



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**BİR ÇEVİRİ NESNESİ OLARAK MEKÂN
VE “BİÇEM ALIŞTIRMALARI” METNİ ÜZERİNDEN
DİSİPLİNLERARASI BİR ÇEVİRİ ARAŞTIRMASI**

Sırma BİLİR

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

BİR ÇEVİRİ NESNESİ OLARAK MEKÂN
VE “BİÇEM ALIŞTIRMALARI” METNİ ÜZERİNDEN
DİSİPLİNLERARASI BİR ÇEVİRİ ARAŞTIRMASI

Sırma BİLİR

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Sırma Bilir tarafından hazırlanan "Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân ve 'Biçem Alıştırmaları' Metni Üzerinden Disiplinlerarası Bir Çeviri Araştırması" başlıklı bu çalışma, 01.03.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından sanatta yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.


Dr. Öğr. Üyesi Mesut Çelik (Başkan)


Prof. Pelin Yıldız (Danışman)


Prof. Hakan Ertek (Üye)


Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu (Üye)


Doç. Dr. Levent Şentürk (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

01/04/2019


Sırma BİLİR

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Pelin YILDIZ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Sırma BİLİR

TEŞEKKÜR

Merak ve keyfin yanı sıra, hiç bitmeyecek gibi duran bu çalışmayı bir tez formuna dönüştüren şey, bir zaman kıstasıyla "sınırlama altında" kalmaktı. Bu zorlama olmasaydı yazdıklarımı bitmiş bir "çeviri" gibi sunma cesaretini hiçbir zaman gösteremezdim sanıyorum. Bu sürecin belki en önemli kazancı, hiçbir metnin "bitmiş bir çeviri", ya da hiçbir çevirinin "bitmiş bir metin" olamayacağı düşüncesini elde etmek. Buna rağmen bu çalışma, görünür bir somutluğa kavuşabilmesini de bu sınırlamaya borçlu.

Akademik ve ötesindeki tüm destekleri için değerli danışmanım Pelin Yıldız'a, mesleğe yaklaşımıyla her zaman ilham veren Hakan Ertek'e, özgün katkılarıyla ufuk açıcı bir araştırmacı olan Umut Şumnu'ya, kütüphanesini ve fikirlerini her zaman olduğu gibi cömertçe paylaşımaya açan Mesut Çelik'e, OuLiPo'yu sayesinde tanıdığım ve OuLiPo sayesinde kendisini tanıdığım Levent Şentürk'e, çalışmama katkıları ve şakalarıyla geçirdiğim süreci kolaylaştıran Onur Kutluoğlu'na ve sayılamayacak kadar çok şey için abim Baran Bilir'e, sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

BİLİR, Sırma. *Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân Ve “Biçem Alıştırmaları” Metni Üzerinden Disiplinlerarası Bir Çeviri Araştırması*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2019.

Bu çalışmada çeviri kavramına, hem dil disiplinleri kapsamındaki tartışmalar ışığında, hem de daha geniş bir perspektiften, yaratıcılığın söz konusu olduğu tüm alanlarda var olan bir yeniden üretme eylemi olarak bakılmıştır. Bu bağlamda, çeviri eyleminin yaratıcı yönünü tasarlama eylemiyle yan yana getirerek, bir tasarım nesnesi olan mekânı bir çeviri nesnesi olarak yeniden tanımlamak amaçlanmıştır.

1960'ta Fransa'da kurulmuş bir oyun kulübü olan *Oulipo (Potansiyel Edebiyat Atölyesi)* grubunun deneysel üretimleri, çeviriyi bir iletişim problemini çözmeye ötesinde yazma eylemindeki yaratıcılığı geliştiren bir eylem olarak ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca *Oulipo* grubunun kendine özgü teknikleri, disiplinlerarası çevirilerle edebiyat haricindeki alanlara da uyarlanmıştır. Raymond Queneau'nun bir hikâyenin 99 çeşitlemesiyle dilin olanaklarını araştıran, çeviri ve yaratıcılıkla güçlü bağlar kuran *Exercices de Style (Biçem Alıştırmaları)* adlı *Oulipocu* metni, bu çalışmada bir kaynak metin olarak incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde, başka dillere ve başka disiplinlere pek çok kez çevrilmiş olan bu eserin mekânsal bir çevirisi denenmiştir. Bu önermede üretilen 33 çeşitlemeyle *Oulipo*'nun mekânsal üretim ortamındaki potansiyeli araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Çeviri, Mekân, Oulipo, Ouxpo, Ouarchpo, Raymond Queneau, Exercices de Style, Biçem Alıştırmaları.

ABSTRACT

BİLİR, Sirma. “*Space As A Translation Object And An Interdisciplinary Translation Study On The Text “Exercises in Style”*”, Doctor of Fine Arts Thesis , Ankara, 2019.

In this study, it is aimed to look at the concept of translation as a reproduction action that exists in all areas in which creativity exists, both in the light of discussions within the context of language disciplines and from a wider perspective. In this context, it has been tried to redefine the space which is a design object as a translation object by bringing together with the creative aspect of translation action.

The experimental production of the *Oulipo (Workshop of Potential Literature)* group, a game club founded in France in 1960, highlights the translation as an action that improves creativity in writing, beyond solving a communication problem. Furthermore, the unique techniques of *Oulipo* group have been adapted into the other interdisciplinary areas besides of literature. Raymond Queneau’s *Oulipian* text of “*Exercices de Style*” (*Exercises in Style*), which explores the possibilities of language with 99 varieties of a story and establishes strong bonds with creativity and translation, is examined as a source text in this study. In the last part of the study, a spatial translation of this work, which has been translated many times into other languages and other disciplines, is tried. The potential of *Oulipo* in spatial production environment is investigated with 33 variations produced in this proposition.

Keywords

Translation, Space, Oulipo, Ouxpo, Ouarchpo, Raymond Queneau, Exercices de Style, Exercises in Style.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
TABLolar DİZİNİ.....	xvi
1.BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1. PROBLEMİN TANIMI.....	1
1.2. ARAŞTIRMANIN YAPISI	3
1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI	5
2. BÖLÜM: ÇEVİRİ EYLEMİ.....	6
2.1. KAVRAMSAL OLARAK ÇEVİRİ.....	6
2.2. KURAMSAL OLARAK ÇEVİRİ.....	9
2.2.1. Bilim Yönüyle Çeviri.....	10
2.2.2. Sanat Yönüyle Çeviri.....	13
2.2.3. Felsefe Yönüyle Çeviri.....	16
2.3. ÇEVİRİNİN İKİLEMLERİ.....	22

2.3.1. Çevrilebilirlik ve Çevrilemezlik	23
2.3.2. Sadakat ve İhanet.....	25
2.3.3. Orijinali Yaşatma ve Yazarın Ölümü.....	29
3. BÖLÜM: ÇEVİRİNİN AÇILIMLARI.....	35
3.1. ÇEVİRİ TÜRLERİ VE ÇEVİRİNİN TÜREVLERİ.....	36
3.1.1. Yapıtın Yeniden Üretimi.....	40
3.2. BİR İLETİŞİM NESNESİ OLARAK MEKÂN.....	46
3.2.1. Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân.....	50
3.2.2. Tasarım ve Çeviri Eylemi	55
3.2.3. Çevirinin Mekânsal Okumaları	60
4. BÖLÜM: BİR ÇEVİRİ SÜRECİ.....	68
4.1. OULIPO.....	68
4.1.1. OuLiPo Eserleri.....	74
4.1.2. OuLiPo Teknikleri.....	78
4.1.3. OuLiPo ve Çeviri.....	85
4.2. OULIPO VE DİĞER DİSİPLİNLER.....	88
4.2.1. OuXPo'lar.....	89
4.2.1.1. OuLiPoPo (Potansiyel Polisiye Edebiyatı Atölyesi).....	91
4.2.1.2. OuPeinPo (Potansiyel Resim Atölyesi)	92
4.2.1.3. OuMuPo (Potansiyel Müzik Atölyesi)	94
4.2.1.4. OuBaPo (Potansiyel Çizgi Roman Atölyesi)	98
4.2.1.5. OuCiPo (Potansiyel Sinema Atölyesi)	101
4.2.2. OuArchPo (Potansiyel Mimarlık Atölyesi)	102
4.3. ORİJİNAL METİN: "EXERCICES DE STYLE" / "BİÇEM ALIŞTIRMALARI".....	109

4.3.1. Metnin Analizi.....	111
4.3.2. Metnin Arka Planı.....	116
4.3.3. Metnin Dil İçi ve Dil Dışı Çevirileri.....	129
4.3.4. Metnin Diğer Disiplinlere Çevirileri.....	138
4.4. MEKÂNSAL BİR ÇEVİRİ DENEMESİ.....	147
4.4.1. Biçem Alıştırmaları: “Mekân Üzerine 33 Çeşitleme”.....	151
SONUÇ	171
KAYNAKÇA.....	174
EK 1. “Biçem Alıştırmaları” Çeşitlemeleri.....	182
EK 2. “Exercises in Style: 99 Ways of Telling a Story” Çeşitlemeleri.....	183
EK 3. Orijinallik Raporu.....	184

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Bilinen en eski Babil Kulesi imgelerinden biri, 16.yy. Kaynak: (Batur, Başkalaşım, 2016).....	18
Şekil 2: Pieter Bruegel, 1563. Bir dönemin ürünlerinde sürekli çeşitlenen sarmal kule prototipinin en ünlü örneği. Kaynak: (Batur, 2016).	18
Şekil 3: Tower of Babel by M. C. Escher. 1928. Kaynak: (Hofstadter, 1979).	18
Şekil 4: Babil düşüncesinin tersine çevrildiği, kule imgesinin de başkalaştığı, Constant'ın <i>New Babylon (Yeni Babil)</i> tasvirlerinden biri, 1963, litograf. Kaynak: https://bit.ly/2SzYEME	18
Şekil 5: Babil düşüncesinin tersine çevrildiği, kule imgesinin de iyice dönüştüğü kule imgesinin de başkalaştığı, Constant'ın <i>New Babylon (Yeni Babil)</i> tasvirlerinden biri, 1971, suluboya, karakalem, fotomontaj. Kaynak: https://bit.ly/2RbbynH	18
Şekil 6: Roman Haubenstock Ramati'nin müzik yazımı olarak grafik notasyonlarından bazıları.....	44
Şekil 7: <i>Çeşitlemeli Korku</i> 'nun metin kısımlarından örnekler. Kaynak: (Karasu, 2016).45	45
Şekil 8: <i>Çeşitlemeli Korku</i> için bir notasyon türü olarak seslendirme metni. Kaynak: (Karasu, 2016).....	45
Şekil 9: <i>An-architecture</i> fikrinin açığa çıktığı anagramlar. Kaynak: "Anarchitecture," <i>Flash Art</i> , no. 46-47, June 1974, pp. 70-1.....	48
Şekil 10: Gordon Matta Clark kesim yaparken. Kaynak: https://bit.ly/2C07nR7	49
Şekil 11: Splitting, 1974 (dışarıdan fotoğraf). Kaynak: https://bit.ly/2VqMZ4B	49
Şekil 12: Splitting, 1974 (içeriden fotoğraf). Kaynak: (Gordon Matta-Clark, 2012).....	49
Şekil 13: <i>Manhattan Transcripts</i> içerisindeki anlatıdan bir örnek, MT4: Blok. Kaynak: (Tschumi, 1994).....	59
Şekil 14: <i>Metastasis</i> bestesinin taslak biçimleri. Kaynak: (Xenakis, 1992).....	62
Şekil 15: Philips Pavyonu'nun ilk modeli. Kaynak: (Xenakis, 1992).	62
Şekil 16: Philips Pavyonu'nun erken dönem eskizleri (Özcan, 2013).	62
Şekil 17: Philips Pavyonu için Xenakis'e ait eskiz. Kaynak: (Özcan, 2013).	62
Şekil 18: Philips Pavyonu'ndan fotoğraf. Kaynak: https://bit.ly/2TYdgWi	62
Şekil 19: <i>Poeme Electronique</i> için düzenlenmiş ses partiyonu. Kaynak: https://bit.ly/2ASwx13	63
Şekil 20: Xenakis'in Philips Pavyonu'ndaki olası ses rotaları için oluşturduğu eskiz. (Özcan, 2013).....	63

Şekil 21: Philips Pavyonu'nda <i>Poeme Electronique</i> için yerleştirilmiş mekân hoparlörleri. Kaynak: (Özcan, 2013).	63
Şekil 22: <i>Parc de la Vilette</i> 'nin <i>Deconstructivist Architecture</i> sergisi kataloğunda yer alan çizimleri. Kaynak: (Johnson & Wigley, <i>Deconstructivist Architecture</i> , 1988).	67
Şekil 23: <i>Oulipo</i> grubunun buluşmalarından bir görüntü, 1975. Kaynak: https://bit.ly/2Q7RRaU	73
Şekil 24: Öğle yemeğinde bir <i>Oulipo</i> toplantısı, 1979. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	73
Şekil 25: <i>Cent Mille Millions de Poemes</i> , (Queneau, 1961). Kaynak: https://bit.ly/2LPRGRb	75
Şekil 26: <i>Cent Mille Millions de Poemes</i> , (Queneau, 1961). Kaynak: https://bit.ly/2Qfi47t	75
Şekil 27: <i>Yaşam Kullanma Kılavuzu</i> 'ndaki apartman yapısının Perec'in ricası üzerine Jacqueline Anselot tarafından oluşturulan cephe çizimi. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	77
Şekil 28: <i>Yaşam Kullanma Kılavuzu</i> 'ndaki anlatının hareket şeması, 10x10 panoda satranç atının turları. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998; Bellos, 2010).	77
Şekil 29: <i>Oulipopo</i> için simgesel bir görsel. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	92
Şekil 30: <i>Oulipopo</i> 'nun cinayetle ilgili bir analiz şeması. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	92
Şekil 31: <i>Oulipopo</i> 'nun katil kurgusuna ilişkin analiz yöntemlerinden biri. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	92
Şekil 32: Kâğıt yüzeyinin manipülasyonuna ilişkin araştırmalar. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	93
Şekil 33: Çizimin dikey parçalara ayrılarak yeniden üretilmesine yönelik bir alıştırma tekniği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	93
Şekil 34: Çizimin yatay parçalara ayrılarak yeniden üretilmesine yönelik bir alıştırma tekniği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	93
Şekil 35: İki ayrı eylemin tasvirinin kesilerek birbirine karıştırılmasına yönelik bir alıştırma tekniği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	93
Şekil 36: Farklı iki hazır resme yapılan müdahaleyle imajların birbirini manipüle ettiği denemeler. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	94
Şekil 37: <i>Revelations et Diversites (Vahiy ve Değişimler)</i> . Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	97

Şekil 38: Funerailles D'un Grand Homme Sourd (<i>Sağır Bir Adamın Cenaze Marşı</i>). Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	97
Şekil 39: Karelerin iki yönlü olarak, tersinden de okunabilir olduğu bir anlatı türü örneği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	99
Şekil 40: Çoklu okuma yöntemine uygun olarak oluşturulmuş bir anlatı türü örneği. Roman 3 ayrı şekilde okunmaya izin vermektedir. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	99
Şekil 41: Tüm sahnelerin aynı oda içerisinde geçtiği, fakat her birinde yeni bir yorumu barındıran bir anlatı türü örneği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	100
Şekil 42: Belirli bir görselin tekrar ettiği, ancak içeriğin değiştiği bir anlatı türü örneği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).	100
Şekil 43: <i>De Fem Bensaend (Beş Engel)</i> filmindeki farklı sınırlamalarla yapılmış çeşitlemelere ait sahnelerden örnekler.	102
Şekil 44: <i>Dönme Dolap</i> projesinin farklı kurgularından fotoğraflar. Kaynak: (Şentürk, 2012).	107
Şekil 45: <i>Dönme Dolap</i> projesinin farklı kurgularının mimari temsil ortamında yeniden üretimlerinden örnekler. Kaynak: (Şentürk, 2012).	108
Şekil 46: <i>Pomi</i> kapsamında yapılan strüktürel deneyin sonuçlarından bazıları. Sırasıyla "kabaran bir dalganın anlık kesiti", "gridal bir çerçeve sisteminin ayakta tuttuğu, tekil düşey devinim eğrileri", "sadece düşey eklemlenme kısıtıyla kurulmuş, merkezci bir eğriler nişi" (Şentürk, 2016).	108
Şekil 47: <i>Biçem Alıştırmaları</i> 'nın Türkçe çevirisinden örnek sayfalar. Kaynak: (Queneau, 2010)	115
Şekil 48: Raymond Queneau ve mimik çeşitlemeleri, 1929. Kaynak: https://bit.ly/2WwV6Nv	116
Şekil 49: 1742 yılındaki ilk basıma ait kapak sayfası. Kaynak: https://bit.ly/2DJM0WQ	118
Şekil 50: Çeşitlemelerde tekrarlanan bas partisi. Kaynak: 1955 Glenn Gould kaydı kitapçık notları.	118
Şekil 51: Okur - yazar Gould'un piyanosu. Kaynak: (Mutlu, 2015).	119
Şekil 52: Goldberg Çeşitlemeleri 1955 versiyonunu çalarken Glenn Gould. Kaynak: https://bit.ly/2rcyCmz	119
Şekil 53: 1955 Tarihli Glenn Gould <i>The Goldberg Variations</i> albüm kapağı. Kaynak: https://bit.ly/2OYqIXI	120

Şekil 54: 1955 Glenn Gould plağı içerisindeki kitapçık notları. Kaynak: https://bit.ly/2Qe3NvZ	120
Şekil 55: 1981 Tarihli Glenn Gould <i>The Goldberg Variations</i> albüm kapağı.	120
Şekil 56: <i>Thirty Two Short Films About Glenn Gould</i> filminden ekran görüntüleri.	122
Şekil 57: Armağan Ekici'nin müzikteki füğ formunun yazılı metin üzerinden karşılığını araştırdığı bir deneme.	124
Şekil 58: Paul Klee, <i>WhiteFramed Polyphonically</i> , 1930. Kaynak: (Schuback, 2013).	125
Şekil 59: Paul Klee, <i>Polyphonic-moving</i> , 1930.	125
Şekil 60: Paul Klee, <i>Polyphonie</i> , 1932.	125
Şekil 61: Paul Klee, <i>The Fugue in Red</i> , 1921. Kaynak: (Verdi, 1968).	126
Şekil 62: Ciurlionis, <i>Füg</i> , 1907. Kaynak: (Alpcan, 2009).	126
Şekil 63: Kupka, <i>Amorfa, İki Renkli Füg</i> , 1912. Kaynak: (Alpcan, 2009).	126
Şekil 64: Theo van Doesburg: <i>Stained Glass Composition IV</i> , 1918. Kaynak: (Alpcan, 2009).	126
Şekil 65: Veronesi : <i>J.S. Bach Contrapunto n.2 Visualisazione Cromatica</i> , 1971. Kaynak: (Alpcan, 2009).	126
Şekil 66: Bach, İyi Düzenlenmiş Klavye Mi Minör Füg No:8, 52-55. Ölçüler (Jormakka, 2012).	127
Şekil 67: Heinrich Neugeboren, Bach'ın Füg'ünün sapmalı notasyonu, 1928 Kaynak: (Jormakka, 2012).	127
Şekil 68: Heinrich Neugeboren, Bach Anıtı, 1928. Kaynak: https://bit.ly/2FSXV7d	127
Şekil 69: M. C. Escher <i>Relativity</i> , 1953. Kaynak: (Hofstadter, 1979).	128
Şekil 70: M. C. Escher <i>Crab Canon</i> , 1965 Kaynak: (Hofstadter, 2011).	128
Şekil 71: M. C. Escher <i>Mobius Strip I</i> , 1961 Kaynak: (Hofstadter, 2011).	128
Şekil 72: <i>Yazmak Eylemi</i> 'nin Sel Yayınevinden ve Yapı Kredi Yayınevi'nden çıkmış üç ayrı kitap kapağı ve ilk çeşitleme sayfası.	132
Şekil 73: Fransızca, İngilizce ve Türkçe baskılarından seçilmiş, çeşitlemeye referans veren kitap kapakları. Kaynaklar: (Queneau, 1947), (Queneau, 1998 [1958]), (Queneau, 2010).	136
Şekil 74: <i>Exercises in Style: 21st Century Remix</i> içerisindeki <i>Text Message</i> , <i>Tweet</i> ve <i>Facebook Status Updates</i> başlıklı çeşitlemeler. Kaynak: (Brownholtz, 2013).	137
Şekil 75: Yves Robert'in <i>Exercices de Style</i> sesli kitabının plak kapaklarından örnekler. Kaynaklar: https://bit.ly/2RyRvea , https://amzn.to/2Tte1Xo	139

Şekil 76: Farklı zamanlar ve farklı oyuncu gruplarına ait <i>Exercices de Style</i> Tiyatro oyunu afişleri. Kaynaklar: https://bit.ly/2Tt1VOa , https://bit.ly/2D4PuAZ , https://bit.ly/2G3lgCF	139
Şekil 77: <i>Exercices de Style</i> (Queneau, Massin, & Carelman, <i>Exercices de Style</i> , 1963). Kaynak: https://bit.ly/2RxmYNS	140
Şekil 78: Stefan Themerson tarafından oluşturulmuş İllüstrasyonlarla desteklenmiş çeşitleme başlıkları. Kaynak: (Queneau, 1998 [1958]).	141
Şekil 79: <i>99 Ways To Tell a Story: Execises in Style; Template (Şablon), Subjective (Öznel), Long Shots (Genel Plan)</i> başlıklı çeşitlemeler. Kaynak: (Madden, 2006).	142
Şekil 80: <i>99 Ways To Tell a Story: Execises in Style; Inventory (Envanter), One Panel (Tek Kare), Vertical (Dikey)</i> başlıklı çeşitlemeler. Kaynak: (Madden, 2006).	142
Şekil 81: Joost Swarte, <i>Raymond Queneau: Exercises de Stle # 100</i> , 2008. Kaynak: https://bit.ly/2G9lkQm	143
Şekil 82: Marcus Kraf, <i>Stilubungen</i> , 2006. Kaynak: https://bit.ly/2RI7IU3	144
Şekil 83: Monica Bengoa, <i>Exercices de Style</i> , 2015. Kâğıda verilen formla oluşturulmuş çeşitleme temsilleri. Kaynak: https://bit.ly/2RQeWEC	145
Şekil 84: : Monica Bengoa, <i>Exercices de Style</i> , 2015. Nakışla oluşturulmuş çeşitleme temsilleri. Kaynak: https://bit.ly/2BavWLV	146
Şekil 85: Monica Bengoa, <i>Exercices de Style</i> , 2014. Keçeye yapılan müdahalelerle oluşturulmuş çeşitleme temsilleri. Kaynak: https://bit.ly/2G2hl8e	146
Şekil 86: <i>99 Variations on a Proof</i> kapak sayfası. Kaynak: (Ording, 2019).	147
Şekil 87: <i>99 Variations on a Proof</i> içindekiler sayfaları. Kaynak: (Ording, 2019).	147
Şekil 88: Alıştırma 1- “ Notasyon (Şablon) ”	151
Şekil 89: Alıştırma 2- “ Çifte Dikiş ”	151
Şekil 90: Alıştırma 3- “ Bir Buçuk ”	152
Şekil 91: Alıştırma 4- “ Fazla Masa ”	152
Şekil 92: Alıştırma 5- “ Sınıf ”	153
Şekil 93: Alıştırma 6- “ Envanter ”	153
Şekil 94: Alıştırma 7- “ Dörtte Üç ”	154
Şekil 95: Alıştırma 8- “ Bağımsız ”	154
Şekil 96: Alıştırma 9- “ El Yapımı ”	155
Şekil 97: Alıştırma 10- “ Software (3ds Max) ”	155
Şekil 98: Alıştırma 11- “ İkircikli (Eskiz) ”	156
Şekil 99: Alıştırma 12- “ Blue Print (Taslak) ”	156
Şekil 100: Alıştırma 13- “ Tek Duvar ”	157

Şekil 101: Alıştırma 14- “ Açılır Kapanır ”	157
Şekil 102: Alıştırma 15- “ Tek Kütle ”	158
Şekil 103: Alıştırma 16- “ Tek Yüzey ”	158
Şekil 104: Alıştırma 17- “ Sarkıt ”	159
Şekil 105: Alıştırma 18- “ Yerin Dibi ”	159
Şekil 106: Alıştırma 19- “ Saydam ”	160
Şekil 107: Alıştırma 20- “ Zoom Out – Uzaktan 1 (x) ”	160
Şekil 108: Alıştırma 21- “ Zoom Out - Uzaktan 2 (2x) ”	161
Şekil 109: Alıştırma 22- “ Pencere ”	161
Şekil 110: Alıştırma 23- “ Asma Kat ”	162
Şekil 111: Alıştırma 24- “ Tumturaklı (Süslü) ”	162
Şekil 112: Alıştırma 25- “ Uzun Boylu, Şapkalı Genç ”	163
Şekil 113: Alıştırma 26: “ Cento (Melez) ”	163
Şekil 114: Alıştırma 27- “ Saint-Lazare Garı ”	164
Şekil 115: Alıştırma 28- “ Ters Mekân ”	164
Şekil 116: Alıştırma 29- “ Ters Malzeme ”	165
Şekil 117: Alıştırma 30- “ Renk ”	165
Şekil 118: Alıştırma 31- “ Grid ”	166
Şekil 119: Alıştırma 32- “ Masa Savoye ”	166
Şekil 120: Alıştırma 33- “ Tabula Rasa ”	167

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1: <i>Oulipo</i> Tekniklerine İlişkin Bir Derleme	84
Tablo 2: <i>Queneleyev Tablosu</i> . Kaynak: (Read, 1998).....	85
Tablo 3: Mimarlık disiplinlerinde kısıtlama tekniklerine ilişkin olarak üretilmiş <i>Queneleyev Tablosu</i> 'nun uyarlaması. Kaynak: (Read, 1998).....	105



BÖLÜM 1: GİRİŞ

1.1. PROBLEMİN TANIMI

Tarih boyunca insan yaşamının somut bir karşılığı olarak vücut bulan mekânlar, birbirinden farklı yaklaşımlarla da olsa, her zaman yaşamın bir parçası olmuştur. İçine girerek, yakınında bulunarak, arasından geçerek vb. yollarla temas halinde olduğumuz bu hacimler / boşluklar; hayatta kalabilmemiz için gerekli koşulları sağlamalarının yanı sıra, yaşamın anlamlandırılabilmesine yönelik çeşitli imgeler barındıran bir algı bütünlüğü oluşturur.

Mekânın insan zihnine paralel olarak edindiği biçimsel ve anlamsal yapı, insanın varoluşuna dair bir uzantı olarak görülebilir. İnsanların zihinsel hareketlerinin bir yansıması olan ve diğerleriyle, dünyayla iletişimlerini sağlayan dilleri gibi mekânları da yaşam biçimlerine dair ipuçları veren somut karşılıklardır. Kurallar ve sistemler oluşturmak, kendi içinde yaşayan, dönüşen ve gelişen mekanizmalar yaratmak insani bir güdüdür.

Mekân, insanın ürettiği ve içerisinde yaşamını ve üretimini de sürdürdüğü bir nesne iken, onun oluşumuna kaynaklık eden pek çok farklı bilgi türünün varlığı da şüphesizdir. Yaratma ediminden dolayı sanatla, akıl ve teknolojiye gereksiniminden dolayı bilimle, düşünce ve sistem üretmesinden dolayı felsefeyle derin ilişkiler kurduğunu söylemek mümkündür. Bu temel ilişkilerin dışında tasarım olgusu farklı katmanlarda sonsuz bir bilgi alanı ile kesişmekte, sıklıkla bambaşka disiplinlerden kavramlar ve yöntemler ödünç almaktadır.

Yaratıcılık gerektirdiği düşünülen ve yeniyi tasarlayanın söz konusu olduğu tüm disiplinler gibi, özellikle mekânın üretimiyle ilgilenen alanlar için de tasarımın nasıl yapıldığı her zaman soru işaretleri yaratmıştır. Tasarlama eylemi, her ne kadar ortaya bir "yeni" olgusu koymakla anılsa da, bu yeninin nasıl ortaya çıktığı, nereden geldiği ve hatta hangi "eski" den hareketle "yeni" sıfatına kavuştuğu gibi önemli soruları da oluşturmaktadır.

Mekân tasarlanmasının bilim, sanat ve felsefe üst başlıklarının yanı sıra; dilbilimle, algı psikolojisiyle ve göstergebilimle vb. alanlarla kurduğu ilişkiler pek çok araştırmanın konusu olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Bu çalışmada ise mekân tasarımı, çeviri kavramı üzerinden araştırılmaktadır.

Çeviri, klasik anlamıyla iki yabancı arasındaki iletişim probleminden doğan, yaşamsal bir eylemdir. Fakat çeviri, iletişim sağlamanın yanı sıra aynı zamanda yaratıcı bir yeniden üretimdir. Bir dilde söylenmiş sözlerin diğer bir dilde tekrar edilmesi, mekanik bir kopyalama işleminden fazlasıdır. Dille ilişkili disiplinlerde çeviri kavramının ne olduğu, nasıl elde edildiği, nasıl olması gerektiği vb. sorular, üretilen kuramlarla tartışılmaktadır. Bu çalışmalarda çevirinin, iki yabancı arasındaki alışverişin; kaynağı sürdüren ancak aynı zamanda yeniyeye de dönüştüren tarafları öne çıkarılmaktadır. Çeviri kavramı, yalnızca dile ait bir eylem değil, dil dışındaki farklı disiplinler arasında kurulabilecek buluşmalara da öncülük eden, katmanlı bir araçtır. Bu özellikleriyle yaratıcılığa ve yaratıcılıkla ilgili alanlara önemli referanslar vermektedir.

Bu noktada çevirinin tasarım eylemiyle yan yana okunması mekânsal tasarım süreçlerinin tartışılması için verimli bir ortam yaratmaktadır. Yaratıcılığın genel geçer bir tanımıyla orijinal fikirler üretme anlayışı, yaratıcı olmayı gerektiren bir alan için zihin açıcı olmanın aksine kısırlaştırıcı bir düşünce türüdür. Yaratıcılığı bir şeylerin başka bir şeye dönüştürüldüğü bir yapma eylemi olan çeviri kavramıyla beraber okumak, tasarım eylemiyle ilgili soru işaretlerini de bir nebze azaltmayı sağlamaktadır.

Tasarım ve çeviri eylemlerinin bir araya getirilmesiyle beraber mekânı da tasarım disiplini içerisinden uzaklaştırıp bir çeviri nesnesi olarak yeniden okumak mümkündür. Bu okuma, öncelikli olarak mekân tasarımı için yaratıcılığı tekrar sorgulatmayı sağlamaktadır. İkinci olarak da, mekân bir çeviri nesnesi haline getirildiği anda kaynak ve mekânsal üretim arasında yapılacak bir alışverişin arayışıdır. Her çeviri eyleminde, kaynak dilden erek dile yapılan yolculukta erek dilin bu süreç sonunda zenginleşmesi, zorlayıcı çeviri işleminden bir kazançla ayrılması söz konusudur. Bu düşüncenin ışığında bu çalışmada da mekân bir çeviri nesnesi haline getirilerek mekânsal disiplinler için olası bir kazanç aranmakta, çeviri sürecinden yararlanarak disipline dışarıdan bir katkı sağlamaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın problemi bu düşüncelerin ışığında mekânsal bir çeviri süreci kurgulanarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda mekân tasarımının süreci, bir çeviri süreci gibi planlanarak mekân nesnesine dönüştürülmek üzere bir kaynak metin seçilmiştir. Raymond Queneau'nun 1948'de yayımladığı *Exercices de Style (Biçem Alıştırmaları)* adlı metni, daha önce mekânla ilişkisi kurulmamış bir eserdir. Ancak bu metin, yaratıcılıkla ve çeviriyle ilgili güçlü referanslar içermektedir. Bu eserle çeviri aracılığıyla ilişki kurmak, her tür yaratıcılıkla ilgili üretimde olabileceği gibi mekânsal bir üretim için de verimli bir potansiyel taşımaktadır. Bu metin üzerinden yapılacak disiplinlerarası bir çeviri eylemi, edebiyat ve mimarlık gibi iki disiplini ilişkiye sokarken, *Oulipo (Potansiyel Edebiyat Atölyesi)* ile bir karşılaşmayı da mümkün kılmaktadır. 1960'ta Fransa'da kurulmuş bir oyun kulübü olan *Oulipo* grubu, edebiyatı dışarıdan kaynaklarla geliştirmeyi hedefleyen, yaratıcılığa yönelik teknikler geliştiren deneysel bir çalışma laboratuvarıdır.

Oulipo grubunun üretim tekniklerinde, yazma eylemindeki yaratıcılık geliştirmeye çalışılırken çeviri eylemine de farklı bir yönle yaklaşılmaktadır. *Oulipo* grubunun tavrı, çevirinin yeniden üretici ve yaratıcı tarafını ön plana çıkarmaktadır. Diğer yandan *Oulipo* üretimlerinde, yaratıcılığın sınırsız bir özgürlükle değil, aksine kısıtlarla hareket ederek açığa çıkarılabildiği düşüncesi yatmaktadır. Tüm bu yönleriyle *Oulipocu* bir eser olan *Biçem Alıştırmaları*'nı mekânsal bir çeviriyle yeniden üretme denemesi, mekânı, çeviriyi ve yaratıcılığı bir araya getiren bir süreç oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın problemi, mekânı bir çeviri nesnesi olarak tanımlarken, mekânsal üretimin *Oulipo* kapsamındaki potansiyelini de arama girişimiyle şekillenmektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN YAPISI

Çalışmanın yapısını çeviri üzerinden tanımlanan üç ana başlık oluşturmaktadır. Giriş bölümünün ardından gelen ikinci bölümde çevirinin kavramsal ve kuramsal bir incelemesi sunulmaktadır. Bu bölümde çeviri kavramının doğal bir yaşamsal eyleme işaret eden tanımlarına yer verilmekte, ardından çeviriye yönelik kuramsal bir okuma yapılmaktadır. Bu bağlamda çeviri çalışmalarına yönelik kuramlar, bilim yönüyle, sanat yönüyle ve felsefe yönüyle ayrılarak incelenmiş, çevirinin dilsel alanlar içindeki yaklaşımları bu farklı yönleri kapsamında değerlendirilmiştir. Çevirinin kuramsal yapısına yönelik bu genel okumanın ardından çeviri süreçlerinde iki ayrı uçta şekillenen tartışmalar ortaya konmuştur. Bu tartışmalar, "çevrilebilirlik ve çevrilemezlik" düşüncesi,

“çeviride sadakat ve ihanet” düşüncesi, son olarak da “orijinali yaşatma ve yazarın ölümü” düşüncesi olarak tanımlanmıştır.

Çevirinin yalnızca dilsel disiplinler içindeki yansımalarının araştırıldığı ikinci bölümden sonra üçüncü bölümde, öncelikle çeviriye daha geniş bir perspektifle genişletmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda çeviriyle ilişki kuran kavramlara yer verilmiş, özellikle klasik anlamdaki dil dışı çeviriye ek olarak dil içi ve disiplinlerarası çeviri türleri üzerinde durulmuştur. Bu yolla çeviri kavramının, dilsel alanların kapsamından çıkarılıp başka alanlarda da tartışılabilir bir eylem olarak okunabilirliği araştırılmıştır. Bu bölümün ikinci kısmında ise özellikle mekân, bir çeviri nesnesi olarak tanımlanmıştır. Mekânsal üretim sürecindeki tasarım eylemi, dil bağlamında değerlendirilip çeviri eylemiyle karşılaştırıldıktan sonra bu önermenin nesnel okumaları üzerinde durulmuş, mekânsal çevirilere dair örnekler sunulmuştur. Bu bölüm çevirinin tanımlandığı ikinci bölümle bir çeviri eyleminin gerçekleştirildiği dördüncü bölümü birbirine bağlamayı amaçlayan bir geçiş bölümü olarak yorumlanabilecektir.

Dördüncü bölümde ise, bir çeviri süreci kurgulanmak üzere öncelikle kaynak metin olarak ele alınan *Biçem Alıştırmaları*'na yönelik bir araştırma sunulmuştur. Bu araştırmanın başlangıcında *Oulipo*'nun nasıl ortaya çıktığına, eserlerine, özgün tekniklerine değinilmiş, özellikle grubun üretimlerinin çeviriyle bağlantı kuran yönlerine değinilmiştir. Daha sonra *Oulipo*'nun disiplinlerarası bir çeviri yaklaşımını örnekleyen *Ouxpo* kavramı üzerinde durulmuştur. *Ouxpo* düşüncesi, *Oulipo*'nun yöntemlerinin yalnızca edebiyat için geçerli olmadığını, aksine bu fikrin yaratıcılığı içeren herhangi bir alanda aynı şekilde sürdürülebileceğini önermektedir. Bu fikirden hareketle *Oulipo*, pek çok başka disipline akabilecek bir üretim atölyesi mantığı oluşturmuştur. Bölümün devamında tarihsel süreçte *Oulipocu* üretimler yapan diğer alanlara değinilmiş, özellikle *Oulipo*'nun mimarlıkla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bölümün üçüncü kısmında *Biçem Alıştırmaları* ele alınmış, eserin bu çalışmadaki çeviri süreci için gereken kaynak metin araştırması, bir bakıma analizi ortaya konmuştur. Metnin dil içinde ve dil dışında yapılmış çevirilerinin bir derlemesi yapılmış, son bölümde ise bu veriler ışığında mekânsal bir çeviri denemesi üretilmiştir. *Biçem Alıştırmaları* metninin bir hikâyenin 99 çeşitlemesinden oluşan bölümleri, disiplinlerarası bir çeviri yaklaşımıyla 33 mekânsal çeşitlemeye dönüştürülmüştür. Bu çeviri denemesi klasik bir dil çevirisinin uzağında, *Oulipo*'nun mekânsal üretim ortamındaki potansiyellerini sorgulayan bir süreci yaratabilmeyi hedeflemiştir.

1.3 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amaçlarından biri, mekân kavramını farklı bir açıyla tanımlamaktır. Mekânı yalnızca bir barınma işlevini sağlayan somutluktan uzakta, dilsel bir yapının içinde yeniden düşünmek ve deneysel bir sürecin nesnesi olarak kullanarak amaçlanmıştır.

Bu bağlamda mekân nesnesi bir çeviri sürecinin parçası haline getirilirken seçilen kaynak alan üzerinden geleneksel yaratıcılık düşüncesine uzak bir yaklaşımı mekânsal üretim ortamına adapte edebilmek hedeflenmiştir. Yapılan çeviri süreciyle, *Oulipo'dan* türeyen tüm potansiyel atölyeler arasında mekânsal üretimin yerini sorgulamak ve bu alana ne gibi katkılar yapılabileceğini araştırmak amaçlanmıştır. Üretilmiş olan *Oulipocu* metinlerle *Oulipo'ya* benzer şekilde üretim yapmış olan tüm diğer atölyelerin işleri mekânsal bir üretime de kaynaklık etmektedir. Bu kapsamda bu çeviri denemesi aracılığıyla *Oulipocu* bir yaklaşımın mekândaki karşılıklarına dair denemeler yapılmış, *Oulipocu* tekniklerin mekânsal üretime uyarlanabilir olanları uyarlanmış ve bu teknikler ışığında mekânsal bir ortam için yeni tekniklerin de denemesini yapabilmek amaçlanmıştır.

Bu çeviri süreci, iki yabancı alanı bir araya getirmeyi sağlarken çevirinin imkânsızlaştığı noktalar, hem mekânsal disiplini zorlayarak hem de uzlaşsız noktalarda kendi bilgisini üretmesini tetikleyerek çeviri sürecinden umulan kazancı çağırılmaktadır.

Bu çeviri denemesi aracılığıyla yapılan işbirliği, *Oulipo* düşüncesini hayatta tutarken, mekânsal üretim ortamında bu üretim üzerinden yapılabilecek yeni açılımların da ipuçlarını vermiştir. *Oulipo'nun* tekniklerini kullanarak bu alandaki yaratıcılığı artırmaya yönelik yeni deneyler kurgulayabilmek çalışmanın amaçlarından biridir. *Biçem Alıştırmaları'nı* çevirmeyi denemenin oluşturduğu süreç de metnin yarattığı eğitici referanslı, alternatif düşünceye ve yeni çevirilere kapı açan, sınırlarda dolaşılabilir bir yaklaşım türünün mekânsal üretim ortamında da kurgulanabilirliğini göstermektedir.

BÖLÜM 2: ÇEVİRİ EYLEMİ

2.1. KAVRAMSAL OLARAK ÇEVİRİ

Çeviri sözcüğünü hem bir ürün tarifleyen nesne, hem de bir süreç tarifleyen eylem olarak görmek mümkündür. Çeviri eylem olarak, Türkçe Sözlük'te "dilden dile aktarma" şeklinde tanımlanır. Nesne olarak ise, "bir dilden başka bir dile çevrilmiş yazı" olarak belirtilir (Dil Derneği, 2005). İngilizce'de *translation*, Osmanlıca'da ise *tercüme* olarak ifade bulan sözcüğün Türkçe karşılığı "döndürmek" eylemiyle fiziksel anlamda bir benzerlik kurar; ancak çeviri sözcüğü, bu mecaz üzerinden daha geniş anlamları kapsamaktadır. Herhangi bir şeye farklı bir açıdan bakabilmek için onu "çevirmek" gerekir.

Çevirme eylemi, içinde gizli bir süreklilik taşımaktadır. Çeviri sözcüğü kullanıldığında, daima bir başlangıç noktasının varlığı ve bir sonraki adımda ortaya konan, başlangıç noktasını hâlâ içinde barındıran, fakat "yeni" ve artık "aynı olmayan", dönüştürülmüş bir ürün ifade edilmiş olur ve bu değiştirme işlemi sonsuza kadar tekrarlanabilir.

Çevirinin İngilizce karşılığındaki "*trans*" kökü; "karşı", "ötesinde" anlamıyla özellikle yabancıyla kurulan ilişkiye referans verir. "*Transition*" - "geçiş", "*transform*" - "dönüşüm", "*transfer*" - "aktarma", "*transplantation*" - "nakil" gibi deyişlerde karşı tarafla kurulan bağ ve bir anlamda melezlik söz konusudur. Bu melezlik de karşı taraf ve burası arasında kalan, her iki tarafa da aitmiş gibi davranan bir yapıyı doğurur.

Çeviri eylemini harekete geçiren problem, istek, arzu, talep vb. tüm dürtüler, insanların üretim yapabilmeleri için gereksinim duydukları bilginin kolektif bir paylaşım ağına girmesini sağlar. İnsan zihni dışarıya kapalı bir şekilde varlık gösteremediği gibi, hiçbir bilgi türü de kendi içinde kapalı kalmaz. Çeviri, bir eylem olarak büyük ya da küçük ölçekli, fakat önemi tartışmasız olan taşıma ve paylaşım işlemlerini üstlenir.

Çeviri eylemi, insanın düşündüğü, üretim yaptığı ve iletişim kurduğu günlük hayatın bir parçasıdır. Bir taşıma işlemini gerçekleştirdiği için her tür çeviri nesnesi, bireysel ya da iki yabancı arasında bilginin bir ortamdan diğerine aktığı bir köprü görevi görür.

Bu noktada çevirinin tanımı, yaşamdaki en basit iletişim probleminden, birbirinden farklı bilim dalları arasındaki veri aktarımına, çeşitli zamanlar arasındaki bilgi arkeolojisinden,

edebî eserlerin farklı dillerde yeniden yazılmasına kadar geniş bir aralığı içeren özel bir aracıya dönüşür. Farklı dil dizgelerine anlam aktarımı sağlayabilen çevirinin potansiyeliyle, bilim dallarını birbirine yakınlaştırmak ve olası işbirliklerini keşfetmek de mümkün olur. Dolayısıyla çeviriler, bilgiyi iletişim ağına yayar ve sürekli güncel kılar.

Çevirinin sağladığı belki de en önemli farkındalık, Paz'ın (2012) belirttiği üzere, komşularımızın bizden başka türlü konuşurken başka türlü düşündüklerini görmektir. Konuşmayı öğrenmek öncelikle çevirmeyi öğrenmektir. Annesine bir sözcüğün anlamını soran çocuğun isteği, kendisine yabancı olan bir anlatımın onun anlayabileceği şekilde çevrilmesidir. Dilden anlaşılan her ne olursa olsun, çevirinin yaptığı, bir dilde görüneni başka bir dilde gösterebilmektir.

“Her metin, hem biriciktir, hem de bir başka metnin çevirisidir. Hiçbir metin, tümüyle özgün değildir, çünkü doğrudan doğruya kendisi, özü bakımından bir çeviridir. Önce sözcüklerin dışındaki dünyanın sözcükler dünyasına aktarılmasıyla, sonradan da sözcüklerin dünyasında gerçekleştirilen bir çeviridir. Sözcüklerin evreninde her gösterge ve buna bağlı olarak her tümce, bir başka göstergenin ve bir başka tümcenin çevirisidir. Bu kanıtlama, geçerliliğini yitirmeksizin tersine de işletilebilir. Her çeviri birbirinden farklı olduğundan, tüm metinler biriciktir. Buna göre her çeviri, belli ölçüde olmak üzere, bir buluş sayılır ve biriciklik niteliğini taşıyan bir metin oluşturur” (Paz, 2012, s. 99).

Bu tanımlamalara göre çeviri, şüphesiz ki bir iletişim meselesidir ve iletişimin tartışıldığı en genel başlık "dil"dir. Çeviri kavramı öncelikli olarak dilsel disiplinlere dayanır. Uygur (2008) da benzer bir yaklaşımla, çeviri ile ilgili uğraşların öncelikle dili aydınlatmaktan geçeceğini savunur. Bu bağlamda dil dediğimiz şeyin kendisinin bir bakıma çeviri olduğunu, dilin bize çevirme becerisiyle varlığı açtığını belirtir. Diğer yandan dil aracılığıyla doğa dünyasının dil dünyasına çevrildiğini ifade eder. Bu aktarım için gerekli aracı ortamı ise düşünme olarak tarif eder.

“Yöneldiği bir şeyler bulmasına karşın çeviriye dıştan edilgen, olanı düpedüz yansıtan, salt alıcı bir iletken gözüyle bakamayız. Dil çevirisi ne bir fotoğraf makinesinin yaptığı gibi yapar, ne de seslere aracılık eden telefon telini andırır. Her verimiyle dile çevirme süreçlerinin başardığı, çevirinin bulunduğu şeyi çevirice bir işleme uğrattığını belli eder. Çeviri etkenliktir. Verimi: olandan kalkarak bir yeniden kurma, olanı türlü türlü katkılarla yoğurma, olanı aşmadır. Olanı olduğu gibi değil, varlık düzenini değiştirerek sunar. Ama olanın kendisini değiştiremez, olanı dil kılıfında başka bir varoluşa geçirir. Bir varlığa yenisini yaratan aracıdır dil. Her varlık durumunu karşılayan dil durumu, bu karşılayışı çeviriciliğine borçludur” (Uygur, 2008, s. 40).

Çevrilen hiçbir yeni dil ürünü yola çıktığı noktaya tamamen aynı durumda değildir. Çevirme işlemi, var olanı başka bir görünüşle, başka bir perspektifle yeniden varetmeyi gerektirir. Uygur (2008), bu durumu duyu organlarının farklı algılarıyla örnekler. Gözümüzle görür, kulağımızla işitir, elimizle dokunuruz. Ancak elimizin dokunduğu, aslında olanı çok başka bir yönüyle algılamadır. Duyularımızın çevirdiği ile duyu organlarının algıladığı dış şeyler eşit değildir. Çünkü duyu organları dışarıdakini duyuya alır, zihinde duyulara çevirir. Duyumla algılanan ise özümser ve değiştirilir. Bu durum dil çevirisinde de benzer şekilde işler. Dilce iletilen ya da dil dışı iletilen her şey, bir yolla algılanır ve algılanan şey zihnin ortamında dile çevrilir.

Kendi kendimize düşünürken bile yaptığımız bu çevirme davranışı, zihnin sınırları içinde kaldığında bile farklılaşabilmektedir. Dış kaynakla kurulan temas, her defasında başka anlamları açığa çıkarabilir veya başka görünümlere bürünebilir. Okuduğumuz bir metnin zihnimize uyandırdıkları aslında her okumada farklı bir biçim almaktadır. Bir okumadan bize kalanları biriyle paylaştığımız an söz konusu olan da, bambaşka bir çeviridir.

Çevirinin yalnızca bir dilsel terimden ibaret olmayıp, tümüyle bir algılamalar silsilesi olan metaforik varlığı, bizlere bu sözcük üzerinden çok farklı yaşamsal faaliyetleri çağırıştırabilmektedir. Ancak çevirinin bu çalışmada da özellikle vurgulanmak istenen anlamı; bu eylemin yalnızca bir "tekrar" faaliyeti olmadığı, aksine bir "yeniden üretim" olduğudur.

Rıfat (2018), bir anlamı kavramaya çalışmayı, onu çözümlüyüp yorumlamak olarak ifade eder. Bu anlam üzerine konuşulduğu zamansa, bunun anlamı yeniden üretmek biçimlendirmek olduğunu belirtir. Dolayısıyla bir anlam evreni içerisinde yaşadığımızı göre, yaşamın her aşamasında bu evreni kavrayıp yeniden anlatmak durumunda kalırız. Bu da sürekli bir bilgilenme ve bilgilendirme düzeyinde gerçekleşen, hem aynı dil içerisinde, hem de farklı göstergeler arasında gidip gelen dinamik bir düşünsel etkinlik olarak tanımlanabilir.

Çeviri bir metafor olarak ele alındığında günlük hayatta sık sık kullanılan, yaşamsal bir faaliyete dönüşür. Ancak bu bakış, zihinsel bir işlem olan çevirinin nasıl yapıldığına ya da yapılması gerektiğine dair soruları da beraberinde getirir. Bu bağlamda çeviri üzerine yapılan kuramsal çalışmalar bu eylemin işleyişine yönelik tartışmaları üretmiştir.

2.2. KURAMSAL OLARAK ÇEVİRİ

Çeviri eyleminin insanlığın yaşadığı değişimlerle beraber bu faaliyetin de gerekliliği ve dokunduğu alanlar günden güne genişlemiş ve değişmiştir. İlkel toplulukların giderek kendi içlerine kapalılıklarının; dışarıyla, yabancıyla, kendinden olmayanla karışarak yerini melezleşmeye, paylaşıma ve açılıma bırakmasıyla çağın etkinlikleri de dönüşmeye başlamıştır. İlk çevirmenlerin kaşifler, tüccarlar ve elçiler olarak kabul edilebileceği dönemlerden sonra, zaman içerisinde bu eylemin yaşamsal varlığı daha da görünür hale gelmiştir. Uygarlıkla ve uygarlık tarihiyle paralel olarak bilgi türleri tüm dünyada dolaşmaya başlamıştır. Bu durum çevirinin dille sınırlı anlamının moderniteyle beraber bir kırılmaya uğradığının göstergesidir. Uluslararası ekonomik, sosyokültürel, siyasal ilişkilerin daha önce görülmemiş bir şekilde artmasıyla beraber çeviri alanındaki problemlerin de geniş bir alana yayıldığı söylenebilir.

Çeviri yapmak günlük hayatta doğru anlamlandırma, doğru vurguyu öne çıkarma, farklı yorumları türetme gibi yan eylemlere de olanak sağlar. Bu anlamlandırma işlemi başka disiplinlerin sınırları içerisinde bazen kodların kesin ve doğru aktarımını, bilimsel güvenilirliği gerektirirken, bazen de bilginin yorumlanarak dönüştürülmesini ve başkalaştırılmasını gerektirir. Diğer bir deyişle, bilimde bilginin doğrudan aktarılmasını zorunlu kılarken; sanatta ise özellikle bu doğrudanlıktan kaçınmaya karşılık gelir.

Tüm dünyada yapılan bilgi üretim etkinliklerinin daha net tanımlarla adlandırılır olması ve pek çok bilgi alanının kendi içerisinde detaylı çalışan ve bilgi üreten disiplinlere evrilmesiyle beraber, çeviri etkinliği de kendi disipliner sistemlerini oluşturmuş, kuramlar yaratmıştır. Temelde dil çevirisini esas alan bu kuramlar, çevirinin olması gerektiği düzeyine ve yöntemine yönelik betimlemeler getirmeye çalışırken, disiplinlerarası açılımlara da yön vermiştir.

Her metin / yapıt / eser, salt varoluşunun yanı sıra derinlerinde farklı anlam katmanlarına sahiptir. Bu, bilimde bilginin keşfedilerek ve çoğalarak, sanatta ise düşüncenin yeniden yorumlanarak ve türeyerek barındırdığı potansiyellerin açığa çıkmasına ve gelişmesine yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla çeviri kavramı, yaşamda hem bilimsel hem de sanatsal bir görev yüklenir. Diğer yandan bilimin ve sanatın ara kesitinde, çevirinin felsefi konumundan da söz edilmelidir. Çeviri etkinliğini anlamaya yönelik tartışmalar, genellikle hem bilim, hem sanat, hem de felsefenin sınırlarına dokunarak üretilen düşüncelerdir.

Çeviri eylemi yaşamın içinde her an her şekilde varlık gösterebilmektedir. Bu eylemin yapısını keşfedebilmek, öğretebilmek, inceleyebilmek ve eleştirmek gibi amaçlarla pek çok kuramsal çalışma yapılmıştır. Birbirinden farklı yaklaşımlardaki bu kuramların çeviri ile ilgili kesin bilgiler ortaya koymamakla beraber, bu alanın birbirinden farklı bilinmezlerine ışık tutmayı ve çalışma alanlarını genişletmeyi amaçladıklarını söylemek mümkündür. Çevirinin kuramına yönelik çalışmalar dilsel disiplinlerin kapsamında yapılmıştır, ancak bu kuramsal yaklaşımlar dilin dışındaki alanlara da yayılabilen bir çerçeve çizmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmalar bilimsel, sanatsal ve felsefi yönleriyle yorumlanmıştır.

2.2.1. Bilim Yönüyle Çeviri

1960'lı yıllarda dilbilim çalışmaları içerisinde çeviri uğraşına verilen önem artmaya başlamıştır. Çeviri ile ilgili çalışmaların hızlanmasıyla beraber çeviri problemleri de dilbilimin içeriğinden farklı yönlere kaymaya başlamıştır. Bu problemlerin tartışılmasında dilbilimin yetersiz kaldığı kabul edilmiş ve 1970'li yıllardan itibaren çevirinin dilbilimden koparak bağımsız bir bilim dalına evrilmesi yolunda fikirler yürütülmüştür

Çeviri ile ilgili çalışmalar dilbilimin himayesinden koparken bu alana ait yeni adlar arasında *Translatology*, *Theory of Translation*, *Translation Theory*, *Art of Translating*, *Field of Translation*, *Translatistics*, *Translistics*, *Science of Translating* gibi türlü kombinasyonlar yer almış, bu farklılıklarla beraber çalışma alanının sınırları ve yaklaşımları da çeşitlilik göstermiştir. Bu farklı isimler arasından ilk kez 1964'te Eugene Nida tarafından önerilen *Science of Translation*, çeviri ve çeviriye dair olgulara, bilimsel bir araştırma alanı olarak bakışın ilk temsili olarak görülebilir (Camcı, 2014). Türkçe'ye *Çeviribilim* olarak çevrilen bu yaklaşımda çeviri ediminde yer alan süreçlerin bilimsel olarak betimlenmesini içeren bir alan tanımı yapılmıştır. Bu alanın Noam Chomsky'nin yapısalci dilbilim çalışmalarına ve terimlerine dayanarak oluşturulduğu söylenebilir. Dil, yapısalci kurama göre saydam ve evrensel bir iletişim aracıdır ve çeviribilimin iddiası da önceden tanımlı bilimsel kurallarla mutlak bir çevirinin yapılabileceği üzerinedir.

Diğer yandan pozitivist yaklaşımların bir uzantısı olarak kabul edilebilecek olan makine çevirileri, çeviri işlemini otomatikleştirerek insan faktörünü sıfıra indirmeyi, dolayısıyla çeviri edimini daha net ve tartışmaya kapalı hale getirmeyi hedefleseler de, pek çok

açıdan yetersiz sonuçlara ulaşmıştır. Bu yaklaşımlar sadece dilbilimsel yapılar ve bu yapıların başka dillerdeki karşılıklarının bulunmasıyla sınırlı kaldıkları için metnin içeriğindeki yazar ve okur faktörü, amaçlar ve katmanlı anlam birimleri çeviri ürüne aktarılamamaktadır. Bu sebeple elde edilen bu düşük kaliteli çeviri denemelerini makine / bilgisayar destekli çeviri çalışmaları olarak ifade etmek yerine, buna insan destekli ibaresini ekleyerek tanımlamak daha doğru bulunmuştur (Yetkiner, 2009). Dolayısıyla çeviriyi bilimsel ve mutlak kurallarla açıklamaya çalışan yaklaşımlar genellikle değişkenlik gösteren insan faktörünün devreye sokulması gerekliliğiyle çoğunlukla sekteye uğramıştır.

Dilbilimin dahi yeterli kesinliğe ulaşip ulaşmadığı, formel duruma gelip gelmediği, paradigma oluşturup oluşturmadığı sorgulanırken çeviri alanının da bilim olarak tanımlanması tartışma yaratmıştır. Çeviriyi bir bilim olarak matematik, fizik, kimya, biyolojiyle bir tutmaktansa; sosyoloji, tarih ve felsefe ya da edebiyat bilimleriyle yakın tutmak kimi çevrelerce daha makul bulunmuştur. Dolayısıyla İngilizce'de yeni bilim dalları için kullanılan diğer bir terim olan *studies* teriminin kullanımıyla beraber bu alanda *Translation Studies (Çeviri Çalışmaları)* adı ilk kez James S. Holmes tarafından 1972'de "*The Name and the Nature of Translation Studies*"¹ adlı çalışmasında kullanılmıştır. Holmes'un yaklaşımı, çeviriyi daha çok deneyimden önce değil, sonra kuramlaştırma yolunu izlemektedir. Diğer yandan Holmes, bu isimle alanın gelişmesini yavaşlatmakta olan ortak bir isim kullanımı probleminin ortadan kalkacağını öne sürmüştür (2012). Holmes, bu çalışmasıyla disipline adını vermiş ve akademik bir çalışma alanı olarak çeviribilimin kapsamını belirleyen ilk şemayı da ifade etmiştir (Camcı, 2014). Ayrıca *Science of Translating* kullanımı daha çok dilbilimin yörüngesinde kalmış ve yazın çevirilerine odaklanan bir alan olarak kalırken, *Translation Studies* tüm çeviri çalışmalarını kapsayan bir terim olarak kabul görmüş ve yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır.

Çeviri etkinliğinin dilbilimden kopuşu, çeviri etkinliğinin aslında köklü bir disiplinin içerisinde yer alırken daha genç bir disiplin olarak sürdürülmesinin dezavantajına rağmen, bu yolla yabancı disiplinlerle kurabileceği temasları artırması anlamına da gelmektedir. Bu görünenin aksine bir küçülmeden çok yayılmaya ve genişlemeye işaret eder. Böylece çeviri anlamında dil iletişiminin kısıtlı kaldığı noktalarda dil dışında farklı

¹ Holmes, J. (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. (Amsterdam, Rodopi) (Holmes, 2012).

iletişim türlerini de devreye sokan bir yaklaşıma yön verilmiş olur. Çeviri, dilbilgisiyle ilgili olmaktan çok, kültürle ve insan iletişimiyle ilgili bir problem olarak tanımlanır. Bununla beraber çeviri kuramları daha çok çeviri eleştirisi alanı etrafında konumlanmakta ve bunun için dil kuramlarının yanı sıra felsefe, toplumbilim, göstergebilim, yorumbilim ve edimbilim gibi yakın disiplinler de çalışma alanlarına dahil edilmektedir. Bu da çeviri çalışmalarının disiplinlerarası bir açılıma özellikle ihtiyaç duyduğunun göstergesidir.

Holmes (2012), çeviri çalışmalarını ampirik (deneyimsel) bir bilim dalı olarak tanımlar. Bu tip bilim dallarının iki ana hedefini, kendi deneyim dünyamızdaki belirli olguları betimlemek ve bu olguları önceden tahmin etmek için genel ilkeler üretmek olarak tarifler. Buradan hareketle çeviri çalışmaları üç farklı başlıkta şekillenir. Birincisi, çeviri deneyiminin işleyişini gözlemleyen betimleyici alandır. Bu alanda yapılan araştırmalar; ürün, işlev ve süreç odaklı olmak üzere üç bölümde incelenir ve çevirinin deneyimlenmesiyle elde edilen bulguları ayrı ayrı araştırılır. İkinci alan, kuramsal alan olarak tanımlanır. Bu alandaki çalışmalar betimleyici alandaki incelemelerin sonucundan yararlanarak çeviriye dair olgular için önceden tahminlerde bulunmayı, çeşitli kural ve modeller geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu alanın alt başlıkları ise; araçla sınırlı kuramlar, alanla sınırlı kuramlar, sınıfla sınırlı kuramlar, metin türüyle sınırlı kuramlar, zamanla sınırlı kuramlar, sorunla sınırlı kuramlar olarak ayrılmaktadır. Üçüncü alan ise uygulamalı alandır. Bu alan araştırma çalışmalarının dışında kalan olgularla ilgilenir. Çeviri eğitimi, çeviri araçları, çeviri politikası ve çeviri eleştirisi konuları bu alanın içerisinde çalışılmaktadır. Tüm bu alanlar ayrı ayrı tanımlansa da içiçe geçmekte ve diyalog kurarak tamamlanmaktadır (Holmes, 2012).

Çevirinin yaşamsal ve sık sık kullanılan bir eylem olması, eylemin tanımında bir kontrolsüzlüğü de beraberinde getirmektedir. Bu noktada çevirisi yapılan bilgi türünün niteliğine göre çeviri problemleri de değişmektedir. Umberto Eco (2012), çeviriyi “hemen hemen aynı şeyi söylemek” olarak tanımlar. Bununla beraber çevirinin en büyük sorununa “hemen hemen” düşüncesinin nereye kadar yayılabileceği sorusu ile dikkat çeker.

Çeviri işleminin gerçekleşebilmesi için öncelikle iki dile de hakim olan bir çevirmenin gerekliliği aşikârdır. Ancak çeviriyi anlık gerçekleşen bir eylem değil de bir süreç olarak ele aldığımız zaman, hem çevirmenin kendine ait zihinsel çalışma yöntemi hem de dışarıdan destekle yararlanan ikincil araçlar söz konusu olur. Bu araçların çeşitliliği de

çevirmenin gereksinimlerine göre farklılaşır. Çeviri yapılan disiplinin uzmanları konuyla ilgili kaynaklar, dil yetkinliğini artırmak için sözlükler, ansiklopediler gibi araştırma araçlarının yanı sıra, bir dereceye kadar işe yarayan bilgisayar teknolojisi de çeviri sürecinde etkin olarak kullanılmaktadır. Bu araçların sonsuzluğu ve katman katman derinleşen süreç, aslında çeviride aranan eşdeğerlik halinin yakalandığına dair bir kanıtın belki de hiçbir zaman elde edilemeyeceğini ve dolayısıyla hep daha iyisinin yapılabileceği düşüncesini de doğurmaktadır. Diğer yandan bu durum çevirmenlerin farklı türdeki çeviri işleri için bambaşka çalışma tezgâhları kurabileceklerinin göstergesidir.

2.2.2. Sanat Yönüyle Çeviri

Çeviri tüm yazın türlerinde geçerli olan bir araçtır. Çeviri yapılacak metnin türü değiştikçe, örneğin düzyazıya kıyasla şiir gibi, edebî ya da sanatsal yönü daha kuvvetli olan, özellikle yazarın biçimini, metnin biçimini ve dolayısıyla sözcüklerin içerdiği anlamı daha yoğun taşıyan metin türleri söz konusu olduğunda, çevirinin nasıl olması gerektiği ile ilgili sorular ve yanıtları da çetrefilleşmektedir.

Çeviri çalışmalarını tamamen bilimsel bir çerçeveye sığdırmaya çalışan yaklaşımların dışına çıkıldığı zaman, çeviri çalışmalarının kuramsal ürünlerinin işe yararlığı çoğunlukla tartışılmış, çeviriyi ileri götürmenin aksine, önceden tanımlı kurallarla hareket etmenin çeviri yetisini uygulamada körelttiği düşünülmüş ve bunu bir bilim dalı olarak görmenin avantajları sorgulanmıştır. Dobossy'ye göre "çeviri kuramcıları, çeviriyi daha çok hazırlık aşamasında bilimsel bir çalışma, gerçekleşme aşamasında ise sanatsal bir çalışma olarak tariflerler" (Dobossy, 2012, s. 84). Bunun ötesinde önceden sınırlanmış kurallara uygun bir şekilde çevrildiğinde iyi sonuç verecek olan düz metin türleri olduğu gibi, anlamanın ve aktarmanın çok daha karmaşık olduğu sanatsal metin türlerinde bu durum özellikle tartışılır hale gelir.

Dobossy (2012), çeviri eyleminin bu kadar sıklıkla yapılmasının nedeninin, çevirinin en çekici düşünsel etkinliklerden biri olarak varlığını sürdürmesiyle açıklar. Dolayısıyla çevirinin, aktarma yönünün dışında, gerçekte özgün bir düşünme eylemi oluşu, kimi kuramcılar tarafından özellikle vurgulanmaktadır. Bu durum çeviriye kural dayatılmasının bir kısıtlama olarak görülmesiyle beraber, çeviri pratiğine odaklanılması gerektiğini ön

plana çıkarır. Bu da çeviriye ek olarak çevirmeni ve çevirmenin yorumunu da önemsemek anlamına gelir.

Farklı dili konuşan insanların yalnızca farklı bir dil yapısı kullanmalarından öte farklı düşündükleri, dünyayı farklı şekilde kavradıkları yorumu, çevirideki insan zihni faktörünü özellikle öne çıkarmaktadır. Bununla beraber, çeviriyi otomatikleştirmeye çalışan yaklaşımlarda görülmüştür ki, dil ve teknoloji henüz yeterince verimlilik alabilmek için gereken paralelliği sağlayamamıştır. Dil, teknolojinin yeniliğine ve gelişmişliğine karşın fazlasıyla eski ve derin katmanlı bir yapıya sahiptir. Çeviri, bir dilde düşünüleni başka bir dilde yeniden düşünmektir. Her çeviri, başka bir yorumdur. Bu yorumu yapabilecek olan en üst düzey aracı ise hâlâ insandır.

1960'lı ve 1970'li yıllarda ortaya çıkan, dildeki yapısalci kuramların etkisiyle çeviride bilimsel ve doğru yöntemleri bulma çabası, özellikle çevirideki deneyimin kuramsallaştırılmasını ve bunun öne çıkartılmasını savunan çeviri çalışmaları ile geri planda kalmıştır. 1980'lerden itibaren yapısalcilik sonrası kuramlarla beraber, çevirinin mekanik bir kopya olmasının ötesinde, yorumun ön plana çıktığı bir tablo izlenmektedir. Ayrıca çeviriyi pozitivist yaklaşımlardan arındıran bu eğilim, dilin yalnızca evrensel ve saydam bir iletişim türü olduğu savının karşısında durarak, kültürel tarafının da içeriğe aynı oranda dahil olması gerektiğini savunan çeviri çalışmalarına evrilmiştir.

George Steiner (1975), bilimsel taraftaki görüşü daha da keskin bir tarafa götürenlerden olmuştur. *After Babel* adlı çalışmasıyla çevirinin bilimsel tarafına karşılık hermenötik kuramı devreye sokmuş ve dilin kendi devingen yapısından hareketle çevirinin yalnızca dile ait değil, kültür ve sanatta da dile gelen bir olgu olduğunun altını çizmiştir. Dolayısıyla çevirinin bir bilim olarak görülmesini özellikle reddetmiş, bir bilim olmadığını, muhtemelen hiçbir zaman da olmayacağını öne sürmüştür.

Steiner (1975)'e göre çeviri bir sanat etkinliğidir. Çevirmen yorumcu olarak edebiliğin en üst seviyesindedir ve bu yorum gerektiğinde şiddetli bir bozma olabildiği gibi, özgün bir nüfuz etme işlemidir.

Felsefe Ansiklopedisi'nde de benzer şekilde "çeviri", "tercüme" sözcükleri ayrıca "yorum"a referans vermektedir. Tercüme; bir deyim, bir sözün ya da bir anlatımın anlamını "açıklama" olarak, yani yorumlama olarak ifade edilmektedir (Hançerlioğlu,

1980). Açıklama, daha genel bir ifade olarak anlaşılanırken yorumun bundan farkı, kişiye ve kişiliğe özgü olmasıdır. Bir metnin, onu okuyan çeşitli yorumları yapılabilir. Bu durum çevirinin hermenötikle² kurduğu yakın ilişkiden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bir metnin başka bir dilde yapılan çevirisinde doğru kabul edilebilecek tek bir karşılığının olmadığını, aktarım işleminin yoğun bir yorumlama ve dönüştürmeyi de içerdiğini söylemek mümkündür (Göktürk, 2016).

Çevirinin bu tanımlarına bakıldığı zaman, eylemin kesinliği kanıtlanmış matematiksel bir eşdeğerliğe ulaşma çabasıydansa, çevirmenin öznel ifadesini ön plana çıkararak, orijinale bağlı olduğu kadar, kendine de ait kılan bir yapma eylemi olduğunu söylemek mümkündür.

Çevirmenin çeviri işlemini yapabilmesi için kaynak dil ve erek dile hâkim olmasının yanı sıra bir yeniden üretim yapması beklenmektedir. Bu noktada bu eylemi yapan kişinin çevirmen sıfatı ile yazarlık arasında nerede durduğu önemlidir. Çevirmen bir dilde yazılmış eseri diğer dilde taklit eder. Ancak bu taklit metnin yalnızca anlamını değil, kullanılan söz sanatlarını, yazarın kendine has biçimini, ve biçimsel unsurlarını da taklit etmesini gerektirir. Bu da başka bir deyişle taklit edilemeyecek unsurların yeniden yazılması, yani baştan yaratılması anlamına gelmektedir. Rifat (2008)'a göre bir şeyi anlamak demek, onu en azından potansiyel olarak yeniden üretebilme gücüne sahip olmak demektir. Çevirmenin anlayışı da kendi mecrasında, farklı türde bir anlama olmalıdır.

Göktürk (2006), sanat yapıtının, bildiğimiz gerçek dünyanın yazarca yapılmış bir kişisel yorumu olduğunu dile getirir. Bir okurun karşısındaki yazınsal metnin, bu kendine özgü yarı düşsel dünyanın yani bireysel yaratının ortak iletişim aracı olan dilde bir ölçüde nesneleştirilmesi olduğunu belirtir. Bu durumda sanat ve çeviri birer eylem olarak yan yana gelir. Sanatçının tanımı çevirmenin tanımıyla iyice yakınlaşır.

²Hermenötik (Yorumbilim), Yunanca "hermeneuein" sözcüğünün çevirisidir ve bu "Hermes gibi" çağrışımını içeren bir tabirdir. Mitolojide ayağı kanatlı bir tanrı olan Hermes'in başlıca görevinin, tanrıların emirlerini insanlara taşımak olduğuna inanılır. Tanrılar ve insanların dünyası arasında bir iletişim köprüsü kurmak, yani tanrıların sözlerini insanların anlayabileceği bir biçimde insanlara iletmekle görevli Hermes'in ayrıca dil ve yazıyı da bulan tanrı olduğu düşünülür. "Hermencia" sözcüğü de Yunanca yorum anlamına gelir ve bu sözcükler hep Hermes ile ilişkilendirilir, "Hermes gibi, bir iletiyi taşımak" anlamı sürdürülür (Göktürk, 2006). Dolayısıyla bu sözcüklerin kökeninde de hem tercüme, hem de yorumun aynı noktada buluştuğunu görmek mümkündür.

Çeviri, herhangi bir içeriği anlama ve yeniden üretme işlemiyse, sanat da benzer bir şekilde duyumsanan bilginin hal değiştirerek dışavurulmasıyla gerçekleşir. Benjamin (2012), çeviriyi ürünlerinin sürekliliğine ilişkin bir iddiası olmaması sebebiyle sanattan ayrı tutmuştur. Diğer yandan, çevirinin dil alanındaki yaratıcılık çabalarının en üst aşamasına varmayı amaçladığının altını çizer. Benjamin; Luther, Voss ve Schlegel gibi büyük yazarların çevirmen olarak taşıdıkları değer, yazarlık değerlerinin çok üzerinde olduğunu belirtmiştir. Çeviri nasıl kendine özgü bir biçimse, çevirmenin işlevinin de kendine özgü bir görev olarak yazarın görevinden ayrılması gerektiğini öne sürmektedir (Benjamin, 2012).

Paz (2012) ise, çevirmek ve şiir yazmayı aralarında yoğun bir yakınlık olan iki benzer çaba gibi görür. Çeviri ve yaratıcı çaba arasında çoğunlukla bir ayrım olmadığını vurgular. Diğer yandan iki eylemin birbirini sürekli olarak beslediğini öne sürer. İnsan olmanın temel eylemlerinden biri olarak dünyayı anlama ve anlatmanın, duyguların her dilde evrensel olduğunu belirterek şiirin de çevrilebilir olduğunu savunur. Ona göre iyi şiir çevirmeni aynı zamanda bir şair olmalı, bir şair de aynı zamanda bir çevirmen olmalıdır.

2.2.3. Felsefe Yönüyle Çeviri

Çevirinin felsefe ile ilişkisi öncelikle her iki alanın da düşünme, dünyayı anlamlandırma ve bunun sonucunda bilgi üretmeyle tamamlanan çalışma sisteminden kaynaklanır. Yaşamı anlamlandırabilme çabası, insanların hazır şekilde elde edebildikleri bilgilerin yoksunluğundan ileri gelir. Buna karşılık, ulaşılan veriler bir araya getirildikçe daha anlamlı bilgilerin üretir. Bilgiye ulaşma ihtiyacı insanları düşünürken verileri bir yerden başka bir yere taşımaya sürekli teşvik eder. İnsanlık geliştirmek için bilgiyi paylaşmaya, yaymaya, sürdürmeye gereksinim duyar. Bu durumun kolektif bir büyüme ve güçlenme ihtiyacına karşılık geldiği söylenebilir.

Anlama ve iletişim kurma isteği, insanlar için hem bir dürtü, hem de manevi olarak bir hayatta kalma gereksinimi olarak görülebilir. Beyindeki düşünmenin gerçekleşebilmesi için bile bir aracı olan dil, iletişimin en kapsamlı aracıdır. Bu dürtüyle beraber şekillenen anlatma yordamı, kimi zaman anlayamamanın çaresizliğiyle beraber akla gelen her tür yöneme başvurma ile sonuçlanır. İlkel insanların, hatta insan dışındaki hayvanların, beyin-vücut koordinasyonu ile beraber ses çıkarmaya başlamaları, zamanla sesleri

anlamlandırma çabalarıyla şekillendiği söylenebilir. Gerçek hayatın bir taklidi olan bu sesler, vücut hareketleriyle beraber jest ve mimiklerle zenginleşir.

Diller, insanların geliştikçe ve toplumsallaştıkça oluşturdukları ortaklık ürünleridir. Topluluğu bir arada tutan, ilişkiye girmelerini sağlayan araçlardır. Fakat dil aracısının bu kadar önemli bir rol oynamasına rağmen, dünyada çok sayıda dil üretilmesi bir kolaylıktan çok karmaşaya yol açan bir zorluk olarak şekillenir. Babil Söylencesi³, mitolojide ve neredeyse tüm kutsal kitaplarda yinelenir ve dünyadaki çok sayıda dilin ortaya çıkışıyla ilgili en eski ve en bilindik hikâyenin çeviriye referansı ilgi çekicidir. Söylenceye göre, insanlar hayatı anlamlandırma yolunda güçlerini birleştirme ve tanrıya ulaşma çabasına girerler. Bu çabanın fiziksel karşılığı da kolektif, uyum içinde bir çalışmayla dev bir kule inşa etmek olarak tezahür eder. Kule imgesi, problemsiz iletişim gücüne sahip olan insanlığın bir arada olması, birlik halinde hareket etmesi anlamına gelirken, kulenin göğe doğru yükselişi de tanrıya karşı bir direniş ve boy ölçüşme çabası olarak görülür. Sonuçta tanrı insanlığın bu kibri karşısında öfkelenir ve kulenin inşasını engeller.⁴ Bununla beraber o güne kadar aynı dili konuşan topluluğun dillerini ayrıştırır. Dolayısıyla artık aynı dili konuşamayan insanlar beraber hareket etme gücünden mahrum kalır ve dünyanın dört bir tarafına dağılır. Bu durum, tarihte insanlığa verilen en büyük ve kalıcı ceza gibi görülen "dil laneti" olarak tanımlanır. İnsanlığı çeviriye mahkûm eden ve sonsuz bir karmaşa⁵ içinde bırakan bu söylence, çeviri konusunda fikir üreten sayısız insan için önemli bir referans noktası oluşturur.

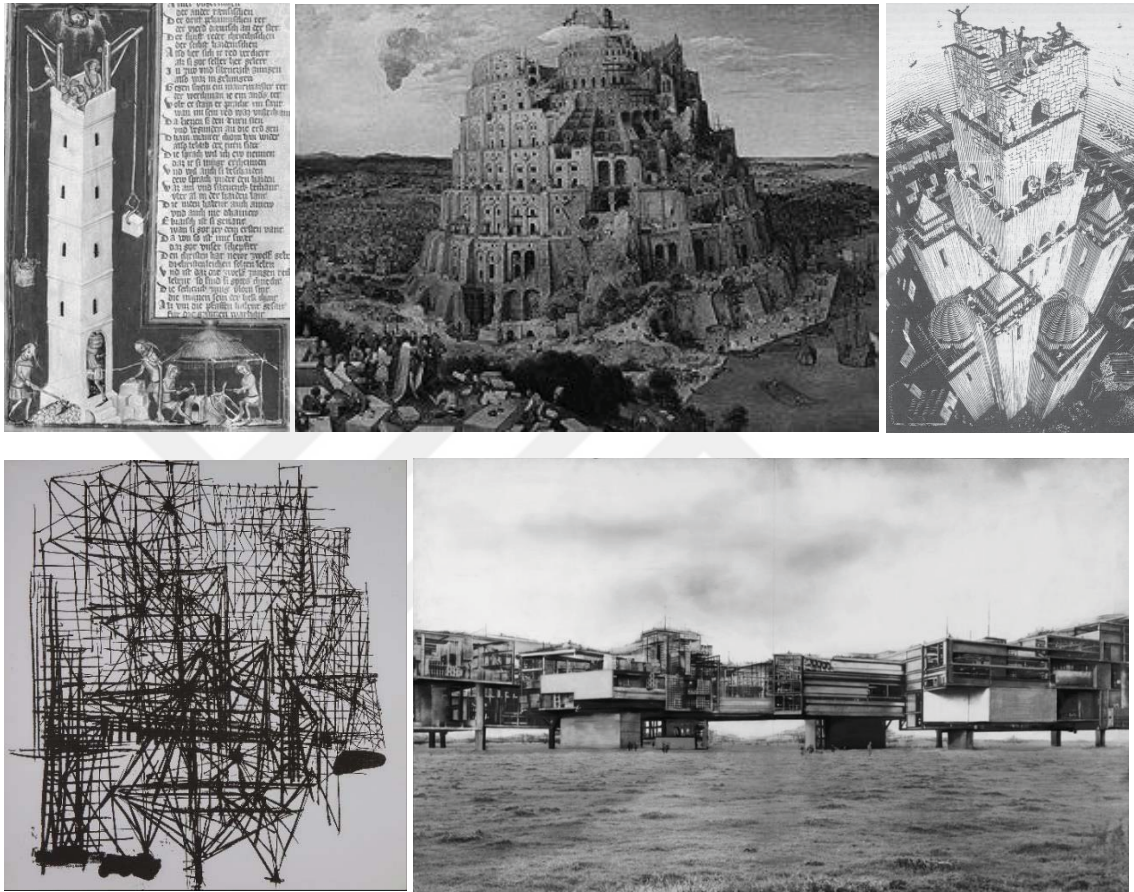
Söylencenin dillerin kökenine dair ve çeviri kavramının ilk kez ortaya çıkışıyla ilgili veriler, kanıtlanabilir ve gerçeklik sınırları içinde bir bilgi türü olmamasına rağmen, tarihte belki de dilden dile, çağdan çağa en çok çevrilen, defalarca yazılan efsanelerden biri olarak hâlâ canlıdır. Bununla beraber Babil Kulesi aynı zamanda tarihte çokça resmedilmiş, anlatının görsel çevirileri denilebilecek yorumları sürekli denenmiştir. Efsanenin

³Babil Kulesi efsanesinin bilinen en eski kaynağı, Tevrat'ın *Yaratılış (Tekvin)* bölümünde bulunur (Batur, 2016). Hristiyan ve Yahudi kaynaklarında hemen hemen aynı şekilde ifade edildiği gibi, islami kaynaklarda da benzer bir hikâye anlatılır. Dini kaynakların yanı sıra çoğu tarihçi, efsanenin anlatımını ve türlü çevirilerini çok sayıda kaynaktan başka yorumlarla yineler. Dini kaynaklarda efsanenin özünde anlatılmak istenen, insanın tanrı karşısındaki kusurluluğu, ve bu boy ölçüşmenin tehlikesini vurgulamak olabilir. Ancak bunun dil ve çeviri bağlamındaki kurgusu, söylenceyi dini kapsamın dışında da tartışılabilir kılmıştır.

⁴Söylenceye göre kimi kaynaklarda kule yıkılmış, kimi kaynaklarda ise inşası yarım kalmıştır. Her iki durumda da kulenin tamamlanamaması, bir metafor olarak ortak bir dilin eksikliğine işaret eder.

⁵Batur (2016), babil kelimesinin kökeninin *bbi* kökünden geldiğini ve "karıştırmak" sözcüğüyle aynı soya sahip olduğuna vurgu yapar. Tevrat'taki anlamında da "karmaşa" ve "anarşi" anlamları vurgulanır.

anlatılarına göre yedi katlı bir zigurattan oluşan kulenin her katı bir bilgeliği tasvir eder ve en tepede göğe, yani tanrı katına ulaşmak mümkün olur. Bu görsel tasvirlerin eski örnekleri bu anlatıya sadık kalırken, daha modern ve güncel yorumlarında kule imgesinin iyice başkalaştığını, fakat insani kolektiviteyi içeren fikirlerin Babil sembolüne referansını sürdürdüğünü görmek mümkündür.



Şekil 1: Bilinen en eski Babil Kulesi imgelerinden biri, 16.yy. Kaynak: (Batur, Başkalaşım, 2016).

Şekil 2: Pieter Bruegel, 1563. Bir dönemin ürünlerinde sürekli çeşitlenen sarmal kule prototipinin en ünlü örneği. Kaynak: (Batur, 2016).

Şekil 3: Tower of Babel by M. C. Escher. 1928. Kaynak: (Hofstadter, 1979).

Şekil 4: Babil düşüncesinin tersine çevrildiği, kule imgesinin de başkalaştığı, Constant'ın *New Babylon (Yeni Babil)* tasvirlerinden biri, 1963, litograf. Kaynak: <https://bit.ly/2SzYEME>.

Şekil 5: Babil düşüncesinin tersine çevrildiği, kule imgesinin de iyice dönüştüğü kule imgesinin de başkalaştığı, Constant'ın *New Babylon (Yeni Babil)* tasvirlerinden biri, 1971, suluboya, karakalem, fotomontaj. Kaynak: <https://bit.ly/2RbbynH>.

Babil Kulesi imgesi, Derrida (1985)'nin dikkat çektiği üzere, bir düşüncenin hem felsefe, hem dil hem de mimarlık üzerinden şekillendirildiği bir figür olarak önemlidir. Bu düşüncenin temelinde bir "salt dil" fikri yer alır ve bu da çeviri metaforuyla inşa edilen felsefi bir sorgulamayı doğurur. Çevirinin bilimsel ve sanatsal niteliği arasındaki gerilimli yapının devamı niteliğindeki bu katmanında, insanlığın tek bir ses olabildiği tek

anlamlılığa, yani saf, bozulmamış bir dile duyulan arzu dile getirilmiş olur. Kulenin inşasındaki gerçekliğe (hakikate) ulaşma çabası, mutlak bir anlamın arayışını sembolize eder.⁶

Bu noktada saf dilin olasılığı ve imkânsızlığı yönünde iki farklı bakış açısı açığa çıkar. Saf dile ulaşma çabası, dilden önce gelen bir gerçeklik olduğu inanişinin göstergesidir. Bu gerçekliğin her dilde çeviri yoluyla tekrarlanabileceği düşüncesine inanılır. Dil, yalnızca bu gerçekliğin görüntüsüdür. Hümanist söylemde bu dil lanetinin bir gün biteceği ümidi yatar.

Walter Benjamin (2012), *Çevirmenin Görevi*⁷ adlı metninde dillerin eksikliğinin dillerin çokluğundan kaynaklandığını söyler ve bir üst dilin eksikliğini vurgular. Yeryüzündeki dillerin çokluğunun, insanların gerçeği bir çırpıda oluşturabilecek sözleri söylemelerini engellediğini düşünür. Bu bağlamda her tür çeviri çabasını, çevirisi yapılan dilin salt dile yaklaştırıldığı bir gelişme evresi olarak görür. Çevirmenin görevi, her metinde amaçlanan anlamı bulmaktır. Diller arasındaki yakınlık sayesinde çevirinin mümkün olduğunu iddia eder ve iyi yapıtların çevrilebilir olduğunu belirtir.

Benjamin (2012)'e göre diller birbirine yabancı değildir, tersine öncül olarak söylemek istedikleri açısından aralarında yakınlık vardır. Bu kendilerine özgü bir iç ortaklık ilişkisidir. Dolayısıyla salt dilin kendini her zaman çevirilerde açığa vurduğunu öne sürer. Çevirmenin görevini, bir başka dilin güçlü etkisi altında olan "salt dili" kendi dilinde tekrar yazarak özgürlüğüne kavuşturmak olarak tanımlar. Çevirmen bu noktada salt dile yaklaşma uğruna kendi dilinin engellerini yıkar, kendi dilini her defasında zorlayarak geliştirir.

Akcan (2009, s. 19) çoğu yazarın Benjamin'in salt dil olarak dile getirdiği fikirde diller arasında baştan metafizik bir bağ olduğu inanişinin yattığını belirtir. Ancak ona göre Benjamin'in ifadesindeki saf dil, bu geleneksel bakıştan uzaktadır. Benjamin'in salt dili, "henüz oluşmamış, geleceğe yönelik bir proje", bir ütopya olarak algılanmalıdır. Çevirmenin görevi her çeviride bu salt dile yaklaşma çabasıdır.

⁶Jorge Luis Borges'in 1941'de yazdığı *Babil Kitaplığı* isimli öyküsü, Babil söylencesinin kuleye benzer şekilde diğer bir mimari tasviridir. Bu kütüphane, dünyanın bütün kitaplarını, bütün dillere yapılmış çevirileriyle yer alan bir sonsuzluk sembolüdür.

⁷ *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923).

Derrida (1985) ise, *De Tours de Babel* adlı metninde bunun tersine, pürüzsüz bir çevirinin olabirliğine dair inanışı, kaynak dildeki anlamı mutlak bir sınıra sokmak olarak görür. Babil söylencesi üzerinden yaptığı hümanist felsefe eleştirisinde salt dile ulaşamama halini, özellikle eksikliği ve tamamlanamamışlığı, düşüncenin sürebilmesi için olumlu bir durum olarak ön plana çıkarır. Salt dile olan inancın zayıflığını vurgulayarak kusursuz bir çevirinin hiçbir zaman mümkün olamayacağını, ancak çevirinin de düşüncenin sürmesi için zorunlu bir açılım olduğunu dile getirir.

Tüm çeviri tartışmalarına önemli bir altlık oluşturan çeviriye dair bu iki farklı bakış açısında Akcan (2009, s. 20)'a göre "Derrida'nın çıkış noktası dillerin, onları kuran ve onlar tarafından kurulan kültürlerin birbirlerine indirgenemez çeşitliliği, radikal farklarıdır. Benjamin'in çıkış noktası ise, tüm dillerin uyumlu olabileceği, hepsinin paylaşabileceği bir çerçevenin mümkün olduğu öncülüdür".

Dillerin kökenine dair bu hikâyenin yarattığı tartışma aslında hâlâ oldukça günceldir. Anlamın dilden önce gelen bir gerçeklik olduğu inancı ve tüm insanlığın aynı anda algılayabileceği bir dil yaratma isteği bugün de geçerliliğini sürdürmektedir. Bu durum Babil'dekine benzer bir süreç olarak bir hegemonyayı da beraberinde sürükler. Bunun önemli bir örneği dünyada en yaygın olarak kullanılan İngilizce, İspanyolca, Çince gibi dillerin tüm dünyaya yayılması gerekliliğiyle ilgili fikirlerdir. Bu durum dünyadaki sömürgecilik gibi, politik tavırların bir uzantısı olarak kendi dil yapılanması olan birtakım toplulukların doğallıklarından mahrum bırakılmaya mahkûm edilmesiyle ezici ve yıkıcı bir hâl yaratır. Bunun ötesinde daha küçük dillerin her zaman daha baskın dillere çevrildiğini, dünyada seslerini duyurabilmeleri için buna mecbur oluşlarını, buna karşılık yaygın kullanılan dillerin bilinmeyen dillere çok az çevrildiğini görürüz. Bu durum da bilginin akış ortamında bazı toplulukların her zaman ana akımdan dışlanmasıyla sonuçlanmaktadır.

Bununla beraber, bu doğal dillerin dışında yapay diller de yaratılmaya çalışılmış ve evrensel bir iletişim sağlamanın yolları aranmıştır. 16. Yüzyılda tasarlanan Baleybelen dili, kimsenin ana dili olmayan ama tüm dünyaca bilinmesi arzu edilen, evrenselliği amaç edinmiş Esperanto dili gibi dillerde amaç her zaman dillerin arasındaki kopuktan kaynaklandığı düşünülen yanlış anlaşılmalara, anlaşmazlıklara, savaşlara vb. olumsuzlukları gidermektir. Babil'den bu yana hâlâ güncel olan saf iletişim ütopyası, yaşamın barışçıl yeni bir dünyaya evrilmesini ümit etmektir. Ancak açıktır ki, dünyadaki yayılma ve farklılaşma insanlığın yapısal, doğal bir özelliğidir. Diller doğallıkla beslenir

ve yaşadıkça gelişirler. Aynı dili konuşan topluluklar içerisinde bile coğrafya genişledikçe kaçınılmaz olarak yeni lehçeler, yeni şiveler ortaya çıkar. Ricoeur (2008), insanlığın rastlantı eseri bir hataya düşmesinden dolayı değil, doğal yapı gereği “Babil sonrası” olduğunu belirtir.

Diğer yandan tüm dünyanın erişebileceği tek dil yaratma projeleri dilin doğal oluşumundaki eşit gücün bir tarafa ağırlık verilerek kayması manasına gelebilir. Wittgenstein ([1985] 2013, s. 133), “dilimin sınırları dünyamın sınırlarını imler” diyerek bu konuya dikkat çeker. Dil insanın yaşamına eşdeğerse, dili tasarlayan bir mekanizmanın olması düşüncesi başka tür tehlikeleri devreye sokar. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*⁸ adlı romanında George Orwell'in bir dilbilimci olarak tasvir ettiği sınırlı dil dünyasıyla *New Speak* bu tehlikenin oldukça gerçekçi bir kurmacasıdır. Dolayısıyla dilleri gibi düşünceleri de sınırlanan insanlar bu yolla kolaylıkla yönetilebilir hale gelir. Diğer yandan bambaşka dillerin varlığı, tek bir dilin sınırları içinde yaşamının olanaklarından çok daha zengin bir bilgi ağının da varlığına fırsat verir. Tek dil yaratmayla ilgili fikirler bir güçlenme ve genişleme isteğine karşılık gelirken, çok sayıda dilin var oluşu bilginin tek merkezden değil sonsuz düşünme biçimiyle ve özgürce, sonsuz bağlamlarda akışına izin vermektedir. Grossman (2010), bir dilin ancak başka dillerle, yabancıyla bağlantı kurabildiği sürece gelişebilme potansiyelinin olduğunu hatırlatır. Gericı hükümetlerin ve dışlayıcı toplumsal hareketlerin kendi sınırları içinde başka dillerin kullanılmasını yasaklayan tavırlarının da bu fikirden türediğine ve bunun tehlikesine dikkat çeker.

Herkes tarafından anlaşılabilirliği dert edinen projeler, genellikle dilin zenginliğini sekteye uğratabilecek çabalarla sonuçlanmıştır. Bu girişimler ütopyadan çok distopyaya dönüşmeye yatkındır. Dolayısıyla bu bakışla çeviri bir problem, bir mahkûmiyet olarak değil, olumlu bir uğraş ve yararlı bir zorlanma olarak görülebilir. Doğal yolla oluşmuş ve yaşamda varlık göstermiş bir dilin yerine yapay bir dili önermek belli amaçlar için olumlu olsa bile, yapay diller içerisinde edebîleşilemeyeceği, derin anlam katmanlarına inilemeyeceği açıktır.

Bir kusursuz dil arayışı, Eco'nun incelediği üzere tarih boyunca hep sürmüştür. Bu kusursuzluk arayışı, insanlığın başlangıçtaki ortak dilini kutsayan geleneksel ve dini inanışların gölgesindeki düşüncelerden, kusurluluğun doğallıktan ileri geldiğini sürerek hep daha iyisinin üretilebileceği umudunu taşıyan görüşlere kadar uzanır (Eco, 2004). Diller tarihine bakıldığında Mısırlıların hiyeroglif yazısı, imgelerin ifadeciliğine dayanarak

⁸ (Orwell, 2010).

oluşturulan görsel dilin ilk örnekleri denilebilecek ideogramlardır. Gerçekliğin bire bir resmedilmesi, soyutlamalarının yapılması ve akabinde bir kodlama sistemiyle dile dönüşen bir alfabeye hiyeroglif yazısı kusursuz dil arayışına dair önemli bir yapıdır. Kusursuzluk ve evrensellik arayışı dilde gerçeklik ve semboller arasındaki bir düzlemde de tartışılır. Görsel iletişim yöntemleri, günümüzde de çoğu zaman erişilmesi ve herkes tarafından kullanılması zor olan dil araçlarının gerekliliğini azaltıp daha evrensel ve gerçek yaşamın daha saydam kopyaları denilebilecek çevirileri de yaratmıştır. Bu iletişim türlerinin sınırlı bir seviyede iletişim sağladığı, edebî bir dil kullanma becerisini körelttiği düşünülebilir. Ya da diğer başka bir bakış açısından, dünyadaki görsel iletişimin dil iletişiminden daha kolay ve zahmetsiz yapılabileceği görüşünün bir görsel iletişim kirliliğine yol açtığı öne sürülebilir. Bu da benzer bir şekilde iletişimin derinliğinin zayıflaması ve insan yaşamının derinliğinin azalması tehlikesini doğurur. Ancak dili tektipleştirici, dondurucu, sabitleştirici tavırlardan uzakta, çeviriler vasıtasıyla gelişen ve genişleyen canlı bir mekanizma olarak ele almak kolektif gücü çoğaltacak esas tavır olarak görülebilir.

Diller için söz konusu olan bu beraberlik, ortak çalışma ve bilgiyi genişleterek üretebilme potansiyeli, perspektifi disiplinler çerçevesinde genişlettiğimiz zaman insanlığın sahip olduğu gücü katlayarak artırmaktadır. Bu sebeple disiplinlerarası geçişlere olanak veren çalışmaların çevirilere daima gereksinim duyduklarını söylemek mümkündür.

2.3. ÇEVİRİNİN İKİLEMLERİ

Çevirinin bilim, sanat ve felsefe sınırlarındaki kuramsal yaklaşımları, çevirinin net bir tanım ve çalışma alanına indirgenemediğini gösterdiği gibi, bunların açılımları üzerinden başka tür tartışmaların da açığa çıkmasına sebep olmuştur.

Çeviri ortamı iki yabancıyan yan yana gelerek diyalog kurduğu, aradaki farkların ve benzerliklerin su yüzüne çıktığı, keşfedildiği ve tartışıldığı bir atmosfere sahiptir. Çeviri süreç ve sonuç ürünüyle beraber ikilik yaratır. Kaynak metin ve erek metin olarak adlandırılan uç gerilim kuramsal çalışmaların uzantısı olarak görülebilecek çeviri tartışmalarını doğurmuştur.

Kalkış ve varış arasındaki bir yolculuk gibi görülebilecek bu süreçte kaynak metin ve erek metnin diyalogu, temelde birbirine uzak iki yapının buluşmasıdır. Bu karşılaşmanın

tanımı bazen kaynak dil ve çeviri dil karşılaşması, bazen yazar ve okur karşılaşması olarak dile getirilir. Bu yan yana gelişte kaynak metin şeffaflaşır ve erek metin bu şeffaflık aracılığıyla kendi olanaklarını kullanarak özü yeniden kurgular. Bu doğrultuda çeviri eyleminin sonsuz denebilecek bir aralıkta ne tarafa daha yakın olduğu, çeşitli argümanları da doğurur. Orijinalin ya da çevirinin hangisinin ön planda tutulması gerektiği ile ilgili düşünceler basitçe tek bir ikilem gibi algılansa bile, bunun aracılığıyla söylenmesi gereken pek çok ikincil savın da önünü açmış olur.

2.3.1. Çevrilebilirlik ve Çevrilemezlik

Çevrilebilirlik ve çevrilemezlik savları temelde Benjamin ve Derrida'nın başı çektiği iki karşıt, ama aynı zamanda birbirini besleyen fikrin uzantısıdır. Bu tanımlar, metnin çevirisinin mümkün olup olamadığı, çevirinin görevini başarıp başaramadığı, dilden dile aktarılırken kaybolan ya da kazanılan değerlerle ilgilidir. Dolayısıyla Benjamin ve Derrida'nın çeviri eylemini anlamaya ve yorumlamaya çalışırken kullandığı bu birbiriyle çelişen iki kavram da çevirinin mümkünliğini ve gücünü sorgulamak açısından önemlidir.

Benjamin (2012) çeviriyi, dillerin birbirlerini geliştirebilmesini, birbirlerine açılıp karşılıklı genişleyebilmelerini sağlayan, sınırları kaldıran bir güç olarak görür. Bu güçte bir uzlaşma ümidi arar. Dillerin bir diğerini silmeden, diyalog oluşturarak kurduğu beraberlikte bir bütünlüğe ulaşılmasını arzular. Bu arzuyu çevrilebilirlik olarak dile getirir.

Benjamin'in (2012), çevrilebilirlik tanımı, çevrildiği zaman özünden bir şey kaybetmeyen metinlere yöneliktir ve bu tanımla bu tür metinlerin üstünlüğünü dile getirmiştir. Bu, ona göre metnin anlamının, özünün onun çevrilebilir oluşuyla sürebildiğini gösterir. Metinden önde gelen gerçekliğin çeviride de sürebilmesi, metnin çeviriye açık olmasından, yani çevrilebilir olmasından kaynaklanır.

Derrida ise, çeviri üzerinden kurguladığı düşüncesinde çevrilemezlik ifadesinden hareket eder. Çeviriyi hiçbir zaman olanaklı olmayan bir eylem olarak tanımlarken geleneksel felsefenin arkasında durduğu düşünceden uzaklaşır. Çevirinin hiçbir zaman saf, doğru, gerçek bir aktarımı sağlayamayacağını savunur. Dolayısıyla çeviriyi imkânsız kılar. Bu imkânsızlık savı, bir olumsuzluğun aksine olumluluğu vurgulayan ve tekliği ortadan kaldıran, bunun yerine çoğulluğu ortaya koyan bir görüşle şekillenir (Derrida, 1985).

Derrida, Babil mitindeki geleneksel inanışta çeviri lanetinin bir gün biteceği ümidinin anlamsızlığını öne sürer. Ona göre kulenin inşası hiçbir zaman tamamlanmayacak, çeviriye mahkûm oluş hiçbir zaman bitmeyecektir. Derrida'ya göre çeviri, eksik kalmayı zorunlu tutar. Bitirmenin, bütünleştirmenin, tatmin olmanın imkânsız olduğunu belirtir. Bunun olanaklılığına inancın başka bir sistemi kendi içinde eritmek, yok etmek olduğunun tehlikesini dile getirir. Dolayısıyla çevrilebilirlik düşüncesini belli bir anlamın sabitlemesi ve onun kutsanması olarak gördüğü için reddeder. Yapısöküm düşüncesini çevrilemezlik savı üzerinden geliştirir. Ona göre, çevirinin imkânsızlığı, hiçbir yapının tamamlanamayacağını ve bu tekillikle diğerlerinden üstün gelemeyeceği anlamına gelir. Bu bağlamda çeviri düşüncesi evrenselliği bozarak hep bir sonrakine açılımı tetikleyen merkezi bir kavram haline gelir (Derrida, 1985). Bu noktada Derrida ve Benjamin'in düşüncesi yan yana gelir. İki karşıt savla dile geliyor olsa da her iki fikrin de arkasında, çeviri aracılığıyla orijinal metnin yabancıyla ilişki kurarak açığa çıkaracağı yeni üretim arzusu yatar.

Bu iki yaklaşım üzerinden, Benjamin'in tavrının orijinal metinden yana olduğu, Derrida'nınkininse çeviri metne yakın durduğu söylenebilir. Derrida çeviri aracılığıyla yapılan aktarmanın bir dilden başka bir dile problemsiz biçimde taşınamayacağını vurgular. Çeviri metin, ancak orijinal metnin köklerinden sarsılmasıyla, bozulmasıyla inşa edilebilir. Kaynak dildeki anlamı sabitlemenin imkânsız olduğunu savunur çünkü özünde bir orijinallik olduğu fikrini reddeder.

Derrida yapısökümcü düşünceyle özcü yaklaşımlara ve geleneksel felsefeye karşı bir tavır sergiler. Bunu da çevrilemezlik üzerinden tanımlar. Ancak çevrilemezlik tanımını özcü yaklaşım yanlılarından da dile getirenler olmuştur. Justin O. Brien'a göre "bir işin en tatmin edici kriteri sadece zorlukla çevrilebilir olmasıdır, çünkü başka bir dile kolaylıkla özünü kaybetmeden geçebiliyorsa, ya özel bir özü yoktur ya da az bulunur cinsten değildir" diye belirtir (O'Brien, 2000; akt. Akcan, 2009.s. 16).

Çevrilemezlik tanımı bu durumda iki ayrı koldan tartışılır. Bir metnin çevrilemeyeceği düşüncesi, çıkış noktasından varış noktasına yapılan yolculukta doğal iletişiminin yarattığı bir karmaşa fikrinden ileri gelir. Bu karmaşanın vücut bulmuş hali olan çevirmenlerin kulaktan kulağa, bir şeyleri bir yerlere taşıdığı süreçte oluşan kayıplar kaçınılmazdır. Bir çevirinin ne kadar iyi yapılırsa yapılsın asla orijinalinin sahip olduğu

üstünlüğe, gerçek anlama, saflığa erişemeyecek oluşu her zaman geçerlidir. Çeviri bir şeyleri değiştirirken tercih etmediği, geride bıraktığı kararlarla daima bir kaybeden taraf olduğu önkabulüne sebep olur. Benjamin, orijinal metni, çevirisi sayesinde hayatta kalan bir öz olarak tanımlarken, Derrida bu özün zaten hiç var olmadığını savunarak çevirinin kendisini de en az orijinal metin kadar değerli kılan bir argüman ortaya koyar.

Ricoeur (2008), tahmini bir yapay dilin, kendine özgü mizaçları, tuhaflikları olan doğal bir dilin yanına yaklaşamayacağını belirtir. Dillerin gerçeği söylemek, gerçekten başka bir şeyi, olanaklıyı, gerçek dışı olanı, gerçekleşmesi imkânsız olanı, hatta söylenemez olan gizliliği, dolayısıyla anlam ve gösterge arasındaki söyleme bağıntısını vurgular. Her dilin kendi içerisinde, gizle, gizemle, dile getirilemez olanla giriştiği mücadeleyi en üst derecede iletilemez bir problem olarak, çevrilemezlik olarak dile getirir. Bununla beraber çevrilemezliği, ötekiliği bir düşünsel büyülenme olarak görür.

Çevrilemezlik düşüncesi, kaynak metin ve erek metin arasındaki uzaklık çoğaldıkça daha baskınlaşmaya başlar. Metnin edebî niteliği yükseldikçe, şiir gibi daha katmanlı, fakat içerisinde boşluklar taşıyan, yoğunlaştırılmış metin türlerinde, yalnız dil ve edebiyatın sınırları içerisinde kalmayan, sanat olarak nitelenmeye yakın bir eylem söz konusudur. Bu da dil dışındaki disiplinlerin arasında bir çevirinin mümkün olup olamayacağını gündeme taşır. Kaynak ve erek arasındaki yolculuk ne kadar uzarsa, yani iki taraf birbirine ne kadar yabancıysa çeviri işleminin imkânsızlığı da o oranda artmaktadır. Ancak çevrilemezlik tarafındaki düşünürlerin de savunduğu gibi, bu imkânsızlık fikri, çeviri sürecinin kazanımları için engel değildir.

2.3.2. Sadakat ve İhanet

Metinlerin edebiliği, içeriğe dair net bilgilerin yanı sıra, yan anlamlar, mecazi aktarımlar, sembolik metaforlar, biçim kaygıları, öznel üsluplar gibi daha üst düzey göstergelerle şekillenir. Çevirmenlerin bu tür bir metinle karşılaşması, çeviri işleminin mekanik aktarım ve basit tekrar olmadığını hatırlatır. Bir anlamda çevrilemezlik sınırına geline bu noktalarda çevirinin etik yükü ile, yani sadakat problemiyle karşı karşıya kalınır.

Çeviri metin varlığını borçlu olduğu orijinal metne karşı bir sorumluluk taşır. Çevirinin kendisini zaten bir çeviri metin olarak açıkça sunması, ya da bir metinden referansla yazılan her metnin orijinal metinden ödünç aldığı anlam öğelerini saygıyla alıntıladığını

göstermesi bazen bu borcu silebilirken bazen yeterli olmayabilir. Çeviriden hem varlığını borçlu olduğu kaynağa sadık olması, hem de ondan başka bir şey olması beklenir. Bu durum çeviriyi sadakat ve ihanet ikileminde bırakır.

Sadakatin çeviri bağlamındaki tanımı konusunda kuramcılar farklı görüşlere sahiptir. Orijinal metnin özüne sadık kalmanın kabul gören yollarından biri, sözcüğü sözcüğüne çeviri anlayışıdır. Bu yaklaşım kaynak metne daha yakın bir tavır çizerken bu tür çeviriler metnin bütünündeki anlamı yakalamadaki başarısızlıklarıyla sıkça eleştirilmiştir. Sözcüğü sözcüğüne çeviri anlayışı çeviri işlemi ancak bir sözlüğün algoritmasını kullanan bilgisayar çevirilerine yaklaştırmakta, bu da sadakati aksine düşüren bir durum yaratmaktadır. Diğer yandan, orijinal metnin yarattığı üst anlamın kavranıp erek dilde tekrar yazıldığı çeviri yaklaşımlarının orijinal metne daha sadık bir tavır olduğu da savunulmuştur. Ancak bu yaklaşımda da kaynak metindeki üst anlamın sabitleştirilmesi, tekilleştirilmesi tehlikesi devreye girmektedir.

Bu ikilik, kuramcılar tarafından *benzeştirici* ve *yabancılaştırıcı çeviri* türlerinin tanımlanmasıyla ayrılmıştır. *Benzeştirici çeviriler*, çevirinin görünmez olması gerektiğini savunan, çeviri metnin orijinal dilde yazılmış gibi anlaşılmasına çabalayan, çevirinin çeviri gibi okunmadığı metin türlerini destekler. Bu çeviri türü erek metnin dilini daha fazla öncülleyen, bu sebeple de yabancı dille kurulan ilişkideki farklılıkları kendi dilinin sınırları içerisinden geçirmeyen bir anlayışı gösterir. Çeviri bu durumda amacını kısıtlı bir oranda gerçekleştirir. Anlam ikinci dilde sürer, ancak iki dil arasındaki uzaklık devam eder. Bir bakıma çevrilemez olduğu varsayılan, gerçekte de çevrilmez. *Yabancılaştırıcı çeviri* yaklaşımlarında ise çeviri daha şeffaftır, çeviri olduğu bellidir. Kaynak dil kendini erek dilde açıklıkla gösterir, iki dilin birbirine uymayan tuhaflıkları gizlenmez. Bu yaklaşım ikiliğin diyalogunu daha fazla önemser. Bir bakıma çevirinin sonucundan çok sürecini değerli kılar ve süreç sonucundaki kazancı ve zenginleşmeyi arar. Schleirmacher (2012), bu durumu “yazarı okura değil, okuru yazara götürmek” olarak tarif eder. Benjamin de, çevirmenlerin başarısını dillerin birbiri arasındaki sınırları kaldırabildikleri oranda görür. Çevirinin diğerinin alanına daha fazla girerek birini erittiği noktada görevinden şaştığını hatırlatır.

Çeviride iki taraftan birine kayma halini dengelemek temel bir tartışmadır. Çünkü çevirinin amacı etik olarak bir yarış ve baskınlık savaşıyla bilgileri zorla koparıp yaymak değil, bilginin dengeli bir şekilde sürmesini, kalkış ve varış noktası arasında eş bir kazanım

gerçekleşmesini sağlamaktır. Bu noktada çeviri çalışmaları içerisinde eşdeğerlilik terimi devreye girmektedir.

Eşitlik kavramı iki şeyin birbiriyle tamamen aynı olduğu izlenimini verirken, eşdeğerlilik kavramında aralarında kabul edilebilir oranda fark da hissettiren bir yakınlık söz konusudur. Hançerlioğlu'na göre eşdeğerlilik, değerleri eşit olan, denk anlamındadır (1980). Çeviri çalışmalarına diğer disiplinlerdeki anlamlarının bir tercümesi olarak aktarılan bu terim; matematikte, mantıkta, fizikte ve ekonomide de kullanılır. Matematiksel eşdeğerlilik hali, eş biçimli olmadıkları halde yüzölçümleri aynı olan iki bölgeyle tanımlanabilir. Mantıksal eşdeğerlilik, iki kavramsal önermenin ya da niceliğin birbirinin yerine konması durumunda hiçbir değişikliğin olmadığı tespit edildiği zaman söz konusudur. Fiziksel eşdeğerlilik, tümüyle ısıya dönüştürülmüş bir güç olarak tanımlanabilirken; ekonomide de iki malı eşdeğerli kılan şey, onların üretimleri için toplumsal olarak gereken emek süresiyle belirlenmektedir (Hançerlioğlu, 1980). Çeviri çalışmalarındaki eşdeğerliliğin daha çok matematikten devşirildiğini düşünen kuramcılar bunu bilgisayar çevirileri için de bir referans olarak kullanmıştır. Ancak bunun insan çevirisi için her zaman işlemeyeceği öne sürülmektedir. Diğer yandan kimi kuramcılar mantıktaki tanımı metin çevirisindeki eşdeğerliliğe en yakın tanım olarak önermiştir (Göktürk, 2016).

Kabaca diğer alanlardaki tanımlarıyla karşılaştırıldığında, çevirideki eşdeğerlilik de iki metnin birbirinin yerine geçebilecek denklığe sahip olmasıyla elde edilebilir. Ancak hem aynılığı hem farklılığı barındıran bu kavramda eşitliği bozan şey yalnızca farklı dillerde yazılmış olması değildir. Çevirmen kimi metinlerde yalnızca anlamı korumayı önemser. Kendi dilini kullanarak yinelediği anlamı oluştururken, kaynak metnin yazarının üslubuna ait detayları sürecin dışında bırakmayı uygun görebilir. Tersine, üsluba ya da biçime dair eşdeğerliliği ön plana çıkardığı zamansa anlamda birtakım kaymalar söz konusu olabilir. Dillerin taşıdığı kültürel ve toplumsal atmosfer çevirilerde de görünür haldedir. Çevirmen alıcı kültürde kaynak metindeki durumun eşdeğerliliğini yaratabilmek için bazı unsurlardan vazgeçmeyi seçebilir. Bu durumda çoğu zaman alıcı kitlenin de kriterleri devreye girer. Yeniden oluşturulan metnin yazılış amacı, hitap edeceği okur kimliği, zamanın gerektirdiği değişim ve güncellemeler vb. kaygılar çevirmenleri, eşdeğerliliği oluşturmaya çalışırken metni tekrarlamak ve farklılığı yaratmak arasında ikilemde bırakır.

Bu anlamda sadakatin ölçümü de farklı ölçekler arasında gidip gelir. Tek tek sözcükleri karşılaştırmak, anlamlı sözcük öbeklerine bakmak, cümle bütününe bakmak ya da metnin bütününe bakmak ve ortaya çıkan bütünsel anlamı karşılaştırmakla sadakat ölçülmek istenebilir. Nida, eşdeğerliliğin farklı türlerini ifade etmek için iki tanım getirmiştir. Birincisini iletinin hem içeriğini, hem de biçimini şeffaf bir şekilde anlatma yöntemi olarak biçimsel eşdeğerlilikle ifade etmiştir. İkincisini ise, akılda uyanan dilsel etkinin iki dilde de aynı olmasını sağlamaya yönelik olan ve daha doğal bir anlaşmayı amaç edinen devingen eşdeğerlilik olarak tanımlamıştır (Nida, 2012).

Bu noktada çeviribilim kuramcılarında Popoviç'in önerdiği *deyiş kaydırma* ifadesi çeviri eleştirisi açısından önem taşımaktadır. Popoviç (2012), eşdeğerliliğin yaratılmasında çevirmenin bir davranış biçimi olarak esnekliğini vurgulamaktadır. Gerektiği noktalarda çeviride bazı sapmaların olabileceğini savunan bu önermeyle aslında, eşliği daha çok önemsenen bileşenin yeniden yaratılması için diğer taraflarda bazı sapmaların olabileceğini belirtmiştir. Bu sapmanın görünüşte bir ihanettense bütüne bakıldığında daha çok sadakate hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bu durum çevirmeni yazarın gölgesinde bırakan ve onu yalnızca şeffaf bir iletim sağlayan, ikinci sınıf bir aracı olarak değil, kaynak metnin de yaşamını güvence altına almak için yorum yapma ve inisiyatif alma gücüne sahip diğer bir yazar olarak konumlandırmaya yardımcı olmaktadır. Popoviç (2012) bunu “çeviriyi el değmeden yapmak yerine aksine onu çarpıtarak daha iyi anlamak ve bu sayede daha iyi yaratmak” olarak ifade etmiştir. Bu, çevirmenin orijinal metni değiştirmek istemesinden kaynaklanmayıp, onu kendisine daha bağlı kalarak daha doğru üretebilmek arzusunu göstermektedir (Popoviç, 2012).

Goethe'nin çok daha eskide tanımlamış olduğu üç düzey çeviriyle de, kaynak ve erek dil arasındaki sadakat farklı bir bakışla yorumlanmaktadır. “Birinci çeviri düzeyinde, çevirmen yabancı metni kendi sözleriyle anlar, ikincisinde yabancı fikre yaklaşır, ancak onu kendi kültüründe zaten önceden var olan bir şeymiş gibi sunar. Üçüncü ve en gelişkin mertebede ise çevirmen, özgün metne o kadar bağlanır ki, kendi dilini unuttur ve üçüncü bir dil yaratır” (Akcan, 2009, s. 19).

Çeviriyi özgün metinden ayıran, çevirinin yapılma amacıdır. Birincil amacın, orijinal metni başka bir ortama aktarmak olduğu söylenebilir, ancak diğer yandan çeviri metin artık ilkinden başka türlü bir bağlam içerisinde yer almaktadır. Anlamın ve biçimin eşdeğerlilik tartışmasındaki farklı ağırlıklarının yanı sıra çevirinin işlevi de eşdeğerliliğin

sağlanmasındaki dengeyi değiştiren başka bir kaydırma olarak görülmüştür. Hans J. Vermeer'in, 1984'te ortaya koyduğu *Skopos* kuramı, çevirinin işlevini, dolayısıyla amacını ön plana çıkarmaktadır. Her eylem bir amaç doğrultusunda yapıldığına göre çeviri eylemi de birden fazla amaca hizmet edebilmektedir. Hedef anlamını taşıyan Yunanca bir sözcük olan *skopos* kavramıyla, Vermeer'in yaklaşımı kaynak metinden çok erek metne odaklanmaktadır. Ancak bu odaklanma, kaynak metinden körü körüne uzaklaşmak anlamında değildir. Uzaklaşılın şey kaynak metnin yazılış amacıdır. (Şevik, Gündoğdu, & Tosun, 2015). Bu uzaklaşma bir anlamda orijinal metni de özgürleştirmektedir. Derrida'nın da savunduğu üzere orijinal metin üzerinde yapılacak değişiklikleri, bozmaları ve sapmaları gerekli kılan bu tavır, özgün metne ihanet değil, aksine olumlu bir ortaklık kurma isteğiyle yorumlanabilir.

Çevirmenin kendi oluşturduğu çalışma alanında, gerektiğinde bağımsızlaşabilme hakkına sahip olduğunun altını çizmek, bu açıdan bakıldığında çeviri eylemine bir şeyleri basitçe tekrarlamaktan çok daha fazlasını içeren bir görev yüklemektedir.

2.3.3. Orijinali Yaşatma ve Yazarın Ölümlü

"Neden çeviri yapıyoruz?" sorusu, önemli bir hayatta kalma içgüdüşü ile cevaplanabilir. İnsan ömrünün kısalığı gibi metinlerin de ömrü kısadır. Ancak metin, insan yaşamının aksine, devralınan bir çeviri nöbetiyle her zaman yaşamda tutulabilir. Benjamin (2012), sanat yapıtlarının yaşamlarının sürekliliğinin sağlanmasınin, canlıların yaşamlarının sürekliliğinin sağlanmasından çok daha kolay olduğunu hatırlatır. Ancak sanat yapıtlarını hayatta tutmak, onları bir nesne olarak saklamakla ya da kopyalarını sürdürmekle değil, çevirerek ve zorunlu olarak dönüştürmekle sağlanabilmektedir. Çeviriler kendi varlıklarını orijinal metne borçlu olduğu gibi, orijinal metinler de çevirileriyle hayatta kalabilmektedir.

Benjamin (2012), üstüne dikkat çekilen bir şeyin, o şeyi yeniden üretme girişimiyle betimlenmesinin, yaşamda dilin dışında kalan alanlarda eşine neredeyse hiç rastlanmayacak bir betimleme biçimi olduğunu söylemiştir. Bu durumda metni hayatta tutma arzusu, yani çeviri yapma güdüşü, özellikle orijinale biçilen değerin ifadesidir. Bu güdü, günlük hayatımızda dahi edindiklerimizi sürekli anlatmak, paylaşmak, tekrarlamak ve hatırlamak isteğindeki yaklaşıma benzer. Tekrarlama, hem orijinali yaşatma hem de çeviri üzerinden kendini de var etme hali olarak iki tarafı da canlı tutar.

Derrida'nın öne sürdüğü, hiçbir söylemin, metnin ya da yapıtın tamamlanmadığı fikri; çevirinin hiçbir zaman bitmeyen bir eylem olduğunu, hep başka türlüünün yapılabileceğini, başka bir düzleme başka bir hedefle yeniden aktarılabilceğini ve dilin sürekli değişen döngüsünü yakalayabilmek için çevirinin de yinelenmeye muhtaç olduğunu göstermektedir. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken, bu fikrin metne verilen orijinal sıfatını da yerinden etmesidir. Bu, orijinal ve çeviri arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırma girişimidir. Buradan hareketle yaşamda yeniden üretilmeyen hiçbir şeyin olmadığını söylemek ve her üretimin de bir başka şeyin yinelenmesinden ibaret olduğunu söylemek mümkündür.

Bir noktadan sonra tarihsel bir perspektifle dilde güncellenen yeni anlatıyla çeviri artık bir ölçüde orijinalin yerine geçmektedir. Ya da uzak bir yere taşınan metin, orijinaline zaten ulaşamayan yepyeni bir mecrada görevi devralmış bir nesneye dönüşmektedir. Bu durumda çeviri, kopya olmanın ötesinde artık yeni bir üretimdir. Metnin anlamı ve açığa çıkardığı etki orijinalle değil, çevirisiyle sürmektedir. Ondan çok eskide ya da çok uzakta kalmış orijinal de çevirisiyle beraber anılmaya devam etmektedir. Çeviri, orijinalin yerine geçme kaygısı ile, aksine orijinale duyulan bir saygının sonucunda üretilir. Ancak çeviriyi bir başlangıç ve bitiş noktasının ötesinde bir döngü olarak görmek, onu neyin orijinal neyin çeviri olduğunun belirsizleştiği bir konuma sokmaktadır.

Çevirinin bir başka yönü de, orijinalin hayatta kalmasını sağlaması, onu öldürüp yerine geçmektense ona yönlendiren bir işaret levhası vazifesi görmesidir. Varlığıyla onun gibi davranmak yerine, yani orijinal metnin kendisiymiş gibi yapmak yerine, orijinal metnin adını zikreden, ona ulaşmak isteyen okuyucuya adresi gösteren, dahası onu anlama edimine yaklaştıran ve yardımcı olan köprüdür. Çeviri bu görevini tamamladıktan sonra artık gerisi okura bırakılmış olur.

Grossman (2010), bir yapıtın başka bir dil içinde değiştirildiğinde o yapıtın artık çevirmene ait olduğunu belirtmektedir. Ancak gizemli ve anlaşılmaz bir şekilde aynı anda özgün metnin yazarının da yapıtı olmayı başardığının altını çizmektedir. Bu durumda bunun bir değişim olmaktan öte, bir büyü, değersiz metalleri altına dönüştürmek gibi olduğunu söyleyerek çeviri eylemini yüceltmektedir. Ayrıca orijinali yaşatan değer olarak çeviri, metnin dolaşıma girmesine, çeşitli mecralara ulaşabilmesine aracılık eden, yolculuğun gerçekleşmesini sağlayan araç görevini de üstlenmektedir. Dolayısıyla orijinal bir metin, tanınırlığını çoğu zaman çevirilerine borçludur.

Yapısökümcü çeviri mantığı ötekiliğe, başkalaşıma kapı açarken, bu sayede metnin hayatta kalmasına imkân tanımaktadır. Yapısöküm, “metnin kumaşındaki delikleri açığa vurur, metnin içindeki dışarılığı sürekli yüzeye çıkarır ve bu sayede kimliğin kendi içine kapanmasını engeller” (Şumnu, 2012, s. 161). Derrida bunu yazı ile konuşmayı birbirinden ayırarak da ifade etmektedir. Konuşmayı, dile getirilmek istenen anlamın doğrudan verildiği ve kesinleştirilmiş bir yapıyı aktarmak olarak tarif ederken, yazılı metinde bunun tersine, anlamın değişkenliğe açık olduğunu belirtmektedir. Bu ise sınırlanabilir bir anlamın varolup kapanması yerine aşkın bir göstergeye yönelmesi anlamına gelir. Dolayısıyla her okumada yeni bir aktarma ve anlam kaymasının önü açılmış olur. Derrida'nın tanımıyla *differance*⁹ olarak ifade edilen bu kayma ile her dil göstergesi daima başka dil göstergelerini işaret eder. Bu sonsuz kayma etkisi sayesinde hiçbir anlam sabitlemez. Derrida'ya göre özgün bir metni gerçekleştiren asıl şey, onun yaşamda tutulmaya, yani çevrilmeye değer bulunmasıdır (Stolze, 2013, s. 39). Bu sayede metin, bir kere duyulmuş / okunmuş ve unutulmuş sözlerden öteye geçer ve her okunmada varoluşunu sürdürür.

Çeviri yapma arzusu, orijinali hayatta tutmanın yanı sıra kendini sınama isteğinin de bir sonucudur. Antonie Berman, bu arzunun temelinde anadile meydan okumanın yattığını iddia eder. Berman, her çevirmenin ilk çevirilerinde yabancı metnin içerdiği zenginliğin karşısında kendi dilinin yetersizliğiyle karşı karşıya kaldığını belirtir. Ancak bu bir hiyerarşinin kabulündense, yabancı olanla her karşılaşmada tekrarlanabilecek bir zorlanmadır. Bu zorlanma, çevirmenin o yabancı dilin kültüründen beslenmesi ölçüsünde, her çeviride çevirmenin anadiline yaptığı bir katkı ile, dilin gizli kalmış potansiyellerini açığa çıkarması ile sonuç bulur (Rıfat, 2008).

Her çeviride ortaya konan yapıt zamansal ve aynı zamanda çok da kişisel bir imgenin karşılığıdır. Çevirinin bu döngüde görünür hale getirdiği nesnenin zamanı geldiğinde yine başka bir şeye evrileceğini bilerek hareket etmesi gerekir. Çünkü değişim geçiren yapı yalnızca çeviri değildir; aynı zamanda çevirinin ait olduğu dil de, orijinal metnin dili de dönüşüm geçirir. Bu düşünceyle hayatta kalan yapıt Ricoeur'un deyimiyle çalıştırılmadığı sürece sessiz kalır (Rıfat, 2008). Her metnin anlamını oluşturan süreçte yazarı kadar okuyucusu da anlamın üretilmesinde söz sahibi haline gelir.

⁹ *Differance* sözcüğü, Derrida tarafından saptak, uzaklaşmak anlamındaki *differer* eylemine ve fark anlamındaki *difference* sözcüğüne referansla türetilmiştir. *Differance* sözcüğü dilin anlamı sürekli değiştiren ve erteleyen yapısını ifade eder (Derrida, 1985).

Çeviri ve orijinal metin arasındaki önemli bir ikilik, çevirinin orijinalden farklı bir şey olduğunda ona yüklenen değer kaybı önyargısıdır. Bu olumsuz bakışta hem orijinal metin artık tek olmadığı için değer kaybeder, hem de çeviriye verilen konum kaçınılmaz olarak ancak birincinin ardından ikincinin alabileceği konum olur. Orijinalin sahip olduğu biricikliğe çevirinin sahip olamayacağı düşüncesi oldukça yaygındır. Bu durum çeviriyi, ancak bir taklit konumunda gören, orijinalin gölgesi altında kalmaktan kurtaramayan bir algı yaratır. Grossman (2010), sözcüklerin tarihsel olduğunu ve hiçbir zaman sadece ilk kullanımlarındaki anlamlarını ya da yazarın oluşturmak istediği anlamı taşımadığını belirtir. Sözcüklerin anlamının yer değiştirebilir olduğunu ve karşılaştırılmaz nitelikte olduğunu hatırlatır.

Diğer yandan dünyadaki çeviri sirkülasyonuna bakıldığında yaygın kullanılan dillerden daha küçük ölçekli dillere eserler aktarıldıkça bu çevirilerin de diller arasındaki hiyerarşiden etkilendiği rahatlıkla görülebilir. Aynı tehlike daha fazla otorite kabul edilen disiplinlerden daha sınırlı disiplinlere yapılan aktarımlarda da izlenebilir. Bu durum yazarla çevirmeni karşı karşıya getirir. Otoritesini ispat etmiş yapıt sahibinin eserini çevirmeye girişen kişi bu görevin ağırlığını ister istemez hissedecektir.

Orijinal metnin çeviri karşısında yüceltilmesi, bireysel yaratının ön plana çıktığı, biriciklik, özgünlük gibi kavramlara beslenen sonsuz bir hayranlığın romantik dönemlerde dar bir bakış açısıyla yorumlandığı söylenebilir. Fakat bu düşünce günümüzde de etkisini halen korumaktadır (Grossman, 2010).

Bu duruma karşı belki en büyük eleştiriyi yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçişin görünür hale geldiği fikirleriyle Barthes, 1967'de yayımladığı *Yazarın Ölümü*¹⁰ adlı metninde yapar. Barthes, bir eserin anlamını, değerini, yalnızca yazarından elde edilecek kısır bilgilerden yola çıkarak aramanın o eserin yaşamına yapılabilecek en büyük darbe olduğunu savunur. Bu düşüncesini Mallarme'nin "konuşan, yazar değil, dildir" söyleminden hareketle oluşturur. Dilbilimsel çerçeveden bakıldığında yazarın sadece yazma eylemini yapan kişi olduğunu, dilin bir "özne'yi" tanıdığını, ancak "kişi'yi" tanımadığını belirtir (Barthes, 2018 [1967]).

¹⁰ Barthes 1967, *The Death of the Author*; Barthes, 1968, *La Mort de L'auteur*.

Barthes bu savında yazının artık bir kaydediş, doğrulayış, temsil ediş ve resmediş olarak tanımlanamayacağını öne sürer. Yazar deyimini adeta bir Tanrı mesajını ileten üst düzey konumundan aşağıya çekerek “yazıcı”¹¹ olarak yeniden tanımlar. Yazarın yazıcıya dönüştüğü bu tanımla aslında sadece o anda ve orada, önceden yazılmış orijinal olmayan jestleri taklit etmeye çalışan çok boyutlu bir uzam ifade edilmiş olur. Yazıcının sahip olduğu tek iradenin bulunmuş diğer yazıları bir araya getirip harmanlamak olduğunu belirtir. Metin, göndergelerden oluşan yeni bir bütün, eski metinlerin yeni bir örgüsüdür. Kendini ifade etmenin, içindeki kelimelerin ancak başka kelimelerle açıklanabildiği bir sözlüğe başvurmaktan ibaret olduğunu göz önünde bulundurmak gerektiğini söyler. Yazılı eserin olsa olsa bir yaşama öykünme olduğunun altını çizer (Barthes, 2018 [1967]).

Bu düşünce ile Barthes, yazının kişinin ağzından çıkan sözlerden başka bir şey olduğunu, yazı nesnesinin artık yazardan ayrı, bağımsız işleyen ve yalnızca onun egemenliği altında olmayan, dile ait bir oluş olduğunu gösterir. Bunu “yazarın öldüğü noktada yazı başlar” diyerek vurgular. Dolayısıyla metnin anlamı yalnızca dili kullanıp bir düzen oluşturan yazardan çok okuyucuya, okuyuculara, o dilin kullanıcılarının tümüne ait hale gelir. Barthes bunu yazarın okunabilir bir metin olan yapıtının karşısına, yazarın ürettiği, okunabilir değil, yazılabilir metin anlayışını koyarak vurgular. Yazılabilir bir metni, sadece okunacak bir nesnedense, çalışma gibi, oyun gibi bir etkinlik olarak görür. Bu da anlamla yüklenmiş kapalı bir göstergeler bütününden öte, hareket halindeki izlerden oluşmuş bir oyun alanı anlamına gelir. Bu sayede yazarın yapıtı özgün ve biricik tanımlarından uzaklaşır, bir *açık metin* olarak ifade bulmaya başlar. (Barthes, 2018 [1967]). *Açık metin* tanımıyla çeviri, orijinalden sonra gelen konumundan, orijinaliyle yan yana duran, onunla eş zamanlı ve simetrik çalışan bir konuma geçer.

Tüm bu düşüncelerin ardında bir metni anlayabilmek için ona dahil olarak onu yeniden üretmek fikri vardır. Metnin yazarına olabildiğince uzak olmak, her koşulda metnin hayatta kalma şansını yükseltir. Bir metnin yaşamını bitiren hamlenin son kalem dokunuşu olduğu fikrine benzer şekilde, metnin saf anlamını yazarda aramak da ölümcül bir hamledir. Bu bakış metni tek bir anlama kapatıp üzerine kilit vurmaktır. Yazarın niyetini açıklaması, eserin üzerine potansiyel yorumların da önünü keser. Bu anlamda

¹¹ Barthes, İngilizce ve Fransızca metinlerinde yazar sözcüğünün otorite sözcüğüyle olan kökensel benzerliklerine özellikle dikkat çekmiştir. Fransızca *l'auteur* (yazar) ve *autorite* (otorite). İngilizce *author* (yazar) ve *authority* (otorite). [ref](#)

Barthes, okurun önünü açmak için sert bir metaforla yazarın ölmesi gerektiğini dile getirir (Barthes, 2018 [1967]).



BÖLÜM 3: ÇEVİRİNİN AÇILIMLARI

Çevirinin dilsel bir terim olması sebebiyle, ona ilişkin kavramsal ve kuramsal açıklamalar, onu merkez alan tartışmalar, çoğunlukla dil disiplinleri çerçevesinde yapılmıştır. Ancak tüm bu tartışmaları gözden geçirdiğimizde çevirinin dilsel disiplinlerin sınırlarından taşıdığı görmek mümkündür. Bu durum, çeviri aracılığıyla yapılabilecek iki açılımı önümüze serer.

Birincisi, dili metafor kabul ettiğimizde, konuşma dilinin yanı sıra pek çok farklı disiplinin kendi içinde, kendine ait bir dilinin de olduğunu keşfederiz. Konuşma dillerinin kapsayıcılığı altındaki bu özel dillerde her alanın kendi problemleri, kendi dili aracılığıyla tartışılabilir hale gelir. Bu sayede alanın özgün bilgisi üretilir ve geliştirilir. Bu anlamda çeviri kapsamında yapılan tüm dönüştürme işlemlerinde, disiplinlerin sınırlarında dil çevirisindeki durumlara oldukça benzer kavramlarla yaşanan etkinliklerden bahsetmek mümkündür. Çeviri teriminin dildeki temsili, başka alanlardaki izdüşümlerine öncülük eden bir kavram halini alır.

İkinci açılım ise, çevirinin daima iki yabancıyı buluşturma özelliğinden hareketle, disiplinlerin sınırlarının dışına çıkıldığında yarattığı dolaşım olanaklarıdır. Bu durum yabancılığın ve benzerliğin geniş perspektifte tartışılabilir hale geldiği, bununla beraber kazanç ve kayıplara dair daha çok bilginin açığa çıktığı bir platform oluşturur. Bir anlamda dilsel çeviri de yalnızca dilbilime ve yazınsal üretime ait gibi gözükse de, yaşamdaki gerçekliklerin sözcüklere, yazıya aktarıldığı kapsamlı bir eylemdir. Bunun aracı dilde sözcüklerken, dil dışı disiplinlerde görevi üstlenen başka araçlar, başka temsil yöntemleri bulunmaktadır.

Bu durumda çeviriyi hem başka alanlarda bir alt başlıkla yeniden düşünmek, hem de çeviri yoluyla tartışabildiğimiz yabancı ile karşılaşmayı başka disiplinlerin içerisinde yeniden okuyabilmek mümkündür.

Bu çalışmanın yaslandığı çeviri terimi, kuramsal olarak kendi içindeki tartışmaların ötesinde, yakın olduğu pek çok başka kavramla da bağ kurar. Çeviri kavramı, kuramsal arkaplanıyla tüm diğer kavramları kapsayan ve birbirine bağlayan bir terimdir, fakat farklı alanlarda daralıp genişleyen tüm dönüştürme işlemlerini ifade edebilmek ve inceleyebilmek için çeviriyle ilişkili benzer kavramlarla bir açılım yapmak da mümkündür.

Diğer yandan bu çalışmada özellikle vurgulanmak istenen mekân tasarımıyla ilgili disiplinlerin çevri kavramıyla kurduğu yakınlık, bu açılım aracılığıyla tanımlanabilecektir.

3.1. ÇEVİRİ TÜRLERİ VE TÜREVLERİ

Çeviri kavramının kökenini taklitte aramak kaçınılmazdır. Çevirinin, genellikle negatif çağrışım yapan taklit kavramından ayrılan yönünü, kendine koyduğu yeni amaçlar üzerinden açıklamak mümkündür. Ayrıca çevirinin orijinalin birebir kopyası olmadığı aşikârdır. Ancak taklit kavramı da aynılaştırmadan fazlasıdır.

Taklit kavramı ilk kez Platon tarafından *Devlet* adlı metninde dile getirilmiştir. Platon, ideal devlette; “salt taklitten yola çıkması, olanı olduğu gibi alması, böylece taklit edileni de taklit edilmiş hale koyması” sebebiyle yazı ve şiir sanatını reddetmektedir. Ona göre “bu anlatma şekli derine inme yeteneğinden yoksundur, dolayısıyla taklit edişi yönünden bütün edebiyat değersizdir” (Platon, 2005). İnsan doğası yanılmaya eğilimlidir ve taklit etmek istediği şeyleri genellikle layıkıyla taklit edemez. Dolayısıyla sanat taklit edişi sebebiyle hakikatten uzaktır, taklit edilen şey ancak bir şeyin görüntüsü kadardır, sahtedir (Platon, 2005).

Platon, sanatların tümünün dürtülerden ve taklit etme (*mimesis*) hazzından türediğini ileri sürmektedir. Taklit, Aristoteles’e göre de çocuğun doğuştan sahip olduğu doğal bir dürtüdür ve bu doğal dürtü sanatın varoluş sebeplerinden biridir. Ancak Antik Yunan ve Romalılardan sonra bu düşüncenin bütün dünyaya yayılmasıyla birlikte sanat, dünyadaki üstün güçlerin ifadesi olarak görülmeye başlamıştır. Dolayısıyla dünyanın kendisi bir sanat eseri sunduğuna göre sanatçının yeni bir şey yaratması gerekmez, dünyayı taklit etmesi yeterlidir (Platon, 2005). Taklit etme arzusu insanların benzerlikler kurmaktan aldıkları haza ve bununla beraber bir öğrenme isteğine işaret etmektedir. Platon taklidi değersiz görürken Aristoteles aksine taklidi ve taklitten doğan sanatı olumlu görmektedir.

Bu en eski yaklaşımlardan sonra günümüzde de taklit kavramı, hem değersiz bir tekrar eylemiyle, hem de yüceltilen sanat kavramıyla yan yana gelmektedir. İçgüdüsel bir eylem olarak taklit etme, insanın yüz şekillerini, vücut uzuvlarını kullanarak ifade çabasından (jest ve mimikler), bugünün sanat anlayışına kadar uzayan bir içeriği kapsar. Dolayısıyla, taklidin olumluluğu veya olumsuzluğunun ince bir ayrıma dayandığı söylenebilir.

Taklit etmenin ardında kendini geliştirebilmek için birinden öğrenme arzusu yatar. Deneyim kazanma ve alıştıırma yapma amacıyla, daha önce yapılmış işlerden yararlanmak olağan bir eylemdir. Yeniye söyleyebilmek için önce eskiyi anlamak gerekir anlayışının taklit bağlamındaki en yalın örneği, doğanın taklididir. İnsan temelde doğayı taklit eder.

Taklitte ilişkili, çeviri kuramlarında da okunabilen metinlerarasılık¹² kavramı; zamansal, bağlamsal ve çeşitli sebeplerle birbirine bağlanan ilmekleri açıklamak ve keşfetmek konusunda önemli bir yer tutmaktadır. Çeviri çalışmalarında sıkça belirtildiği gibi söylenmemiş, yazılmamış hiçbir şeyin olmadığı fikrinden ileri gelen *metinlerarasılık* kuramı ilk kez 1965'te Julia Kristeva tarafından dile getirilmiştir. Metinlerarasılık fikri, çevirinin söz konusu olduğu durumlardaki kaynak metin ve erek metin ikiliğine daha geniş perspektiften bakar. Bu düşünceye göre her yapıt, önceki yapıtların sonsuz bir yeniden okumasıdır.

Çeviri çalışmaları ve metinlerarasılık kuramı yan yana okunduğu zaman, metin kavramı üzerinden yapılabilecek geniş bir açılım söz konusu olur. Barthes, genel kanının aksine, metin kavramının sadece yazın alanıyla sınırlandırılmayacağını ileri sürmüştü, bütün anlamlı kılığların bir metin doğurabileceğini belirtmiştir. Bu tanımla sözsöz olmayan sanatın öteki biçimlerini de bu bağlamın içine alarak film metninin, müzik metninin, resim metninin vb. konuşulabilir hale gelmesine öncü olmuştur (Aktulum, 2011). Bu görüş, metinlerarasılık kavramının, göstergelerarası bir açılıma doğru genişlemesine de sebep olmuştur. Göstergibilimin kurucuları arasında sayılan Barthes, dilbilimsel araştırmaları, insan iletişiminin sürdüğü metin dışı alanlardaki incelemenin dayanağı olarak önermiştir.

Diğer yandan çeviri çalışmalarında da disiplinlerarası açılım öneren kuramlar geliştirilmiştir. Roman Jakobson 1959 yılında yayımladığı *Linguistic Aspects of Translation – Çevirinin Dilbilimsel Özellikleri Üzerine* adlı metninde çevirinin etkinlik olarak ne kadar geniş bir alanı kapsayabileceğini göstermek üzere üç çeşit çeviri türü olduğunu öne sürmüştür. Bunlardan ilki, dilsel göstergelerin aynı dilin göstergeleriyle yeniden yorumlandığı tür olarak dil içi çeviri; ikincisi, dilsel göstergelerin başka bir dil kullanılarak yorumlandığı diller arası çeviri; üçüncüsü ise, dilsel göstergelerin dilin dışındaki gösterge araçlarıyla yorumlandığı göstergeler arası çeviridir (Jakobson, 2012).

¹² *Intertextuality*.

Jakobson'un önerdiği bu türlerde, diller arası çeviri klasik anlamdaki çeviri ile ilgili konuların gündeme geldiği alanla sınırlıyken, dil içi çeviri ve göstergelerarası çeviri, iki farklı yöndeki katmanda genişlemeyi sağlar. Dil içi çeviride disiplinlerin sınırları içinde kalarak üretilen kavramlar gündeme gelirken, göstergelerarası çeviride, dilin sınırlarının dışına çıkma imkânları, disiplinlerarası beslenme, tartışma fırsatları doğar.

Dilin kendi içindeki ve diller arasındaki çevirilerin birbirinin içine geçen yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Dil içi çevirilerde söz konusu dönüştürmeler aynı şekilde yabancı dil çevirilerinde de geçerliliğini sürdürmektedir. Diller arasındaki çeviriler iki farklı dilin beraberinde getirdiği farklı dünyanın uzlaşsımsız alanlarını probleme dahil ederken, dil içi çevirilerde de dilin kendi yapısından kaynaklı, kendi dünyasıyla ilgili problemler çözülmeyi bekler.

Çeviriye yakın duran, ancak kuramsal tanımlardan uzak olan açıklama, tanımlama, çözümlenme, özetleme, yorumlama, eleştirme, uyarılma, uygunlaştırma, benzeştirme, yerelleştirme, vülgarizasyon gibi eylemler de metnin biçimsel yapısının dönüştürüldüğü dil içi çeviri işlemleridir (Jakobson, 2012). Bu eylemler, günlük konuşmada ve yazın alanında sıklıkla yapılır. Bu eylemlerin uzantısı olarak metnin bağlamı değişikçe şiirden düzyazıya, edebiyat metninden tiyatro metnine, senaryo metninden sinema dublajına, konferans çevirisinden bilimsel teknik metinlere uzanan dil içi çeviriler çeşitlenebilir. Tüm bu çevirilerde içerik ve biçim, kullanılan medyaya göre, alımlayıcıya olan etkisi gözetilerek azalıp çoğalabilir.

Metinlerarasılık kuramı, çeviriden türeyen bu kavramların ne kadar çoğalabileceğini ortaya koyar. Dünyadaki çeviri sirkülasyonu oldukça hızlı olmasına rağmen, çeviri olarak tanımlamanın güç olduğu sonsuz farklı çevirisel dönüştürme türünden bahsetmek mümkündür.

Bu kavramlardan bazıları çeviri kavramına göre orijinal metnin kopyası olmaya daha yakinken, bazıları amaç doğrultusunda yapılan bilinçli seçimlerle kaydırılan çeviri türlerini ortaya çıkarır. Kopya/replika, cover, brikolaj, pastiş (öykünme, biçim taklidi), parodi (yansılama, alaycı taklit), replika gibi kavramlar metinlerarası aktarmalara referans verdiği gibi, bu kavramların çoğunun disiplinlerüstü olduğunu, her disiplinin içinde uygulanabilir ayrı yöntemlere tekabül ettiğini söylemek mümkündür. Kopya ve taklit

terimleri, bir eserin bire bir aynısının üretilmesi anlamına geldiği gibi, teknik yolla bir yeniden üretimin de ifadesi olabilmektedir. *Cover*, müzikteki bir eserin defalarca yeniden icra edilirken yorumlayıcıya özgü izlerini taşır. Eser, bu yolla canlı tutulurken pek çok farklı müzisyenin kendi alanında yeniden üretebileceği bir potansiyel olarak yaşar. Kolaj, resimde ve grafik sanatlarda ve de müzikte yaygın olarak kullanıldığı gibi, sürrealist yazarların da başvurduğu bir tekniktir. Bu ve benzeri kavramlar sonsuz sayıda türetilebileceği gibi, tüm bu teknikler defalarca başka alanların içinde denenmiştir ve henüz denenmemiş potansiyeller de açığa çıkarılmayı beklemektedir.

Metinlerarasılık kavramına paralel olarak önerilen *palimpsest* kavramı da benzer bir şekilde metinlerin okunabilecek sonsuz bağlantıları olduğunu öne sürer. Kristeva, metinlerarasılığı metinlerin permütasyonu olarak tanımlarken, 1982'de yazdığı *Palimpsests* adlı metninde Gerard Genette buna benzer bir şekilde hipermetin anlamına gelen *palimpsest* kavramını önerir. Kristeva, metinlerarasılığı modern yazma deneyimini anlatmak için mümkün olan en küresel kavram olarak görür. Metinlerarası okumayı bir mozaik gibi, sürekli alışverişin izlendiği bir çerçevede açıklar. Genette de hipermetin fikrinin kışkırttığı yeni bir okuma türünü tarif etmeyi amaçlar (Dillon, 2017). Bu terim, ismini tekrar tekrar kullanılan parşömen kâğıtlarından alır. Eski yazıların silinerek üzerine defalarca yeniden yazıldığı parşömenlerde, önceki yazıların izi hâlâ görülebilir. Bir metin diğer metnin üzerine binerken eski metni saklamaz, aksine kendini aradan göstermesine izin verir. Genette, bu terimi yazın alanına taşıyan ve onun üzerinden kuramlaştıran isim olmuştur. Tüm bu ilişkisel önermelerde metinlerin ya da yapıtların hep diğerleriyle ilişki kurduğu, ister bariz ister gizli bir şekilde, çevirinin dozajının artabildiği ya da azalabildiği birbirinden farklı ilişki türlerini gözlemlemek mümkündür. Bu da kurulabilecek bağlantıların birlikte bir mevcudiyet yaratmasını sağlar.

Rıfat, anlam üreten insanların hep farklı gösterge dizgelerini birbirine çevirmeye çalıştığını hatırlatır. Bir müzik yapıtından bahsederken onu sözel olarak anlatmak ya da resimdeki biçim ve renge ilişkin göstergeleri yine doğal dilimizle anlatmak gibi örnekleri dile getirir. Dilin de kendi içinde yine dille açıklanmaya çalışıldığı gibi, başka alanlarda da dille açıklamanın en basit göstergelerarası çeviri olduğunu anlatır (Rıfat, 2018).

Metinlerarası alışverişlerin oldukça insani olduğunu dile getirirken bunun izdüşümünü göstergelerarası tarafta da aynı şekilde yorumlamak mümkündür. Bu alandaki alışverişler dildeki gibi benzer araçları arayan, ancak daha çok yöntem bazında

ortaklıklar kuran eylemlerdir. Burada öne çıkan özel durum ise, çok daha sınırsız bir evren içerisinde birbiriyle bağlantı kurulabilecek bilgi türlerini yan yana getirebilmektir.

Birbirine yakın ya da uzak alanlarda yapılan her tür çevirinin deneysel bir çaba olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü olumlu sonuç elde edilip edilemeyeceği başlangıçta belirsizdir ancak deneme arzusu ve süreçteki kazanım, etkinliği deneysel bir hale getirir. Diğer yandan bu sayede daha önce açığa çıkmamış bilgiler edinmek, bilinenleri daha önce kullanılmamış araçlarla yeniden yaratmak mümkündür. Çevirisel etkinlikler sayesinde melez üretimler yaşamın içerisinde kendine her zaman yer bulur.

Göstergelerarası çeviri, görünüşte çeviri eyleminin yapıldığı birbirinden uzak iki alanı yan yana getiriyor olsa bile, bunun daha yalın bir bakışla insan zihninin duyulararası alışverişe dayanan düşünme eylemine, yani daha doğal ve içgüdüsel bir hamleye benzerlik gösterdiğini söylemek de mümkündür.

3.1.1. Yapıtın Yeniden Üretilmesi

Dil dışı disiplinlerdeki üretimlerin birbirinden beslenen sirkülasyonunu çeviri ve kopyaya dair genişleyen bir çerçeveye sanat tarihinde de okuyabilmek mümkündür.

Bir sanat yapıtının, tıpkı orijinal yazın metinlerinde olduğu gibi çevrilerek çoğaltıldığını ve bu sayede hayatta kalabildiğini görürüz. Metin çevirisine benzer, ancak zaman zaman ayrışan şekliyle sanat yapıtlarının çevirileri, diğer bir deyişle yeniden üretimleri, başka tartışmalar da doğurur. Çoğu zaman dil çevirisinin birincil işlevi kabul edilen, iletişim sorununu ortadan kaldırmaya yönelik aktarım işlemi, çeviri arzusunun yegâne amacı değildir. Dilin yaşatılması, yayılması, yabancı ile yapılan alışveriş, güncelleme vb. amaçlar için metin hep yeniden üretilir. Buna karşılık Benjamin (2018 [1982]), *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı metninde sanattaki yeniden üretimin amaçlarını genişletir. Sanat yapıtının yeniden üretiminin; sanat alanında alıştırmaya yapma amacıyla, ustaların yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlama amacıyla ve üçüncü kişiler tarafından kazanç sağlama amacıyla yapıldığını belirtir. Ancak bu yeniden üretimlerin ikincil, üçüncül kopyalar olarak değersiz konumlarının ötesinde olduğunu belirtir (Benjamin, 2018 [1982]). Bu yeni durumu dikkate almak, mekanik çoğaltmanın, orijinalliğin tanrısal konumunu sarsışı, tarihsel olarak erken modern dönemde ilk filizlerini

vermeye başlamış olsa da, tepkilerle zaman zaman kesintiye uğrayan, uzun zamana yayılmış bir gelişme dönemi sergilemiştir.

Sanat yapıtının orijinalliğinin yazılı metne kıyasla, kısmen daha somut karşılığı vardır. Benjamin bunu sanat yapıtının “şimdi ve buradalığı” olarak tarif eder. Yapıtın bir gerçeklik olarak duyumsanır varlığını “aura” kavramı üzerinden açıklar. Bir uzaklığın, ne kadar yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü diyerek tanımladığı auranın, sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansal anlatımından başka bir şey olmadığını vurgular. Yapıtın çevresinde yarattığı özel atmosferin, geleneksel bağlamda en eski yapıtlardaki önce büyüsel, sonra dinsel nitelikli kutsal törenlerde açığa çıkan bir durumdan ileri geldiğini hatırlatır. Kült imgesinin temel niteliği olarak yaklaşılmazlığı, somut olarak ne kadar yakın olunursa olunsun zorunlu olarak hissettirdiği uzaklığı vurgular. Benjamin (2018 [1982]). Sanatın varlığı böylece bu algıdan uzaklaştırılarak, toplumsal, politik başka amaçlara göre yeniden şekillenen süreçlere evrilir.

Otantikliğin her zaman daha fazla ilgi gördüğü, ilkiği yücelten bir anlayışın devamında sanat eseri, taklitleri karşısında karşılaştırma yapılamayacak bir konumla her zaman üstün gelir. Bu algıyı yerinden oynatacak en büyük gelişme Benjamin’e göre sanat yapıtının teknik olanaklarla yeniden üretilebilmeye başlamasıdır. Elle yapılan yeniden üretim, negatif anlamda, değersiz bir taklitten öteye geçemezken, teknik yolla yapılan yeniden üretimde anlam değişir. Benjamin (2018 [1982]) bunu, teknik yolla yapılan bir yeniden üretimin, elle yapılan üretime kıyasla özgün yapıttan daha fazla bağımsızlaşabilmesiyle açıklar. Teknik yeniden üretimlerde insanın bireysel olanaklarının üzerine çıkılır ve artık bağımsız araçlarla yapılan hamlelerle yapıtın etkisi başka bir noktaya taşınabilir hale gelir. Bu durum özgün yapıtın kopyasını aslı için düşünölemeyecek noktalara ulaştırır. Ayrıca bu üretimlerle sanat yapıtı biriciklik ve oradalık niteliğinden kurtulur ve her insanın ulaşabileceği bir konuma gelir. Bu da yapıtın atmosferini tekillik ve uzaklık niteliklerinin sebep olduğundan çok farklı bir konuma getirebilmektedir.

Tarihsel süreç incelendiğinde sanat yapıtının yalnızca bir defaya özgü olduğunu, ancak yeniden üretimini imkânsız kılan, teknik bakımdan tekrarlanamayan konumundan yavaş yavaş sıyrıldığını gözlemlenmek mümkündür. Bunun ilk örneği Yunanlıların döküm ve sikke basma tekniği ile başlar. Grafiğin ilk kez tahta baskıyla yapılışı, bunun daha sonra bakır baskı ve gravürle devamı, litografinin eklenmesiyle sanatın geleneksel konumunda

önemli boyutta değişiklikler olur. Yazının da baskı tekniğiyle çoğaltılabilir oluşu, edebiyat alanında devrim niteliğinde bir genişlemeye karşılık gelir. Bu tekniklerden belki en önemlisi fotoğrafın icadıyla devreye girer. Fotoğraf tekniğiyle insanlar en önemli sanatsal yükümlülüklerden bir nebze kurtulurlar. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha hızlı oluşuyla görüntünün tekrarına, kaydına ve yorumuna ilişkin daha başka pencereleri açmış olur. Diğer yandan sesin kaydedilebilir ve çoğaltılabilir hale gelmesiyle eskiden bir defaya mahsus olan bu algı türleri son derece geniş bir dolaşım ağına dahil olmuş olur. Bunlarla beraber sinema sanatı da Benjamin'e göre teknik yeniden üretimin en üst olanaklarını açığa çıkarır. Doğanın, gerçekliğin, yapıtın tekrarlandığı sinema ile yapıt izleyicinin önüne gelir (2018 [1982]).

Görüntü ve sesin bu zamansal ve mekânsal aktarımı, çeviri ortamında tartışılan ikilemlerin kaynağı olan yolculuğun bir başka versiyonudur. Bu yolculukta çevirinin sebep olduğu kayıp, sanat yapıtının aurasının yitimi ile sonuçlanırken, kazanım ise yepyeni olanakların keşfi ile kitlesel olarak atılan büyük bir adıma işaret eder. Bu noktada Abel Gance'nin 1927'de söyledikleri dikkat çekicidir:

"Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar. Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekte dirler ve kapıların önü, şimdi kahramanlarla dolu." (Gance, 1927, s.94; akt. Benjamin, 2018, s. 55).

Üretmenin, ifade etmenin çok daha kolay hale geldiği bu olanaklarla sanatın orijinallik üzerinden tanımlanan konumu sarsılarak kaçınılmaz olarak yön değiştirir. Bu bağlamda teknik yolla yeniden üretim geçmişteki sanat yapıtlarını da kapsamaya başlayarak hayatta tutarken, etkilerini ise çok başka noktalara taşır. Bu durumda modern dönemle ortaya çıkan endüstri devriminden sonra; kopya ve taklit gibi söylemlerle anılan çeviri kavramının anlamı, geçmişteki negatif algısından sıyrılarak çok daha pozitif bir konuma doğru evrilmeye başlar.

Her biri bir öncekinin olanaklarını kapsayan yeniden üretim teknikleriyle beraber, sanatın değişen doğası hep tekillikten uzaklaşıp, bunun aksine çoğulluğa yönelmeye başlar. Orijinalliği yücelten anlayışın, sanat yapıtını kendi içinde kapatmasındansa çoğaldıkça daha fazla büyüdüğünü, yeniyi açığa çıkararak daha değerli kılınabildiğini gösteren bu anlayış sayesinde, yeni sanat türleri de söz konusu olmaya başlar.

Modernizmin üretim anlamında getirdiği en önemli yenilik, insan eliyle üretimin yerini makine çağının gerektirdiği üzere mekanik üretimin almasıdır. Erken dönem, bir geçiş aşaması olarak çoğaltma kavramının benimsenmesine rağmen hem hâlâ birincilliğin değerini koruduğu, hem de modernitenin getirilerine karşılık götürülerinin sıklıkla eleştirildiği bir dönem olmuştur. Kalıplama ile çoğaltma yöntemlerinde ya da serigrafi baskılarında hâlâ ilk kopyanın ayrı bir yerde tutulması söz konusudur. Ancak mekanik seri üretimde artık orijinal düşüncesi anlamını yitirir.

Diğer yandan sanat tarihinde önemli bir kırılma, Marcel Duchamp'ın sanattaki orijinallik kavramını tamamen yerle bir ettiği devrimsel sarsıcı hamlesiyle olur. Sıradan bir pisuarı¹³ alıp ters çevirerek üzerine attığı imzası ile bir sanat eserine dönüştürmesiyle sanat klasik anlamından, zanaatten uzaklaşır; hazır bir nesneyi kullanarak düşüncenin ifadesini ön plana çıkarır, somut orijinalliği bilindik anlamdaki kalıplarından kurtarır.

1950'lerden sonraki dönemde tekilliktense çoğulluğun önemsenir olduğu bir anlayış postyapısalcılığın da etkisiyle yükselmeye başlar. Sanat bir kesimin üstten bakan bir tavırla tekelinde tuttuğu bir güç olmaktan çıkar, herkesin özgürce dahil olabildiği bir oyuna dönüşür. Her okuyucunun kendi metnini yazması gibi, her sanat izleyicisi de kendi anlamını ortaya koymaya başlar. Bu anlayışla beraber etkileşimli sanat, kamusal sanat, eylem sanatı, fluxus, pop sanat, kavramsal sanat vb. hareketler sahneye dahil olur. Bununla beraber sanat yapıtı, kendinden öncekilerden aldığı gücü yine kendinden sonrakilere devredebilme motivasyonu ile, içerisinde sıkıca örülmüş bir kapalılıktan, boşluklar barındıran ve bu boşlukların okuyucuyu yeniden üretime teşvik eden potansiyelleriyle birlikte sunulmaya başlar.

Bir sanat yapıtının içinde boşluklar barındırması, okuru yaratıcılığa dahil olmaya teşvik eden bir anlayışla, pek çok kuramcının¹⁴ açık yapıta paralel olarak tanımladığı bir üretim türüne işaret eder. "Yazarın Ölümü" fikrinin uzantısı olarak görülebilecek bu önermede, Eco'ya (2016) göre, açık ya da hareketli yapıt olarak tanımlanan bu türle, yapıt ile yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya konur. Bugünün birçok sanatçısı, yapıtındaki açıklığı kaçınılmaz bir durum olarak algılar ve bu özelliği üretken biçimde kullanmayı seçerek yapıtını mümkün olan en açık biçimde sunar.

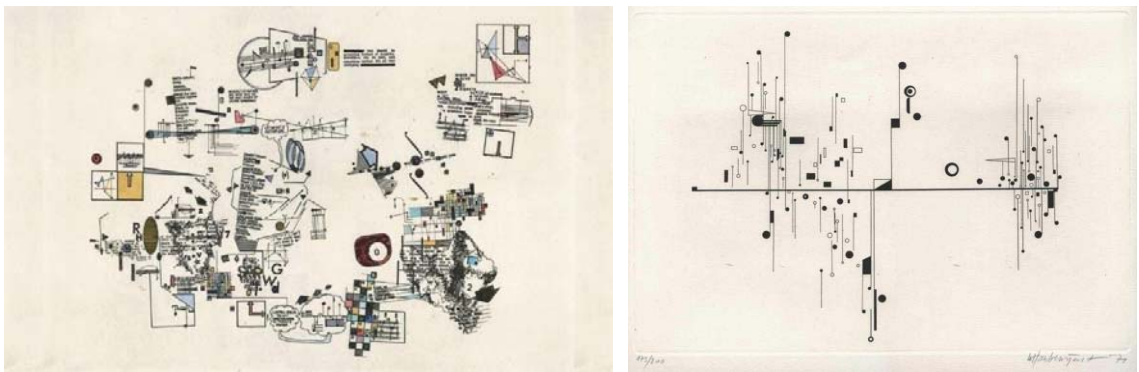
¹³ *Fountain*, (Çeşme), 1917.

¹⁴ Mukarovsky, 1964 "Doğal Devinim Yitimi", Eco (1968) "Açıklık", Ingarden (1968) "Çok Sesli Uyum, Işer (1970) "Belirlenmemişlik". (Manav & Nemutlu, 2012)

Bu açıklık, yapıtta bilinçli bir tamamlanmamışlık hissini yaratmayı hedefler. Şiirdeki duraklar, müzikteki esler, sinemadaki montaj, hep tercih edilen bir boşluğun karşılıklarıdır. Bu boşluklarda okur eserin katılımcısı olma şansını elde eder.

Müzikte bestecinin tasarladığı eser, sesin kayıt tekniklerinin ötesinde, bir şifreleme tekniği olarak müzik yazısıyla, yani bir notasyonla ifade edilir. Sesin uçucu bir bilgi türü olmasından ötürü, notasyon, eserin tekrar icra edilebilmesi için müzik bilgisini saklı tutar. Diğer yandan bu döküm, eseri bir çoğulluğun parçası haline getirir. Notasyonun her okunuşu, eserin başka bir çevirisini yaratır. Ancak kimi bestecilerin, eserin notasyonunu yazarken özellikle takındığı tavır, rotayı sıkı sıkıya çizmek yerine yorumcuya özgürlük tanıyan, eseri olası yorumcusuyla paylaşan bir yaklaşımdır. Bir başka deyişle, yapıt yazılma biçimiyle çevirmenine tamamen sadık bir çeviri yapma şansını tanımaz. Eserin dinleyicisinde uyandırdığı anlamlar ise bambaşka çevrilere kapı açar.

Göstergelerarası tavırların oldukça yoğun kullanıldığı denemelerde sesin imgesel karşılıkları sürekli aranmıştır. Bu anlamda ses bilgisine dair teknik yazımlar, tüm dünyada evrensel yakın bir ifade biçimi oluşturur. Notanın zamansal yerleşimleri, artikülasyon bilgisi, seslerin ton ve tını değerleri ve kompozisyonları, genellikle İtalyanca kullanılan dilsel terimlerle, beraberinde müzikal imlerle birlikte kompleks bir şekilde yazılır. Ancak bu bir ölçüde evrenselleşmiş dil de hem dünyanın başka alanlarında, hem de bestecinin kendine özgü yazım diliyle genişleyebilmektedir (Manav & Nemutlu, 2012). Roman Haubenstock Ramati'nin klasik notasyonun ötesine geçen grafik notasyonları, sesin teknik bilgisiyle görsel bilginin bir araya geldiği özelleşmiş melez örneklerdendir.¹⁵



Şekil 6: Roman Haubenstock Ramati'nin müzik yazımı olarak grafik notasyonlarından bazıları.
Kaynak: <https://bit.ly/2VtUmll>, <https://bit.ly/2C4ufPi>.

¹⁵ Müzik yazısının öznelmiş notasyonlarının derlendiği geniş bir arşiv çalışmasına John Cage'in *Notations* adlı kitabından ulaşılabilmektedir. Cage, J., 1969, *Notations*, USA: Something Else Press.

Müzik, doğası gereği algılamının çokboyutlu olduğu bir sanat türü olarak hem notasyonuyla, hem şiirselliğiyle, hem de ses algısıyla melezleşmelere elverişli bir ortam oluşturur. Bilge Karasu'nun 1982'de yazdığı *Çeşitlemeli Korku - Beş Ses İçin Metin*¹⁶ adlı, şiirsel özellikler taşıyan eserinde, ses ve biçim bir araya gelerek bir çeşit notasyon oluşturulur. Yazılı metnin yanı sıra seslendirme metni de ayrıca yazılmıştır. Metin ve sesi farklı bir yönden bir araya getiren, ayrıca biçimi de kurguya dahil eden bu melez eserdeki kışkırtıcı açıklık, bu metnin başka disiplinlerce yorumlanması, çevirilerinin yapılması için bir teşvik yaratmaktadır.^{17 18 19 20}

Şekil 7, 'KISMET BÜFESİ' ve 'ÇEŞITLEMELİ KORKU' başlıklarında iki sütunluk metin göstermektedir. Sol sütun 'KISMET BÜFESİ' başlıklı metni, sağ sütun 'ÇEŞITLEMELİ KORKU' başlıklı metni göstermektedir. Metinler şiirsel ve deneysel bir yapıya sahiptir. Şekil 8, 'Çeşitlemeli Korku' için bir seslendirme metni göstermektedir. Metin, sesli harflerle yazılmıştır ve seslendirme metni, sesli harflerle yazılmıştır. Metin, sesli harflerle yazılmıştır ve seslendirme metni, sesli harflerle yazılmıştır.

Şekil 7: *Çeşitlemeli Korku*'nun metin kısımlarından örnekler. Kaynak: (Karasu, 2016).

Şekil 8: *Çeşitlemeli Korku* için bir notasyon türü olarak seslendirme metni. Kaynak: (Karasu, 2016).

İzleyicinin yorumuna imkân veren diğer bir üretim örneği de sinemadaki montaj tekniğidir. Montajın görüntüler arasında bıraktığı boşluklar, anlatıyı bir bütün haline getirmenin yöntemini ve arada kurulacak bağlantıları seyirciye devreder. Fransız yeni dalga akımının yönetmenlerinden Jean Luc Godard, sinemayı gerçeklikten kopartılmış parçaların yeniden bir araya getirildiği bir yapıt örneği olarak kullanır. Edebî metinlerden, müzikten, resimlerden aldığı parçaları yeniden yazarak bir kolaj gibi bir araya getirir (Aktulum, 2011). Godard, basitçe bir şeylerin yerini değiştirerek eski bilgiyi yeni bir canlılığın içine dahil ederek, yeni anlamlara kapı açar. Onun sinemasında yapıt

¹⁶ *Kısmet Büfesi* (Karasu, 2016).

¹⁷ Notasyonlar çeşitli sanatçılar tarafından icra edilmiştir. Kaynak: www.youtube.com, Erişim: <https://bit.ly/2SgzZfL>.

¹⁸ 2010'da Aykut Köksal tarafından yönetilen bir çalıştayda metnin grafik çevirileri üretilmiştir (Yahşibey Tasarım Çalışmaları 23, 2010).

¹⁹ 2011'de Mimar Sinan Üniversitesi 2. Bilge Karasu Sempozyumu'nda yapılan performans. Kaynak: www.vimeo.com, Erişim: <https://bit.ly/2CuAM7B>

²⁰ 2018 Bahar Dönemi'nde Levent Şentürk'ün yürütücüsü olduğu *POMİ* kapsamında, Osmangazi Üniversitesi Mimarlık Bölümü 2. Sınıf stüdyosunda metnin mimari çevirileri üretilmiştir.

okunurken, aynı anda izleyici tarafından yazılmaya devam eder. Kendi sinemasını anlatırken kullandığı ifade ilgi çekicidir:

“Hep alıntı kullandım, yeni hiçbir şey icat etmedim. Aldığım notlardan yola çıkarak, gördüğüm işe yaramaz unsurları sahneye koydum: bu notlar okuduğum kitaplardan ya da başkasının söylediklerinden oluşuyordu. Resimde yapıldığı gibi insan düzeltir, bir yere koyar, bir araya getirir, hiçbir şey yaratmaz” (Godard, 2000; akt: Aktulum, 2011, s.39).

Tüm bu bakış açılarında bir şeyleri tekrar etmenin, yeniden üretmenin kaçınılmazlığı vurgulanır. Ancak her yeniden üretimde, öncekilerin önüne geçme çabasında olmayan, üretildiği çağın olanaklarını kullanarak yeni bir amaç uğruna yapılan anlamlı bir sıçramayı gerçekleştirme niyetini gözlemlemek mümkündür.

Bu ve benzeri okumalarda, çevirisini arayan, metinlerarası, göstergelerarası ilişkileri görünür kılmak isteyen ya da *palimpsestvari* bir dokunuşa kucak açan *açık yapıtları* keşfetmek mümkündür.

3.2. BİR İLETİŞİM NESNESİ OLARAK MEKÂN

Mekânı bir çeviri nesnesi olarak kabul etmek, öncelikle dil ve mimarlık gibi iki farklı alan arasındaki yakınlığı sorgulamayı gerektirmektedir. İlk bakışta mimarlığın somut yapıları, dilin ise soyut yapıları var ettiği görülmektedir. Bu iki alanı bir araya getiren sebeplerin başında ise her ikisinin de “yapı”lar kurmasının geldiğini söylemek mümkündür.

Fischer (2015), çevremizdeki olguları birbirinden ayırdıkça, sınıflandırdıkça ve düzene soktukça yaşamın algılanabilir hale geldiğini ve toplumsallaşmanın böyle mümkün olduğunu belirtir. Bu işlemleri yapmıyor olsaydık, dünya uyarıcılardan ve fenomenlerden ibaret bir kaos olurdu. Fischer (2015), gerçeğin aslında bu karmakarışık halini zihinsel işlemler vasıtasıyla kendi iç dünyamızda düzenleyerek bilincimizde yeniden kurduğumuzu belirtir.

Yaşamı yönlendirebilmek için kullandığımız yapıların başında konuşma dili gelmektedir. Soyut bir yapı olmasına rağmen dilin çeşitli mecralarda oluşturduğu nesnellik sayesinde gerçeklik ve zihin arasında köprüler kurulmaktadır. Gerçeklik bir bakıma paralel platformlarda, yapay göstergeler aracılığıyla yeniden canlanmaktadır. Ancak yaşamın

tüm karmaşıklığıyla, algılanabilir ve sürebilir hale gelebilmesi için konuşma dilinin dışındaki başka diller de doğmuştur.

Bir dil yapısı, zihindekileri dışarı aktarmayı sağlayan işaret ve sembollerden meydana geldiği için artık görünebilir (duyumsanabilir) hale gelir. Bir bakıma zihindekilerin somutlaşan kopyaları olarak mevcudiyetlerini sürdürürler. Ancak hiçbir zaman gerçekliğin tamamen aynısı olmayacağı için, hâlâ soyutluklarını da korurlar. Konuşma dilinin haricindeki diller kimi zaman karmaşık gerçekliği çözümleyebilmek için daha soyut ifadeler üretir. Bu dillerinin tipografik karşılıkları, matematik sembolleri, müzik notasyonları gibi soyutlayan biçimlerin yanı sıra; pek çok farklı medyumdaki (ortamdaki) görsel iletişim türü de bunun tersine daha somut yöntemlerle ifade görevini üstlenmektedir.

Konuşma dili haricindeki alt diller, farklı amaçlara hizmet edebilirler. Bu alt diller başka isimlerle anılmaya ve kendi evrenlerini oluşturmaya başlarlar. Bu noktadan hareketle mimarlık da pek çok kuramcıya göre bir "dil" oluşturur. Mimarlık yoluyla da bir iletişim gerçekleşir, ancak mimarlık elbette yalnızca bir iletişim aracı değildir. Dil pek çok diğer disiplini kapsadığı gibi bu yönüyle mimarlığı da kapsar. Pek çok disiplin gibi mimarlık da dil sözcüğüyle bulunduğu zaman başka problemleri, başka içerikleri konuşulabilir kılar. Dil nasıl ki düşünceyi üreten bir araçsa, mimarlık dili de mimarlık vasıtasıyla üretilecek düşünceler için özelleşmiş bir terminoloji oluşturur.

Farklı dilleri öğrenme sürecinde o dilin dünyasında katman katman ilerlenir. İnsan ana dilini öğrenirken dünyayı, gerçekliği anlamaya başlar. Başka dilleri öğrenirken kendi toplumsal bağlamından çıkıp başka kültürlerin dünyasına da vakıf olur. Konuşma dili haricindeki dillerde de benzer bir durum hüküm sürer. Herhangi bir alan hakkında bilgi edinmenin yolu onun dilini öğrenmekten geçer. Tüm bu dillerde belli bir gramer vardır. Bir bakıma oyunun kuralları önceden yazılmıştır ve sonrası şifreyi öğrenen oyuncunun elde edeceği sınırsız hareket alanı ile genişler.

Fischer (2015), dilsel sistemlerin içinde yapılabilen anlamsal sıçramalara dikkat çeker. Bu özgür hareket alanı ilginç bir şekilde belli sayıdaki sesle ve belli sayıda oluşturulmuş katı kurallarla sağlanır. Konuşma dillerindeki yaklaşık 25-30 ses, ya da müzikteki 12 notanın farklı şekillerde bir araya gelmesiyle sonsuz sayıda özgün ifade açığa

çıkarılabilir. Dolayısıyla başta konmuş kurallarla gitgide sözcüklere, cümlelere doğru genişleyen, sınırsızlaşan bir evren inşa edilmiş olur.

Her türlü dil, ortaya işlenmek üzere bir yapı koyarken aslında temelde düşünmeye yarayan üretici sistemler yaratır. Diller kavram üretmeye yarayan araçlardır. Kavramsallaştırmak, belli bir oranda ortaklık üretmeyi, belli konuları onların sınırlarında tartışmayı sağlar. Toplumsallaşma da bu kavramsallaştırma ve ortak dilleri paylaşmayla vücut bulmaktadır.

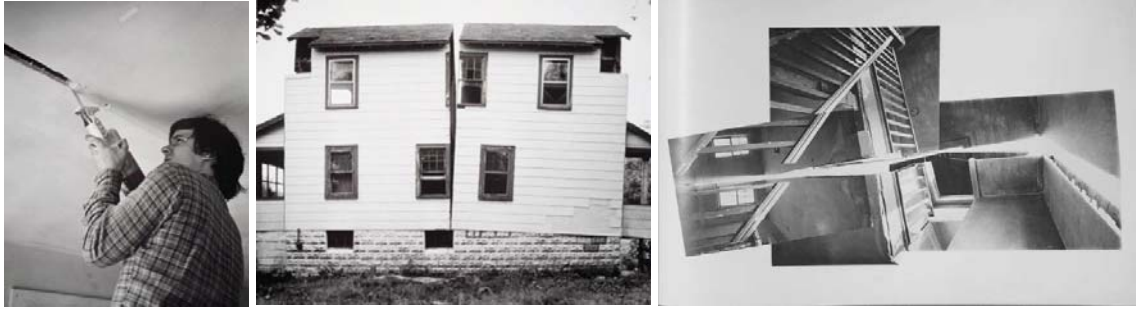
Kavram oluşturma ile mekân üretmenin birbirine paralellliğini Gordon Matta-Clark'ın dil üzerine geliştirdiği bir anagramla örneklendirmek mümkündür. Matta-Clark, çalışmalarına başlarken, dili bütünüyle bir kurallar silsilesi ve kontrol mekanizması olarak görür ve insan üretiminin yeniden tanımlanabilmesi için dilin de yerinden edilmesi gerektiğini savunur. Bu bağlamda dili oluşturan harflerin yerlerini değiştirerek kelimelerin içinde barındırdığı anlamın nasıl çoğaltılabileceğine ilişkin bir örnek göstermiş olur (Can, 2017).

AN ARK KIT PUNCTURE	A KNEECAP FRACTURE	ANACCUPUNCTURE
AN ARCHITECTURE	IN ARCHITECTURE	AN ASTRAL VECTOR
ANARCHY TORTURE	ON ARCHITECTURE	AN AUSTRAL UNDER
AN ARCTIC LECTURE	AN ATTIC TORTURE	A NECTOR TASTER
ATLANTIS LECTURE	AN ARTICVECTOR	A NARCO TRADER
AN ORCHID TEXTURE	AN ART KIT TORTURE	AN ASSTRAL FACTOR
ANT LEGISLATOR	ANARCHY THUNDER	A FILLIBUSTER
ANARCHY LECTURE	A LETTUCE TEXTURE	A FULLER BRUSHMAN
AN ART COLLECTOR	AN ART DEFECTOR	AN AUSTRAL BUSHMAN
AUNT ARTIC TORTURE	AN ASS REFLECTOR	AN ARCTIC TRACTOR
AN AIR KEY TALKIE	AN AIR KEY TACTILE	AN AIR KEY TICKLE

Şekil 9: *An-architecture* fikrinin açığa çıktığı anagramlar. Kaynak: "Anarchitecture," *Flash Art*, no. 46-47, June 1974, pp. 70-1.

Bu dilsel üretim, Matta-Clark'ın mekânı kullanarak yaptığı üretimden çok da uzak değildir. Sanat nesnesi ya da mekânsal yapının da dil gibi her zaman başka bir şeye

dönüşebilecek potansiyel taşıdığını göstermek ister. Bir bakıma "an-architecture"^{21 22} olarak tanımladığı eylemlerinde anarşi ve mimarlık bir araya gelir. Bu da düşüncenin dille ve mekânla, farklı yöntemle fakat aynı içerikle ifadesine; dilin de mekânın da sarsılarak yeniden kurgulanabileceğine dair önemli bir örnektir.



Şekil 10: Gordon Matta Clark kesim yaparken. Kaynak: <https://bit.ly/2C07nR7>

Şekil 11: Splitting, 1974 (dışarıdan fotoğraf). Kaynak: <https://bit.ly/2VqMZ4B>

Şekil 12: Splitting, 1974 (içeriden fotoğraf). Kaynak: (Gordon Matta-Clark, 2012)

Bir nesne olarak mekânlar, dil nesnelerinde olduğu gibi tek başına ya da türdeşleriyle birlikte okunduğu zaman farklı anlamlar taşırlar. Dilde olduğu gibi mekânların da genellikle bir işlevi tarifleyen düz anlamları dışında; başka düşüncelerin yansıması olan yan anlamlarından, mecaz anlamlarından bahsetmek mümkündür.

Mekânın bir nesne olarak deneyimlenirken bütün duyuları aynı anda harekete geçirmesiyle bazen dilden bile dolaysız bir etkileşimi sağladığı söylenebilir. Bazen de verilmek istenen mesajın çok daha geniş bir zamana yayılması istenebilir, ya da iletilmek istenen mesajın mekânı deneyimleyenlerin her biri için farklı anlamlara gelmesi istenebilir. Mekân, bu türden bir iletişim için elverişli bir medyum (ortam) oluşturmakta, içinde yaşanılabilen bir boşluğun ötesinde hem bir dilsel araç, hem bir sanat nesnesi olarak okunabilmektedir.

²¹ Türkçe çeviri önerisiyle "mimarşi", ya da "namimarlık" (Aytaç & Madra, 2007). Bu kavramla beraber Matta-Clark, mimarlığı bilinen bağlamından çıkararak politik bir eylemin parçası haline getirir.

²² Sözcüklerle oynadığı gibi mekânla da oynayan Matta-Clark, buradaki biçimsel kaygılarından birini hiçbir şey yapmadan ya da inşa etmeden karmaşa yaratmanın en basit yolunu bulmak diye ifade eder (Bear, 2012).

3.2.1. Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân

İnsanların duyumsadıklarını içselleştirebilmeleri için zihinde tüm duyular birbirleriyle etkileşimli olarak çalışır. Genellikle bir yolla algılanan veri, başka bir algılama türünde eşdeğer biçimde tekrarlanır. Bunun basit bir örneği okunan bir edebiyat metninin istem dışı anlık görselleştirmelerle akmasıdır. Okunan metnin, bazı sözcüklerin telaffuz edilmesiyle ortaya çıkan ses yığınının ötesine geçmesi isteniyorsa, zihin bu bilgileri anlamlandırabilmek için kendi deneyimlerine dayanarak tekrar etme yöntemine başvurur. Bu yöntemi Portzamparc, öznel bir görselleştirme olarak tanımlar ve bu görselleştirmenin iki insan için hiçbir zaman aynı olmadığını belirtir (Portzamparc & Sollers, 2014). Bu anlık görselleştirme çabasızca yapılan ve oldukça kişisel bir eylemdir. Bu özgünlüğü fark edebilmemiz ise, ancak başka birinin vizyonu ile karşılaştığımız zaman mümkün olur.

Edebî bir metnin zihinde canlandırılmasına, başka bir deyişle görselleştirilmesine genellikle, yaşamın zemini, arka planı vazifesi gören mekânlardan başlanır. Sinemada ya da tiyatrodaki söz konusu olan, bu görselleştirmenin sonsuz versiyonundan bir tanesi ile sınırlandırılmış bir sahneye indirgenmesidir. Bu zihinde kapalı süren hayal etme işleminin ya da vizyonda başkalarına sunulan tasarımın nasıl somutlaştığı büyük oranda o ana kadar görülmüş görsellere, mekânlara, benzer deneyimlere dayanır. Bellekte açığa çıkan bu enstantaneler başka türlü kurgulanır ve yeni bir sahne yaratılır.

Bu durum aslında dilin kendisinin de bir çeviri olduğu iddiasına benzer bir şekilde, mekânların, mekânsal üretimlerin, mekânsal görselleştirmelerin de hep başka bilgilerden çevrildiğine ilişkin bir kanıt olarak görülebilir.

Portzamparc (2014) da, *Görmek ve Yazmak* adlı metninde bu görüşü destekleyerek, bir hiçlikten hareket ederek çalışılmayacağını, yalnızca var olan bir alanda bir şeyler üretilebileceği düşüncesinin metin kadar mekân için de geçerli olduğunu belirtir. İki yabancı ortam arasında sürekli alışveriş ve temas söz konusudur. Portzamparc bu noktada metinlerarasılık kuramına referans verir. Bir metnin her zaman başka bir metne yanıt verdiği savını, “bir mekân her zaman başka bir mekâna yanıt verir” diyerek destekler (Portzamparc & Sollers, 2014). Metinlerarasılık kuramının, göstergelerarasılık olarak genişletildiği gözönüne alınırsa; bu kavramı mekânlararasılık, metin-

mekânarasılık, ya da x-mekânarasılık olarak başka perspektiflere de taşımak mümkündür.

Dil hem bir ortaklık yaratan sistemler bütünüdür yani genel bir yapıyı, hem de kişiye özgü bir kullanımla özel sonuçları üretebilir. Mekânlar da fiziki şartlara ve ortaklık belirten işlevlere göre genel bir sistemsel yapıya sahiptir. Bir ev imgesi düşünüldüğünde herkesin algıladığı aşağı yukarı aynı özelliklere sahip bir yapı olabilir, ancak bu evin zihindeki görseli sonsuz farklı detayla canlanacaktır.

Mekânların tasarlanması çoğunlukla bilinçli bir çeviri eylemi yapar gibi gerçekleştirilmez. Ancak mekânları zihinden çıkarıp gerçek hayatta somut olarak var eden süreçte, bilinçli ya da bilinçsizce çeviri hamleleri yapılır. Hiçbir metnin orijinal olmadığı, ya da her metnin bir çeviri olduğu düşüncesine paralel olarak; hiçbir mekânın da orijinal, saf bir üretim olmadığı söylenebilir. Bir başka deyişle; her mekân orijinaldir, ancak bir başka metnin (ya da başka bir şeyin) de çevirisidir.

Mekânı bir çeviri nesnesi olarak görmenin, tasarım sürecinde ele alınan verilerin çeviri perspektifinden bakıldığında bürünecekleri yeni görünüşler sayesinde tasarım sürecini zenginleştirebileceği öne sürülebilir. Diğer yandan bu durum, tasarım sürecinde konuşul(a)mayanları çeviri çerçevesinde konuşulabilir hale getirmeyi de sağlayabilecektir.

Çeviri mekân önermesi, çeviri işlemini de bir bakıma ölçeklendirmeyi gerektirir. Mekân tasarımı eyleminin tek bir andan ibaret olmaması gibi, dildeki farklı çeviri yaklaşımlarını gözetererek, bu tasarım sürecinin de pek çok farklı anın ve işlemin birleşiminden türeyen bir yapı olduğunun altını çizmek gerekir. Mekânsal bir çeviride amaç, bir anlamı başka bir düzleme aktarmanın ötesinde, çeviri işlemini, ya da farklı anlardaki çeviri işlemlerini belli amaçlar için bir araç olarak kullanmak gibi görülebilir.

Bu noktada bir çeviri dozundan bahsetmekte yarar vardır. Yaratıcılığın özündeki taklit dürtüsü ile bilinçli bir çeviri yapma arasında hem yakın hem de uzak bir ilişki olabilir. Yeni mekân üretmek isteyen tasarımcı ilk hamlelerini yapabilmek için gördüklerine ve deneyimlediklerine, kısacası sahip olduğu tüm bilgi birikimine muhtaçtır. Yaptığı işlemi bir taklittense tasarım olarak ortaya koyabilmesi için, kimi bilgileri seçmesi ve uygun ortama aktarması beklenir. Bu işlemi özellikle bir çeviri eylemi olarak vurgulamak neyi

nereye taşıdığımızı aslında bir bakıma tartışmaya açan ve zihni saydamlaştıran bir davranış biçimidir. “Tasarım” sözcüğünün, hatta daha da ileri gidersek tasarım disiplininin, bir yandan tasarımcı bireyin kendine "tasarımcı" sıfatını vererek tasarlama eylemini yalnızca kendi zihnine ait ilan eden, kendisi dışındakileri bu sürecin ve sonucun dışına iten bir mekanizma oluşturduğu öne sürülebilir.

Buradan hareketle tasarım eleştirisi ve çeviri eleştirisi arasında da bir karşılaştırma yapılabilir. Çeviri eyleminin bilimsel olarak kesin ve saf bir karşılık sağladığı öne sürülememektedir, ancak bir kesin sonuca ulaşamayacağı bilgisine rağmen, çeviri yapma arzusu her zaman duyulmaya devam etmektedir. Herhangi bir çeviri ürünü ile karşılaşıldığında orijinal kaynağa ulaşabilme imkânı, o eyleme dahil olmayı da beraberinde getirir. Çeviri metinlerin orijinal kaynağına çoğu zaman ulaşılabilir, bu da eleştirmenlere onları karşılaştırma olanağı tanır. Başka türlü bir çeviri olabilir miydi sorusu, tasarımda kaynağın ne kadar görünür olduğuyla orantılı olarak tasarım nesnesi için de geçerlidir. Tasarım eleştirisinde genellikle odak, kullanıcıya yönelik işlevsel bağlamlarda olurken, bu bakışı kaynak metin ve erek metin arasındaki ikiliğe yöneltmek, hem tartışmanın açılımlarını genişletmeyi, hem de tasarımcı zihne başka bir açıdan yaklaşabilmeyi sağlayacaktır. Bu saydamlığı sağlayabilmek, özellikle tasarım eğitimi için de önemlidir. Yaratıcılığı ve dolayısıyla tasarımcılığı ulaşamaz ve dokunulmaz bir konumda görmek yerine, süreci parçalara ayırmak ve sadeleştirerek daha anlaşılır olmasını önermek, bu düşünceyi destekleyecektir. Kaynak metnin sonsuz başka çevirisi olabileceği bilincinin doğurduğu bitmemişlik duygusunun, tasarım eylemi için uyarlanması mümkündür.

Çeviri deyince akla öncelikle “çevirmen”lerin tanımı net uğraşları gelse de, gündelik hayatın bir parçası olan zihinsel büyük küçük sayısız taşıma, aktarma ve dönüştürme işlemi de çeviri eyleminin kapsamına girer. Mekânlara da bu yönüyle bakıldığında tasarımın açıkça çevrildiği kaynak kimi zaman belirgindir, kimi zamansa yapılan çeviri eylemini görebilmek için bakış açısını genişletmek gerekir. Modern dönem söylemlerinin, endüstri devriminin; gelişen teknolojiye, dönemin makine estetiğine, ulaşım araçlarına, çeşitli endüstri ürünleri gibi mimari mekânlara da çevrildiğini görmek mümkündür. Bu türden aktarımlar, hem kişisel hem de toplumsal davranışlarda neredeyse kaçınılmazdır.

Dil çevirisi, insanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için, özellikle kolektif hale gelip güçlenebilmeleri için zorunludur. Ancak mekânsal çeviri için böyle bir zorunluluktan söz

edilemez. Burada önerilen ikincil bir çeviri türüdür ve bir zorunluluktan çok, kendiliğindenliğe işaret eder. İki yabancı dil arasındaki bilinmeyenler, iletişimin sürebilmesi için zorunlu olarak aktarılır, mekânsal bir çeviride ise bu aktarım zaten farklı duyuların birbirlerine geçmesiyle biraz da doğal yolla gelişir. Bu durumda mekân da konuşan, onu okuyanca farklı anlamlar var oluşturabilecek bir dil görevi üstlenmektedir. Mekân üretmeyi, metin üretmek gibi incelikli bir şekilde işlemek, mekân aracılığıyla kurulacak üst düzey bir iletişimi mümkün hale getirmektedir.

Mekânla kurulan iletişim, özellikle insanı fiziksel olarak içine aldığı anda, ondaki tüm duyuları harekete geçirebilme kabiliyetinden dolayı farklılaşır. Mekân, kendi bilgisini aktarmak için tek tek bazı algı türlerini harekete geçirecek şekilde tasarlanmış olabilir, ya da bütüncül bilgi katmanlarını taşıyabilir. Örneğin Rönesans dönemine ait bir yapının cephesi tıpkı bir arkeolojik buluntu nesne gibi okunabilir. Fakat mekân hem iki boyut hem üç boyut ile ilgili çeşitli bilgileri içerir. Görsel okumanın yanı sıra; içine girildiğinde, farklı noktalarında hareket edildiğinde, mekânın akustiklerinden kaynaklanan işitsel veriler alımlandığında, çeşitli yüzeylerindeki dokular hissedildiğinde ve dahası onun aracılığıyla yaşanan anlarda, 4. boyutta, kısacası bütüncül deneyimde, mekânsal bir okuma mümkündür.

Çeviri yapmanın, çeviriyi bir süreç olarak önemsemenin önemli sebeplerinden birisi yabancıyla kurulan ilişkinin erek dilin kendisine yaptığı mutlak katkıdır. Bir metin aslında ne kadar çok çevrilirse o kadar fazla yabancıyla diyaloga dahil olma imkânı bulur. Çevrilen dil orijinal metnin dilinden ne kadar yabancıysa "çevirinin imkânsızlığı" da o kadar konuşulur hale gelir. Ancak bu bir olumsuzluktan çok, zorlamanın da beraberinde getirdiği yabancı ile alışverişe tekabül eder. Metnin sözcüğü sözcüğüne, mutlak bir sadakatle çevrilmesi kimi çeviri süreçleri için tercih sebebi olabilir. Ancak mekânın tasarımındaki yabancı bir disiplinden yapılacak çeviri için aksine bu yabancılık değerlidir. Her tür çeviri girişimi, mekân tasarımının söz konusu edildiği disiplin için, o dilin kendisini zenginleştirmeyi sağlayacak eylemdir. Kendi sınırları içinde kapalı yaşayan bir dilin zenginleşemeyeceği gibi mekân tasarlayan disiplinler de sınırlarından kopartılarak, her tür diyaloga açık hale getirilebilir. Bu durum, hem mekânın bir iletişim aracı olarak gücünü sorgulamayı, hem de disipline dışarıdan katkı sağlamayı söz konusu edecektir.

Dil, zamandan sürekli etkilenir. Sözcükler aynı kalsa dahi, sözcüğün kullanıldığı bağlam, telaffuzu, biçimi ve hatta anlamı değişebilir. Dilleri bu şekilde canlı kılan faktörlerden biri

çeviridir. İnsanların dünya üzerinde yer değiştirmelerinin kolaylaşmasıyla beraber dilleri ve dolayısıyla yaşamları da çevirilerle dönüşmeye başlar. Akcan (2009), bu akışın yalnızca dillerle değil, dillerin öncülük ettiği çeşitli fikir ve akımlarla, sermayelerle, teknolojilerle, bilgi ve imgelerle de olduğunu altını çizer. Bu dolaşım o kadar yaygınlaşmıştır ki, bugün “yalın olarak yerel ya da yalın olarak küresel bir yapı” düşünmenin imkânsız olduğunu belirtir. Dışarıya tamamen kapalı, sadece kendi alanına ait yalın bir mimarlık olamadığı gibi, herhangi bir yerin koşullarından bağımsız, soyut bir mimarlığın da olmadığını vurgular (Akcan, 2009, s. 10). Yerelin de yabancıнын da içeriğinin sürekli değişmesi kaçınılmazdır.

Bu noktada mekân çevirisi ile metin çevirisi arasındaki temel bir ayırmadan bahsetmek gerekir. Bir metin çevirisinin belki de en önemli niteliği orijinaline eşdeğer olmasıdır. Dolayısıyla bu yönüyle çeviri metinde sadakat, hangi yöntem izlenirse izlensin, belli bir ölçüde beklenen bir özelliktir. Çeviri metin orijinaline bağımlıdır. Onunla yaşar ve orijinal metin onun varlık sebebidir. Bir mekân çevirisinde ise çevirinin orijinaline mutlak sadakati beklenemez, mekânsal bir üretimden beklenen şey daha çok, orijinal kaynağına yakın değil uzak olmasıdır.

Çeviriyi konu alan bilimsel çalışmalar, eylemi kolaylaştırmayı ve mutlak karşılıkları bulmayı hedefler. Çeviriye sanat gözüyle bakan yaklaşımlar ise, eylemi kesin kalıplara sokmaktan kaçınır ve çeviriyi şeffaf ve kanıtlanabilir bir kabulden uzaklaştırır. Bu iki tarafın da dengesi ile yapılabilecek en sağlıklı çevirinin mekân çevirisindeki karşılığı da benzer durumdadır. Bu durumu Akcan şöyle dile getirir:

“Mimarlık çevirisinde sonsuz dönüşüm diye bir şey olabilseydi ki böyle bir şey yoktur, bu yeni eserde hiçbir kaynağın saptanamadığı bir durum olurdu. Çeviri sırasında sıfır kertede dönüşüm olabilseydi ki böyle bir şey de yoktur - bu, çevirinin çıkış ve varış yerlerinde tüm koşul ve sonuçların tıpatıp aynı olduğu anlamına gelirdi” (Akcan, 2009, s.14).

Bu durum mekân çevirisinde de aslında sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yaklaşımının işlemeyeceğini göstermektedir. Değiş kaydırmaları, birbirine yabancı iki disiplini yaklaştırabilmek için başvurulan yöntemlerden biridir. Bu, mekânsal çevirideki tasarımcıya özgü yorum faktörünün karşılığı olarak düşünülebilir. Hem yabancıyı yabancı olarak erek metinde göstermek, hem de bunu yaparken mekânsal dilin kendi repertuarını genişletip güçlendirmek söz konusu olur. Bu yaklaşımlar elbette mekânın

üretimindeki çeşitli aşamalarda yer yer belirginleşip yer yer silikleşen farklı dengelerde olabilmektedir.

Mekân çevirisi yapan bir tasarımcının bu bağlamda daha özgür olduğu kabul edilebilir. Öncelikle yapılacak çeviri eyleminin amacını da kaynağını da tasarımcı belirler. Dolayısıyla bu çeviri işlemi bilindik anlamıyla anlamın başka bir dilde tekrar edilmesinin dışına çıkar, bir yöntemin ve çalışma şeklinin ödünç alınmasına doğru genişler. Çevirinin imkânsıza yaklaştığı noktalar, tasarımcıyı zorlayıp onu kendi diline katkı sağlamaya iterken, bir yandan da tasarımcı bu sınırı kendi belirleme inisiyatifine sahiptir. Amacı doğrultusunda işine yarayacak olan çeviri kapsamını süreç içinde kurgulayabilir.

Bir mekân çevirisinde kaynak metinden erek metne geçiş aşamasında tasarımcının bu özgürlüğün bir sonucu olarak kaynak metinden kayıplar söz konusu olabilir. Bu kayıp bu durumda bir olumsuzluk değil, çoğu zaman bilinçli bir dışarıda tutmanın sonucudur. Çevirinin çeviri gibi durmaması, çevirmenin görünmezliği açısından bu kayıplar bu noktada kabul edilebilir seviyededir. Dil çevirisinde olduğu gibi mekân çevirisinde de kendi dilinde yeni kavram üretebiliyor olmak, çeviriden kazanç açısından önemlidir. Tüm kayıplara rağmen orijinal kaynağa referans göstermek de orijinale karşı bir borçtur ve bu da tasarımı çeviriye yaklaştıran taraftır.

Dil çevirisinin farklı disiplinlerdeki karşılıklarından biri olarak görülebilecek mekân çevirisini görece daha özgür kılan bu açılım, meleziğin dil çevirisine kıyasla daha belirgin olmasına sebep olur. Görsel ortamda çeviri, kaynaktan ereğe çok daha hızlı ve kolayca akabilmektedir. Bu durum yapılan çeviri hamlelerinin çoğu zaman dile getirilmemesi, bazen farkında dahi olunmamasına sebep olmaktadır. Diğer yandan, çeviriyi hayatın bir parçası haline getiren bu görsel akış, çeviri diyalogu sayesinde bilgi ve deneyimlerin sıklıkla dolaşıma girebilmesini sağlamaktadır.

3.2.2. Tasarım ve Çeviri Eylemi

Çeviri eyleminin kendi dilsel işlevinden uzaklaştırılarak başka bir alanın içinde yeniden yorumlanmasının hedeflendiği bir araştırmada, çevirinin terimsel ve kuramsal sıklılığını gevşetmekte ve eylemin ana prensibinin bir dönüşüm süreci olduğuna dikkat çekmekte yarar vardır. Mekân tasarımı ve çeviriyi yan yana getirmekteki amaç, her tasarımın bir çeviri olduğunu ya da, her çevirinin bir tasarım olduğunu iddia eden kısırlaştırıcı ve

kapsayıcı bir tavrın aksine, birbirlerinin içine geçen yönlerini öne çıkararak yapılan eylemlere dışarıdan sorgulayıcı bir gözle bakmaktır.

Tasarı(m) ve çeviri(m) kavramları, hem sürece hem de sonuca işaret etmeleri bakımından benzerlik gösterir. Bu ortaklık üzerinden her iki eylemin de aslında tam olarak bitmesi olanaksız bir işlemi, sürecin bazı anlarının dondurulmuş enstantanelerini ve somut nesnelere yaratarak sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Okuruyla buluşan çeviriler, artık hem orijinal metinden, hem o metnin yazarından, hem de çevirmenden bağımsızlaşır ve yeni yaşamında kendi başına var olmaya başlar. Metinsel çevirinin sürdürdüğü gibi mekân tasarımının sürecinde de somutlaşmış her çeviri enstantanesi, mutlak bir bitmişliği göstermediği gibi, tasarımcının zihninden ve kaleminden kağıda döküldüğü anda bağımsız bir nesneye dönüşür. Barthes'ın *Yazarın Ölümü* düşüncesi bu bağlamda da işlerliğini sürdürür. Tasarımcının ilk dışavurumları olan eskizleri, bitmemiş ancak somutlaşmış halleriyle hem tasarımcının kendisi, hem de tasarımla karşı karşıya gelen bireyler tarafından yeniden okunmaya ve yeniden yazılmaya sürekli açıktırlar. Kopyalama eyleminin defalarca yapılabildiği eskiz kağıtlarında, tıpkı *palimpsest*lerde olduğu gibi alttaki katmandan kalma izler bir ölçüde sürdürülür, altlık vazifesi gören fikirlerle harmanlanır.

Tasarım sürecindeki bitmeme hali, eskizlere kıyasla daha somut üretimler olan çevirilerde de sürer. Tasarımın temsil edildiği her nesnede, iki ve üç boyutlu teknik çizimlerde ve bunların farklı ölçeklerdeki anlatımlarında hep bir sonraki aşama ile iletişim sağlamayı görev edinmiş çeviriler söz konusudur. Teknik anlatımlar tasarımcının tıpkı eskizlerdeki gibi hem kendisiyle, hem işverenle ya da kullanıcıyla, hem pratik anlamdaki uygulayıcıyla kurduğu bir iletişim şeklidir. Mekân, inşa edilene kadar üretilen tüm bu modellerde ön çalışmalar, aktarımlar ve tartışmaya olanak tanıyan diyaloglar gerçekleşir. Daha da ileri gidersek inşa edilerek somutlaşan, bireysel ölçekten kamusal kent yapılarına kadar her ölçekteki mekânın sık sık yeniden tasarlandığını, yeniden işlevlendirildiğini; mekânın kullanıcılar tarafından yaşandıkça, zamanın etkisiyle başkalaştığını ve kaçınılmaz çevirilere maruz kaldığını görebiliriz. Dolayısıyla bir metnin çevrilme sürecindeki kaçınılmaz dolaşımın ve sürekli devingenliğin mekân tasarımı süreci için de geçerli olduğu iddia edilebilir.

Tasarımın kendi süreci içerisinde düşünülebilecek tüm bu aktarımlar aynı zamanda çevirinin dil içi kategorisine uyum sağlar. Mimarlığın kendi alanları içerisinde geliştirilmiş

olan evrensel dili, disiplinin tarihi içerisinde kendi ifade yöntemlerini geliştirmiştir. Tasarım sürecindeki sözel ya da görsel ar-ge çalışmalarının sunulmasından, farklı detaylarla farklı bilgi türlerini içeren teknik anlatımlara; tasarlanan mekânın atmosferini, olası senaryolarını, yaşamsallığını ifade eden gerçekçi anlatımlara kadar her tür temsil yöntemi farklı alıcılarla kurulan özel diyaloglara işaret eder. Bu anlatım teknikleri gelenekselleşmiş ve evrenselleşmiş; ölçekli plan, kesit, görünüş anlatımlarıyla beraber tasarımcının her farklı proje için geliştirebileceği özgün anlatımlarına da olanak sağlar. Bu özelleşen dil, tasarımcının kendi geliştirdiği biçimini, kendine ait tasarımcı yöntemlerini de diline katabilme özgürlüğü sağlar. Diğer yandan her dilin kendi içerisinde yaşayan bir mekanizması olduğu gibi, tasarım dili de, yaşamın her yönden beslediği yeni kavramlarla ve yeni teknolojilerle kendini sürekli zenginleştirmekte ve dönüştürmektedir. Bu canlı mekanizma, konvansiyonel mimari tasarım temsillerinin üzerine bugün sınırlarını tanımlamanın belki imkânsız olduğu melez ve özgün anlatımları ekleyerek dağarcığını geliştirmektedir.

Mekânsal üretimlerin tek tek yapı taşlarına bakıldığında dildeki gibi hep benzer formların, aynı malzemelerin tekrar edildiğini görürüz. Ancak mekânları özgün kılan durum da dildeki gibi yan yana getirilerek farklı biçimlerde kurgulanan bütünün parçaları olur. Harflerin, kelimelerin, cümlelerin kombinasyonları gibi mekânlarda da çizgilerin, yüzeylerin, hacimlerin sonsuz çeşitlilikteki kombinasyonlarıyla bir bütünü algılarız. Dolayısıyla kullanılan elemanların başka bir kurguyla bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan sonuç, mekânın dil içerisindeki çevirilerini, bir anlamda başka anlatımlarını açığa çıkarabilmektedir. Dildeki gibi her defasında bilindik elemanlarla yeni bir mekânsal algı oluşturulabilmektedir.

Mekân tasarlayan disiplinlerin kendi terminolojisine bakıldığında yaygın olarak kullanılan pek çok kavram ve terimin uzak disiplinlerden çevrildiğini, ortak bir kullanım alanına referans veren melez sözcüklerden oluştuğunu görmek mümkündür. Bunun en bilindik örneği matematikle ortak kullanılan fonksiyon / işlev terimidir. Mimari mekânların büyük oranda varlık sebebini de ortaya koyan bu terimle çoğu zaman mekânın tanımı da ortaya konmuş olur. Bununla beraber mimarinin fiziksel koşullarla olan koşutluğu, geometrik altlığı, bir biçim terminolojisi oluşturabilmek için matematiksel terimleri sıklıkla kendi diline dahil etmeyi gerektirmiştir.

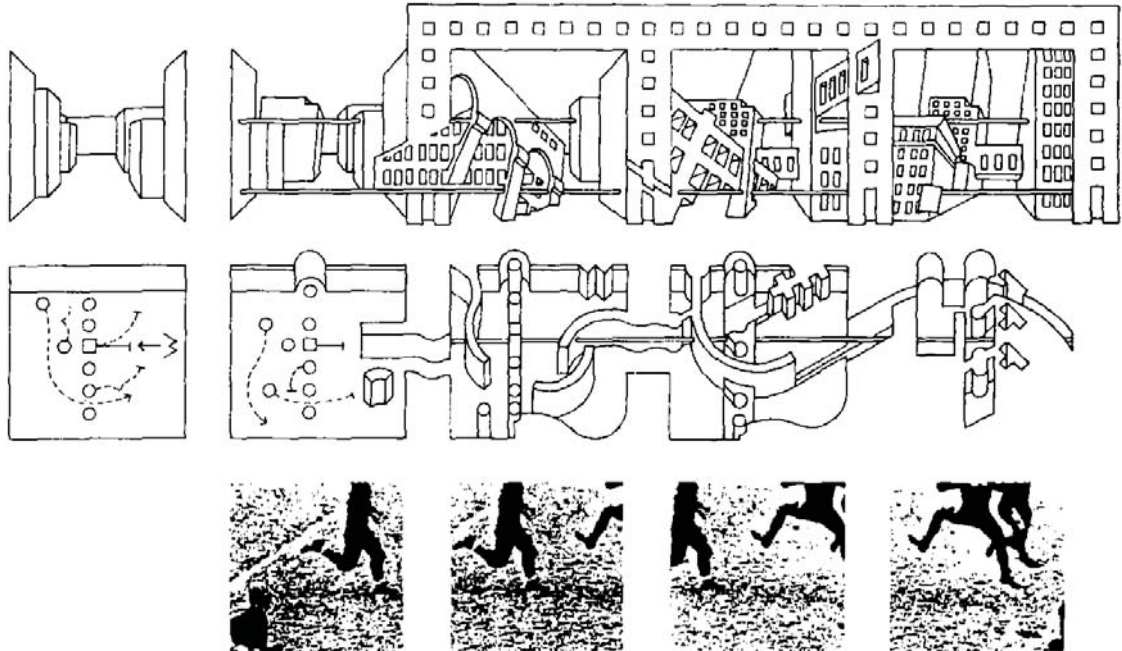
Diğer yandan sanat disiplinlerinde ortak bir dil yaratan görsel algı ilkeleri ve bunlarla bağlantılı kompozisyon ilkeleri; oran, simetri, armoni, ritim, tekrar vb. pek çok ilke müzikte, resimde, fotoğrafta, yaratıcılık gerektiren tüm alanlarda karşılığını benzer ama aynı olmayan yollarla bulur. Bu melez terimler, dil aracılığıyla disiplinlerin birbirine yaklaşan yöntemlerini konuşulabilir ve keşfedilebilir hale getirmiştir.

Mekânsal terimlerin çeviri ortamında okunabileceği önemli bir alan da temsil yöntemleri etrafında şekillenir. Tasarımların sözcüklerle anlatılmasının yetersiz olduğu anlarda mimarlık dili kendi görsel üretim tekniklerini yaratmıştır. Mimari mekânın bir organizma gibi açılıp kesitinin alınması, yapısal bir bilgi edinebilmek için kullanılan anatomik bir yöntemin uyarlamasıdır. Resimdeki perspektifin mekân görselleştirmelerindeki büyük rolü, yine matematikteki ölçek kavramının tüm mimari temsiller için olmazsa olmaz aracılığı, askeri cephe teriminin mimari temsillerde dış yüzeyleri anlatmak için kullanılışı gibi çoğaltılabilecek tüm melez anlatım unsurları, mekân üretiminin terminolojisine dışarıdan dahil olmuş ve geleneksel hale gelerek yerleşmiş kalıplardır. Yine mekânsal temsillerde yer ve bağlam bilgisinin gösterildiği, malzeme ve dokuya ilişkin bilgilerin işlendiği, mekânın kullanıcılarının anlatıya dahil olduğu figürleri içeren, zamanın objeleriyle ve görsel kültürüyle bütünlük kurmayı amaçlayan, sözel ve grafik şemaların da dahil olduğu kolaj anlatıların da temsillerin önemli bir parçası olduğu görülmektedir.

Diğer yandan mimarinin geleneksel temsil yöntemlerine bir eleştiri olarak Bernard Tschumi'nin ortaya koyduğu transkript kavramı, mimarlık ortamına dışsal bir kaynaktan yapılmış bir çeviri olarak görülebilir. Bilginin dökümü anlamını içeren transkripsiyon sözcüğünü, eğitim sisteminde dersteki başarının notlara döküldüğü, sesli kayıtların çözümlenerek yazıya döküldüğü veya sesin müzikal notalara döküldüğü ortamlarda, yani notasyonlarda görmek mümkündür. Dolayısıyla bilginin bir ortamdan diğerine taşınması, bilginin kaydedilmesi, saklanması ve iletişim kurulabilmesi için yeniden yazılması anlamını taşır. Tschumi'nin yaptığı ise, mimarlığı yaşamın bir parçası olarak olayların bir dökümüyle temsil etmeyi önermektir. Tschumi bu tavrı, olayların yazınsal bir bağlamda serimlenmesinin, olayların mimari temsille gösterilmesiyle kaçınılmaz paralellikler kurmaya başlaması üzerinden açıklar (Tschumi, 2018). Mimaride kullanım, işlevler, etkinlikler, programlar gibi olayların örgütlenmesinde yazınsal anlatının yeterli olmadığı gibi; konvansiyonel mimari anlatımın içerdiği planların, kesitlerin, aksonometriklerin vb. tekniklerin de olay döngüsünü anlatmakta yetersiz kaldığını öne sürer (Tschumi, 2018). Tschumi (2018), mekânsal okumanın kapsamını genişleterek ve bulanıklaştırarak insan

hareketiyle beraber mimarlığın içindeki olayları içeren bir kurgu haline getirir. Ona göre bu yolla mimarlık, eylemlerin zemini olmaktan çıkıp eylemin ta kendisi olur. Dolayısıyla mimarlık, mekânlara ilişkin söylem yanında olaylara ilişkin söylem halini alır.

Tschumi'nin buradaki çevirisi mimari etkinliklerin notasyon kiplerini tasarlamaktır. Koreografiden türeyen hareket notasyonu, müzikten türeyen ve bütün enstrümanların notalarını gösterme yöntemi mimari amaçlara uygun biçimde işlenmiştir (Tschumi, 2018). Tschumi'nin yaklaşımı bir anlamda sinemada olay örgüsünün aktarılırken sağladığı çok girdili melez anlatımlar barındıran bilgi katmanlarının mimari temsildeki denemesi olarak görülebilir. Sinematografik anlatılarda, *storyboard*larda, fotoromanlarda, karikatür ve çizgi romanlarda olayların aktarıldığı ardışık ve genellikle lineer kurgu, anlatının fragmanlarını oluşturur (Küntürcü, 2014). Tschumi'nin 1981'de yayımladığı *Manhattan Transcripts* adlı kitabında okunabilecek bu sıralı anlatılar, bedeninin mekândaki hareketinden kaynaklanabilecek görme biçimlerini ortaya koyar. Yalnızca çizgisel olmayan, kendi içerisinde kopma ve atlamalar yaratabilen, tüm karelerin diğerleriyle ilişki kurduğu ve toplamının bütünsel bir örüntü oluşturduğu bir anlatı yöntemi mekânsal dilin dağarcığına katılmış olur.



Şekil 13: *Manhattan Transcripts* içerisindeki anlatıdan bir örnek, MT4: Blok. Kaynak: (Tschumi, 1994).

Mekân üretiminin her aşamasında çeviri eyleminin izlerini farklı ölçeklerde ve farklı biçimlerde görmek söz konusudur, dahası başlı başına tasarlama eyleminin çeviri

eylemine yakınlığını iddia etmek de mümkündür. Dilin canlı bir mekanizma oluşu gibi, mekânsal üretimin dilsel yöntemleri de benzer bir canlılıkla sürekli gelişip zenginleşmektedir.

3.2.3. Çevirinin Mekânsal Okumaları

Bir mekânın tasarım sürecindeki çeviri faaliyetlerinin izlerini pek çok örnekte okumak mümkündür. Düşünme ve dil ilişkisindeki çeviri gibi; mekânların tasarım sürecinde başvurulmuş tüm tipolojik, analogik, metaforik yaklaşımlar, çeviri eyleminin kapsamına giren faaliyetlerdir.

Mekânsal bir çevirinin okumasını yaparken, mekânın ve üretimindeki disiplinlerin, yabancı disiplinlerle kurduğu ilişki ve etkileşimler; yeni kapılar açmaktadır. Bu ilişki ve etkileşimler, küçük ölçekli kavramsal fikir alışverişlerinden, büyük çaplı yöntem arayışlarına ya da bu aracılıkla yapılan geniş araştırmalara kadar uzanabilir.

Esra Akcan'ın çeviri metaforuna başvurarak mimarlık üzerinden Türk-Alman ilişkileri okuması bu bağlamda önemli bir örnektir.²³ Akcan, çalışmasında bir çeviri tarihinin kültürel ve politik boyutlarının kent ve konut mimarisi üzerindeki etkilerini geniş çaplı bir araştırmayla ortaya koyar. Buradaki okuma, çevirideki kültürel faktörlerin evrensel ve yerel uçtaki bağlamlarının mimarideki teması üzerinedir. Erken Cumhuriyet Döneminde hız kazanan çeviri hareketiyle, Türkiye bir modernleşme ve batılılaşma sürecine girer. Bu dönemde hem Nazi rejiminden kaçarak Türkiye'ye göçen, hem de batılı yaşam biçiminin mimari metaforlar aracılığıyla ülkeye yayılmasına öncülük etmesi için davet edilen pek çok Alman mimarın gelişiyle kapsamlı bir etkileşim ve mimari çeviri süreci başlamış olur.

Akcan, bu etkileşimi melezleşmiş, iç içe geçen bir modernleşme tarihi olarak okurken, çevirinin iki taraf arasında pürüzsüz bir köprü olmadığını altını çizer. Bu durumu, gücün coğrafi dağılımdan bağımsız olmaması ve özellikle batı ve batı dışı kültürler için söz konusu olan asimetric yapı üzerinden tarif eder. İnsanların, fikirlerin, imgelerin, bilginin ve teknolojilerin bir coğrafyadan diğerine maruz kalınan eşitsizlikten ve hiyerarşiden etkilenmeden pürüzsüzce aktarılamayacağını, yani mekânsal anlamda da kusursuz bir

²³ *Çeviride Modern Olan: Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*, 2009, YKY Yayınları; New York Columbia Üniversitesi'nde yazılmış doktora tezinin genişletilmiş versiyonu.

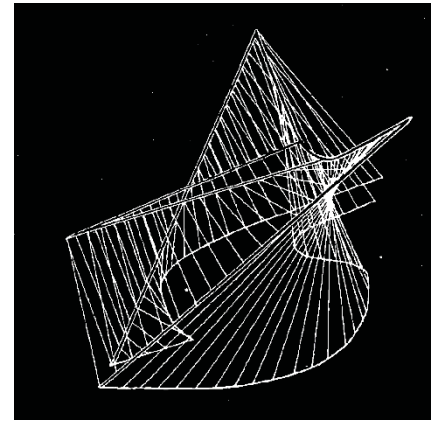
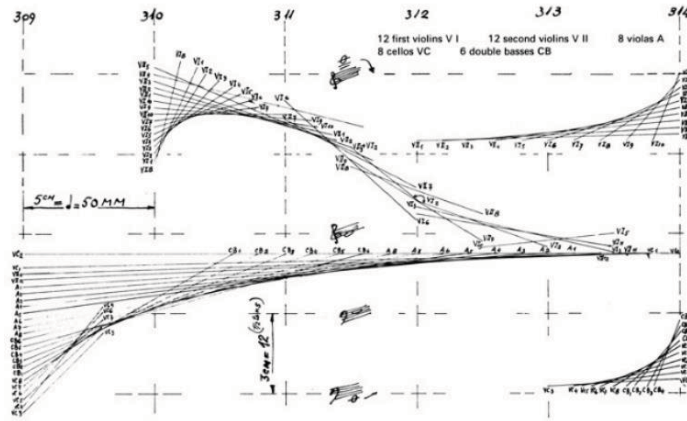
çevirinin imkânsızlığını vurgular. Buna karşılık çeviriyi, bir alanın diğerine açılırken, bir yandan yerel normların yabancı normlarla ölçülüp biçildiği ve bunun sonucunda da zenginleşmenin kaçınılmaz olduğu bir süreç olarak tanımlar (Akcan, 2009).

Çevirilerin coğrafi, kültürel ve politik anlamda çok boyutlu etkileri mekânların çevirilerinde de okunabilirken, diğer yandan bambaşka disiplinlerin kendine has yöntemleri ve dilleri zaman zaman mekânları üreten tasarım sürecine dahil olmaktadır.

Mekânsal bir projenin üretimindeki disiplinlerarası çeviri faaliyetlerine dair önemli bir örneği Philips Pavyonu'nun yapım sürecinde görmek mümkündür. 1958 yılındaki Brüksel Dünya Fuarı için Philips firmasının Le Corbusier'ye projeyi üstlenmesini teklif etmesiyle başlayan süreçte, Iannis Xenakis'in kilit rol oynadığı bir işbirliği yaşanır. O dönem Corbusier ile birlikte çalışan Yunan besteci, mimar ve mühendis Xenakis, başta Corbusier ile ve onun ekibindeki mühendislerle birlikte geliştirdiği projede; tasarım sürecini bizzat üstlenmiş ve üretim yaptığı iki disiplini, müziği ve mimarlığı bir araya getirmiştir.

Projenin ilk eskizleri, Corbusier'in önerileriyle şişe ve daha sonra mide analogileriyle şekillenir. Ancak bu fikirleri sürdürmekte zorlanan Xenakis, başka bir projesinde gerçekleştirmediği bir fikrini projeye dahil eder (Özcan, 2013). Bir çeviri projesi olarak görülebilecek Philips Pavyonu'nun orijinal kaynağı bir müzik bestesidir. Xenakis, 1953-1954 yılları arasında bestelediği *Metastasis*²⁴ adlı eserini Yunanistan'ın Naziler tarafından işgali sırasında edindiği sessel izlenimlerin etkisiyle yazdığını belirtir. Diğer yandan Xenakis, matematikteki aksiyomatik yaklaşımın yardımıyla, aralıkların permütasyonlarını temel alan hesaplarla oluşturduğu teknik bir süreç izlemiştir. Deneysel bir eser olan *Metastasis*, sesin kayarak uzadığı, yayıldığı ve Xenakis'e göre sesin en doğal halini temsil eden Glissando formlarından oluşur. (Varga, 2014).

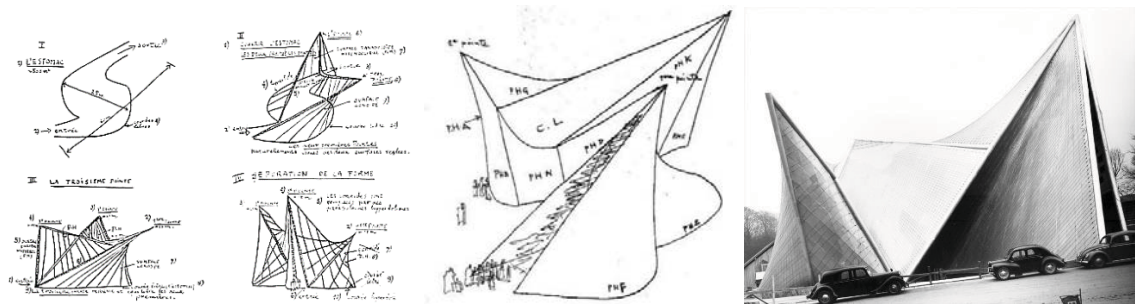
²⁴ *Metastaseis*, Erişim: <https://bit.ly/1pD3SYj>.



Şekil 14: *Metastasis* bestesinin taslak biçimleri. Kaynak: (Xenakis, 1992).

Şekil 15: Philips Pavyonu'nun ilk modeli. Kaynak: (Xenakis, 1992).

Xenakis, Philips Pavyonu'nun tasarımında *Metastasis*'in temel fikirlerini hayata geçirdiğini belirtir. İki tasarımı bir araya getiren çeviri eylemi, bestedeki gibi mekânda da devamlılığı bozmadan bir noktadan diğerine gitmenin mümkün olup olmadığı arayışıdır. *Metastasis* için bu problemin çözümü *Glissando* biçimiyken, pavyondaki çözüm hiperbolik parabol biçimleri olmuştur (Varga, 2014). İçeriğin bir küçük çaplı çevirisi ve tematik özeti olarak görülebilecek olan “bestenin adı ise, “meta” (ileri, sonra) ile “stasis” (hareketsizlik) sözcüklerinin yan yana gelişiyile diyalektik bir karşıtlık yaratmayı amaçlar” (Varga, 2014).



Şekil 16: Philips Pavyonu'nun erken dönem eskizleri (Özcan, 2013).

Şekil 17: Philips Pavyonu için Xenakis'e ait eskiz. Kaynak: (Özcan, 2013).

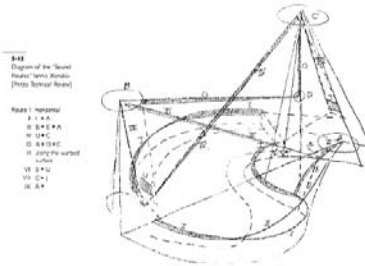
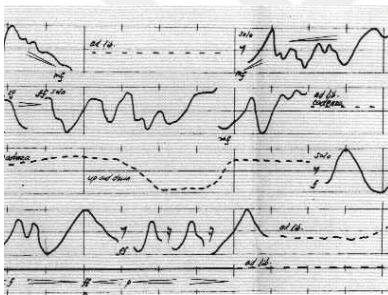
Şekil 18: Philips Pavyonu'ndan fotoğraf. Kaynak: <https://bit.ly/2TYdgWi>.

Müzikal ve yapısal üretimi iç içe geçirerek bir mekânsal çeviri yapan Xenakis, ses ve biçim arasındaki çalışma ilişkisini şöyle ifade eder:

Ses imgesinin çizimi ve düşünülmesi arasında yakın bir ilişki var; ikisini birbirinden ayırmak mümkün değil. Çizim yaparken gerçekte nasıl bir sesin ortaya çıkacağını göz ardı etmek saçma olur. Aynı zamanda kağıt üzerinde müzikal fikrin görsel eşdeğerini bulmamız gerekir. Daha sonra çizim

üzerinde gerekli değişimler yapılabilir. Bu geri beslemenin sürekli işlemesi gerekir (Varga, 2014, s. 96).

Kolektif bir çalışma olan projenin bir diğer adımı ise, bir müzik bestesinin dönüştürülmesiyle oluşan mekânsal yapı için yeni bir beste yapılmasıdır. Pavyonun açılış etkinliği için sekiz dakikalık bir performans organize edilir. Corbusier'nin önerisiyle *Poeme Electronique*²⁵ (*Elektronik Şiir*) olarak adlandırılan projeksiyon gösterisinin müziğini Edgard Varese besteler. Müzikal biçimlerin etkin olduğu bir tasarım süreciyle oluşturulan bu mekân, bu sefer bir diğer çevirinin orijinal kaynağı olarak kullanılır ve *Metastasis*'den farklı bir bestenin oluşumuna öncülük eder. Mekânın çeşitli noktalarına yerleştirilen toplam 450 hoparlör ile mekân ve sesin bir arada çalıştığı bir deneysel performans sergilenmiş olur. Bu anlamda Philips Pavyonu, tasarlanışı bakımından sessel bir mekân, *Poeme Electronique* ise mekânsal bir beste olarak okunabilecek çeviri ürünleridir.



Şekil 19: *Poeme Electronique* için düzenlenmiş ses partiyonu. Kaynak: <https://bit.ly/2ASwx13>

Şekil 20: Xenakis'in Philips Pavyonu'ndaki olası ses rotaları için oluşturduğu eskiz. (Özcan, 2013).

Şekil 21: Philips Pavyonu'nda *Poeme Electronique* için yerleştirilmiş mekân hoparlörleri. Kaynak: (Özcan, 2013).

Müzik ve mekân arasında ilişki kuran benzer bir çeviri örneğini daha metaforik bir ölçekte John Cage'in üretiminde görmek mümkündür. Joseph, Cage'in Mies Van Der Rohe'nin ve Paul Williams'ın şeffaf mimarlığının, ünlü deneysel yapıtı 4'33"'ün²⁶ ortaya çıkmasına kaynaklık ettiğini öne sürer.

Yapıt, üç sessiz bölümden oluşan, tümüyle boşaltılmış bir zamansal çerçeve sunar. Bu yapıt aracılığıyla Cage, sessizliği tamamen bir arınmışlık olarak değil, dışarıdan gelen

²⁵ *Poeme Electronique* videosu için erişim: <https://bit.ly/2yQ4a4N>.

²⁶ 1952'de bestelenmiş olan, 4 dakika 33 saniye süren eserde icracı, piyanonun kapağını açıp kapatmak dışında başka bir şey yapmaz, salonda sessizlik hakimdir. Eseri oluşturan sesler, salondaki izleyicilerin çıkardığı minimal seslerdir. 4'33"', bir anlamda dinleyicilerinin katılımıyla var edilen ve müzik dışındaki seslerden oluşan dinleyiciye ait bir algılama biçimiyle bir açık yapıt örneğidir. Cage'e göre seslerden arınmış bir an mümkün değildir, diğer bir yandan sessizlik de bir müziktir.

seslerin ve gürültülerin varlığı olarak tanımlar. Bu anlamda bu saydamlık ilişkisini Cage, camın malzeme özellikleriyle yoğun bir şekilde ilişkilendirir (Joseph, 2008). Cage, 4'33"'ün bestelendiği tarih olan 1952'de Julliard Dersleri kapsamındaki bir yazısında, "Bazı modern binalarda duvarların ardını görmek veya Marcel Duchamp'ın Cam'ından veya Richard Lippold'un telden heykelinden arka tarafı görmek mümkünse, çağdaş müzikte de sanki bir parçanın 'içinden duymak' mümkün görünüyor" diye belirtir. 1957'de verdiği bir "Deneysel Müzik" başlıklı dersinde ise şunları söyler:

Çünkü bu yeni müzikte seslerden başka hiçbir şey bulunmaz: yazılmış ve yazılmamış sesler. Yazılmamış sesler kâğıt üzerinde sessizlikler olarak görünür, gerçekte müziğin kapılarını etraftaki seslere açarlar. Bu açıklık modern heykel ve mimarlık alanlarında da vardır. Mies van der Rohe'nin cam evleri çevrelerini yansıtır. Bulduğumuz yere göre bulut, ağaç veya çimen görüntüleri sunarlar. Heykeltıraş Richard Lippold'un tel konstrüksiyonlarına bakarken insan ister istemez başka şeyler başka insanlar görür. Bunlar sanki telden ağlar içinde aynı anda orada bulunmaktadır. Boş bir mekân, boş bir zaman diye bir şey yoktur. Her zaman görülecek, her zaman işitilecek bir şeyler vardır. Gerçekte sessizliği üretmeyi istesek de başaramayız (akt.: (Joseph, 2008, s. 110); "Experimental Music", S, s.7-8).

John Cage'in üretim sürecinde bu eserin ortaya çıkmasında şüphesiz ki çok sayıda kaynak bilgi ve kişisel deneyim bulunur. Ancak Cage'in sıklıkla dile getirdiği bu mimari örnekteki tavır benzerliği disiplinler arasında sıklıkla paylaşılan çevirisel uyarlamalara dair bir örnek olarak yorumlanabilir.

Müzik ve mimarlık örneğine kıyasla, daha kapsamlı denebilecek bir çeviri türü, felsefe ve mimarlık arasında gerçekleşir. Felsefi düşüncenin ifadesinde sık sık mimari metaforlara başvurulur; örneğin Derrida'nın yapısöküm düşüncesi mimariden ödünç alınan bir terim aracılığıyla oluşturulmuştur. Yapısöküm felsefesinin ortaya çıkışından bir süre sonra, bu fikirlerin başlı başına mimarlık ortamına yapılan aktarımı ise, mekânsal bir çevirinin tarihsel anlamda belki en önemli örneği olarak görülebilir.

1988 yılında New York MoMa'da yapısöküm üzerine bir sempozyum düzenlenmiş ve bu etkinliğin başlangıcında Christopher Norris'in Derrida ile yaptığı röportajı yayınlanmıştır. Derrida bu röportajda, disiplinler arasındaki akademik sınırların kaldırılmasının ve yapısökümcü düşüncenin felsefe, edebiyat, resim ve mimarlık gibi alanlara aktarılıp çeşitlenmesinin gerekliliğini dile getirir (Norris; Derrida, 1989a:7; akt, 1995). Bu bağlamda birkaç ay sonra, küratörlüğünü Mark Wigley ve Philip Johnson'ın yaptığı *Deconstructivist Architecture (Yapısökümcü Mimarlık)* adlı sergi, yapısöküm

düşüncesinden görsel sanatlara ve mimarlığa yapılacak geniş bir çeviri hareketinin başlangıcı için önemli bir adımdır.

Derrida'nın metinlerinde; yapısöküm, çeviri ve mimarlığı bir araya getirerek referans verdiği Babil Kulesi imgesi, bir anlamda onun felsefi söyleminden mimarlık ortamına yapılacak olası bir aktarımın ipuçlarını vermektedir. Wigley, "her çeviriden geriye kalan nedir ve yapısöküm mimarlık için ne ifade eder" diye sorar ve bu anlamda bir çeviri eyleminin de kıvılcımını atmış olur. "Yapısöküm mimarlığını yapısökümcü düşüncenin bir çevirisi, temsili ve pratik anlamda üretimi" olarak tanımlar (1989, s. 7,9).

Felsefe ve mimarlık arasındaki bu işbirliğinde de her çeviride gündeme gelen bir dezavantaj ortaya çıkar. Yapısökümcü mimarlık fikirlerini felsefeden ödünç alırken, baskın olan taraf felsefedir, orijinal sıfatı felsefeye atfedilir, mimarlık ise bu yaratıcı ortamdan türeyen bir imitasyon olarak görülür. Diğer yandan "mimarlığın ürettiği görsel ve mekânsal ürünler, felsefenin ürettiği sözcüklerle gösterilen fikirlerin karşısında sessizdirler". Görsel ve mekânsal yapıların felsefenin mesajlarına dayanmadan anlam taşımaları olanaksızdır (Huang, 1995, s. 15). Dolayısıyla bu çeviri işleminde görsel ve mekânsal yapıların sözcüklerin bir değersiz kopyası olarak görülmesi ve hatta başlı başına mimarlığın felsefeden hiyerarşik olarak aşağıda kabul edilmesi tehlikesi gündeme gelir. Ancak yapısökümün ortaya koyduğu düşünceye dayanıldığında "mekânsal üretimler pasif değildirler, aksine sözcüklerin baskınlığına kıyasla anlamsal sıçramalara olanak veren, potansiyel anlamları taşırlar" (Huang, 1995, s. 16).

Wigley' e göre mimarlık ürünü, bir söylemin en maddesel halidir ve böyle bir çeviride orijinal kaynaktan en çok kopup uzaklaşacak metin türü de mimarlıktır. Bu çeviri eyleminde, yapısöküm fikrinin özünde önerdiği üzere, "mimarlık ve yapısöküm arasında da hijyenik bir başlangıç pozisyonu yoktur ve birlikte, eşzamanlı çalışırlar. Mimarlık, çeviri ve yapısöküm zaten birbirlerine bağlıdır" (Wigley, 1989, s. 9). Derrida'nın moderniteyi kuran Batı düşünce sistemine yaptığı eleştirinin bir karşılığı, somut yapısal formlarla bu düşüncenin temsili olarak mimarlık ortamında vücut bulur. Yapısöküm düşüncesi de kendini bir başka yapıya açarak hayatta kalabilir.

Diğer yandan bu iki alanı bir araya getiren bir çevrilemezlik düşüncesi de hakimdir. Mimarlık, inşa etmek amacını taşır, yapısökümün amacı ise bunun tersine yıkmak, bozmak, sökmektir. Bu iki kavramın bir araya gelmesi imkânsız görünür (Huang, 1995).

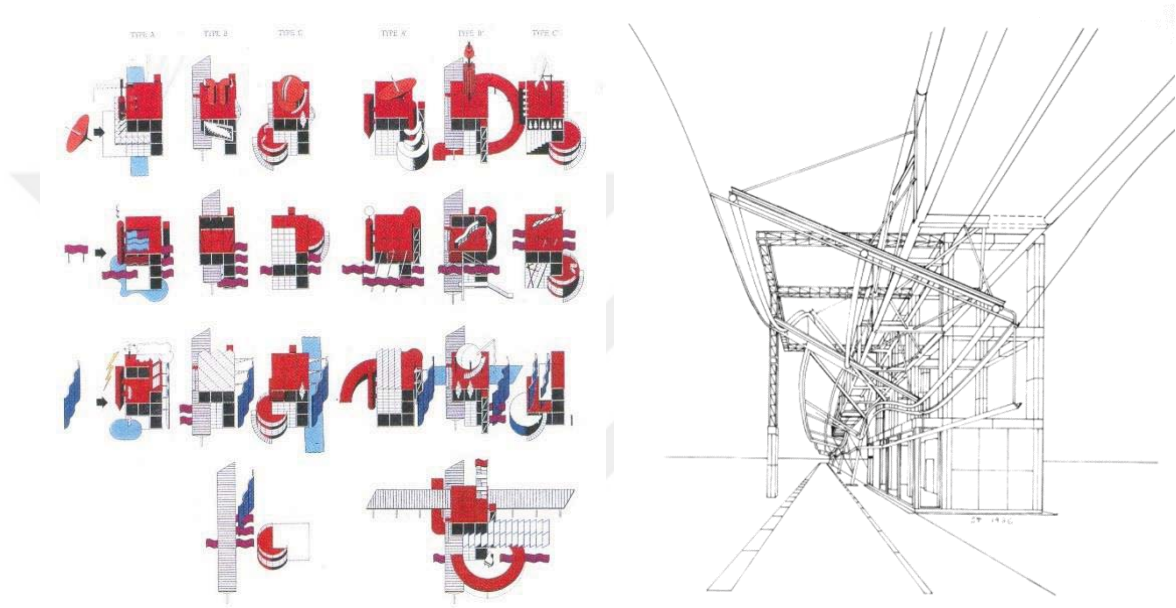
Bu durumda da mimarlığın bu çevirideki rolü, felsefeyi basitçe taklit etmenin ötesine geçer, çevirinin kazanımı, onun yaklaşımını benimseme ve özümsemektir. Felsefenin amaçladıklarını mimarlık da kendi ortamında yeniden amaçlar. Bu durum bir yandan da iki taraflı bir beslemedir. Yapısöküm mimarlığı kendini yapısöküm felsefesi aracılığıyla yeniden tanımlarken, yapısöküm felsefesi de bu çevirinin aracılığıyla inşa edilmeye devam eder. Bir anlamda iki taraf da birbirini sürdürür ve değiştirir, dolayısıyla bu çeviri anlayışı da hiyerarşik bir ön kabule karşı çıkar (Huang, 1995).

Yapısöküm felsefesinin sembolik bir imgesi olan Babil Kulesi'nin tamamlanmamışlığı, bu metafor üzerinden mimari yapının da tamamlayıcı, bitirici kabullerini yıkar, bir anlamda mimarlığın kendi içine kapatıcı tavrını eleştirerek çalışma biçimini değiştirir. Yapısöküm mimarlığı, yapısöküm felsefesinin yapıyı fragmanlarına ayırarak, her defasında yeniden kompoze ederek gösterdiği tavrı; mimarlığın söylemine, programlarına, biçimlerine ve dolayısıyla kendi konuşma yöntemlerine çevirir. Yapısökümcü mimarlık anlayışı, modernizmin desteklediği "biçim işlevi takip eder" görüşünü ve beraberinde getirdiği saf biçimci anlayışı, dayatmacı ve daraltıcı bir yaklaşım olarak görür ve mekânları bu katı ve kapalı bulduğu kurallardan özgürleştirmeyi hedefler.

Wigley bu atılımla yapısökümcü söylemi mimari terimlere aktaran bir aracılık görevi üstlenir. Özellikle Peter Eisenman ve Bernard Tschumi ise, yapısökümcü söylemin hem mimari söyleme, hem de pratik anlamda üretimine çevirilerini yapan öncü isimlerdir. Sergiye davet edilen; Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha M. Hadid ve Coop Himmelblau o dönemde ürettiği projelerle postmodern mimarlığın yeni bir kolu olarak tanımlanan yapısökümcü mimarlık düşüncesinin ilk ürünleri de sergilenmiş olur (Johnson & Wigley, *Deconstructivist Architecture*, 1988). Bu sergi, bir anlamda bu mimarların Derrida'nın yapısökümüne verdikleri karşılıkların dökümüdür. Sergideki her bir proje kendi ortamında kendi çevirisini ortaya koyar ve onlardan sonra sürdürülecek olan yeni çevirilere de kapı açar. Yapısökümcü mimarlık, yalnızca tek tek çevirilerde değil, başlı başına bir mimari akımda okunabilecek geniş bir çeviri hareketidir.

Felsefe ve mimarlık arasında kurulan ilişkinin öncü örneklerinden biri, Bernard Tschumi'nin bu sergide yer alan *Parc de la Vilette* isimli tematik park projesidir. Bu proje, 1982'de açılan uluslararası yarışmada birincilik ödülü almış ve 1983'te inşa edilmek üzere Tschumi tarafından yürütücülüğü üstlenilmiştir. Tschumi, bu süreçte fikirlerinden etkilendiği Derrida'yı projede birlikte çalışmaya davet etmiş, süreç Tschumi, Eisenman

ve Derrida'nın buluşmaları, yazışmaları, makaleleri ve transkriptleriyle beslenen yoğun bir etkileşimle ilerlemiştir (Wocke, 2014, s. 740). Projenin önemli bir çıkış noktası Yunanca bir sözcük olan *khora*²⁷ kavramıdır. Derrida Platon'dan ödünç aldığı bu kavramı yeniden üretirken bir yandan da kavramın temsili olarak parkın mekânlarını oluşturan *folie*²⁸ler de şekillenmeye başlamıştır. Bir anlamda metnin ve mekânın eşzamanlı üretimi gerçekleşmiştir. Tschumi (2018, s. 227)'ye göre *Parc de la Vilette*'deki yaklaşım "yerinden çıkarılmış gerçeklik parçalarının kavranabileceği toplanma noktaları önermektir".



Şekil 22: *Parc de la Vilette*'nin *Deconstructivist Architecture* sergisi kataloğunda yer alan çizimleri. Kaynak: (Johnson & Wigley, *Deconstructivist Architecture*, 1988).

Mekân, çevirinin alt ve üst katmanlarında elde edilebilen tüm bakış açılarının aracılığıyla, kendi üretim sürecini de sürekli canlı ve değişken bir yapı olarak var eder. Mekânın tasarım sürecinde, pratik anlamda üretiminde ve yaşamın bir parçası haline gelen sonraki dönemde çeviri eylemine dair izlerin ve ikili tartışmalarının okunabilirliği, pek çok örnekle çoğaltılabilir. Bir mekânın tasarımını belirleyen koşullar çeviri faaliyetleriyle çoğu kez kesişmektedir, ancak bazı mekânlar ve üretme süreçleri, doğaları gereği bir çeviri olarak tanımlanmaya daha yatkındırlar.

²⁷ Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman, 1997.

²⁸ *Folie* sözcüğü Fransızca'da delilik, çılgınlık anlamındadır. Projedeki amaç, *folie* sözcüğünü tarihsel yan anlamlarından kurtarmak ve gelecekteki yeni anlamlarına kavuşabilecek özerk bir nesne olarak daha geniş bir düzleme yerleştirmektir (Tschumi, 2018).

BÖLÜM 4: BİR ÇEVİRİ SÜRECİ

Bir metafor olarak çeviri kavramına yaslanılan bu çalışmada yapısal özellikleriyle çeviriye ilişkin güçlü açılımlara sahip olan bir eser ele alınmıştır. Raymond Queneau'nun 1947'de yayımladığı eseri *Exercices de Style*, Türkçe çevirisiyle *Biçem Alıştırmaları*, öncelikle çok sayıda farklı dile çevrilerek edebiyat ve yaratıcılıkla ilgili özel bir atmosfer üretmiştir. Bu bağlamda metnin yarattığı çevirme arzusu, dil çevirilerinin yanı sıra başka disiplinlerdeki denemelerine de kapı açmıştır. Ayrıca eserin yazarının öncüsü olduğu *Oulipo (Potansiyel Edebiyat Atölyesi)* grubunun işlerinin çalışma mantığı ve başka alanlardaki yansımaları, hem kendi içerisinde, hem de özellikle dışarıya uzanan etkileriyle, hem çeviri hem de yaratıcılık konusunda özgün bir tavır sergilemektedir.

Bu bölümde öncelikle *Oulipo* grubunun üretim tekniklerinin edebiyat ve başka disiplinlerdeki etkilerine değinmek, sonrasında *Biçem Alıştırmaları* eserini bir kaynak metin olarak incelemek planlanmıştır. Bu bağlamda metnin dil dışı ve disiplinlerarası çevirilerine yönelik bir araştırmadan sonra ise mekânsal bir çeviri denemesi önerilmiştir.

4.1. OULIPO

Oulipo tanımının ortaya çıktığı atmosfer, tüm çalışma alanların parçalandığı, uzmanlık alanlarının daralıp küçüldüğü yirminci yüzyılda, disiplinlerin de yavaş yavaş belirlenmiş olan sınırların dışına taşdığı ve birbirlerinden sıklıkla yararlandığı bir döneme denk gelir. Bu anlamda deney ve deneysellik kavramları da pozitif bilimlerden diğer alanlara doğru kayan bir ağ yaratır. Bilimsel bir gerçekliğin çeşitli tekniklerle doğruluğunun sınındığı ve kanıtlandığı bir çalışma alanı olarak deney; sonucu bilinmeyen, belirli bir riski almayı gerektiren ve bunun sonucunda elde edilen deneyimle bilgi açığa çıkarmayı sağlayan bir yöntemdir. Deney kavramının pozitif bilimlerin dışında, yaratıcılık içeren alanlarda kullanılabilir olması ise, iki ayrı uçtaki çalışma alanı olan bilim ve sanatı birbirine yaklaştırır. Edebiyattaki deneysellik, pozitif bilimlerde olduğu gibi kanıtlanabilir bilgi türünü üretmekten uzaktır; ancak bu çalışma yönteminin bir şüphe ve merakla başlaması; bilinmeyen, henüz varolmamış ve yeniyi üretme anlamındaki gücü, yaratıcı alanlara da ilham verir.

Deneysel kavramı, yeni arayışlara öncülük eden, yeni teknikler geliştiren ya da bir alanın içindeki yöntemlerin başka bir alanda uygulandığı, dolayısıyla daha önce yapılmamış olan eylemleri ifade eder. Ancak "yeni" nin tanımı, zamansal ya da mekânsal olarak

sürekli değişikliğe uğrar. Bu durum ise deneysel tanımı da sürekli yer değiştirmesiyle sonuçlanır. Deneysel edebiyat çalışmalarının da bu anlamda ilk örneklerini tespit etmek mümkün değildir, bir bakıma zamanı ve çevresi için yeni ve öncü olan her girişim deneyseldir denilebilir.

Oulipo'nun deneysel edebiyat ortamındaki var oluşu ise, önce 1916'da ortaya çıkan Dada akımı ve sonrasında 1924'te ortaya çıkan Sürrealizm akımlarıyla devam eden sürecin bir uzantısı olarak görülebilir. Diğer yandan 1950'lerde ortaya çıkan Yeni Roman akımı da çağın gerektirdiği gibi yeni tekniklerin arandığı, edebiyatın da sarsılarak yeniden biçimlendiği atmosfere eklemlenir. *Oulipo* grubunu oluşturacak olan isimler de bu akımlarla ya da akımların öncülerıyla bizzat etkileşim içerisinde bulunmuşlardır. Ancak *Oulipo*'cuların bu alanlardan sıyrılarak kendi çalışma alanlarını kurması, onlardan belli noktalarda ayrılan fikirleri sonucu gerçekleşmiştir.

Farklı disiplinlerden bir grup arkadaşın Paris'te bir araya gelerek 24 Kasım 1960'ta kurduğu bir oyun kulübü olan *Oulipo* ismi, (Ou-Li-Po) "*Ouvroir de Litterature Potentielle*", Türkçe çevirisiyle *Potansiyel Edebiyat Atölyesi*²⁹ sözcüklerinin kısaltmasından oluşur.

(*Litterature*) Edebiyat sözcüğünün, (*Potentielle*) potansiyel (gizil, gücül) ve (*Ouvroir*) atölye (işlik) sözcükleriyle bir araya gelişinde; potansiyelin var olmamış, gizli ve bilinmeyen bir geleceğe işaret ettiğini görmek mümkündür. Atölye sözcüğünde ise yapıma, denemeye, çabaya ve zanaate yönelik ve biçim faktörünü vurgulayan anlamlar hissedilir. Türkçe'ye çoğunlukla *atölye* olarak çevrilmiş olan *ouvroir*³⁰ sözcüğü, Fransızca'da "yoksullar yararına dikiş, nakış, örgü ya da başka elişleri yapmak üzere toplanıp çalışılan işlik" anlamına gelmektedir (Saraç, 1985). Bu sözcüğün arka planında, edebiyatın üzerine çalışılıp, kesilip biçildiği bir ortam anlamının yer aldığı düşünülebilir (Akdağ, 2010, s. 29). Bu anlamda grubun aldığı isim, yaptıkları işin içeriğini ve amacını tanımlamak için önemlidir.³¹

²⁹ Türkçe çevirisi için *Potansiyel Edebiyat İşliği* (*PoEdİş* veya *PotEdİş*), *Potansiyel Yazın Atölyesi* (*PoYazAt*), *Potansiyel Yazın İşliği* (*PoYazİş*), *Gizil Yazın Atölyesi* (*GiYazAt*), *Gizil Edebiyat Atölyesi* (*GizEdAt*), *Gizil Edebiyat İşliği* (*GizEdİş*), *Gücül Edebiyat Atölyesi* (*GücEdAt*), *Gücül Edebiyat İşliği* (*GücEdİş*), *Gücül Yazın İşliği* (*GücYazİş*) gibi alternatifler de önerilmiştir (Özpalabıyıklar, 2005). Bu çalışmada konusu geçen yerlerde Fransızca'da üretilmiş orijinal ismin kısaltması olan *OuLiPo* sözcüğü yabancı haliyle kullanılmaktadır.

³⁰ *Ouvroir* sözcüğünün dikiş eylemini çağrıştıran yapısı sebebiyle *Oulipo*'nun Türkçe çevirilerinde *atölye* yerine *işlik* çevirisi de önerilmiştir, ancak Türkçe'de daha yaygın kullanılan bir sözcük olduğu ve daha geniş bir eylem dizgesine işaret ettiği için, *atölye* sözcüğünün daha yaygın kullanıldığı görülmektedir.

³¹ *Oulipo*, literatürde sıklıkla Deneysel Edebiyat Akımı adı altında dile getirilir. Grubun ilk kez bir araya geldiklerinde kullandıkları isim *Seminaire de Litterature Experimentale* (*Deneysel Edebiyat Semineri*) olmuştur. *Ouvroir de Litterature Potentielle* (*Potansiyel Edebiyat Atölyesi*) ismi ise ikinci toplantılarında Albert-Marie Schmidt'in önerisiyle benimsenmiştir (Consenstein, 2002).

Oulipo'daki potansiyel sözcüğü, edebiyattaki mevcut hareket alanının dışına çıkabilmek, yeni metinler üretmeye yarayacak gizli yapıları bulmak ve geliştirmek amacına referans verirken, “potansiyel edebiyat”, edebiyat literatürüne yeni kazandırılmış bir kavramdır. Le Tellier, bir çeşit çeviri metaforu kullanarak, potansiyel enerjinin enerji kuramında ifade ettiği şeyin potansiyel edebiyatın da edebiyatta ifade ettiğini dile getirir. Diğer bir deyişle potansiyel edebiyat, bazı unsurları değiştirildiğinde kendini gücül olarak üretebilen bir dizgenin oluşturduğu edebiyattır. Le Tellier bu durumu ayrıca matematikten devşirdiği bir ifadeyle üslû sayılardan hareket ederek üslû edebiyat olarak da tanımlar (Le tellier, 2006:22-23, akt. Akdağ, 2011). Bu mantıkla açığa çıkarılacak potansiyeller sınırsız bir miktara, sonsuz sayıda üretime işaret eder.

Oulipo grubu üyeleri, potansiyel bir atölye kurarken, edebiyatta henüz açığa çıkmamış değerleri, yazma eyleminin içeriğine bazı kısıtlamalar getirerek bulmayı denemişlerdir. Ekici, “sınırlama altında yazı” tanımını, *Oulipo*'yu özetleyen diğer bir ifade olarak önerir (2016). Bu tanıma göre sınırlamalar, *Oulipo*'cuların kendi yarattıkları, fakat metnin dışından, kendi içeriğiyle ilişkisi olmayan, bir anlamda metne yabancı olan kısıtlardır. Kısıtlamalarla baş ederek yazmaya çalışmak, bir yandan bir düşünceyi başka bir biçimde ifade etmeye zorlanmaktır. Ancak *Oulipo*'culara göre bu zorlanma, potansiyelli bir yaratıcılığın da açığa çıktığı anları var eden güçtür. Mathews (2005), *Oulipo*'nun yazarlara oynamaları için oyunlar verdiğini belirtir. Bunu söylerken kastettiği oyun, büyükler için kurgulanan zor bir oyundur. Bir oyunun “zorlayıcı, belki de olanaksız kurallarına uyma derdiyle birlikte bir nevi trans haliyle ve tüm gücüyle, insanın kendisini akla gelmeyecek şeyler söylerken ve yaparken bulduğuna” dikkat çeker. Bu sayede açığa çıkan şeylerin hedefe ulaşmak için gerekli şeyler olduğunun ise sonradan fark edildiğini belirtir.

Oulipo'nun yaratıcılıkla ilgili duruşu, klasik anlamdaki yaratıcılık fikrinden özellikle farklıdır. Yaratıcılığın genel olarak, özgürlüğün, sınırsızlığın olduğu ortamda açığa çıkabildiğini öne süren bir anlayışın aksine *Oulipo*'da yaratıcılık, sınırlarla tetiklenir. Paul Fournel³² bunu, bir taraftan kısıtlandığınızda başka bir taraftan kendinize bir yol açabilirsiniz diyerek ifade eder (Özen, 2005).

³² Paul Fournel 1972 yılından beri *Oulipo* grubunun üyesidir, 12 Mayıs 2003'ten beri ise grubunun başkanlığını yürütmektedir (Elkin & Esposito, 2013). Grubun başkanlığını yapmış olan diğer isimler sırasıyla; François Le Lionnais, Noel Arnaud, Milie von Bariter'dir (Mathews & Brotchie, 1998).

Bu anlamda Rollo May, yaratıcılıkla ilgili benzer bir argüman ortaya koymuştur. May (2010), bilincin kendisinin sınırların farkına varılmasından doğup çıktığını, bununla beraber bilincin olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki gerilim sayesinde geliştirilebildiğini belirtir. Çocukların sınırları deneyimleyerek elde ettikleri bilgiyle sınırlara karşı mücadele edebildiklerini ve bu şekilde zekalarını geliştirebildiklerini söyler. Bu bağlamda May, sınırlarla mücadelenin yaratıcı adımların da kaynağı olduğunu, şiirle ilgili verdiği şu örnekle ifade eder:

“Bir şiir yazarken, tam da, anlamınızı belirli bir biçimde oturtmak zorunda olmanın, sizi imgelemde yeni anlamlar araştırmaya ittiğini keşfedersiniz. Bu anlamı belli yollardan söylemeyi reddeder, şiiri hep yeniden biçimlendirmeye uğraşarak başka yolları seçersiniz. Biçim verme girişiminde, düşünüy bile kurmadığınız yeni ve daha derin anlamlara varırsınız. Biçim sadece, şiirinizde verecek yerinizin olmadığı anlamları budayıp atmak değildir; biçim, yeni anlam bulmada bir yardımcı, anlamınızı yoğunlaştırmada, onu yalınlaştırma ve arıtmada bir güdü ve ifade etmeyi arzuladığınız özü daha evrensel bir boyutta keşfetmedir. Kim bilir Shakespeare oyunlarına, onları nesir yerine nazım biçiminde yazdığı için, ya da sonelerine, onları on dört mısra halinde yazdığı için, ne kadar çok anlam koyabilmiştir” (May, 2010, s. 130).

Oulipo'cuları farklı kılan önemli bir nokta, yaratıcı ürünler üretebilmek için aradıkları sınırları kendilerinin üretmesidir. Bu anlamda yaratıcı bir süreçte, dayatılan sınırlardansa seçilen sınırların kullanılıyor olması önemli bir fark yaratır. Sınırları kurmak, planlamak ve sonra bu kısıtlamaların uygulanabileceği metinleri ve koşulları belirlemek sürecin bir parçasıdır (Ekici, 2016). Sınırlılık durumunun uyandırdığı negatif anlam, bu tarafından bakıldığı zaman keyfi bir durumun da parçası olmaya başlar ve bir tür oyuna dönüşür. Ekici (2016)'ye göre “bu yaratıcılığın malzemesi; karakterler, öyküler, durumlar, duygular değil; kullanılan malzeme, kelimeler, harfler, yani yazının biçimsel unsurlarıdır.” Ancak bu durum metinlerin esas anlamlarının önemsiz olduğu salt biçim odaklı bir deneysellik anlamına gelmez, aksine her iki katmanda da yaratıcılığı birleştirmek *Oulipo*'cu üretimlerin önemli bir özelliğidir.

Diğer yandan sınırlamalarla üretilmiş metinlerin bulmaca çözmeyi anımsatan tarafı, hem yazarı, hem okuyucusu için keyif ve zorlanmayı aynı anda gündeme getirir. Uyulması zorunlu olan sınırlamaların yarattığı ürünler de kimi zaman ifadenin yabancılaşarak tuhaflaştığı; absürdün, komiğin, parodinin söz konusu edilebileceği kendine özgü metinler üretilmesine sebep olur.

Edebiyatın her şekilde yapılabileceği, her alandan beslenebileceği fikrinin üzerine *Oulipo*'cular kısıtlarını üretirken, matematik³³ ve edebiyat arasında yapılabilecek teknoloji transferlerini araştırırlar. Bu durum, çağın atmosferine uygun bir şekilde farklı disiplinlerin arasındaki geçişlerin izinin sürüldüğü bir süreçtir. Bu iz sürme, bir anlamda edebiyatın ve dilin kendi sınırlarının nerelere uzanabileceğini de sorgulayan bir yaklaşımdır. Edebiyatın kendi içine kapanmasına engel olan ve kendini tekrarlamasının önüne geçmesini arzulayan bu anlayış, onu dışarıdan bir kaynakla beslemeye çalışır. Dilin ifade gücünü yine onun yapısıyla sınıyarak, kelimelerle ve onların alışıldık kullanım kombinasyonlarıyla oynayarak, bilinen hallerinin dışında nerelere gidebileceğini sorgular ve edebiyatın zeminini bir anlamda yerinden oynatmayı hedefler.

Oulipo grubunun aktiviteleri, edebiyatın klasik anlamda konu ettiği bilgileri ifade biçimlerini hangi noktaya kadar zorlayabileceklerini aradıkları etkinlikler olarak tanımlanabilir. *Oulipo*'yu Raymond Queneau, "içinden çıkacakları labirenti yine kendileri inşa eden fareler" olarak tanımlamıştır (Consenstein, 2002). Bu tanımda geçen labirentin parçaları ise, sözcükler, tümceler, paragraflar, bölümler, kitaplar, düz yazı ve şiir gibi metinsel elemanlardır (Akdağ, 2011). *Oulipo*'nun Le Lionnais'den sonra başkanlığını üstlenen Noel Arnaud ise *Oulipo*'yu, "edebî yapıların gizli bir laboratuvarı" olarak tanımlamıştır (Becker, 2012, s. 3). *Oulipo*'nun diğer edebiyat akımlarından ayrılan önemli bir özelliği, edebî işler üretmek amacını taşımamalarıdır. *Oulipo*'cular, yazma eylemini bir deney olarak ifade etmekte ve grubun bir diğer tarifini ise "ağır kısıtlamalar altında yazı yazmanın olanaklarını araştıran bir laboratuvar" olarak ortaya koymaktadırlar (Mathews, 2005).

Oulipo grubu, kurucu üyeleri olan Raymond Queneau (matematiğe ilgili bir edebiyatçı) ve ilk başkanlığını üstlenecek olan François Le Lionnais'in (edebiyata ilgili bir matematikçi) öncülüğünde, Albert-Marie Schmidt, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge, Jacques Bens gibi isimlerin katılımıyla başlatılan bir toplantıyla kurulmuş olur. *Oulipo* grubunu kuran bu ilk isimler, çoğunlukla o dönem *Patafizik Koleji*'nde³⁴ bir araya gelmiş bir topluluğun üyelerindedir. Toplantılar genellikle halka açık olarak yapılır. Bu durum hem deneysel bir tavrın, hem de *Oulipo*'cuların yaptıkları şeyi çok da ciddiye alınacak bir iş olarak görmediklerinin göstergesidir. Diğer

³³ Herve Le Tellier, matematik ve edebiyat arasında bir bağın zaten olduğunun, ikisi arasında kurulacak ilişkilerin bir keşif süreci olduğunun altını çizmiştir (Akdağ, 2011).

³⁴ *The College de Pataphysique*. *Oulipo*'nun kurucu üyelerini bir araya getiren ilk oluşum, 1948'de kurulmuş bir sanat ve edebiyat hareketinin temsilidir (Motte, 1998).

yandan çoğunluğu Fransız olan *Oulipo* üyelerine zaman içerisinde başka ülkelerden üyelerin de dahil olduğu görülür. Toplantıların dışarıdan katılımcılarının da, hem farklı dillerden, hem de farklı disiplinlerin içerisinde olması özellikle dikkat çekicidir. Bu durumun atölyenin kolektif üretim biçimini de şekillendiren, sınırları özellikle aşındırmayı arzulayan deneysel bir tavır oluşturmasını özellikle tetiklediği söylenebilir.



Şekil 23: *Oulipo* grubunun buluşmalarından bir görüntü, 1975. Kaynak: <https://bit.ly/2Q7RRaU>

Şekil 24: Öğle yemeğinde bir *Oulipo* toplantısı, 1979. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Raymond Queneau ve François Le Lionnais'in kurucusu oldukları grubun ilk üyeleri; Jean Lescure, Jacques Bens, Noel Arnaud, Paul Braffort, Stanley Chapman, Marcel Duchamp³⁵, Ross Chambers gibi isimlerdir. Gruba ikinci dalgada katılan üyeler ise, Jacques Roubaud Marcel Benabou, Italo Calvino, Michelle Metail, Michelle Grangaud, Harry Mathews, Oskar Pastior, George Perec, Jacquet Jouet olarak sıralanabilir. Gruba son katılan isimler de Ian Monk, Anne Garetta ve Oliver Salon'dur (Consenstein, 2002).

Avrupa'da hâlâ canlı bir grup olan *Oulipo*³⁶, Fransa'da her Perşembe yapılan toplantılarını sürdürmektedir. Ayrıca zaman zaman halka açık atölyeler de düzenlenmektedir. Paul Fournel, bu atölyelerin henüz okuma bilmeyen çocukların bile katılabildiği, dille her türde ilişki kurabilecek insanlara açık oyun aktiviteleri olduğunu dile getirmiştir (Özen, 2005).

³⁵ Marcel Duchamp da Le Lionnais ve Queneau ile yakın ilişki içerisinde olduğu için kurulduğu ilk dönemlerde kısa bir süre için gruba dahil olmuş, ancak Amerika'dan toplantılara katılamadığı için sürekliliği olmamıştır (Mathews & Brotchie, 1998).

³⁶ Grubun web sitesinde güncel bilgiler ve toplantılara dair bilgiler yer almaktadır. Kaynak: <https://www.ouliipo.net/>

4.1.1. OuLiPo Eserleri

Oulipo'cu yazarların ürettiği metinler, okuma edimini olağan pasif pozisyonundan çıkarıp özellikle okuyucuyu daha aktif olmaya davet ederler. Yazma eyleminin arkasındaki kısıtı, düşünsel süreci okuyucuya açarak eylemi birlikte var edilen bir oyuna dönüştürürler. Bu anlamda bu oyunsu durum, kimi eserlerde ilk bakışta görülebilecek bir şeffaflıkta sergilenirken, kimi eserlerde de metnin arkasındaki kısıt gizli bir konumdadır ve okuyucu tarafından keşfedilmeyi bekler.

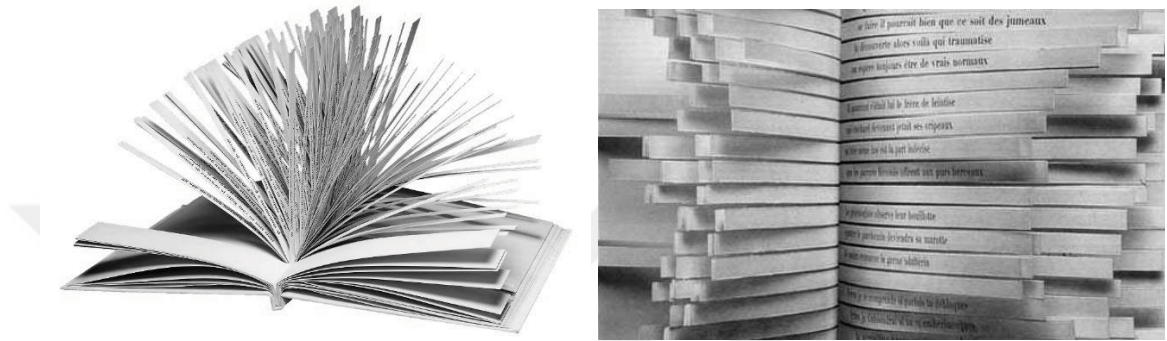
Oulipo'nun ortaya çıkışının ilk ürünü olarak kabul edilebilecek olan en önemli eser, Raymond Queneau'nun 1961'de yazdığı *Cent Mille Millions de Poemes*, Türkçe çevirisiyle *Yüz Trilyon Şiir* adlı metnidir. Her biri 10 dizeli ve birbiriyle uyumlu halde yazılmış toplam 14 soneyle oluşturduğu bu metne Queneau, bir nesne olarak yaklaşır ve ufak bir müdahalede bulunur. Arka arkaya dizilmiş olan sayfaların her bir dizesini yatay şeritler oluşturacak şekilde keser ve böylece her sonenin her dizesi ayrı ayrı çevrilebilen sayfalara dönüşür, dizeler diğer sayfaların dizeleriyle üçüncü boyutta da ilişki kurabilir hale gelir. Matematik ve edebiyatın basitçe nasıl bir araya gelebileceğine dair en temel örnek olan bu kombinatorik eserde okuyucuya kendi okuma yöntemini yaratabileceği 10^{14} adet farklı şiir olasılığı sunulmuş olur. Bu da zaman hesabı yapıldığında bir insanın bu eserden üretilebilecek tüm şiirleri okuyabilmesi için ömrünün yetmeyeceğini gösterir (Motte, 1998). Queneau'nun bu eseri yazarken teknik anlamda Le Lionnais'ten yardım aldığı ve bu diyalogun da ikilinin edebiyat ve matematiği bir araya getirerek *Oulipo*'nun doğuşunu sağlayan kıvılcım olduğu bilinmektedir (Şentürk, 2011).

Otomatik bir şiir makinası³⁷ olarak görülebilecek bu eserde metin kendi kendini üretir hale gelir. Okuyucu, sıradan bir okuyucudan farklı olarak, kendi şiirini kendi seçer ve eserden çıkarılacak olan anlam da o oranda sonsuz sayılara ulaşır. Bu noktada bu metnin yazarının Raymond Queneau ya da herhangi bir okuyucu arasında muğlaklaştığını, dolayısıyla da eserin *açık bir yapıt* haline geldiğini söylemek mümkündür. Queneau'nun

³⁷ Epsen Aarseth 1997 yılında önerdiği "ergodic literature" kavramının alt başlıklarında *sibermetin* ve *hipermetin* kavramlarını ortaya koyar. *Hipermetin* sadece elektronik ortamda var olabilen bir yapıyı tariflerken *sibermetin*, bunun basılı ortamdaki karşılığı olarak, mesajın iletiminin en az mesajın kendisi kadar önemli olduğu bir metin türünü tanımlar. Norbert Wiener'in günümüz bilgisayar teknolojisinin gelişmesine önemli katkıları olan sibernetik disiplininden uyarlanan bu kavramla *sibermetin* kullanıcısı, sıradan bir okurun üstlenmediği kadar rol üstlenir ve okuyucunun geribildiriyle metnin oluşumunu etkileyen bir sistem yaratılır. Aarseth, *Cent Mille Millions de Poemes*'i basılı bir *sibermetin* örneği olarak göstermiştir. Bu kavramla beraber metne bir makine olarak yaklaşılır. Bir makinede de, bu tip bir metinde de benzer olan, makinenin kapağının açıldığında sistemin aktif olması ve her seferinde farklı bir sonuç üretilme olasılığıdır (Dündar, 2011).

yazar olarak kendi rolünü geri plana çekmesiyle, zaten önceki dönemlerinde var olan sürrealist eğilimlerinin bu eserde de hissedilebilir olduğunu söylemek mümkündür.

Queneau'nun yazdığı, biçimin anlatımın doğrudan parçası olan bu eser, grafik tasarımcı Robert Massin tarafından tasarlanmış, yıllar içinde de yeni baskıları³⁸ sürekli üretilmiştir (Dündar, 2011).



Şekil 25: *Cent Mille Millions de Poèmes*, (Queneau, 1961). Kaynak: <https://bit.ly/2LPRGRb>.

Şekil 26: *Cent Mille Millions de Poèmes*, (Queneau, 1961). Kaynak: <https://bit.ly/2Qfi47t>.

Queneau'nun dize düzleminde yarattığı sirkülasyon, sözcük düzeyine de uygulanıp kombinasyonların çoğaltılabileceği gibi, diğer yönde de çeşitlenebilir bir potansiyel yaratır. 1963 yılında Julio Cortazar'ın yayımladığı *SekSek*³⁹ adlı romanı, benzer bir hamleyle, kitabın bölümleri arasındaki doğrusal sıralamaya ek olarak, okuyucuya bölümleri farklı bir sıralamayla da okuma alternatifi öneren bir deneyim yaratmıştır. Yine Queneau'nun yazdığı *A Story as You Like It*⁴⁰ adlı kısa hikâye de okuyucunun seçimleriyle metnin kendi kendini ürettiği yazım denemelerinin ilk örnekleri olarak sayılabilir.

Bu ve benzeri birçok *Oulipo*'cu metinde yazma eyleminin farklı ölçeklerde yazar ve okuyucu arasında zamansal ve mekânsal boyutlardaki sıçramaları okumaya dahil ettiğini, metnin anlamsal ve biçimsel özelliklerinin iç içe geçerek oyuncu bir etki

³⁸ *Cent Mille Millions de Poèmes*'in alışıldık kodeks biçimindeki yeni baskılarının dışında başka ortamlarda karşılığının ne olacağı konusu merak uyandırmış ve orijinal baskının üretiminin üzerinden yıllar sonra sayısal ortamda yeniden üretiminin denemeleri yapılmıştır. Bu uyarlamalarda kitabın basılı versiyonunda okuyucunun her defasında yeni metinler üretebildiği makinevari kullanım deneyimi, zamanın bilgisayar teknolojisiyle gerçek bir makine deneyimine çevrilmiş olur. Uygulamanın farklı versiyonlarının örnekleri de bulunmaktadır: <https://bit.ly/2VvKHF2w>, <https://bit.ly/2s1n0DI>.

³⁹ Cortazar, J. (1963). Ayrıca Cortazar, *Oulipo* grubuna birkaç kez davet edilmiş, ancak gruba dahil olmayı kabul etmemiştir (Elkin & Esposito, 2013).

⁴⁰ (Motte, 1998).

yarattığını görmek mümkündür. Italo Calvino'nun 1979'da yayımladığı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*⁴¹ adlı romanı bu etkinin farklı boyutlarda denendiği metinlere yönelik önemli bir örnektir. Bu eserde bölümler arasındaki ilişki, yer yer okuyucuyu eş zamanlı olarak romanın bir parçası haline getirirken, romanın kurgusu her seferinde yeniden başlayarak, başlangıç ve bitişe dair klasik anlamdaki roman biçimini değiştirir, bilinç akışı tekniğine de yaklaşan bir anlatı sunar. Şentürk (2017), okunduğu sürece başlangıcın gücünü yansıtan, ansiklopedik bir anti roman olarak tanımladığı bu eserin, orta çağda yazılmış anonim bir metin olan *Binbir Gece Masalları* ile benzerliğini vurgular. Anlatının sürekli ertelenerek diğerinin içine yedirildiği *Binbir Gece Masalları*'nı, en eski *Oulipo*'cu metin olarak tanımlar (Şentürk, 1997).

Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu'da anlatının şematik biçimi kolayca anlaşılabilir ve şeffaflıkta verilmemiştir. Calvino, kurgunun yazar, kitap, kitap içerisindeki diğer kitap, okuyucu, diğer okuyucu gibi farklı noktalardan bakışlarla oradan oraya sıçradığını, bununla beraber başka biçimsel tekniklerin de anlatıya yedirildiğini, kullandığı teknikleri şemalar aracılığıyla *Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım*⁴² adlı bir başka metninde ayrıca açıklamıştır.

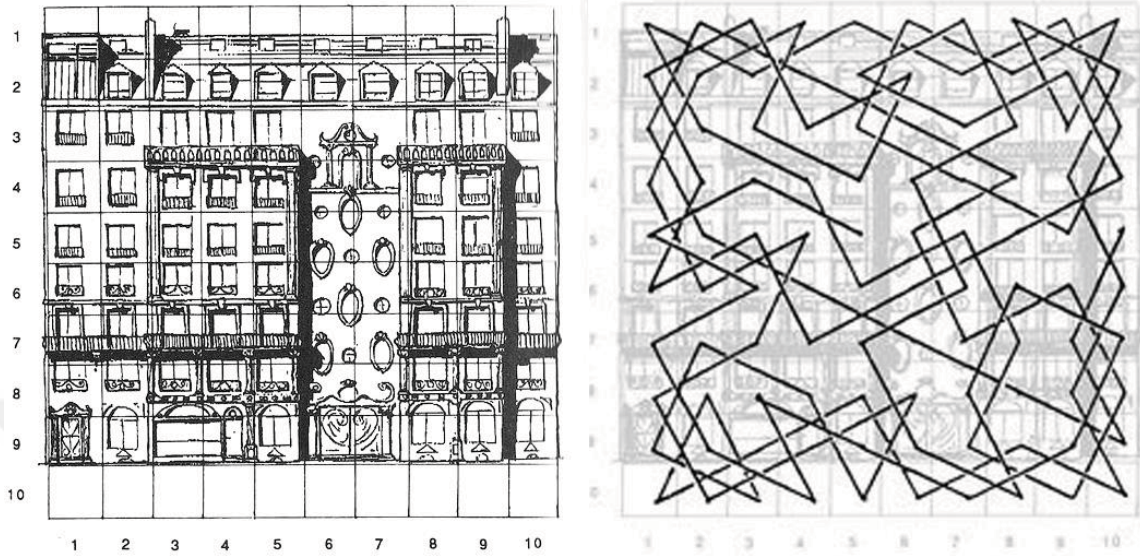
George Perec'in 1978'de yazdığı *Yaşam Kullanma Kılavuzu*⁴³ adlı romanı, yazılışının matematiğinin anlaşılabilmesi için şematik açıklamalara ihtiyaç duyulan bir diğer önemli eserdir. Bir apartman dairesinin içinde yaşayan farklı grupların bölümleri oluşturduğu metnin yapısı, *Oulipo* tekniklerinden biri olan *latin karesi* kısıtına göre, diğer yandan 10x10'luk satranç tahtası üzerindeki atın turlarına göre ve ayrıca *clinamen* tekniğine göre kurgulanmıştır (Bellos, 2010). Bu kurguya göre kitapta toplam 100 adet mekân için 100 adet bölüm olmalıdır ancak, kitapta 99 adet bölüm yer alır. Son mekân, kitabın kendisini ifade etmektedir. Mekânları ve dolayısıyla anlatıyı birbirine bağlayan ilişki yöntemi, satrançtaki atın hareket biçimiyle kısıtlanır. Atın aynı haneye iki kez gelmeden yol almasını gerektiren hareket düzeninde dört köşeden de her geçişi tamamlayışında yeni bir bölüm başlar (Batur, 1993). Bölümlerin birbirine bir yapboz gibi bağlandığı bu eserde anlatı bir mekânın içinden bir kişiye, oradan bir nesneye, oradan başka bir zamana ve yere, dolayısıyla bir başka kişiye ve mekâna geçer. Batur (1993), bu yanı sıra eseri,

⁴¹ Calvino, I. (2017), YKY Yayın, Çeviri: Eren Yücesan Cendey.

⁴² Calvino, 1996, *Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım*, Çev. Mehmet Rifat. İstanbul: İyi Şeyler.

⁴³ La Vie Mode D'emploi (Perec G. , Yaşam Kullanma Kılavuzu, 2016)

sayfadan sayfaya kırılacak eşyaların arasından ilerlenen bir züccaciye dükkânı olarak tanımlar.



Şekil 27: Yaşam Kullanma Kılavuzu'ndaki apartman yapısının Perec'in ricası üzerine Jacqueline Anselot tarafından oluşturulan cephe çizimi. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 28: Yaşam Kullanma Kılavuzu'ndaki anlatının hareket şeması, 10x10 panoda satranç atının turları. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998; Bellos, 2010).

George Perec'in 1969'da yazmış olduğu bir diğer romanı *Kayboluş*⁴⁴ ise, bir kayboluş hikâyesini anlatırken bunu yine biçimsel bir hamleyle de destekler. Yine *Oulipo*'cu yazım tekniklerinden biri olan *lipogram*⁴⁵ tekniğiyle yazılan bu metinde Fransızca'da en çok kullanılan harf olan "e" harfinin kullanılmaması bir kısıt olarak belirlenmiştir. Biçimsel ve anlamsal olarak çok yönlü⁴⁶ bir kayboluşu var eden bu metinde Perec, kısıtlamanın getirdiği bu zorlukla beraber kendi diline önemli katkılar⁴⁷ sağlamayı başarmış ve yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Diğer yandan ilk yayımlandığı dönemde eleştirmenlerin tüm

⁴⁴ *La Disparition*, Türkçe'ye Cemal Yardımcı tarafından orijinal metindeki gibi "e" harfi kullanılmadan çevrilmiştir (Perec G. , 2017).

⁴⁵ Bir eksiltme tekniği olan lipogram, *Oulipo*'nun laboratuvar ortamında üretilerek denemeleri yapılan kolektif bir tekniktir. *Kayboluş* romanı, bu tekniğin bu kadar geniş kapsamlı bir metinde ve edebî değeri olan bir roman boyutunda uygulandığının ilk örneğidir. Bu oldukça zorlayıcı kısıtın, Perec'in yazma konusunda düşük performanslı olduğu bir dönemde, bu meydan okumayla beraber onu yeniden yazıya döndüren bir motivasyon olduğu bilinmektedir (Ekici, 2016, s. 209).

⁴⁶ Romanda yalnızca biçimsel anlamda "e" harfinin kayboluşu değil, anlamsal olarak da kayboluş temasının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca "e" harfinin eksikliği Perec'in küçük yaşta kaybettiği ailesiyle de ilişkilendirilen, yazınının arkasındaki alt katmanları çağırıştıran bir simge olarak görülmektedir.

⁴⁷ Perec, romanın yazım sürecinde, uzun süre "e" harfini kullanmadan konuşma pratiği yapabileceği oyunlar oynamış, "e" içermeyen sözcükleri araştırıp bir derleme çalışması yapmıştır. Ayrıca metin içerisinde *Oulipo* grubunun denemelerine de sıklıkla referans vermiştir.

metinde hiç "e" harfi kullanılmamış olduğunu farketmemesiyle bu kısıtlamanın, metnin kolaylıkla okunabilir bir edebî eser olmasına da engel olmadığını göstermektedir.

Bu eserlerin *Oulipo*'nun ortaya çıktığı dönem ve sonrasında çok sayıdaki eser arasından en çok bilinen ve hem çeviri ortamında hem de başka alanlardaki çalışmaların açığa çıkmasını tetikleyen deneysel metinler olduğu söylenebilir. *Oulipo* grubu yazarları ağır kısıtlar altında yazılmış metinlerini, normal (özgür) şartlar altında yazılması pek mümkün olmayan ürünler olarak görmektedirler. Ekici (2016), "belli bir biçimsel sınırlamaya uyma zorluğunun yazarın kendi sesi ile yazmak için istemsizce koyduğu diğer bütün derin ve güçlü sınırlamaları kaldıran bir özgürleştirme gücü yarattığını" belirtmektedir.

Oulipo grubunun ürünleri için söz edilmesi gereken en önemli özellik, metinlerde kullanılan kısıtlamaların yazarların kendilerinin belirlediği sınırlamalar olmasıdır. Fakat *Oulipo*'yu bir grup olarak var eden, bir kolektif oluşum haline getiren durum ise, kullanılan kısıtlama tekniklerinin ortak bir üretim ağında tasarlanmasıdır denilebilir.

4.1.2. OuLiPo Teknikleri

Oulipo'cular yazma eylemindeki yaratıcılığa dair yeni bir arayış içerisinde olmalarıyla sürrealistlere yaklaşırlar. Her iki akımda da dil aracılığıyla üretilebilecek yeni yaratıcı teknikler sorgulanır. Ancak kullandıkları yöntemler bakımından önemli ölçüde farklılaşırlar. Sürrealistler, hayal gücünün kaynaklarını rastlantısal ve kendiliğinden oluşan durumlarda ararlar. Rüyalardaki bilinç dışı imgelemi kullanmak ya da konuşmaya ve düşünmeye en yakın dolaysız üretim tekniği olarak *otomatik yazı* gibi yöntemler kullanan sürrealistler, bilincin devreye girdiği anlardan özellikle kaçınırlar. Buna karşılık *Oulipo*'cuların kullandığı tekniklerdeki sınırlamalar, güçlü bir bilinç faktörünün göstergesidir.

Diğer yandan Dada akımının hazır nesneye müdahale etme halinin bir benzeri ve geçmiş yapıları kullanarak yapılan oyunlar, *Oulipo* tekniklerinde başvurulan arayışlardır. Pereg, kendi üretim ortamından bahsederken, bunu deneysel ve alıntısız bir edebiyat türü olarak tanımlar. Üretimini; bu tür belirli biçimleri bir araya getiren, "daha önce ortaya konmuş bir şeyi işlevinden saptırarak yeniden resmetmeyi içeren *pop sanatla*" örnekler. Cazın tamamen yeni bir biçimi olan *free-jazz* söz konusu olduğunda da yeni bir müzik üretebilmek için müzisyenin çaresizce daha önce kullanılmış tüm biçimlere

başvurduğunu ekler. Godard'ın filmlerini de bu örneklere dahil eder. Dolayısıyla her yazarın çevresindeki okuduğu ya da okumadığı başka yazarlardan oluşan bir ağ vardır ve *Oulipo* bu alanda bir yap-boz edebiyat olarak konumlanabilir (Perec G. , 2003)⁴⁸.

Ekici (2016), *Oulipo*'nun ortaya koymuş olduğu "sınırlama altında yazı yazma" fikrinin, aslında bildiğimiz anlamda zihinsel olarak akılda tutma yöntemleriyle kurduğu ilişkiye dikkat çeker. Vezin ve kafiye, metinlerin yazılmayıp ezberlendiği günlerde öncelikle hafızaya yardımcı olmak gibi bir amacı olduğunu belirtir. Aruz, sone, rubai, gazel, alexandrine, haiku gibi çeşitli kalıpların kullanılışı; edebiyatçılardan beklenen temel beceriler olarak uzun zamanlar hüküm sürmüştür. *Oulipo*'cular, kendilerine özgü sınırlamaları üretirken bu tarihsel yazım yöntemlerini de yer yer tekrar gündeme getirip kullanırlar. Le Lionnais, *Oulipo*'nun üretim mantığı için hafıza ve hayatta tutma kavramlarının önemini vurgular. *Oulipo*'cular hafızayı teorik yaklaşımlarının bir parçası olarak hem teknik hem de edebî anlamda üretimleriyle ilişkiye sokarlar (Consenstein, 2002).

Bu anlamda *Oulipo* tekniklerine bakıldığında Queneau'nun vurguladığı gibi geriye ve ileriye bakan ikili bir üretim yöntemi okunabilir (Viers, 2008). Le Lionnais de *Oulipo*'nun ilk manifestosunda keşfe adanan "*anoulipism*" ve buluşa adanan "*synthoulipizm*" kavramlarını ortaya koyar (Motte, 1998). Biri, geçmiş yapıların deneyselliklerini analiz eden; diğeri ise, bu yöntemlerin olanaklarını sentezleyip yeniye dönüştüren bir anlayışla daha önce denenmemiş kısıtlama yöntemlerini yaratmaktır.

Queneau, *Oulipo*'nun amacının yazarlara uymaları için yapı ve biçimler önermek olduğunu; Le Lionnais de, yeni yapıları keşfetmek ve bunları kısa egzersizlerle örneklemek olduğunu belirtir (Motte, 1998). *Oulipo*'nun bir araştırma laboratuvarı olarak tanımlanan atölye ortamında üyeler de teknikleri kolektif bir ağ için önerirler. Bu teknikler, sonucu bilinmeyen deneyler için bir ön kararı ortaya koyar. Dolayısıyla kısıt tanımlanırken, bir yandan da her teknik bir başkasına kapı açabilmektedir. Bu anlamda tekniklerin birbirini kapsayan ya da bir başka benzerine yönlendiren yapıları, bitimsiz ve birbirini sürekli tetikleyen doğurgan bir potansiyel yaratır. Bu da gelişmeye ve yenilerinin üretilmesine teşvik oluşturan açık bir yapı olarak tanımlanabilir.

⁴⁸ Warwick Üniversitesi, Fransız Araştırmaları Bölümü'nde 1967'de verilen konferanstan bölümler, Çev: Aykut Derman.

Tekniklerin önerilmesi, yazmak kadar yaratıcı bir adımdır. Çünkü tekniğin ortaya konması; bir kısıtı, sınırlamayı, oyunu, formülü, yöntemi ortaya koyan ve bütünde yazının temasını oluşturan tanımlayıcı bir girişim ve ön karardır. Herhangi bir *Oulipo*'cunun önerdiği teknik, hem kendi yazısına, hem diğer yazarların yazınlarına yön veren ve ayrıca başka tekniklerin de üretimine ilham olan şifrelerdir.

Oulipo tekniklerinin tümüne bakıldığında, uygulanma olasılığı ve zorluk seviyesi değişiklik gösteren yöntemler görülür. Bu anlamda bu tekniklerin bazıları kısa metinler ve çoğunlukla şiir türü üzerinde çalışılmış yöntemlerdir. Tekniklerin bir kısmı, grup üyeleri tarafından çokça denenmiş, kolektif bir şekilde geliştirilmiş çalışmaların, yalnızca bir yazar tarafından bulunup tek bir sefer denenmiş teknikler de bulunmaktadır. Bir anlamda yaygın olarak kullanılıp popülerleşen teknikler, kimi zaman edebî bir roman yazılacak kadar ileriye götürülürken; bazı tekniklerinse, yalnızca o tekniğin tanımlanmasıyla elde edilen bir keyif seviyesinde kaldığı görülebilmektedir. Bu teknikler yapıları gereği birbirini kapsamaya, türetmeye meyillidir ve her teknik, yazarın kişisel tercihlerine göre şekillendirilip farklı anlamlar yaratmak üzere kurgulanabilmekte ve ona göre uygulanabilmektedir.

Yer Değiştirme İçeren Teknikler:

Tanımlayıcı Edebiyat	Bir metinde kullanılan her sözcüğün, sözlükteki tanımlarını veren yeni sözcükler kullanılarak yeniden yazılmasıyla oluşturulan metin türüdür. Bu teknikle metin niceliksel olarak genişletilebildiği gibi, türler arası bir geçiş yapmak da mümkün olur. Örneğin bir şiir, düz yazı haline getirilebilir.
N+7	Bir metinde yer alan ismin, sözlükte ondan sonra gelen 7. isimle değiştirilerek yazıldığı metin türüdür.
Tematik N+7	N+7 yönteminin, seçilen terimin ait olduğu alanın sözlüğü kullanılarak uygulanan türüdür.
Eclipse (Tutulma)	Bir metne aynı anda N+7 ve N-7 tekniklerinin uygulanarak esas metnin görünmez olduğu yazma tekniğidir.
W+-n	Bir metnin isim, fiil ya da sıfatlarını, sözlükte hep aynı n sayısı kadar ileriye ya da geriye götürerek yazma tekniğidir.
Chimera Ejderha	Metnin parçalara ayrılarak; aynı metinde, aynı yazarın başka metinlerinden alınacak parçalarla ya da başka bir yazarın metnindeki parçalarla değiş tokuş ederek işleme sokma tekniğidir. Tekniğin ismi; başı, gövdesi ve kuyruğu başka türde olan efsanevi bir yaratıktan esinlenilerek verilmiştir.
Cento	Geçmişte yazılmış şiirlerden alıntılarla kurulan, mozaik ya da patchwork olarak da anılan şiir tekniğidir.

Aksiyazı	Klasik şiirlerin dizelerinin çarpıştırılmasıyla oluşturulan şiir türüdür.
Lescure'yen permütasyonlar	Bir metnin sözcüklerinin çeşitli permütasyonlar kurularak yerlerinin değiştirilmesiyle elde edilen yeni diziler üretme tekniğidir.
Homoconsonantism (Eşsessizcilik)	Bir metnin tüm sessiz harflerinin sırası bozulmadan korunup, seslilerinin çıkarılarak, yerine başka sesli harfler kullanılmasıyla yeniden yazılması tekniğidir.
Homovocalism (Eşsesliharfçilik)	Bir metnin sesli harflerinin sırası bozulmadan korunarak yeni sessiz harflerle beraber yeniden yazılması tekniğidir.
Homolexial Translation (Eşsözlüksel Çeviri)	Bir metnin tüm kelimeleri kullanılarak, farklı bir anlama gelecek yeni bir metin üretme tekniğidir.
Homomorphism (Eşibiçimcilik)	Yapısal olarak birbirine benzeyen metin türlerini bir araya getirme tekniğidir.
Homophony (Eşseslilik)	Bir metinle ona sessel olarak benzetilebilecek yeni bir metin üretme tekniğidir.
Homophonic Translation (Eşsesel Çeviri)	Bir metnin anlamsal olarak aynı kalacak şekilde, sessel olarak yeniden üretilmesi tekniğidir.
Homosemantic Translation (Eşanlamsal Çeviri)	Bir metnin aynı dil içerisinde başka bir yolla yeniden yazılması tekniğidir. Bir çeşit dil içi çeviri yöntemi olan bu teknik için bir kurala bağlanamayacağı için sınırsız bir potansiyel oluşturmaktadır.
Homosyntactic Translation (Eşsözdizimsel Çeviri)	Bir cümlenin biçimsel şemasına uyacak şekilde farklı kelimeler kullanılarak yeniden yazılması tekniğidir.
Inclusion (Kapsama)	Bir metnin bazı harflerinin yerine çizgi çekilerek yerine koyulacak potansiyel bir harfe izin veren, çoğul bir metin yazma tekniğidir.

Bileşenleri Kısıtlayan Teknikler:

Akrostiş	Seçilen bir kelimenin ilk harfi, yazılacak şiirin satırının ilk harfidir. Kelimenin ikinci harfi ikinci satırın başına ve diğer harfler de alt satırların başlangıcına getirilir.
Mezotiş	Akrostiş yöntemindeki uygulamanın, dizinin başı yerine ortasında yapılan versiyonudur.
Telestiş	Akrostiş yöntemindeki uygulamanın, dizinin başı yerine sonunda yapılan versiyonudur.
Lipogram	Seçilen bir harfin hiç kullanılmadan yazıldığı metin türüdür.
Solak Lipogram	Standart bir daktilonun sol elle basılabilen tüm tuşlarındaki harfler, rakamlar ve noktalama işaretlerinin tümünü kullanarak kurgulanan metin türüdür.

Lipolexe	İsim, sıfat ya da fiillerin kullanılmadan yazıldığı metin tekniğidir.
Anagram	Seçilen bir harfin özellikle kullanılmasının zorunlu tutulduğu metin türüdür.
Bananagram	Anlamsızlık zorunluluğu olan metin türüdür. Belirlenen kelimenin ya da kelime grubunun tüm harflerini kullanarak oluşturulan şiirde hiçbir anlamlı yeni sözcük bulunmamalıdır.
Pangram	Alfabedeki tüm harflerin kullanılarak yazıldığı metin türüdür.
İsogram	İçinde hiçbir harfin tekrar etmediği şiir tekniğidir.
Liponimi	Belli bir kelimenin ya da bazı kelimelerin kullanımının kısıtlanması tekniğidir.
Palindrom	Harf, kelime, cümle düzeyinde uygulanabilen; tersinden de aynı biçimde olan metin türüdür.
Beautiful Outlaw (Gaip Sevgili)	Sevgilinin adının harflerinden hiçbirinin kullanılmadığı şiir yazım tekniğidir. Lipogramatik bir tekniktir.
Oligogrammatic poem Beautiful Inlaw (Bariz Sevgili)	Yalnızca sevgilinin adının harfleri kullanılarak şiir yazım tekniği. Anagramatik bir tekniktir.
Lisosible	Bir metinden rastgele sırayla bazı harflerin çıkarılmasıyla oluşturabilecek yeni anlamlı metinler üretme tekniğidir.
Tautogram	En az ilk harfleri aynı olan kelimeler kullanılarak yazılan metin türüdür.

Geometrik Biçim Kısıtlamalı Teknikler:

Avalance (Çığ / Kartopu tekniği)	Çığ biçimli, aşağı doğru genişleyen şiir tekniğidir. İlk dize, tek harfli bir kelimeden oluşur. Her dizesi alt alta birer harf çoğalarak oluşturulan kelimelerden oluşturulur.
Eriyen Kartopu Tekniği	Çığ tekniğinin tersini oluşturan tekniktir. Tek harfli kelime, şiirin son dizesini oluşturur.
Liminal Poem Elmas Kartopu Şiiri	Kartopu ve eriyen kartopu tekniklerinin art arda eklenmesiyle oluşturulan şiir türüdür.
Mobius Şeridi Şiirleri	Ayrı yüzeylere iki şiir yazılarak, uçları 90 derece birleştirilen iki şiirin birbirine eklendiği, yeni ve sürekli bir şiir elde etme tekniğidir.
Silindirik Metin	Harf, kelime, cümle ya da paragrafa göre düzenlenebilen; birden fazla başlangıcı olabilen, ya da her noktasından okumaya başlanabilen şiir türüdür.
Lewis Carroll Latin Karesi	6 dizelik şiirin ilk dizesini oluşturan 6 kelime, diğer dizelerin de ilk kelimeleri olacak şekilde yazılır. "Karesel şiir" (bi-square) olarak da tanımlanır.
Göz uyağı	Kulak yerine göze hitabeden kafiye tekniğidir.

Farklı Diller İçeren Teknikler:

Algol Şiiri	24 kelimelik bir sözlükle kısıtlı bir bilgisayar dili olan Algol dili ile yazılan şiir tekniğidir.
The Great Ape Love Song	Tarzan filmlerinin yazarı Edgar Rice tarafından icat edilmiş <i>Büyük Maymun</i> dilinde aşk şiirleri yazma tekniğidir.
Hayvan Dilleri	Şairlerin okur kitlesini artırmak amacıyla, yalnızca hayvanların anlayabileceği şiirler yazmanın mümkün olduğunu fikriyle ortaya çıkan yazım tekniği (yazım şakası) dir.
Köpek Şiirleri	Bir köpeğin adının içine yerleştirildiği şiir türü. Köpeğin adını söylemeden yanınıza gelmesini sağlayan bir yöntem olarak önerilmiş bir tür yazım tekniği (yazım şakası) dir.

Matematiksel Kurallar İçeren Teknikler:

Irrational Sonet İrrasyonel Sone	Pi sayısına göre gruplanan 14 dizelik sone tekniğidir.
My Hypertropes	Fibonacci serisine dayanarak yazılmış şiir tekniğidir.
Kombinatorik Şiir	14'er dizelik 10 soneden oluşan, şeritleri tek tek yatayda çevrilebilen, 10^{14} adet, okunamayacak kadar fazla şiir ortaya çıkaran yazım tekniğidir.
Gallimard	Go oyunundaki gibi siyah ve beyaz taşlar gibi ikiye ayrılan toplam 361 parça metnin, Go hamlelerine dayanarak okuma yöntemlerinin yazıldığı metin türüdür.

Yeni Metin Üretmeye Yönelik Teknikler:

107 Souls 107 Ruh	10 soruluk bir anketin cevaplarıyla oluşturulacak şiirler üretme tekniğidir.
Lescure'yen Sözcük Karesi	Seçilen 4 kelimenin mümkün olan her biçimde yan yana yazılarak ve gerektiğinde aralara minimum sayıda yeni kelimeler ekleyerek anlamlı yeni dizeler elde etme tekniğidir.
Elementary Morality	Her dizesi bir sıfat ve bir zamirden oluşan şiir tekniğidir.
Edges: Poems of Emptiness	Belirlenen bir kelimenin çağrıştırdığı sözcükler, ilk kelime kullanılmadan arka arkaya sıralanarak oluşturulan metin türüdür.
Salınlı Şiir	Karşıtlık ya da tamamlayıcılık ilkesine göre kurgulanmış, her dizesi bir sıfat ve isimden oluşan şiir tekniğidir.

Azaltıcı Teknikler:

Şiirsel Fazlalık	Bir şairin, diğer bir şairin metninin fazlalık olduğunu tespit ettiği kısımları çıkararak yeniden yazdığı, saldırı niteliği taşıyan şiir türüdür.
-------------------------	---

Haikulaştırma	Bir şiiri, 17 heceden oluşan, 5-7-5 şeklinde bölünen Japon şiiri olan Haiku'ya çevirme işlemi. <i>Oulipo</i> 'cular tarafından bir kısaltma yöntemi olarak kullanılmıştır.
lo and the Wolf	Her biri bir <i>Oulipo</i> üyesine adanmak üzere yazılan Haiku tekniğinde şiir yazma yöntemidir.
Deyim	Bir şiirin dizelerinin yalnızca sonlarındaki kafiyeli sözcükleri alarak, başlarına yazılacak yeni sözcüklerle üretilecek yeni şiir üretme tekniğidir.
End-to-End	Bir şiirin her dizesinin ilk ve son kelimelerini kullanarak yeni bir şiir üretme tekniğidir.
Minimal Şiir	Kısıtlayıcı bir işlemin uygulanabileceği en küçük birime göre kurgulanmış şiir tekniği. Bir fiil, bir isim, bir zarf ya da sıfat; minimal bir cümle kurmak için gereklidir.
Tek kelimelik Şiir	Kısıtlamanın en uç örneklerinden birini oluşturan şiir tekniğidir.
Tek harflik Şiir	Kısıtlamanın daha da uç örneklerinden birini oluşturan şiir tekniğidir.

Diğer Teknikler:

Clinamen	Bir tekniğin uygulanmasının -uygulanmasının mümkünsüzlüğü dışında başka bir sebeple olmak koşuluyla- bilinçli bir şekilde sekteye uğratılması tekniğidir.
Canada Dry	Bu teknik adını şampanyaya benzeyen zencefilli gazozdan almıştır. Hiçbir <i>Oulipo</i> 'cu kısıta uymayan, fakat uyar gibi görünen metin türüdür.
Birleşik Kısıtlamalar	Ardışık olarak ve doğaçlama yapılarak birleştirilen kısıtlarla yazılan metin türü. Çoğu <i>Oulipo</i> tekniği birbirine zaten bağlı ya da bağlanmaya uygun yapıdadır. Çoğu teknik bir diğerini kapsamaktadır.

Tablo 1: *Oulipo* Tekniklerine İlişkin Bir Derleme ⁴⁹

Oulipo tekniklerinin nasıl uygulanabileceği Queneau tarafından tablolaştırılarak ifade edilmiştir. Tablonun amacı, iki ayrı aksla kullanılan malzemeleri organize etmektir. Tabloda düşey aksta sentaktik (biçimsel) ya da semantik (anlamsal) elemanlar bulunur. Bunlar, harf, kelime, cümle; ya da karakter, düşünce, olay gibi tanımlardır. Yatay aksta ise, dikey aksta verilenlere uygulanan kısıtlar / teknikler konumlandırılmıştır. Bu tablo, yeni keşifleri bulabilmek ve *Oulipo*'cu tekniklerin uygulanabilirliğine yönelik bir kolaylık sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Tablonun ilk ismi "*Oulipo Çalışmaları'nın*

⁴⁹ *Oulipo* teknikleri, burada derlenenlerden çok daha fazlasını içermektedir. Bu tekniklerin derlenmesinde *Oulipo Compendium*'un sunduğu İngilizce çevirilerden (Mathews & Brotchie, 1998) ve Levent Şentürk'ün oluşturduğu Türkçe çevirilerden (Şentürk, 2011) yararlanılmıştır. Bu kaynaklarda tekniklerin kullanımına ilişkin daha kapsamlı bilgilerle beraber İngilizce ve Türkçe'de yazılmış örnek metinler de bulunmaktadır. Bu tabloda, birbirine yakın özellikler gösteren teknikler bir çeşit gruplandırma yapılarak sunulmuştur, ancak bu gruplandırma için farklı kombinasyonlar uygulamak da mümkündür.

Sınırlandırılması” olarak konduktan sonra, zaman içerisinde *Queneleyev Tablosu* ismini almıştır. Bu isim, Raymond Queneau ve Kimya’daki Periyodik Tablo’nun yaratıcısı olan Dimitriy Mendeleyev’in isimlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Mathews & Brotchie, 1998, p. 213).

<i>Constraint by:</i>	Length	Number	Form	Nature
<i>Constraint of:</i>				
Lettres or signs	Roll of the dice	Snowball (First verse is one word of one letter, second is two letters, etc.) Monogram Poem	Pangram (sentence containing all the letters of the alphabet) Palindrome	Lipogram (writing without one letter) Palindrome Alphabetic drama (Perec)
Syllables		Classical French Prose (or English Iambic Pentameter)	Words in Echo (Brunet) Abecedaire (Perec) Syllabic Palindrome (Luc Etienne)	Greco-Roman Prose Rhyme Anti rhyme Holorhyme
Words	Snowball (First verse is one word, second two, etc.) Monosyllabic text	Each sentence to have same number of words Telegraph style 12 word Alexandrine (Haiku)	Cubic poem (Lescure) Verbal palindrome (Luc Etienne) S+7 (Lescure)	Liponym: writing without given words (Perec) Writing without adjectives or substantives (LeLionnais)
Sentences	Quevalian sonnet Mallarmés redundancy (Queneau) Proverbs (Bénabou)	Quatrain etc.	White alexandrines Borrowed sentences (Queval) Mathematical Poems (Queneau) Palindrome of sentences	Homosyntax : each sentence has the same structure (LeLionnais) Chimeric Images (LeLionnais)
Paragraphs	Quatrain etc.	Sonnet etc. Irrational sonnets (Bénabou)	Tree Structure (LeLionnais)	31 on the cube (Roubaud)

Tablo 2: *Queneleyev Tablosu*. Kaynak: (Read, 1998).⁵⁰

4.1.3. OuLiPo ve Çeviri

Çevrilebilirlik ve çevrilemezlik ikileminde şiir üzerinden yapılan tartışmanın benzer bir örneği şüphesiz ki, şiirin bizzat kendisini kullanan ve şiirsel bir çalışma prensibi benimseyen *Oulipo* metinleri için de geçerlidir. Klasik bir metnin katmanlarını biçimsel anlamda artıran, dahası yazılış biçimini biçimsel sınırlamalara dayandıran bir metnin çevirisinde de yapılacak dönüştürme işlemi katmanlarla artırmak kaçınılmaz olur. Bu durum, çevirmenin yabancı bir eseri kendi diline aktarırken giriştiği hem anlamı sürdürme, hem de kendi dilini zenginleştirme görevlerine ek olarak orijinal metnin yazımında gerçekleşen deneyin erek dilde de aynı şekilde gerçekleştirilmesi anlamına

⁵⁰ Tablonun Fransızca orijinal versiyonu için kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

gelir. Bu da yapılacak çevirinin özellikle yeniden yazmak tanımına yaklaştığı bir durumun göstergesidir. *Oulipo* metinlerinin çevirmenleri de kaçınılmaz olarak Oulipiyen bir tavırla yazma eylemini üstlenmek durumunda kalırlar.

Le Tellier, orijinal ve çeviri arasındaki hiyerarşiyi özellikle reddederek her *Oulipo* çevirisinin ayrıca bir başarı ve Oulipiyen bir iş olduğunu vurgular (Viers, 2008). Bu anlamda *Oulipo* metinlerinin çevirilerinin de çoğunlukla *Oulipo*'cu yazarların kaleminden çıkması dikkat çekicidir. Calvino'nun Queneau'nun eserlerini İtalyanca'ya, Perec'in Mathews'un eserlerini İngilizce'ye, Mathews'un da Perec'in eserlerini Fransızca'ya çevirmesi gibi pek çok örnek, grubun arasındaki üretim ağının sürekli birbirini beslemesiyle beraber, çeviri pratiğinin kendi dillerine ve yaratıcı yazma becerilerine getirdiği katkıdan da söz etmek mümkündür.

Sözcüğü sözcüğüne bir aktarımı imkânsıza yakın kılan ve yaratıcı sürecin orijinal metnin yazımıyla aynı oranda gerçekleştiği bu çeviri türünde çevirmen, yazarın yaşadığı süreci aynı oranda yaşayabilmek için kullanılan kısıtı da kendi diline uyarlamak durumundadır. Böyle bir çeviri sürecinde çevirmenin geniş çaplı *deyiş kaydırmalarına* başvurması kaçınılmazdır. Burada *deyiş kaydırmanın* açılımı, metnin içeriğindeki çevirinin gerektirdiği doğal kaydırmalar olabildiği gibi, kısıtın uygulanmasıyla ilgili biçimsel kaydırmalar olarak da görülebilir. Perec'in *La Disparition (Kayboluş)* romanında yazımın en zorlayıcı kısıtı olarak Fransızca için "e" harfinin yasaklanması seçilirken, kimi çevirmenlerce, örneğin İspanyolca çevirisinde "a" harfi, Rusça çevirisinde "o" harfini kısıtlamak en zor seçenek o olduğu için daha uygun görülmüştür. Buna benzer başka bir durum da İngilizce çevirisi için söz konusu olur. Dilin en çok kullanılan harfi olan "e" kısıtlanırken, orijinal metinde kullanılan geçmiş zaman kipi, İngilizce'de "e" harfini kullanmayı sürekli zorunlu kıldığı için, bu sefer tüm metnin geniş zaman kipiyle yazılması tercih edilmiştir (Viers, 2008). Diğer yandan yazarın metinde orijinal dilinin alfabesindeki harf sayısı kadar bölüm yazmış olması, çevrildiği diğer dillerde uyumsuzluk yaratmaktadır. Bu durumda da yine kimi çevirmenler, örneğin Türkçe çevirisi için Cemal Yardımcı, kendi dilinin alfabesindeki harf sayısına ulaşabilmek için romana ekstra, kendi yazdığı bölümler eklemiştir. Çevirmenler gerekli gördükleri kaydırmalara sürekli başvurmakta, ancak kısıtları da ihmal etmeme çelişkisi arasında kalmaktadırlar. Bu ve benzeri durumlar çevirmenlerin genelde yaşadığı orijinal ve hedef dil arasındaki ikilemleri, görülebileceği gibi *Oulipo* metinlerinin çevirilerinde daha uç noktalara taşıyabilmektedir.

Mathews, *Oulipo* metinlerinin çevirmenleri için, metnin kendisindeki kısıtlamaya ek olarak bir dilden diğerine yaptıkları çevirinin de bir tür yazma kısıtı olduğunu dile getirmiştir (Symes, 1999). Bu anlamda her çeviri sürecini de kendi içerisinde bir görev ve zorlu bir deney gibi görmek mümkündür. Çevirilerin tüm türlerinde olduğu gibi disiplinlerarası tavırlar; *Oulipo*'nun edebiyatı mantık, matematik, satranç gibi yapılarla çakıştıran metinlerinde de çoğalan bir melezliği doğurmaktadır. Çevirilerin çoğunlukla tuhaflaşan, yabancı gibi duran halleri kısıtlamalarla, oyunlarla ve mizahla dolu metinlerde çevirmen için sıradan bir çeviriye kıyasla daha büyük zorluklar yaratır. Bu sebeple *Oulipo* metinleri için çevrilemez düşüncesinin sıklıkla canlandığını, buna karşılık çevrilmeye dair büyük bir kışkırtıcılığın da ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Viers, *Oulipo*'nun çalışma prensibinin içerisindeki üç tip kopyalama faaliyetinden, yani bir anlamda çeviri unsurundan bahseder. Birincisi, yöntemsel kopyalamadır. *Oulipo* teknikleri, hem matematiksel yöntemler, hem de geçmişte kullanılan yazma pratikleri dönüştürülerek üretilmiştir. İkincisi, edebî kopyalamadır. *Oulipo*'cu metinlerde başka metinlerden yapılan metinlerarası alıntılara, eski eserlerin bir hazır nesne gibi kullanılarak müdahale edilmesine sıklıkla rastlanır. *Oulipo*'cu metinler, geçmişi sürekli hatırlar ve dönüştürerek yeniyi arar. Üçüncüsü ise, klasik anlamda çeviriyi amaçlayan kopyalamadır (Viers, 2008). Bununla beraber, çeviri aynı zamanda bir çeşitleme ve yeni versiyon üretmenin de yöntemidir. Bir metnin benzer ama farklı şekilde yeniden yazımı, *Oulipo*'nun yazma deneylerinde sıklıkla görülen bir pratik olarak okunabilir. Çevirinin bitmemişliği çağrıştıran yapısı, *Oulipo*'nun deneysel tavrıyla bu noktada yan yana gelir.

Çeviri ve *Oulipo* arasında kurulabilecek bu yakınlıkların yanı sıra Harry Mathews, *Oulipo*'nun oyuncu yanının biraz da çeviri işinin sorumluluğuna ve hassas ciddiyetine ters düşen tarafına vurgu yapar. “İşverenini sabote etmek gibi bir niyeti yoksa bir *Oulipo*'cuyu çevirmen olarak işe alan bir editörün aklından zoru olması gerektiğini” söyler (Mathews, 2005). *Oulipo*'cular için çeviri eyleminin kendisi de yazma pratiğindeki bir oyundur. Kısıtlamalarla yapılan deneylerde çevirinin normalde ihtiyaç duyulmayacak uç örnekleri denenir. Eşdeğerlilik bu çeviri deneylerinde de geçerlidir, ancak bu eşdeğerliliği anlamak için metnin altındaki kısıtı keşfederek bilmeceyi çözmek gerekebilir. Bu da temelde iletişim sağlamak için yapılan olağan bir çevirinin amacını ters yüz eder ve aksine okura bambaşka bir anlama türü sunar. Mathews, *Oulipo*'cu bir çeviri oyunundan bahsederken, metnin normal bir çeviride anlamın korunduğu sadık yöntemlerin aksine,

metnin formlarının oynandığı, yazının ayrıştırılıp manipüle edildiği; sözcüklerinin, harflerinin değiştirildiği, fakat yine de hâlâ bir çeviri sayılabilecek durumları örnekler. Özgün metne yapılan tuhaf bozuşmaların bir densizliği de gündeme getirebileceğini belirtirken, bu çeviri türünü normal çeviriden amaçsal olarak özellikle ayırır. Bu tip pratikler, dilin normal zamanlarda farkedilmeyen yönlerine dikkati çeker. Matthews (2005)'a göre çeviriye *Oulipo*'cu anlamda bir bakış, yazma ve okumayla ilgilenen herkese bir şeyler öğretebilecek ipuçları sağlar. Bu anlamda *Oulipo*'cu çeviri, çevirinin mantığına ters davranış türlerini de içerebilmesine rağmen, iki yazma pratiğinin sonucunda da çevirmen / yazar kendi dil ortamına bir tür katkı sağlamaktadır.

Oulipo ve çeviri konusunda sözü edilmesi gereken diğer bir önemli konu ise, *Oulipo*'nun edebiyata ait bir girişim olmasına rağmen, diğer alanlarda da kurulabilecek bir deney ortamı önermesidir. Grubun kendini varederken özellikle belirtmiş olduğu, bir potansiyel atölye kavramının yalnızca edebiyatta değil, yaratıcılıkla ilişki kuran, akla gelebilecek her tür disiplinde karşılığının olabileceği düşüncesi, *Oulipo*'yu başlı başına diğer disiplinlere de çevrilebilir bir yapı haline getirmiştir. Bu anlamda hem grubun üretim yöntemlerinin başka disiplinler için uyarlanabilirliği, hem de birçok *Oulipo* eserinin göstergelerarası çeviri türevleriyle başka alanlarda yeniden üretim denemelerine kaynaklık ettiği görülmektedir.

4.2. OULIPO VE DİĞER DİSİPLİNLER

Sanat ortamı içerisinde deneysellik kavramı, hemen hemen her alanın içinde yerini bulmuş süreçlere ve ürünlere karşılık gelir. Bu deneysel faaliyetleri oluşturan kaynakların büyük çoğunluğu, bir yöntemin başka bir alanda denenmesi merakıyla oluşur. Birbirinden farklı alanlar arasındaki çoğu etkileşim, başlangıçta uyumsuz görünse de, süreçteki deneyim, pek çok keşfe olanak sağlar.

Sürrealist edebiyatın sanatın diğer alanlarına yayılması gibi, *Potansiyel Edebiyat Atölyesi* de başka disiplinlerde çeşitlemelerini yaratmıştır (Consenstein, 2002). Atölyenin çalışma prensibinin edebiyat dışı disiplinlere yayılmasının özel bir sebebi ise, Le Lionnais'nin *Oulipo*'nun kurulum aşamasında ortaya koyduğu diğer bir kısaltma isim olan *Ou-x-po (Ouvroir de x Potentielle)* kavramıdır (Mathews & Brotchie, 1998). Bu isimle beraber, bu potansiyel atölyenin yalnızca edebiyata özgü bir durum olmadığı, edebiyat disiplininin yerine konacak bir "x" ile yaratıcılık içeren herhangi bir konuda aynı prensiple

çalışabileceği fikri ortaya konmuş olur. Böylelikle *Oulipo*, başka alanlara yayılarak gündemde kalabilmesinin yanı sıra, kendine paralel birçok yeni potansiyel atölyenin yaratımını da tetiklemiştir.

Oulipo'nun bir çalışma alanı olarak kendini var etmesi ve kabul görmesi yıllar içinde gerçekleşmiştir. Bu süreçte *Oulipo* grubunun içinde üretilen her yeni eserin ya da üretilen her yeni tekniğin diğer bir *Ouxpo*'nun kurulumunu da tetiklediği söylenebilir. *Ouxpo*'nun zaman çizelgesi bu anlamda *Oulipo*'nun büyümesine paralel olarak genişler. Ayrıca *Oulipo*'dan sonra kurulan her yeni atölye, kendinden önceki atölyelerin tekniklerinden ve ürünlerinden yararlanabileceği geniş bir kaynak dizgesi elde edebilmektedir. *Ouxpo*, bu bağlamda *Oulipo*'dan sonra kurulan tüm yeni atölyeler için bir şemsiye terim olmuştur.

4.2.1. OuXpo'lar

Oulipo Compendium'da *Ouxpo*'nun ilk girişimlerine dair verilen örneklere bakıldığında, bu grupların büyük bir çoğunluğunda Le Lionnais'in bizzat kurucu ve öncü olduğu görülmektedir. Le Lionnais, yaratıcı etkinliklerin alt başlığı olabilecek her türlü insan etkinliğini "x" yerine koyarak aynı yöntemle sonsuz kez tekrarlanabilecek bir *Ou-(ou-x-po)-po* modeli ortaya koymuştur (Mathews & Brotchie, 1998). Bu durumun *Oulipo*'nun yaratıcı yöntemlerinin daha başka pek çok üretim türünde denenebileceğini gösterdiğini ve dolayısıyla tükenmesi zor bir üretim ağına işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Bu yeni oluşumlardan bazıları edebiyat gibi başlı başına büyük disiplinler ölçeğindeyken, bazılarıysa kendi içinde daha küçük konu başlıklarından oluşmaktadır. *Oulipo*'cu eserlerin diğer alanlarda üretilen çevirileri, *Oulipo*'cu tekniklerin başka alanlarda uygulanması ya da kullanılan tekniklerin uygulama alanına özel yeniden üretilmiş versiyonları sayılabilir. Diğer yandan kurulan her bir *Ouxpo*, *Oulipo*'nun geniş anlamda bir çevirisidir. Dolayısıyla *Ouxpo* bağlamındaki tüm etkinlikler, *Oulipo*'nun çevirilerine ilişkin fikir veren geniş bir kaynak alanı oluşturmaktadır. *Ouxpo* fikrinin uzantısı olan yeni atölyelerin kendi alanlarına yaptığı *Oulipo* çevirilerinin türleri, yöntemleri ve başkalaşım seviyeleri de çeşitlilik gösterir. Kurulum zamanlarına ve ortamlarına göre de bazı atölyeler, *Oulipo*'nunkine yakın bir aktiflik gösterebilmesine rağmen, bazılarıysa kurulumdan çok da öteye gidemeyen girişimler olarak kalmışlardır.

Oulipo'ya yakın dönemde kurulan *OuLipoPo* (*Potansiyel Polisiye Edebiyatı*) (1973) ve *OuPeinPo* (*Potansiyel Resim Atölyesi*) (1980) gruplarının yanı sıra, *OuMuPo* (*Potansiyel*

Müzik Atölyesi) (1980) ve *OuBaPo* (*Potansiyel Çizgi Roman Atölyesi*) (1992), özellikle aktif olmuş üretken alanlardır.

Bu grupların dışında *OuCuiPo* (*Potansiyel Aşçılık Atölyesi*) (1990), *OuHistPo*⁵¹ (*Potansiyel Tarih Atölyesi*) (1993), *OuMathPo*⁵² (*Potansiyel Matematik Atölyesi*), *OuPhoPo* (*Potansiyel Fotoğraf Atölyesi*) (1995), *OuTraPo* (*Potansiyel Trajikomedy Atölyesi*) (1990) gibi gruplar, *Oulipo Compendium*'un referans verdiği atölyelerdir.

Elkin & Esposito (2013), *Oulipo*'nun 1960'ta kurulmasından sonra günümüze kadarki süreçte geçirdiği önemli kırılma noktalarına dikkat çekerken, kurulan yeni *Ouxpo*'lara ilişkin daha güncel bir bilgi de vermektedir. Bu tabloya bakıldığı zaman *Oulipo*'nun hâlâ güncelliğini koruduğunu ve yayıldığı alanların sınırsızlığını görmek mümkündür. Diğer yandan her yeni *Ouxpo*, esasında *Oulipo*'nun çalışma mantığını ve tekniklerini tekrar etmektedir, ancak her bir yeni mecrada çalışma alanına dahil olan başka bileşenler *Oulipo*'nun açtığı çalışma ortamını çoğaltan, zenginleşen konularla gelişmiştir.

Daha güncel gruplardan bazıları ise, *OuArchPo* (*Potansiyel Mimarlık Atölyesi*) (2001), *OuPolPo*, (*Potansiyel Politika Atölyesi*) (2001), *OuGraPo*⁵³ (*Potansiyel Grafik Tasarım Atölyesi*) (2001), *OuGraPo* (*Potansiyel Gramer Atölyesi*) (2002), *OuBrekPo* (*Potansiyel Kahvaltı Atölyesi*) (2015) olarak sayılabilir (Elkin & Esposito, 2013).

*OuLciPo*⁵⁴ (*Potansiyel Edebiyat Eleştirisi Atölyesi*), *OuCarPo* (*Potansiyel Haritacılık Atölyesi*), *OuGeoPo*⁵⁵ (*Potansiyel Coğrafya Atölyesi*), *OuOuPo* (*Potansiyel Metaoulipo Atölyesi*), *OuTypPo* (*Potansiyel Tipografi Atölyesi*), *OuLitramuPo* (*Potansiyel Geleneksel Müzik Edebiyatı Atölyesi*), *OuJaPo* (*Potansiyel Bahçecilik Atölyesi*), *OuPoliPo* (*Potansiyel Polonya Edebiyatı Atölyesi*), *OuWiPo* (*Potansiyel Wikipedia Atölyesi*), *OuMyPo* (*Potansiyel MySpace Atölyesi*) gibi gruplar da adı geçen diğer *Ouxpo* örnekleridir (Becker, 2012). Becker, bu grupların bazılarının kuruluşunun ciddiyetsiz olduğunun altını çizer (Becker, 2012, s. 269). Bu yeni grupları önermek, *Oulipo* ve *Ouxpo*

⁵¹ Tarihteki önemli bir olayın silindiği, ve bu olayın yaşanmadığı durumda olabilecek olası tarihsel senaryoları üretmek, *Ouhistpo*'nun tarihsel lipogram tekniği altında yaptığı çalışmalardan biridir (Becker, 2012, s. 269).

⁵² *Oumathpo*, Queneau'nun öncülüğünde bazı matematikçilerle beraber kurulmuş olup, matematiğin edebiyata verdiği dışarıdan katkıyı tersi bir kurguyla edebiyattan matematiğe taşımanın olasılıklarını araştıran bir gruptur (Mathews & Brotchie, 1998).

⁵³ *OuGraPo* üzerine bir web sayfası için bkz.: <https://bit.ly/2DBm0w8>

⁵⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: *Eleştiri ve Oulipo: Bir Eleştirel Edebiyat Girişimi*. (Doğan, 2010).

⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History* (Peraldo, 2016).

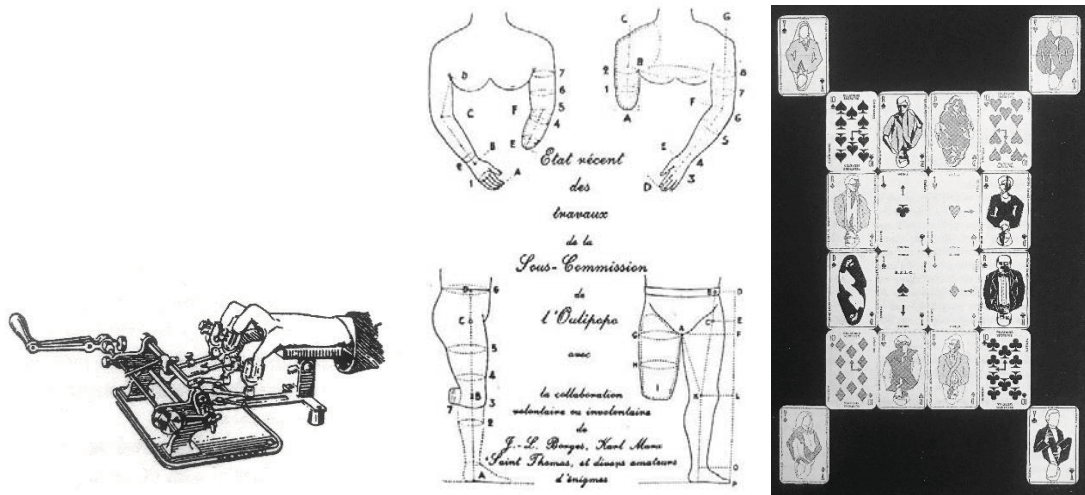
düşüncesinin güncel çevirilerini üretmek anlamında geldiği gibi, yeni bir *Ouxpo* önerisi üretmek bir anlamda *Oulipo*'cu bir oyuna da dönüşmüştür denilebilir.

4.2.1.1. OuLipoPo (Potansiyel Polisiye Edebiyatı Atölyesi)

Le Lionnais, *Ouxpo* düşüncesini ortaya koymakla beraber, bu dönemde kurulan bazı yeni atölyelerin de kuruculuğunda bizzat rol oynamıştır. *Oulipo*'dan sonra başlangıcına öncülük ettiği atölyelerden ilki, 1973'te açılan *Oulipopo*'dur (*Ouvroir de Literature Policiere Potentielle*) (*Potansiyel Polisiye Edebiyatı Atölyesi*). Bu ilk atölye, *Oulipo*'dan çok da uzak olmayan bir alanda, edebiyatın bir alt başlığı olan polisiye edebiyatı üzerine kurulmuştur. Bu grup, halihazırda *Oulipo*'nun üyeleri olan Le Lionnais ve Jacques Bens'in yanı sıra farklı isimleri de barındırmıştır. Bu sebeple ve yalnızca polisiye romanlar üzerine çalışılan bir atölye olmasıyla, *Oulipo*'dan ayrı bir grup olarak kabul edilir. Jacques Baudou, Paul Gayot, Michel Lebrun, Yves Oliver-Martin, François Raymond ve François Riviere'den oluşan diğer üyeler ise *Oulipo*'nun da kuruluşu için önemli bir buluşma noktası olan *Patafizik Koleji*'ndeki topluluğa ait isimlerdir (Mathews & Brotchie, 1998).

Oulipopo'nun ilk üretimi sayılabilecek ürün, Le Lionnais'in grubun kurulmasından önce, 1971'de yazdığı *Qui Est Le Coupable? (Suçlu Kim?)* adlı metni *Oulipopo* çalışmaları için özellikle yol gösterici olur. Le Lionnais, kombinasyonel matematik çalışmalarını bu metin aracılığıyla gizem hikâyelerindeki potansiyel durum ve karakterlerin analizine ve de kurgulanmasına yöneltir (Mathews & Brotchie, 1998).

Oulipopo'nun çalışmalarında, *Oulipo*'nun dil üzerine olan tekniklerini polisiye kurgunun detaylarına girerek geliştirmek ve dedektif hikâyelerinin bulmaca kurgusu üzerine yaratıcılığı artırıcı yeni yöntemler keşfetmek amaçlanmıştır. Bu anlamda *Oulipo*'nun sıklıkla kullandığı lipogram, anagram, n+7 gibi teknikler *Oulipopo* metinlerinin kurgusu için de kullanılır. Özellikle okuyucudan çözmesi beklenen bulmacalar için *Oulipo*'da yaygınlaşan bir tavır olan romanın okuyucuyla bağ kuran interaktif özelliğinin kullanıldığı da görülür (Mathews & Brotchie, 1998).



Şekil 29: *Oulipopo* için simgesel bir görsel. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 30: *Oulipopo*'nun cinayetle ilgili bir analiz şeması. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 31: *Oulipopo*'nun katil kurgusuna ilişkin analiz yöntemlerinden biri. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

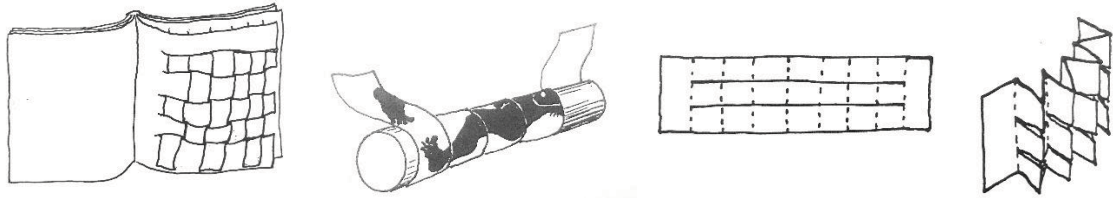
4.2.1.2. OuPeinPo (Potansiyel Resim Atölyesi)

Benzer bir şekilde *Oupeinpo* (*Ouvroir de Peinture Potentielle*) (*Potansiyel Resim Atölyesi*) 1980 yılında Le Lionnais'in öncülük ettiği bir grup tarafından kurulmuştur. Jacques Carelman ve Thieri Foulc'un da kurucularından olduğu atölye, üyelerini yine *Patafizik Koleji*'ndeki çevreden ve *Oulipo*'cular arasından edinmiştir. (Mathews & Brotchie, 1998). Bu grubun kurulmasıyla *Oulipo*'nun yazın alanının dışına çıkan ilk uyarlaması denenmiş olur.

Oupeinpo grubu, *peinture*, (*resim*) terimini kullanırken, bunun yalnızca pigmentasyon uygulamak anlamındaki boyamayla sınırlanamayacağını vurgulamış ve bu etkinliğin grafiğe ve plastik sanatlara uzanan geniş bir alana ilişkin olduğunun altını çizmiştir. Buradaki resim sözcüğü *Oupeinpo*'culara göre, yalnızca ressamın fırçasını ifade etmez, teknik çizimcinin kaleminden, oymacının aletine, grafiti sanatçısının spreyinden, sıvacının alçısına, hatta dijital ortamdaki çizerin cihazlarına, baskı ve video tekniklerine kadar geniş bir yelpazeyi içerir (Mathews & Brotchie, 1998).

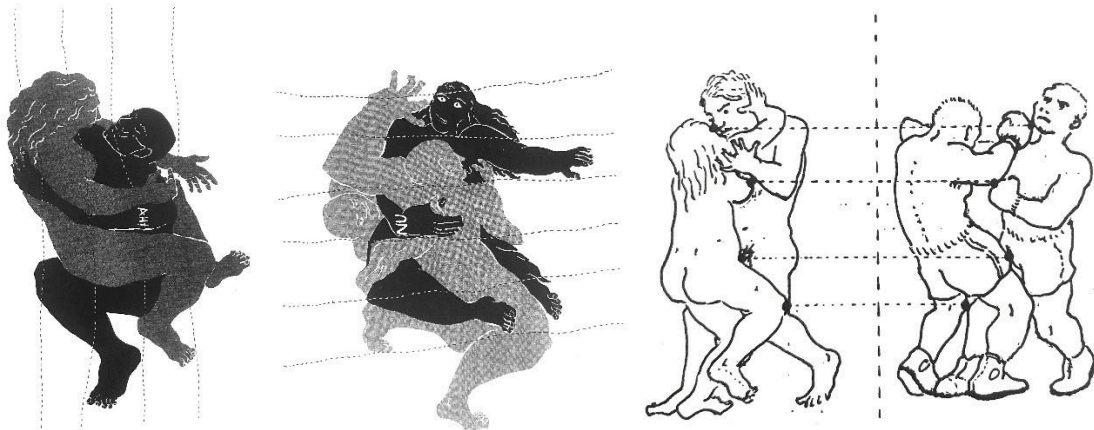
Grup bir sanat hareketi oluşturmayı amaçlamaktan da ayrıca uzaktır. Her tür resim etkinliğine ilişkin malzeme ve yüzey kullanımlarını analiz etmek, buna ilişkin yeni teknik ve yöntemler geliştirmek, biçime ilişkin yeni konular, teoriler ve bakış açıları üretmek, grubun hedefleri arasındadır. Atölyenin üretimleri de bu amaç doğrultusunda yapılan

araştırmaların deneylerini göstermektedir. Grubun bu tür denemeleri paylaştığı ilk sergisi 1985 yılında *Atelier Carelman*'da açılmıştır (Mathews & Brotchie, 1998).



Şekil 32: Kâğıt yüzeyinin manipülasyonuna ilişkin araştırmalar. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Grubun çalışmalarının büyük çoğunluğu görsel algıya yönelik alıştırmalar ve üretim yöntemleri üzerinedir. *Oulipo*'cu tekniklerin çeşitli uyarlamalarının yanı sıra, *Oupeinpo* da kendi içinde görsel ortama yönelik tekniklerini üretir. Uygulanan işlemler ve kullanılan biçimsel kısıtlamalarla, geçmişte kullanılmış yöntemler ve önerilebilecek yenileri araştırılır. İmajların optik ve matematiksel deformasyonlarını içeren *anamorfoz* teknikleri sıklıkla kullanılmış işlemlerdendir (Mathews & Brotchie, 1998). Bu tip uygulamalarda *Oulipo* tekniklerinin özellikle biçimle ilgili tavırlarından etkilenildiği söylenebilir. Queneau'nun biçimsel referanslar veren eseri *Yüz Trilyon Şiir'inin* izlerinin bir görsel karşılığını bazı çalışmalarda okumak mümkündür.

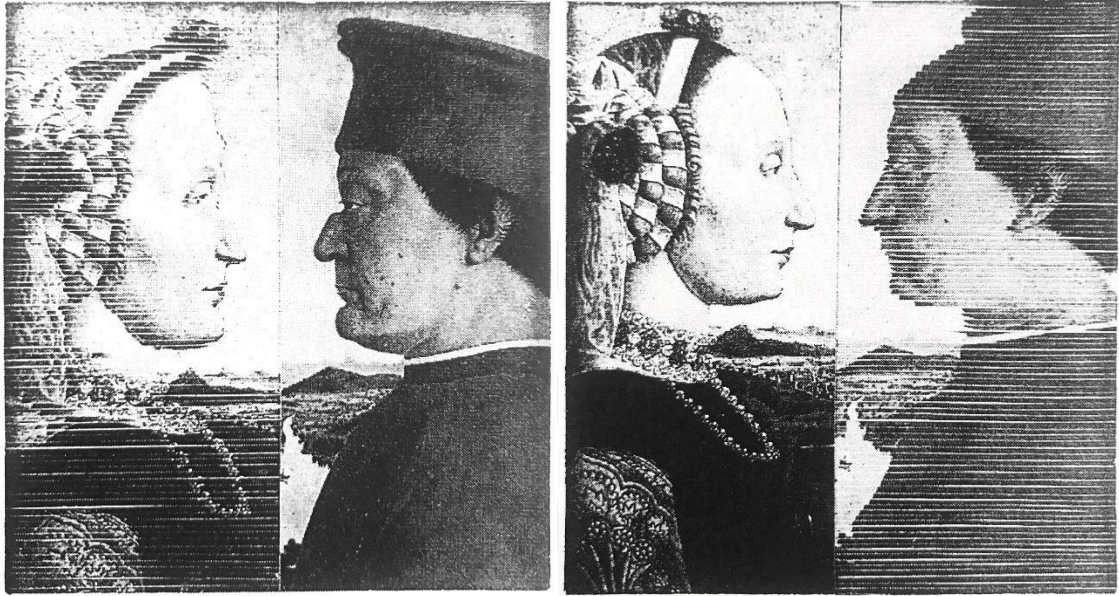


Şekil 33: Çizimin dikey parçalara ayrılarak yeniden üretilmesine yönelik bir alıştırmaya ilişkin bir görsel örnek. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 34: Çizimin yatay parçalara ayrılarak yeniden üretilmesine yönelik bir alıştırmaya ilişkin bir görsel örnek. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 35: İki ayrı eylemin tasvirinin kesilerek birbirine karıştırılmasına yönelik bir alıştırmaya ilişkin bir görsel örnek. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Oulipo'nun geçmiş yapıları, eski metinleri alıp çeşitli müdahalelerle dönüştürdüğü tekniklerin benzerleri, *Oupeinpo*'cularda da görülür. Hazır imajlara yapılan mekanik müdahalelerde, oranlarla oynayarak, imajları keserek, parçaların yerlerini değiştirerek çeşitli biçimsel oyun denemeleri üretilir. Bu denemelerde hazır bir imajın dönüştürülerek görüntüde yeni anlamlar üretmesine ilişkin araştırmalar yapılmış olur. Dolayısıyla bu biçimsel işlemlerin açığa çıkardığı potansiyellerle yeni olasılıklar keşfedilmeye çalışılır.



Şekil 36: Farklı iki hazır resme yapılan müdahaleyle imajların birbirini manipüle ettiği denemeler. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

4.2.1.3. OuMuPo (Potansiyel Müzik Atölyesi)

Disiplinlerarası geçişlere oldukça açık olma özelliğiyle müzik, ayrıca matematiksel yapısı sebebiyle farklı tekniklerin birbirine aktığı araştırmalara oldukça uygun bir alan oluşturur. Diğer yandan müzik çalışmalarının oluşturduğu ortam, sanatsal ve bilimsel etkinliği de sıklıkla kesiştiren bir yapıdadır. Müziğin deneysel çalışmaları da birbirinden farklı alanlarda yürütülmüş ve bir noktada bu çalışmaların bazıları *Oulipo* ile buluşmuştur.

Mühendis, mimar ve müzisyen melezliğindeki çalışmalarıyla Iannis Xenakis, potansiyel müzik alanındaki çalışmalar için ve *Oumupo*'nun (*Ouvroir de Musique Potentielle*) (*Potansiyel Müzik Atölyesi*) kökeni açısından oldukça önemli bir isimdir. Xenakis, *Oulipo*'dan bağımsız olarak, onun erken zamanlarına denk gelen 1966 yılında *EMAMu*⁵⁶

⁵⁶ EMAMu'nun açılımı: *Epique de Mathematique et Automatique Musicales*.

adında bir araştırma kurumu kurar. Bu kurum, Xenakis'in ses sentezi için uygun olabilecek ve aynı zamanda matematiği temel alan, bilgisayarlarla müzik üretebileceği ekipmanlar geliştirme isteği ile şekillenir. 1972'de ise *EMAMu*, fizikçi Leprince Riguet ve bilgisayar bilimi uzmanı Alain Profit'in katkılarıyla *CEMAMu*⁵⁷ kurumuna dönüşür (Varga, 2014). Bu her iki kuruluşta da Xenakis'in amacı, "bestecilerin bilimsel düşüncüyü ve matematiği doğrudan (herhangi bir ses üretici veya enstrümanı olmaksızın) müziğe nakledebilmelerini sağlamaktır" (Varga, 2014, s. 123).

CEMAMu'da yapılan müzik araştırmaları, ses ve sesin algısına ilişkin teknik çalışmaları içerirken, sesin diğer alanlarla kurduğu çevirisel ilişkilere de yönelik keşifler ortaya koyar. Özellikle *CEMAMu*'da geliştirilmiş elektromanyetik bir masa olan UPIC, ilgi çekicidir. Programlama ve notasyon olmadan müzikle doğrudan teması mümkün hale getirebilen bu cihazla, masanın üzerine çizilen şekil, bilgisayar tarafından anında hesaplanarak sese dönüşebilmektedir (Varga, 2014). Tüm bu çalışmalar bestelemeye yönelik yaratıcılığı destekleyecek dışarıdan katkıları keşfetmeye ve yeni yöntemler üretmeye dair araştırmalardır. Özellikle matematikle olan teması sebebiyle de *Oulipo*'nun çalışma prensibiyle oldukça yakınlık gösteren bir süreç görülmektedir. Ayrıca bu çalışmaların *Oulipo*'nun ürünlerini verdiği ilk yıllara paralel bir zamana denk geldiğini söylemek mümkündür.

Diğer yandan *CEMAMu*'dan bağımsız bir tarafta, *Oumupo*'nun kuruluşuna yine Le Lionnais öncülük eder. Pierre Barbaud ve Michel Philipot adlı iki bestecinin bir sopranoyla beraber 1983'te Pompidou Merkezi'nde Le Lionnais'in bir sonesini seslendirmeleri, *Oumupo*'nun ilk eylemi olarak olarak nitelendirilebilir (Mathews & Brotchie, 1998). Le Lionnais ve Paul Braffort daha sonra Xenakis'in *CEMAMu* grubuna dahil olur ve aynı paralellikte çalışan iki grup böylece bir araya gelir ve daha eski bir girişim olan *CEMAMu*, *Oumupo*'ya dönüşmüş olur. Grubun 1992'ye kadar sessiz kaldığı bir süreçten sonra Bordeaux'da Didier Bessiere, Jean-Raphael Bobo, Eric Bolulain, Bertrand Grimaud, Dominique Gruand, Patrcik Guyho, Frank Pruja, Bertrand Sauvagnac ve François Valery'den oluşan bir grup düzenli olarak toplanmaya başlar. Grup, *Oulipo*'nun edebiyatta uyguladığı n+7, lipogram gibi teknikleri müzik notalarına uyarlayarak çeşitli araştırmalar yapmayı amaçlamıştır (Mathews & Brotchie, 1998).

⁵⁷ CEMAMu'nun açılımı: *Centre d'etudes de Mathematique et Automatique Musicales*, (Matematiksel ve Otomatik Müzik Çalışmaları Merkezi).

Bunun dışında Andrew Hugill, Christopher Hobbs, John White gibi İngiliz müzisyenlerden oluşan bir grup da 1985 yılında başka bir *Oumupo* grubu kurmuştur. Diğer yandan Philippe Cathe ve Denis Tagu Paris'te benzer çalışmalar için rutin buluşmalar gerçekleştirirken, Patafizik Koleji'nin *Sous-Comission des Cliques et Claques* adlı bir ürününü kaydetmek için Stanley Chapman ve Andrew Hugill ile bir iş birliğinde bulunurlar. Andrew Hugil aracılığıyla bu iki ayrı bölgeden grup arasında da bir bağlantı kurulmuş olur (Mathews & Brotchie, 1998). Dolayısıyla *Oulipo*'nun müzikle ilgili uzantısı zamanlar ve mekânlar arasına yayılmış çok kollu bir dağılma varlık gösterir, ancak benzer çalışmalar süreç içerisinde hep bir yolla birbiriyle buluşmuştur.

Müziğin matematikle doğal ilişkisi, *Oulipo* açısından önemli bir potansiyel yaratır. Diğer yandan müziğin yazım aracı olan notaların sesin karşılığı olması, harflerin de özünde seslerin karşılıkları olmasıyla paralel bir ilişkiyi gösterir. Dolayısıyla müzik de dil de sesler aracılığıyla ortaya çıkan ve onu duyumsayan tarafından anlamlandırılan yapılardır. Bu yönüyle de *Oulipo*'nun *Oumupo*'ya yapılan çevirisi çok yönlü bir deneysel ortam yaratmıştır.

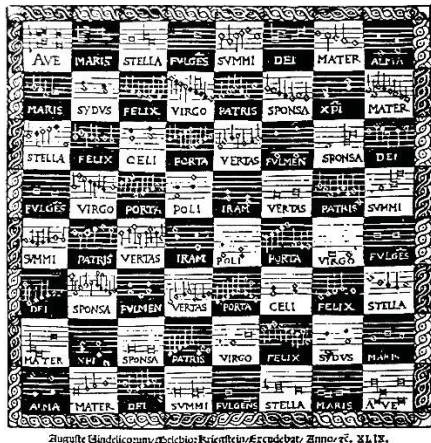
Oumupo'nun araştırmaları, potansiyel kompozisyon sistemleri ya da yöntemleri, potansiyel performanslar ve geçmiş yapıları inceleyen tarihsel araştırmalar olmak üzere üç ayrı alanda yürütülmüştür (Mathews & Brotchie, 1998).

Müziğin kısıtlamalarla ilgili konumu diğer alanlara göre biraz farklılık gösterir. Yeni müzikal yöntemler geliştirmek, ortaya her zaman yeni bir müzikal yapı ve eser çıkarabilmeyi garantileyen bir durum değildir. Müzikal formlar kendi içerisindeki bileşenleriyle anlam yaratırken oldukça karmaşık bir yapıya sahiptirler. Diğer yandan müzik her zaman sınırlarından kurtulmaya çabalayarak var olabilmektedir (Mathews & Brotchie, 1998). Bu da *Oulipo*'cu anlayışla çelişen bir durum yaratır. Buna rağmen İngiliz kökenli *Oumupo* grubu, bazı kısıtları müzikal çalışmalar üzerinde denemiş ve ortaya olağan dışı sonuçlar çıkarmıştır (Mathews & Brotchie, 1998).

Bu çalışmalardan biri Christopher Hobbs'un lipogram tekniğini uyarladığı solo piyano çalışmasıdır. Bu çalışma, bestecinin isminin harflerine karşılık gelen notaların kısıtlanarak yeni bir beste elde edilmesi deneyinden oluşur. Bach ve diğer bazı besteciler için uygulanan denemelerin sonucunda ritim ve armoninin aksamasıyla beraber herhangi bir olumlu özelliğe sahip müzikal bir yapıt elde edilemez (Mathews & Brotchie, 1998).

Diğer bir çalışma alanı John White tarafından yapılan *Machine Pieces (Makine Parçaları)* isimli bir grup denemidir. White, bu çalışmada verili bir ses dünyasına adapte edilen işlemlerle besteler yapar. Bunlardan bazıları, bir grup müzisyenin belirli bir sisteme göre ellerindeki şişelerden hem içtikleri, hem de içine üfledikleri *Drinking and Hooting Machine (İçme ve Ötme Makinası)*; pemütasyonel olarak “ging-gang-gung-ho” seslerinin çıkarıldığı *Jew’s-Harp Machine (Ağız Arpı Makinası)*, bir yandan bir grup müzisyenin gazeteyi okurken diğer bir grubun gazetede ki noktalama işaretlerine bağlı kalarak sesler çıkardıkları *Newspaper Reading Machine (Gazete Okuma Makinası)* gibi bestelerdir (Mathews & Brotchie, 1998).

Diğer bir çalışma ise, Andrew Hugill’in *Revelations et Diversites* adındaki Jean Pierre Brisset’in *Les Origines Humanies* adlı eserinin keşfini amaçlayan geniş çaplı koro çalışmasıdır. Eserin performansı için 9x9 kareden oluşan 324 karelik müzikal bir oyun tahtası kurgulanır. Her 9x9'luk kare, bir koro grubunun sınırlarını oluşturur ve her biri ortak bir zaman aralığını temsil eder. Her karenin içeriğinde eş uzunluktaki esler ya da Fransızca'nın temel ses birimlerini içeren biri kısa biri uzun cümlelerden oluşan müzikal düzenlemeler bulunur. Eserin icrasında her müzisyen oyun tahtası içinde bireysel olarak hareket eder ve sonuçta ortaya bir çeşit Babil Kulesi karmaşası çıkar (Mathews & Brotchie, 1998).



Auguŕte 6landelicoomv.rdetcbio:Kreŕgŕteit:6zcodetazr.Zmmv.r6. XLIX.



Şekil 37: *Revelations et Diversites (Vahiy ve Değişimler)*. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 38: *Funeraillles D'un Grand Homme Sourd (Sağır Bir Adamın Cenaze Marşı)*. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Oumupo'ya ait çalışmalar *Oulipo Compendium'da*⁵⁸ bu örneklerle sınırlı kalmış olsa da, müziğin matematikle, dille ve diğer yandan mimarlıkla kurduğu yakın ilişkiler çok daha eskilere dayanmaktadır.⁵⁹

4.2.1.4. OuBaPo (Potansiyel Çizgi Roman Atölyesi)

Oubapo (Ouvroir de Bande Dessinee Potentielle) (Potansiyel Çizgi Roman Atölyesi) 1992'de Paris'te çizgi roman yayımcısı *Editions L'association* ile bağlantılı olarak kurulmuştur. François Ayroles, Anne Baraou, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Killoffer, Etienne Lecroart, Marc-Antonie Mathieu, Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim gibi isimler grubun üyeleridir (Mathews & Brotchie, 1998). *Oubapo* çalışmaları, bir bakıma anlatının metinsellikte görselliği birleştiren bir türünü yarattığı için bu grubun *Oupeinpo*'dan sonra kurulmuş olması da ayrıca anlamlıdır. *Oubapo* için *Oulipo*'nun da *Oupeinpo*'nun da özellikle yararlanabileceği kaynak atölyeler olduğu söylenebilir. Becker, *Oubapo* için “*Oupeinpo*'nun genç ve havalı kuzeni gibi” benzetmesini yapmıştır (Becker, 2012, s. 260). Bu bağlamda *Oubapo*'nun, *Ouxpo*'lar arasında üretim çeşitliliği oldukça zengin bir alanı oluşturduğu görülebilmektedir.⁶⁰

Groensteen, *Oubapo*'cu kısıtlamaları yine *Oulipo*'ya benzer bir tavırla ikiye ayırmıştır. Bunlar, yeni yöntemler oluşturmaya yönelik “üretici” sınırlamalar ve bu alandaki mevcut yöntemleri kullanarak bunlara yapılacak değişikliklerle şekillenen “dönüştürücü” sınırlamalardır (Mathews & Brotchie, 1998).

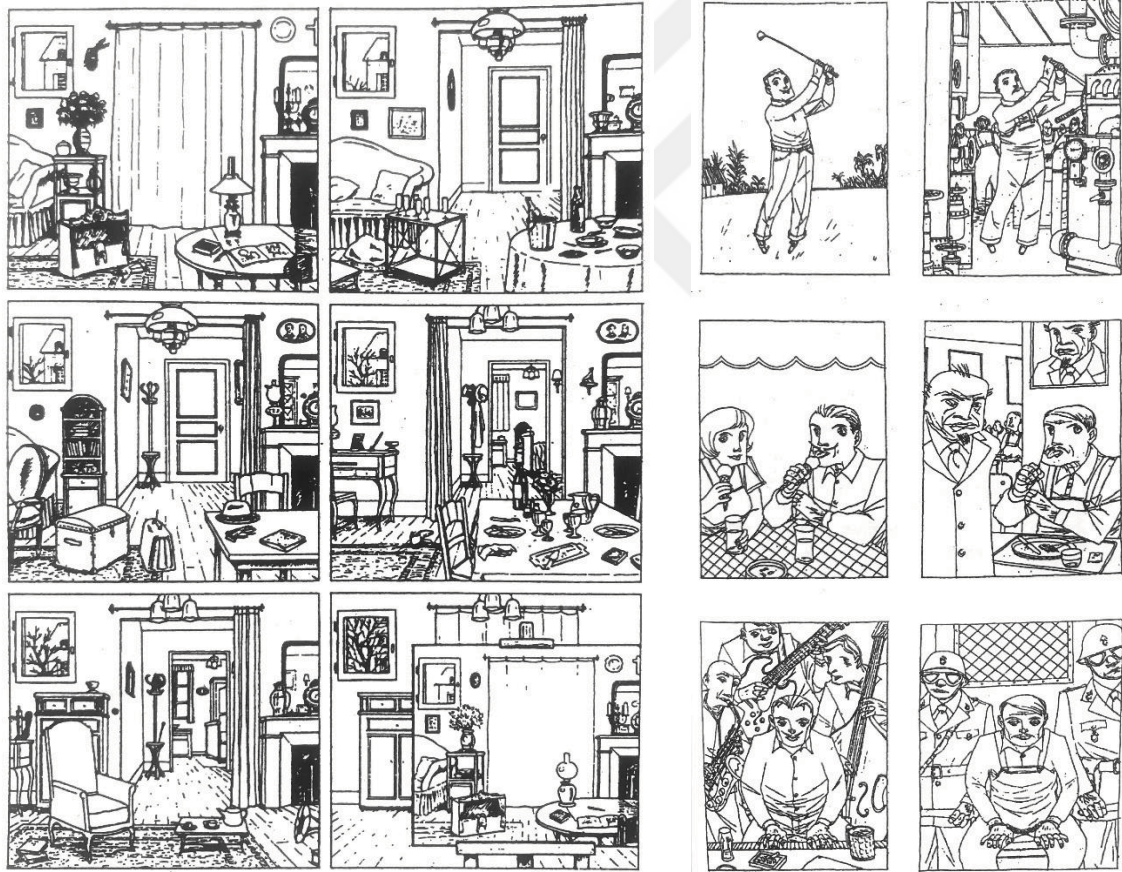
Üretici sınırlamaları oluşturan yöntemlerden birisi ikonografik kısıtlamadır. 180 sayfalık bir anlatıda insan ya da hayvan hiçbir canlı imgesinin bulunmadığı, 1986'da Martin Vaughn-James'in ürettiği *La Cage* isimli çizgi romanı bunun bir örneğidir (Mathews & Brotchie, 1998). Bu kısıtın lipogram tekniğinin bir çeşitlemesi olduğu söylenebilir. Diğer bir kısıt, çizgi romanın görsel anlamdaki kelime haznesini gönüllü olarak azaltan bir tavırla yapılan grafik kısıtlamalardır. Bunun bir örneği ise, 1974'te *La Fontaine Masalları* için yapılmış yorumudur. Bu çalışmada da her bir hikâyedeki hayvanlar yalnızca onlar için belirlenmiş geometrik şekiller kullanılarak tasvir edilir (Mathews & Brotchie, 1998).

⁵⁸ (Mathews & Brotchie, 1998), *Oulipo Compendium*, London: Atlas Press.

⁵⁹ Bu konuda detaylı bir metin için: bkz. (Şentürk, Pythagoras'tan OuMuPo'ya Müzik ve Mimarlık, 2004)

⁶⁰ *Oubapo*'nun kolektif ürünlerinin derlemesi için bkz. *Oubapo: Opus 1, special issue of Monitoires du Cymalum Pataphysicum*, 43, L'Assosociation, 1997.

anlamda bir küçültme örneği, Gilles Ciment'in 1997'de Herge'nin 62 sayfalık bir *Tintin* (*Tenten*) macerasını, konuşma geçmeyen 6 kare kullanarak yeniden çizdiği çalışmasında görülmektedir (Becker, 2012). Yeniden kadrajlama tekniği, yine *Oulipo*'cuların kullandığı tekniklerden haikulaştırma tekniğinin çizgi roman için bir eşdeğerini oluşturur. Anlatı, her bir karede bir öncekinden alıntı yapılarak ya da tamamen yeniden kurgulanarak devam eder. Grafik yeniden yorumlama tekniği, dizide bir önceki karede verilen bilgin görsel olarak tamamen yeniden yaratıldığı bir tekniktir. Melezleştirme ise, ardıl iki karenin birbirine bağımlı olduğu, birbirinin görsellerini veya metinlerini dönüştürerek ilişki kurduğu teknik türüdür (Mathews & Brotchie, 1998). Bu yöntemde de benzerleri *Oupeinpo* çalışmalarında denenmiş örneklerden etkilenildiğini söylemek mümkündür.



Şekil 41: Tüm sahnelerin aynı oda içerisinde geçtiği, fakat her birinde yeni bir yorumu barındıran bir anlatı türü örneği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

Şekil 42: Belirli bir görselin tekrar ettiği, ancak içeriğin değiştiği bir anlatı türü örneği. Kaynak: (Mathews & Brotchie, 1998).

4.2.1.5. OuCiPo (Potansiyel Sinema Atölyesi)

Oulipo'nun sinemadaki karşılığı, Le Lionnais'in ilk yıllarda kurduğu *Ouxpo*'lardan biri olarak ilk kez 1974'te *Oucinepo* adıyla kurulmuştur. Bu grup daha sonra 1997'de *Oucipo* adıyla tekrar kurulmuştur (Elkin & Esposito, 2013).⁶¹

İhsan, *Oucipo* grubunun çok bilinen film örnekleri üretememiş olmasına karşılık bu anlayışa uygun düşen avant-garde bir sinema akımı olarak Dogma 95'i *Oucipo*'cu bir sinema akımı olarak okumayı önerir (İhsan, 2012). 1995'te öncülüğünü Lars Von Trier'in yaptığı bir grup Danimarkalı yönetmen⁶², manifestolarında yayımladıkları *Erdem Yemini* adı verilen ve uyacakları sözünü verdikleri bir grup yasak ortaya koyarlar. Bu bakımdan grubun ortaya çıkışı *OuLiPo*'nun çıkışına benzerlik gösterir. Dogma 95 manifestosunda ortaya konulan sınırlamalar da sinema sanatındaki gerçek yaratıcılığı tetikleyecek unsurlar olarak sunulur. Diğer yandan akımın tavrı, sinemanın teknolojik olanaklarla genişlemiş olan üretim ortamının gerçeklikten uzak bir ilüzyona dönüşmüş olmasına verilen bir tepkiyi içerir. Dogma sineması, Fransız Yeni Dalga Sineması'na da yaklaşan bir tavır sergiler, ancak Yeni Dalga'dan ayrılan en önemli yanı, yönetmenin bireyselliğine de karşıt duruşudur. Dogma sinemasının *Oulipo*'dan ayrılan tavrı, manifestolarındaki yasakların dönemin sinema anlayışına bir tepki olarak doğmuş olması olarak görülebilir. Ancak bir grup faaliyeti olarak öne çıkan yapısı *Oulipo*'nun kolektif anlayışına yakın bir konumdadır.

Bu anlamda ortaya konan *Erdem Yemini*'nde yapay stüdyo ortamında yapılan çekimleri, sesin görüntüden ayrı ortamda üretimini, renkli çekimi ve özel ışıklandırma yöntemlerini vb. kolaylık sağlayan teknikleri ve bir yandan da içerikteki kimi özellikleri kısıtlayan kurallar belirlenmiştir. Trier, tıpkı *Oulipo*'nun kurucuları gibi "yarcılığın kısıtları seçmekle ilgili" olduğunu öne sürer (Trier, 2004). Dolayısıyla yönetmenleri normal şartlardan daha çok zorlayan süreçler sonucunda üretilmiş filmler bu kısıtların getirdiği bir sadeliğe de yönelir. Aynı zamanda diğer *Oulipo*'cu ve *Ouxpo*'cu çalışmalarda olduğu gibi, ortaya koydukları filmler; yeni kısıtların denendiği teknikler geliştirmek üzere yapılan araştırmaların ürünleridir.

Bu akımın üretimi olan filmlerin arasında 2003 yılında çekilen *De Fem Benspaend (Beş Engel)*, *Oulipo*'cu anlamda sınırlamalarla yapılan çeşitlemelere yönelik bir örnek olarak görülebilir (İhsan, 2012). Trier ve Jorgen Leth arasındaki diyalogları içeren bu filmde

⁶¹ *Oucipo* grubuyla ilgili detaylı bilgi için bkz: <http://www.cineastes.net/cineastes/oucipo.html>

⁶² Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh-Jacobsen.

Trier, ustası olan Leth'i sinemaya tekrar döndürebilmek için bir deney kurgular. Trier, Leth'in 1967'de çektiği *Perfect Human* adlı kısa filmi beş kez daha yeniden çekmesini ister. Bu beş film için de Leth'den Trier'in belirlediği farklı kısıtlara uymasını ister. Filmin içerisinde her seferinde kısıtlamalar sebebiyle daha çok zorlanan Leth'in çektiği beş yeni filmin yapım aşamaları ve filmde karelerin görülebildiği gibi, bu kısıtların Leth'in yaratıcılığına olan olumlu etkilerini gözlemlemek de mümkündür. Bu anlamda hem sınırlamalar içermesi, hem de *Oulipo*'cu yöntemlere yakın bir tavrı, yazılmış olan bir eserin yeniden yazımını ve çeşitleme unsurlarını görmek mümkün olduğu için bu filmi *Oucipo*'ya yakın bir yerde konumlandırmak mümkündür.



Şekil 43: *De Fem Benspaend (Beş Engel)* filmindeki farklı sınırlamalarla yapılmış çeşitlemelere ait sahnelerden örnekler.

4.2.2. Oulipo ve Mekân / OuArchPo (Potansiyel Mimarlık Atölyesi)

Oulipo'dan sonra ortaya çıkan atölyelere bakıldığında *Ouarchpo*'nun (*Potansiyel Mimarlık Atölyesi*) 2001 yılında devreye girmesiyle, daha yeni jenerasyonda türeyen *Ouxpo*'lardan olduğu görülmektedir. Yaratıcılıkla derin ilişkiler kuran, malzemesi "mekân" olan tasarım disiplinlerinin *Oulipo*'nun ortaya koyduğu üretken atölye yapısıyla kurabileceği önemli ortaklıklar bulunmaktadır.

Edebiyatın kendi yapısı içinde, edebiyat dışı alanlardan sıklıkla beslendiğini söylemek mümkündür. Yaratıcılığı canlı tutabilmek ve yeni sözler söyleyebilmek için yazın alanının çalışma konuları oldukça zengin bir alanı kapsamaktadır. Mekân tasarlayan disiplinler için de bu durum böyledir. *Oulipo*, bu disiplinlerarası alışverişleri ileri taşıyan ve daha görünür kılan bir yapı kurmuştur. Bu anlamda öncelikli olarak *Oulipo*'da matematiğin edebiyatla kurduğu ilişkinin, mimarlık disiplinleri için zaten doğal bir ilişki türü olduğu çıkarımı yapılabilir. Mekânların tasarlanması; matematik, fizik, geometri ve biçimle bağlantısı tartışılmaz bir süreci içermektedir. Dolayısıyla *Oulipo*'nun ortaya koyduğu yaratıcı teknikler, bu alanda uygulamaya elverişli yöntemler sağlayabilmektedir.

Bu noktada altı çizilmesi gerek önemli bir nokta ise, *Oulipo*'nun kısıtlarla olan ilişkisinin mimarlık disiplinlerinde iki farklı alanda açılımı olmasıdır. Mimarlık disiplinleri, yapısı gereği yaratıcılık anlamında hiçbir zaman tamamen özgür olmamıştır. Tasarım sürecinin neredeyse her aşamasında, tasarımcının hareket noktalarının sınırlarını çizen birbirinden farklı problemler bulunur. Dolayısıyla *Oulipo*'cuların yarattıkları bilmeceler ve zorlu kısıtlar, mekân tasarımcıları için zaten hep vardır. Mimarlık alanının her ölçeğinde fiziksel koşullar, iklim koşulları, sosyokültürel koşullar, ekonomik koşullar, işverenin ve kullanıcının dayattığı kısıtlar vb., tasarımcının yaratma sürecini bire bir etkileyen faktörlerdir. Bu anlamda *Oulipo*'cu bir yaklaşım biçimi, mekân tasarımcısı için alışılmadık bir tavır olmayacaktır. Diğer yandan bu tür kaçınılmaz koşulların oluşturduğu süreç de çoğu zaman ortaya çıkacak tasarım ürününü yapılandırmak için yeterli olmamaktadır. Tasarımcılar bu durumda da, sürece dışarıdan aktardıkları özgün kararlarını dahil edebilmektedirler. Bu kararlar bir anlamda tasarımın nasıl şekilleneceği konusunda kendilerine yardımcı olan ve mekânsal ürünün tematik bir kimliğe sahip olabilmesini sağlayan olumlu anlamda sınırlayıcı kararlardır. *Oulipo*'dan ayrılan tarafı ise; tasarımcıların bu kısıtları çoğunlukla, yine de geri plandaki mevcut kısıtlardan bağımsız olarak (keyfi olarak) planlayamıyor olmalarıdır. Amaçsız ve bağlamsız bir kısıt, mimarlık disiplinleri açısından olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir.

Ancak *Oulipo*'nun varlığını oluşturan prensipleri tekrar hatırlamak gerekirse, grubun kendilerini edebî işler üretmeyi amaçlamanın aksine, yeni teknikler arayan ve bunları deneyen bir araştırma laboratuvarı olarak tanımlamaları, tasarım alanı için önemli bir referanstır. Mimarlık disiplinlerinin yaratıcılık konusundaki rasyonel ve sezgisel taraf arasındaki ikilemli yapısı için *Oulipo*, örnek olabilecek bir kaynak ortamıdır. Tasarımcının dışında gelişen kısıtlar, bazen ortaya iyi bir yaratıcılık ürünü çıkması için yardımcı bir yöntem sağlayabildiği gibi, bazen de tasarımcının süreçte bilindik matematiksel bir problemi çözmenin dışında yaratıcı bir sonuç ortaya koyamadığı bir süreci de doğurabilmektedir. Mimarlık alanında yaratıcı yeni teknikler ve yaklaşımlar geliştirebilmek için tasarımcıların zaman zaman çalışma tezgahını, kısıtlarına uymakla yükümlü oldukları alanların dışına çıkarmaları, deneysel ve yaratıcı çalışmaları biraz daha ön plana çıkarabilmek açısından yararlı olabilecektir. Bu anlamda *Oulipo*'nun amatör ruhu, oyuncu tavrı ve deney ortamı; tasarım ortamı için paralellik kurulabilecek başka bir tarafıdır. Mimari yapıların çoğunlukla tüm beklentileri karşılama görevi içinde, ciddiyetsizliğe pek de yer vermeyen, işlevleri sorunsuzca çözmesi beklenen hacimler

retmenin dışında kalan alanda tasarımcılar da fikirlerini biçimler aracılığıyla işlemlere sokmaktadırlar. Özellikle herhangi bir tasarım probleminde karar verilecek son biçime ulaşmak için yapılan sayısız deneme, en iyi sonuca ulaşabilmek için çeşitleme ve alternatifler üretme yaklaşımları, *Oulipo*'nun tavırlarıyla kesifen noktalardır. Diğer yandan eğitim ortamı, kolektif eylemleri de içermesi açısından, tasarımda yaratıcı beceriyi geliştirme konusunda deneysel süreçlere elverişli ortamlar sunmaktadır.

Read (1998), *Oulipo*'nun mimarlıkla kuracağı ilişkiyi sorgularken, aslında tüm mimarlığın edebiyat kadar potansiyel taşıdığını ne sürmüş ve her projenin potansiyel okumalarının olduğunu belirtmiştir. Mimarlığa *Oulipo*'cu bir bakışta işlevselliğin mimarlık için sürekli kılınan bir kısıta karşılık geldiğini önermektedir. Ancak kısıtlamayı yalnızca bir sınır değil, mimariyi anlamlı kılan şey olarak tariflemektedir. Diğer yandan Read (1998), *Oulipo*'daki geleneksel yapıları kullanmanın karşılığının mimarlıkta da olduğunun altını çizmektedir. Amacı bitmiş işler üretmek değil, potansiyeller aramak olan *Oulipo*'nun yazmanın zanaatine odaklanan yapısı, mimarlık için de hayal gücünü artırmaya yönelik egzersizlerle karşılığını bulabilecektir. Bu bağlamda Read (1998), *Oulipo*'daki tekniklerin uygulama mantığını ifade etmek için üretilen *Queneyelev Tablosu*'nun bir benzerini mimarlık disiplinlerine yönelik olarak yeniden üretmiştir.

<i>Constraint by:</i>	Number	Dimension	Form	Nature
<i>Constraint of:</i>				
Material	Design with given amounts of given materials (e.g. design a shelter with a single 4x8 sheet of plywood) Join two materials	Tiling Patterns: Cut a pattern with no waste that will recombine in various ways Design with repetitive units of a single material	Standardized building components Erector Set Constructions Kit of Parts	Design with one material (eg. wood construction) Constructional Expressionism Handwork practice (Bauhaus Craft Studios)
Detail or Element	Using given elements in composition: Collage/Bricolage Design one detail within a given composition	Redundant elements Repeating Rhythms Overlay of rhythms	Classical Ornament: Codified ornamental palette Substitution of materials in an element of fixed dimension. (Transformation of textile weaving into masonry patterns - Semper) (Origins of classical details in wood building technique)	Single intention in Detailing (eg. Modern details to make clean lines) Functionalist Design
Composition	Limit to one compositional device (Bauhaus 2-D and 3-D exercises) Adapting a spatial structure (eg. variations on the grid. FLLW)	Classical Proportions Design within dimensional limits (railroad sleeping compartment)	Classical Propriety: Formal rules for building according to social role. Building Typology: Rowhouse, Ranch House, bungalow	Demonstration houses: building as idea Design to address a specific phenomenon (Design a natural light fixture) (James Turrell)
Situation	Locate a given object in a given context. (Using mass produced elements in an old city) Place a brick on the ground (Gregotti)	Minimum intervention to change composition of city Design of Infrastructure. (Put a highway (of given dimensions) into a city)	Design from outside in: Building as detail of city. (Gregotti) Urban Design Guidelines	Extension of project into city. Design to address an urban quality (e.g. juxtaposition of scales of movement: highways in the city)

Tablo 3: Mimarlık disiplinlerinde kısıtlama tekniklerine ilişkin olarak üretilmiş Queneyelev Tablosu'nun uyarlaması. Kaynak: (Read, 1998).

Oulipo'cu metinlerde sıklıkla görülen anlamı oluşturan biçimsel referanslar, *Oulipo*'nun bilindik eserlerini ve tekniklerini diğer alanlarda da üzerinde çalışılabilir birer kaynak olarak kullanılmasını tetiklemiştir. Özellikle bazı eserlerin yapılışındaki karmaşık sistemler, arkasındaki mantığın ifadesini desteklemek amacıyla yazarı tarafından şematik anlatımlarla desteklenmiştir. Bu anlamda mimarlık disiplinlerini de harekete geçiren pek çok kıvılcımın kaynağı, kültleşmiş *Oulipo* metinlerinde bulunabilmektedir.

Oulipo'cu metinlerdeki şematik yaklaşımlarda, yazarların metni dışarıdan yönlendiren kurgularında matematiksel yapılar, geometrik biçimler, *go* ve satranç gibi oyunların kuralları vb. sistemler kullanılırken, mekânsal bağlantıların da metinlerin alt yapısını oluşturmak için sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda kent ölçeğindeki referanslarıyla *Görünmez Kentler*, içmekân ölçeğindeki referanslarıyla da *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, tasarım disiplinlerinde sıklıkla ilişki kurulma arzusu yaratan edebî eserler arasında sayılabilir. Yabancı bir eserin yapısını anlayabilmek için onu çevirmenin kendi dilinde tekrar üretmesi, farklı bir algılama biçimi sağlamaktadır. Bu bağlamda mekânsal referansları güçlü olan bu eserleri de bu disiplinin ortamında yeniden üretmek, *Oulipo*'nun mekân disiplinleriyle kurduğu öncelikli ilişkilerden biri olarak görülebilir. *Oulipo*'nun mimarlık alanıyla kurduğu ilişkiye bakıldığında Levent Şentürk, bu etkileşime yönelik ilk karşılaşmasını, 1995 yılında bir mimarlık öğrencisiyken yaşadığını belirtmektedir. Şentürk, o dönemdeki eğitim kurumunda çalışmakta olan bir apartman projesi için *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'ndan aldığı ilhamla stüdyodaki beklentinin dışında, genişletilmiş bir "proje" sunmuştur. Bu projede, apartmanda yaşayan her bir insanı ve bu her bir insan için ayrıca kurguladığı daireleri tasarlamış; ayrıca romana göndermelerde bulunan kısa öyküler, eskizler, mimari çizimler ve apartmanla ilgili yazılmış bir metin grubunu içeren bir sunum yapmıştır.⁶³ Şentürk, alışlagelmiş mimari eğitim kabullerine aykırı gözükken bu projesinden zorlukla geçer bir not alabildiğini belirtirken, *Oulipo* ve mimarlık arasında kurduğu bu ilk iletişimin, daha sonra kuracağı atölyenin kıvılcımını başlattığını söylemek mümkündür (Şentürk, 2016). Bu bağlamda Şentürk, okumak ve üretmenin ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

"Şiirden bir izlenimle, bir imgeyle, bir etkilenimle ayrılmak isteyen okurla, onda bir yapı gören ve daha fazlasını üretmek isteyen arasında fark var mı? Kuşkusuz var. İlki bir tüketicidir; ikincisi bir üreticidir. Yemekten zevk alan kişiyle mutfakta bu lezzetin nasıl üretildiğini merak eden kişi arasındaki farka benzer bu." (Şentürk, 2016, s. 354).

Levent Şentürk, 2002'de *Oulipo*'yu mimarlık disiplinine adapte etmeyi amaçlayarak, önce ArchPo adında, sonra bunu Türkçeleştirerek Po-M-İ (*Potansiyel Mimarlık İşliği*) adında bir grup kurmuştur. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi kapsamında kurulan bu çalışma grubuyla Şentürk, bir potansiyel mimarlık atölyesini; eğitim ortamında, devingen bir katılımcı kitleyle etkinlik gösteren bir yapıda aktif hale getirmiştir.

⁶³ Bu projeye ilişkin daha geniş bir bilgi için bkz. (Şentürk, Kış Dönencesi, 2011).

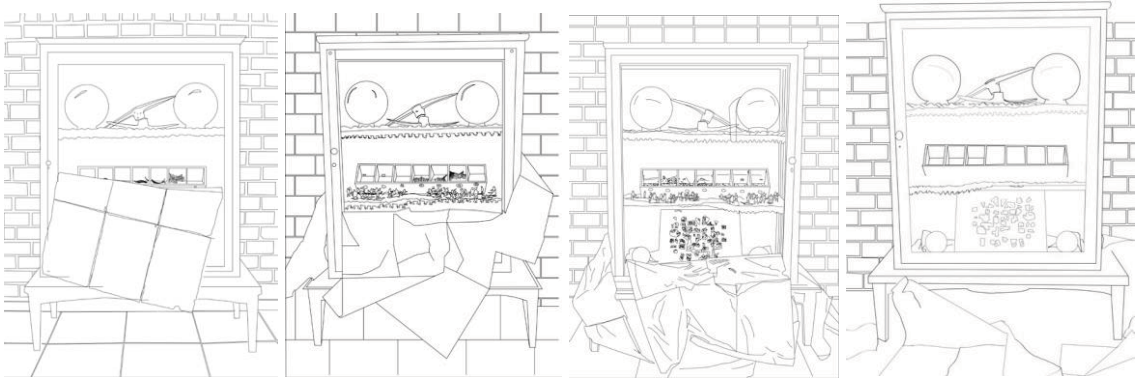
Bu bağlamda *Pomi* grubu, 2002'den beri farklı konularda farklı yöntemlerin uygulandığı çeşitli deneyler gerçekleştirmiştir.

Pomi'nin gerçekleştirdiği deneylere bakıldığında *Oulipo* tekniklerinden bazılarının ilişki yakalanan alanlarda mekânsal adaptasyonlarının uygulandığı görülmektedir. Bu anlamda *Oulipo*'nun tanımında ve ürettiği işlerde gözlemlenebilen zanaat faktörünün, mekânsal uyarlamalarında da özellikle öne çıkarıldığı söylenebilir. Bu bağlamda üç boyutlu ve bire bir ölçekte yapılarak uygulanan deneylerden birisi, 2006 yılında uygulanan *Kaçan Duvar Atölyesi*'dir. Çalışma, 4000'e yakın tuğlanın kolektif bir ekip tarafından sürekli yerleri değiştirilerek ve farklı strüktürlerde bir araya getirilerek oluşturulduğu "yapı fragmanları" üretmektedir. Bu uygulamayla kampüsü istila eden tuğla grupları, *Oulipo*'cu bir tavırla monovokal bir metin oluşturmaktadır (Şentürk, 2008). Bu sürecin fotoğraflanarak bir stop-motion film haline getirilmesiyle, bir mimarlık nesnesinin iletişim potansiyeline dair bir deney ortaya konmuştur.

Mekânsal elemanların iletişim boyutuna farklı bir yorum getiren başka bir deney, 2009'da uygulanmaya başlayıp 2,5 yıllık bir sürece yayılan *Dönme Dolap* projesidir. Bu süreçte eski bir devlet dairesi demirbaş dolabı, iki haftalık periyodlarla yeniden düzenlenen bir vitrin olarak kullanılmıştır. Farklı konulara göndermeler yapan buluntu nesnelere içeriği kurgulanan "eleştirel bir bulmacaya", "sözsüz bir fanzine" dönüşen dolap, aynı zamanda süreç boyunca yer de değiştirmektedir (Şentürk, 2012).



Şekil 44: *Dönme Dolap* projesinin farklı kurgularından fotoğraflar. Kaynak: (Şentürk, 2012).



Şekil 45: *Dönme Dolap* projesinin farklı kurgularının mimari temsil ortamında yeniden üretimlerinden örnekler. Kaynak: (Şentürk, 2012).

Yapısal deneylerden bir diğeri ise, 2015 Bahar Dönemi'nde uygulanmıştır. Lipogram tekniğinin mimarlıktaki bir uyarlaması olarak görülebilecek olan bu strüktür alıştırmasında, kullanılmak üzere kısıtlı bir malzeme belirlenmiştir. Deney, toplam 500 adet birbirine özdeş ahşap çubuk kullanılarak, belirlenen bazı temaların yapısal olarak ifade edilmesini gerektirmektedir. Dalga, duman, sarmaşık, küre, kemer, medüz gibi kavramlar belirlenmiş ve bu kavramların ifadesi her seferinde aynı sayıda ve aynı türde malzeme kullanılarak dile getirilmiştir (Şentürk, 2016).



Şekil 46: *Pomi* kapsamında yapılan strüktürel deneyin sonuçlarından bazıları. Sırasıyla "kabaran bir dalganın anlık kesiti", "gridal bir çerçeve sisteminin ayakta tuttuğu, tekil düşey devinim eğrileri", "sadece düşey eklemleme kısıtıyla kurulmuş, merkezci bir eğriler nişi" (Şentürk, 2016).

Oulipo'nun önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i, 2016'da *Pomi* kapsamında bir bitirme projesiyle Şentürk'ün deyimiyle "yeniden ziyaret edilmiştir" (Şentürk, 2016). Bu projede, genellikle Calvino'nun kentlerinin mimarlık eğitiminde sıklıkla çalışıldığı üzere tekrar tekrar görselleştirildiği örneklerin aksine, "görünmezliklerine engel olmadan nasıl kavranabileceğine, açıklanabileceğine çözümlenebileceğine, dönüştürülebileceğine ve böylelikle yeniden üretilebileceğine

yönelik bir arayış kurgulanmıştır.” Bu bağlamda kentlerin anlatıldığı her bir bölümden kavramlar, imgeler, sözcükler kolektif olarak toplanarak grafik bir evrende kitabın parçaları sembollerle üretilmiştir. Bu semboller, kentleri yeniden üretecek olan talimatları içeren kartlara dönüştürülmüş ve başka kurallar da eklenerek sonuçta her seferinde farklı kurgulara ulaşabilecek bir oyun tasarlanmıştır. Bu oyun bir yandan da Queneau'nun *Yüz Trilyon Şiir*"inde yaptığı işin mimarlık ortamındaki bir karşılığını amaçlamaktadır. Kartların seçimine göre yönlendirilen mimari kararlar, bir yandan rastlantıyı da ön plana çıkardığı için Calvino'nun düşlemsel beklentileriyle çelişmemektedir. *Görünmez Kentler*, anlık bir görünüm olarak düşünmek istendiği her seferinde bitimsizce başka sonuçlar alınabilmektedir (Şentürk, 2016). *Pomi*⁶⁴, buradaki örneklerin dışında da mimarinin iletişim gücünün sorgulandığı, *Oulipo*'nun açtığı yolda çeşitli deneylerin sürdürüldüğü pek çok üretim, sergi ve yayın gerçekleştirmiştir ve grubun çalışmaları güncelliğini korumaktadır.

Potansiyel Mimarlık etkinliklerinin bir yandan başka eğitim ortamlarında da yansımaları bulunmaktadır. 2015 yılında İtalya'da Veronica Falappi'nin yürüttüğü bir gökdelen projesi, *OuArchPo* adı kullanılarak potansiyel mimarlık üretimine dair bir süreci sunmak üzere yayımlanmıştır (Falappi, 2015). Ayrıca 2016 Güz Dönemi'nde Harvard Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde Carles Muro tarafından verilen *Potential Architecture* isimli bir dersin olduğu görülmektedir. Fakültenin resmi web sayfasında verilen ön bilgilere göre dersin; *Oulipo*'nun 1960'lardan bu yana etki ettiği diğer yaratıcı disiplinlere, *Oulipo*'nun mimarlığın kendi içindeki kısıtlarıyla kurduğu ilişkiye, tasarımcıların yaratıcılıklarını geliştirebilmek adına kendilerini ayrıca kısıtlamalarının etkilerine değinen bir kapsamı olduğu anlaşılmaktadır (Muro, 2019).

4.3. ORJİNAL METİN: "EXERCICES DE STYLE" / "BİÇEM ALIŞTIRMALARI"

Oulipo'nun ve ondan sonra kurulan her bir *Ouxpo*'nun bir laboratuvar çalışması olarak ifade ettikleri grup etkinliklerini tanımlarken ve paylaşırken gösterdikleri ortak bir tavır dikkati çekmektedir. Bu da, aslında grubun kurulmasından önceki bir tarihte yazılmış bir eseri ya da grubun üyelerinin dışından birine ait olan bir eseri; gerek gördükleri

⁶⁴ *Pomî*'nin 2002'den beri çok sayıda mimarlık öğrencisiyle birlikte süren etkinlikleri 2012 yılında bir kitap haline getirilerek yayımlanmıştır (Şentürk, POMİ: Potansiyel Mimarlık İşliği: Bir Tasarım Stüdyosunun On Yılı (2002-2012), 2012).

durumlarda, sözgelimi “Oulipiyen” ya da “*Oulipo*’cu” bir eser olarak tanımlamalarıdır. Bu durumun aslında, o eseri kendilerine / kurdukları gruba maletmekten çok, eserin ortaya çıkardığı tavrısal, biçemsel, yöntemsel somutluğun, diğer bir deyişle “auranın” kendi laboratuvarlarının yapısını tanımlamak ve şekillendirmek için sağladığı aracılığı ya da esinlenmeyi vurgulamak olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda Raymond Queneau’nun “*Exercices de Style*” (*Biçem Alıştırmaları*)⁶⁵ adlı eseri, *Oulipo*’nun kurulduğu tarihten on iki yıl önce, 1948’de yayımlanmıştır. Buna rağmen bu eser, literatürde *Oulipo*’ya ait kabul edilen ve en çok bilinen kült eserlerden biridir. Bunun sebebi ve *Biçem Alıştırmaları*’nı ayrıcalıklı kılan durum, *Oulipo*’nun kurucu iki üyesinden biri olan Raymond Queneau tarafından yazılmasıyla beraber, eserin ortaya koyduğu alıştırmaların *Oulipo*’nun ortaya çıkışını tetikleyen bir erken dönem ürünü oluşturmasıdır. Bu anlamda *Biçem Alıştırmaları*, *Oulipo*’nun bir prototipi olarak görülebilir. Eserin yazımında kullanılan tekniklerden birçoğu, ileride *Oulipo*’nun laboratuvar ortamında tartışılacak ve denemeleri üretilecek *Oulipo*’cu kısıtlamaların ilk örnekleridir.

Bu çalışmada bir çeviri denemesi yapmak üzere bu eserin seçilmesinin önemli bir sebebi; *Oulipo* metinlerinin, pürüzsüz bir çevirinin imkânsızlığını ön plana çıkaran yapısının bu metin için de özellikle tartışılabilir olmasıdır. Buna karşılık eserin çok fazla dile çevrildiği de görülmektedir. Ayrıca *Biçem Alıştırmaları*’na özgü olan durum, özellikle eserin Fransızca dışındaki dillere çevirilerinin yanı sıra, başka disiplinlere de çok kez çevrilmiş olmasıdır. Bu da kendi disiplini içerisinde bir “alıştırma” özelliğine sahip olan bu metnin çevirisi aracılığıyla kazanılan deneyimin, diğer disiplinlerin ortamı içinde de uygulamaya teşvik edici bir durum yarattığını göstermektedir. Çeviri sürecinin erek dile kazandırdıkları, iki yabancıнын bir araya gelmesiyle oluşan olumlu alışveriş ve olumlu zorlanma halleri, bu eserin oluşturduğu çeviri ortamları için özellikle öne çıkmaktadır. Diğer yandan *Biçem Alıştırmaları*’nı çevirmeyi denemenin, *Oulipo* ile tanışmak ve onun oluşturduğu dilsel oyunlara dahil olmak anlamına geldiği söylenebilir.

Biçem Alıştırmaları’nın çeviri denemesini yapma arzusuna sebep olan diğer bir durum ise, metnin kendi içerisinde birer “alıştırma” olarak adlandırılan bölümlerin her birinin birer

⁶⁵ Eserin orijinal adı Fransızca’da yazıldığı üzere “*Exercices de Style*”’dir. Armağan Ekici’nin eserin 2003’te Türkçe’ye yaptığı çevirisinin başlığı ise “*Biçem Alıştırmaları*” olmuştur. Çalışmanın devamında eserin adı Türkçe çevirisiyle anılacaktır.

çeviri örneği olmasıdır. Dolayısıyla *Biçem Alıştırmaları* üzerine yapılan her çeviri denemesi, çeviri pratiğine dair katmanlı bir süreç doğurmaktadır.

4.3.1. Metnin Analizi

Biçem alıştırmaları^{66 67}, yazıldığı tarihten sonraki dönemde *Oulipo* metinlerinde de görüleceği gibi, olağan yazın türlerinin dışına çıkan bir metindir. Bu anlamda metin, doğrusal olarak başlayıp devam eden klasik bir anlatı düzenini içermez. Metnin tasarımı, tek bir hikâyenin toplam 99 farklı şekilde yeniden yazıldığı bir çeşitleme olarak kurgulanmıştır.

Queneau'nun bu metni yazmasının amacı, dilin olanaklarını, sınırlarını ve potansiyelini sorgulamaktır. Metin, okuyucunun eline alıp baştan sona okuması için üretilmiş bir "anlatı" olmaktan uzakta, daha çok bir "deney"e karşılık gelmektedir. Kısa bir hikâyenin ne kadar farklı yolla yeniden yazılabileceğine dair bir iddia ve bunun sonucunu bulmak için üretilen metinlerin bir araya getirildiği bir bütünü oluşturmaktadır.

Metinde sözü edilen hikâyede; uzun boylu ve şapkalı bir genç Paris'te bir otobüse biner. Genç, yolculardan biriyle, otobüse her yeni birinin binisinde kendisini rahatsız ettiği için tartışır ve daha sonra boşalan bir yere oturur. Bu olayın üzerinden iki saat geçtikten sonra aynı genç, Saint-Lazare Garı'nın önünde tekrar görülür. Yanındaki arkadaşıyla paltosunun düğmesi hakkında konuşmaktadır.

Bu hikâye, her yeni bölümde farklı detaylar içererek ve farklı bir biçem kullanılarak tekrar anlatılmaktadır. Bu anlamda hikâye, tek başına okunduğunda bir anlam ifade etmemektedir. Eserin amacı, tüm çeşitlemelerin bir aradayken oluşturduğu bütünlüğe ortaya çıkmaktadır. Hikâyenin gerçekte yaşanıp yaşanmadığı bilinmeyen, oldukça sıradan ve önemsiz bir konuda olması dikkat çekicidir. Queneau'nun böyle bir hikâyeyi ele alıp çeşitlemesi bilinçli verilmiş bir karardır. Eserin odak noktası hikâyenin içerdiği

⁶⁶ *Biçem Alıştırmaları'nın* bu çalışmadaki analizi, dilbilimsel ya da edebî anlamda yapılabilecek geniş kapsamlı bir analizi değil, disiplinlerarası bir çeviri denemesine yönelik bir sürece kaynaklık edebilmesi için dikkat çekilebilecek yönlerine ilişkin bir incelemeyi içermektedir.

⁶⁷ Bu çalışmada diller arası bir çeviri yerine, disiplinlerarası bir çeviri denemesi yapmak üzere; çeviriye kaynaklık etmesi için, Raymond Queneau tarafından yazılmış orijinal Fransızca metnin (Queneau, 1947) yanı sıra, Barbara Wright tarafından yapılan İngilizce çevirisi (Queneau, 1998 [1958]) ve özellikle Armağan Ekici tarafından yapılan Türkçe çevirisi kullanılmıştır (Queneau, *Biçem Alıştırmaları*, 2010). Diğer yandan kurgulanan çeviri süreci için belirlenen kaynaklarda yalnızca dilsel metinlerle sınırlı kalınmamış, dil dışındaki tüm çevirilerinin de içerisinde bulunduğu geniş bir "kaynak metin" / "yeniden üretim" havuzundan yararlanılmıştır.

anlamı değil, bir hikâyenin birbirinden farklı biçemlerde ne kadar farklı şekilde yeniden yazılabileceğine dair bir meydan okuma ve oyun ortaya koymasındır. Bu tavır, *Oulipo*'cu metinlerde de sık sık karşılaşılan bir durumdur. *Oulipo*'nun amaçlarını edebî işler üretmekten uzak tutmalarındaki ve atölyelerini “deney yapan bir laboratuvar” olarak tanımlamalarındaki sebep, vurguyu yazma pratiğine yöneltme isteğidir. Bu da *Oulipo* denemelerinin yapıldığı metinlerde sıklıkla, pek bir anlam ifade etmeyen veya şakacı ve ciddiyetsiz bir tavırla seçilmiş anlatıları kullanmalarına sebep olmaktadır. *Biçem Alıştırmaları*'nda geçen hikâyede de farklı girdileri ve değişkenleri devreye sokacak şekilde hikâyeyi derinleştiren unsurlardan özellikle uzak durulmuştur. Öne çıkarılmak istenen esas nokta, yapılan işin sürecinde bir pratik olarak kazanılan deneyimdir.

Queneau'nun bu çeşitleme için seçtiği hikâyenin bir anlamda nötr halde tutulmuş olması, *Biçem Alıştırmaları*'nı bir bakıma bir kataloğa dönüştüren, ansiklopedik bir etki yaratan, hatta bir dilbilgisi kitabına yakın duran bir konuma yerleştirir. Ayrıca Şentürk, *Biçem Alıştırmaları*'nı “bir tür iç hatlar uçuş rotası haritası ya da bir *Burda* patronu” olarak yorumlamıştır (Şentürk, 2004).

Diğer yandan merkez hikâyenin bu pozisyonunun, eseri kendi içine kapalı kalmaktan koruduğunu söylemek mümkündür. Metindeki hikâyeye çıkarılıp yerine aynı paralellikte başka bir hikâyeye konduğu zaman, eserin varoluşunun çok da büyük bir değişime uğramayacağına dair ipuçları vermektedir. Bu da eserin olası çevirmenlerini harekete geçiren bir kıvılcım olarak görülebilir.

Eserin çeviriye açıklığının başka bir göstergesi ise, 99 bölümden oluşan çeşitleme kurgusudur. Burada 99 sayısının ifade ettiği anlamlardan biri, hikâyenin olası başka biçemlerdeki çevirileriyle daha da fazla sürdürülebilir bir etki yaratmasıdır. 99 sayısı, bir abartıya işaret eden, Yunan idealine gönderme yapan ve sonsuzluğu çağrıştıran bir sembol^{68 69 70} olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla hikâyenin 99 çeşitleme içermesi, bir tamamlanmışlığı göstermenin aksine, durulabilir bir pozisyonun seçilip bitirme kararı alındığını göstermektedir. Queneau, “bunu ne çok az, ne çok fazla” diyerek açıklamıştır

⁶⁸ Çeşitlemenin kullanıldığı geçmiş dönem eserlerinde sıklıkla kullanılan 99 sayısı, bir geleneğin sürdürülmesi ve eski eserlere gönderme yapmak amacıyla *Oulipo*'cu tavırlarla bağdaşmaktadır. Queneau'dan sonra üretilen çeşitli *Oulipo* eserlerinde de sayıların ve özellikle 99 sayısının bu anlamda kullanıldığı sıklıkla görülmektedir. Bkz.: Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu*.

⁶⁹ 99 Sayısının kullanılması, ayrıca Queneau'nun matematiğe olan ilgisinin ve matematiksel simgeleri ve yapıları edebiyat metinlerinin kurgusuna dahil etme isteğinin bir göstergesidir.

⁷⁰ Queneau'nun ilerideki yıllarda *Oulipo*'nun ortaya çıkışını tetiklediği bir diğer önemli eseri *100 Trilyon Şiir*'de de benzer şekilde sayılar üzerinden ortaya koymak istediği potansiyel etki görülmektedir.

(Queneau, 1998 [1958], s. 4).⁷¹ Bu durum ayrıca okuyucunun metindeki rolü için de önemli bir göstergedir. Okur, çeşitlemeleri okudukça hem her birindeki biçemi ve dolayısıyla bilmeceyi çözmeye çalışarak aktif bir konumdadır, hem de eser 99 sayısına ulaşırken bir yandan da bu, okuyucuyu hikâyenin yeni çevirilerini üretmeye davet ettiği anlamına gelmektedir. Bu sayının 100 değil de 99'da kalması ise, Queneau tarafından netlikle açıklanmamış olsa da, üç olası sebebi çağrıştırmaktadır. Birincisi, bir başlangıç hikâyesinin olmamasıdır. Yani 99 çeşitlemeden hiçbirini hiyerarşik olarak bir sıfır noktası oluşturmaz. Her bir çeşitleme diğerlerini tamamlayan bir pozisyonudur. 100. Parça bu noktada okurun zihninde yaratması beklenen şablon hikâyedir. İkinci olasılık, 100. parça olarak kitabın tamamının bir anlatı olarak yorumlanmasıdır. Üçüncü olasılık ise, Queneau'nun 100. hikâyeyi, tamamlaması için okura devretmesidir. Matematiksel olarak 100 sayısı bir tamamlanmışlığı, 99 ise aksine tamamlanmamışlığı çağrıştırmaktadır.

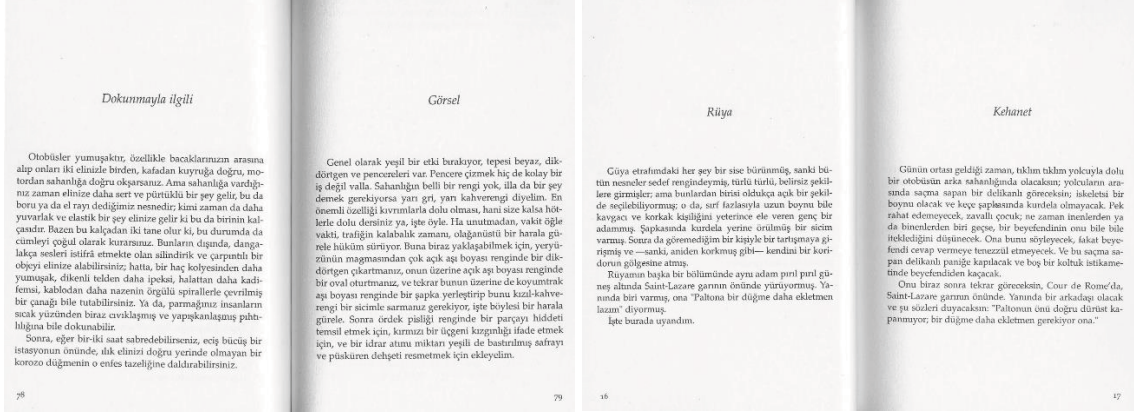
Eserin çeviriye dair ortaya koyduğu bu potansiyelin; metni, okuyanların ve yeniden yazanların da sesinin duyulabilir olduğu bir *açık yapıt* haline getirdiği gibi, daha geniş bir perspektifle, ileride direk *Oulipo*'nun kendisine çevrilecek bir kaynak metin oluşturduğu da öne sürülebilir. *Oulipo*, bir araştırma laboratuvarıdır, *Biçem Alıştırmaları* da bir metin olarak bu laboratuvarın küçük ölçekli bir modeli olarak yorumlanabilir.

Biçem Alıştırmaları'na *Oulipo*'cu kimliğini kazandıran önemli bir kriter, çeşitlemelerin her birinin bir kısıt altında yazılmış olmasıdır. Bu kısıtlar, metinlerin oluşturulması için önden konulmuş kurallardır, fakat yazar tarafından keyfi olarak belirlenmişlerdir. Dolayısıyla her bir kısıt, çeşitlemenin yaratıcı tarafını zorladığı gibi, onu oluşturan tematik bir kararın da göstergesidir. *Oulipo*'cu eserlerde bu kısıtlar kimi zaman okuyucuya baştan verilmez, kimi zaman da eşzamanlı olarak verilir. Her iki durumda da bir oyunun kurgusu olarak şekillendirilen bu yaklaşımla okuyucu, oyuna dahil olmuş olur. *Biçem Alıştırmaları*'nın her bir çeşitlemesine bir başlık konulmuştur. Bu başlıklar, çeşitlemenin bağlı kalarak yazıldığı sınırlandırmayı tanımlamaktadır. Okuyucu için her bir çeşitlemeyi okuma deneyimi, metindeki kısıtı fark etmek ve içgüdüsel olarak metnin bu kısıta gerçekten uyup uymadığını kontrol etmekle şekillenmektedir. Bu bir anlamda okuma deneyimini bir bilmece çözmekle alınan keyfe yaklaştıran bir eylem haline getirmektedir.

⁷¹ Metnin İtalyanca çevirmeni olan Umberto Eco, bu konuya ilişkin "metin 99 yerine sadece 9 alıştırmadan oluşsaydı, daha az eğlenceli olurdu veya benzer şekilde belki biraz yorucu olsa da, 99 yerine 99000 çeşitlemeden oluşsaydı daha da eğlenceli olurdu" eklemesini yapmıştır (Eco, 2013).

Metinde kullanılan 99 farklı kısıtın bazıları, ileride *Oulipo*'nun laboratuvar ortamında kullanılacak olan tekniklerin ilk örnekleridir. Bu kısıtların birçoğu matematiksel yapılarla bağ kurarken, bir kısmı da başka alanlarla ilişki kurma girişimlerinin olduğu bilgisini verir. Fransızca'nın kendi olanaklarının sorgulandığı, dolayısıyla dil içi çevirilerin, gündelik konuşma alışkanlıklarının çoğunlukla devrede olduğu kısıtlar, bir yandan da yabancı dillerin sınırlarının yoklandığı denemelerle sürmüştür. Tüm bu başlıklarda aslında dilin anlatım olanaklarının yabancı unsurlarla buluştuğu ve sınırların yeniden ele alındığı denemelerin yapıldığını söylemek mümkündür. Bu anlamda bazı çeşitlemeler, kabul edilebilir, biraz da olağan sonuçları içermekte; bazıları ise, kısıtlama bağlamında okunmadığı takdirde pek bir anlam ifade etmeyen, fazlasıyla melezleşmiş ve tuhaflaşmış sonuçlar ortaya koymuştur. Bu tür çeşitlemelerde kısıt altında yazmayı başarmak ve hikâyenin bir noktada eşdeğeri kabul edilebilecek bir sonucu elde etmek yeterli görülmüştür. Ayrıca bir çeşitleme serisi ortaya konduğunda, tüm parçalardan aynı seviyede bir sonuç beklemek yerine, her anlamdaki farklılaşmanın ne kadar ayrı türlere evrilebileceğini göstermek daha önemli bir kriter olarak görülebilir. Bu anlamda metnin amaçlarından biri de eşdeğerlilik kavramının sınırlarını zorlamaktır.

Çeşitlemelerin her birinde ana kurgu sabittir. Toplamda ikiye bölünmüş olan anlatı, çoğu çeşitlemede iki paragraftan oluşan kısa bir metinle yazılmıştır. Ancak değişen biçime göre hikâyede verilen bilgi ve detaylar değişir, bununla bağlantılı olarak metnin uzunluğu ve biçimi de değişiklik gösterir. Bu durum bir anlamda her çevirinin ne kadar farklı şekilde yeniden yapılabileceğine dair bir örnek de teşkil etmektedir. Çevirilerin büyük çoğunluğunda anlam sabit kalmakta, buna karşılık kullanılan sözcükler ve sözcük öbekleri değiştiği için biçim her seferinde değişmektedir. Diğer yandan kitabın başlığının da ipucu verdiği üzere, anlam sabit kalırken her metinde farklı bir biçim ortaya konulmaktadır. Bununla beraber, bazı metinlerde bu çeşitlemeye hizmet edebilmesi açısından anlamda da kaymalar, nüanslar hissedilebilmektedir.



Şekil 47: *Biçem Alıştırmaları'nın* Türkçe çevirisinden örnek sayfalar. Kaynak: (Queneau, 2010)

Metin, üretiminde amaçlandığı üzere yazın alanının zenginliğini göstermenin yanı sıra, bazı çeşitlemelerde de edebiyatın süslü anlatımlarıyla bir anlamda dalga geçen bir tonu hissettirmektedir (Akdağ, 2010). Bu durum da, *Oulipo*'cu metinlerin ifadelerinde görülen özelliklerden biridir.

Çeşitlemelerin başlıklarındaki sözsözsel anlatım, her bir bölümün temasını aktardığı gibi, metinlerin tek sözcükle yapılan, sıkıştırılmış birer çevirileri olarak düşünülebilir. Bu anlamda *Biçem Alıştırmaları'nın* bütünü'nün başlığı da, metinle ilgili önemli ipuçları vermektedir. Goto, alıştırma (exercice) sözcüğünün üç farklı alana; okul, müzik ve zihin kavramlarına gönderme yaptığını belirtmektedir (Goto, 2008; akt. (Akdağ, 2010).

Alıştırma sözcüğünün tekrar kavramıyla önemli bir bağlantısı olduğunu söylemek mümkündür. Tekrarın çeviriye referans veren anlamlarının dışında, özellikle kullanıldığı alanlardan biri eğitimidir. Eğitim sistemlerinde yer alan tekrar etme davranışı, öğrenmenin yollarından biri olarak görülür. Matematikte, dil bilgisinde, müzikte, plastik sanatlarda, sporda; dolayısıyla birçok disiplinde ve beceri gerektiren her alanda, deneyim kazanmak için tekrara başvurulur. Bu bir anlamda mükemmel bir sonuca ulaşmanın yolunu oluşturan bir süreç anlamını vermektedir. Tekrarın eğitimin dışında, "keyif"le bağlantı kurulabilecek bir anlamı da vardır. Müzikte başvuru olan tekrar, bunun çok boyutlu bir örneğidir. Bestelerin kendi içindeki tekrar formlarında, eserlerin tekrar tekrar icra edilmesinde, yeniden uyarlamalarında; her tür tekrar edişte ürün, başka anlamlara taşınır. *Biçem Alıştırmaları'nın* *Oulipo*'nun temel prensiplerinden olan edebiyat ve matematik formlarını bir araya getirme amacının dışında, özellikle bu erken *Oulipo*'cu eserde, müzik ve edebiyatı da yan yana getiren önemli ipuçları bulunmaktadır.

4.3.2. Metnin Arka Planı

Oulipo grubunun yazarlarından Jacques Roubaud, “tüm *Oulipo*’cular’ın Raymond Queneau’nun yazılmamış bir romanının karakterleri” olduğunu söylerken (Mathews & Brotchie, 1998), Queneau’nun *Oulipo* için önemini öne çıkardığı gibi, onun yazınsal alanının çok yönlülüğüne de bir vurgu yapmaktadır.



Şekil 48: Raymond Queneau ve mimik çeşitlemeleri, 1929. Kaynak: <https://bit.ly/2WwV6Nv>.

1903-1976 yıllarında yaşamış olan Raymond Queneau’nun ilgilendiği disiplinlerin birbiriyle harmanlanan yanlarını, ürettiği işlerin yapısında gözlemlemek mümkündür. Queneau, 1920’de felsefe okumak üzere Paris’e gitmesinin ardından 1924’te Sürrealist grubun bir üyesi olmuş ve 1929’da Sürrealist düşüncenin kurucusu Andre Breton’la yaşadığı anlaşmazlık sonucu gruptan ayrılmıştır. Daha sonra roman ve şiirler üreterek edebiyattaki kariyerine başlayan Queneau, 1933’te ilk romanı *The Bark Tree*’yi yazmasının ardından ertesi sene Hegel’den dersler almıştır. Bu sürecin ardından, *Oulipo*’nun ilk adımlarını da atacağı dönemde, 1947’de *Biçem Alıştırmaları*’nın yanı sıra, Fransız filolojisi üzerine aldığı derslerin bir dökümünü yayımlamış, 1950’de Patafizik Grubu’na katılmış, 1954’te ise *Encyclopedie de la Pleiade* üzerine çalışmaya başlamıştır (Mathews & Brotchie, 1998).

Queneau, kariyeri boyunca matematikle amatör olarak sürekli ilgilenmiştir. Matematik merakı, onu Le Lionnais ile bir araya getiren ve *Oulipo*'yu kurmaya götüren kilit bir noktadır. Bellos'un belirttiği üzere, edebiyat ve matematiğin ilişkisi aslında Antik Yunan'daki, harf ve rakam ilişkisinde okunabilecek bir temele sahiptir. O dönemlerde rakamlar harflerle ifade edildiği gibi dilin birçok sözcüğünde de sayısal değerler bulunmaktadır (Bellos, 2010). Queneau, *The Bark Tree*'den sonra yazdığı romanlarında tamamen *Oulipo*'cu olmasa bile matematiği hep yazınının içine dahil etmiştir (Mathews & Brotchie, 1998). Edebiyatın içine kattığı matematiksel dokunuş ve buna bir dilbilimci gibi yaklaşımı, bunun yanı sıra felsefeye ilgisi, ansiklopedik yapılara olan merakı, patafizik, mizah vb. öğeler Queneau'nun üretimlerinde bir araya gelmiş ve özellikle *Biçem Alıştırmaları*'nda iyice görünür olmuş kaynaklardır.

Queneau'yu *Biçem Alıştırmaları*'nı yazmaya iten çok fazla bağlantı olduğunu öngörmek mümkündür. Yazarın farklı zamanlardaki ve farklı mecralardaki zihinsel birikimlerinin bir yansıması olarak nitelendirilebilecek bu eserin biçimlenişinde özellikle müziğin - Johann Sebastian Bach'ın büyük bir etkisi olduğu düşünülmektedir.

Oulipo Compendium'da Queneau'nun *Biçem Alıştırmaları*'nın ilhamını 1930'larda Bach'ın *Füg Sanatı*'nın çalındığı bir konserden aldığı ve sonsuzluğa gidercesine tekrar eden müzik formlarının Queneau'yu etkileyerek, benzer bir işi edebiyat alanında araştırmaya teşvik ettiği dile getirilir (Mathews & Brotchie, 1998). Ekici (2016) de sınırlama altında yazı yazmanın müzikteki klasik ve barok dönemin yerleşmiş formlarıyla paralelliklerine dikkat çeker. Johann Sebastian Bach, Alman müziğinin en büyük temsilcisi ve Barok müziğin polifonik (çok sesli) stiline büyük oranda yön vermiş, müzik tarihindeki en önemli bestecilerden biridir. Özellikle bu dönemde ve Bach'ın eserlerinde yoğunlukla görülen çeşitleme, tekrar, çok sesliliğe karşılık gelen füg, kanon gibi formlar bu noktada önem taşımaktadır. Queneau'nun tam olarak bir eserden yola çıktığına dair net bir kaynağa referans göstermek bu noktada mümkün olmamasına rağmen, Bach'ın müziğindeki bu yapıların *Biçem Alıştırmaları*'ndaki tekrar ve eğiticilik mesajları veren *alıştırma (exercise)* kavramıyla bağlantısı olduğunu öne sürmek mümkündür.

Belli bir temaya sadık kalınarak gidilebilecek başka yerleri araştırmanın, yani "çeşitleme" nin en başarılı örneklerinden biri olan *Goldberg Çeşitlemeleri, Klavierübung, (Keyboard Exercises)*, Türkçe'ye *Klavsen Alıştırmaları* olarak çevrilebilecek bir dizi bestenin

dördüncüsüdür. Orijinal isminin Türkçe çevirisi *2 Klavyeli Klavsen İçin Bir Arya Üzerine Değişik Varyasyonlar* olan eserin bestelenmesi 1740, basılması 1742 yıllarına tekabül eder. Johann Nikolaus Forkel tarafından yazılan Bach'a ilişkin biyografik eserde bu bestenin Bach'ın öğrencisi Johann Gottlieb Goldberg adındaki öğrencisi için yazıldığı öne sürülür (Forkel, 1920). Bu bilgiye göre, Goldberg bu eseri ilk kez uykusuzluk problemi çeken Rus büyükelçisi Kont Kaiserlingk'e çare olabilmesi için seslendirir. Bu sebeple de eser daha sonralardan *The Goldberg Variations (Goldberg Çeşitlemeleri)* ismiyle anılmaya başlar.

The image contains two parts. On the left is the title page of the first edition of the Goldberg Variations, featuring a decorative border and the title 'Clavier-Ubung' by Johann Sebastian Bach. On the right is a musical score snippet showing a repeating bass line with fingerings and accidentals. The score is in G major and consists of four staves. The first staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. The fingerings are 6, 3,5,6#, 6, 3,5,6, 6, #, 6, 6, #, 6, 6, #, 6, 3,5,6, #, 6, 3,5,6.

Şekil 49: 1742 yılındaki ilk basıma ait kapak sayfası. Kaynak: <https://bit.ly/2DJM0WQ>.

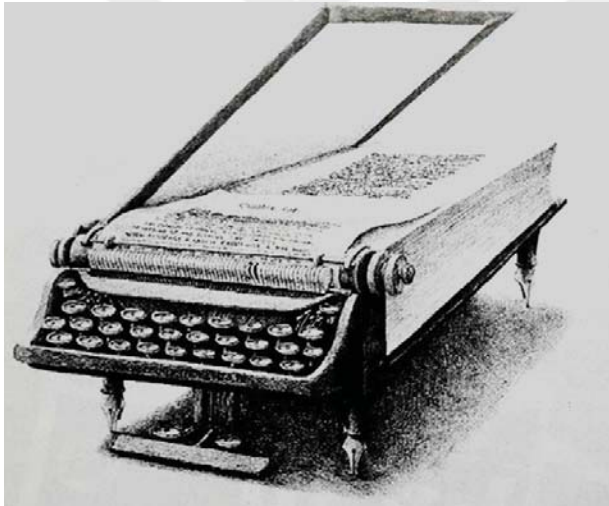
Şekil 50: Çeşitlemelerde tekrarlanan bas partisi. Kaynak: 1955 Glenn Gould kaydı kitapçık notları.

Goldberg Çeşitlemeleri'nde Bach, neredeyse zamanının bütün müzik stillerini ortaya koyan bir çeşitlilik sunmuştur. Aynı bas partisinin tekrarlandığı bu aryalardan her biri tıpkı *Biçem Alistirmaları*'nda olduğu gibi aynı temanın farklı çeşitlemelerini içermektedir. Ancak bu çeşitleme müzikteki yaygın çeşitleme tekniği gibi melodinin tekrarlandığı, onun armonik olarak başka derecelerde duyurulduğu yöntemlerden farklıdır. Çeşitleme için dayanılan malzeme, temaya eşlik eden armonik bas hattı ve ondan türeyen armonik yürüyüşür (Mutlu, 2015). Toplam 30 adet çeşitlemenin içinde ayrıca kanonlara ayrılmış bölümler ve füg formatının uygulandığı bir bölüm de bulunur. Her bir bölüm numaralarla ve kısa teknik bilgilerle kodlanarak isimlendirilmiştir.

Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri*, Raymond Queneau'ya verdiği ilhamdan öte, öncelikle müzik camiasında hem teorisyen hem virtüöz pek çok insanı etkileyip eserin defalarca yeniden icra edilmesine teşvik etmiştir. Eserin sayısız yorumcusu olmuş, bu şekilde uzun yıllarca hayatta kalan ve gelişen, her seferinde farklı duyumsanan, ancak özü de koruyan bir eser haline gelmiştir. 1932 - 1982 yıllarında yaşamış olan Kanadalı piyanist Glenn

Gould, Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri*'ni en iyi yorumlayan sanatçılardan biri olarak ün kazanmıştır.⁷²

Klavsene için yazılmış olan bu eseri Glenn Gould farklı enstrümanlarla seslendirmeyi deneyen Bach okuyucularından bir tanesidir. Gould, eseri piyanoyla yaşamı boyunca da defalarca icra etmiş, adeta eserle bütünleşmiş ve bu başarısıyla eseri neredeyse kendine ait kılmıştır. Bu noktada orijinal bir eserin sahibinin bestecisi mi yoksa icracısı mı olduğunun cevabı silikleşmeye başladığı öne sürülebilmektedir. Glenn Gould'un *Goldberg Çeşitlemeleri* ile yaptığı iş, Barthes'ın *Yazar'ın Ölümü*'nde belirttiği gibi, "bir metnin tek bir yazara ait olan mutlak ve tanrısal bir anlamı olduğu düşüncesinin aksine, içinden doğup zenginleşecek sonsuz yeni anlamlara açık bir yapı" olduğunun da kanıtı olarak görülebilir (Mutlu, 2015). Gould'un konumu bu durumda tıpkı Queneau gibi hem okur hem de yazar olarak bir kesişimin görüntüsü olmaya başlar.



Şekil 51: Okur - yazar Gould'un piyanosu. Kaynak: (Mutlu, 2015).

Şekil 52: Goldberg Çeşitlemeleri 1955 versiyonunu çalarken Glenn Gould. Kaynak: <https://bit.ly/2rcyCmz>

Mutlu (2015), *Goldberg Çeşitlemeleri*'nin tarihini müzik yayıncılığında konser salonlarına, konser salonlarından ses kayıt teknolojilerine ve günümüzün tüm interaktif medya süreçlerine kadar değişen bir süreçte yorumlamak gerektiğine işaret eder. "Mekanik yeniden üretimin, performansı yer, mekân ve zamandan bağımsızlaştırabilme gücüyle anlamın çoklu inşasını kolaylaştırıcı etkisini" vurgular ve bu süreci "yazarın

⁷² 1977'de gelecekteki insanların ya da dünya dışı yaşam formlarının bulması umuduyla uzaya fırlatılan Voyager uzay araçlarındaki kayıtlarda dünyadaki yaşamın bilgilerini içeren seçilmiş görüntüler ve sesler bulunmaktadır. Glenn Gould'un yorumladığı bir Bach eseri de bir gün başka varlıklarla iletişim kurması beklenen bu verilerin arasında yer almıştır.

doğup önce tanrıya dönüşmesine ve oradan da onun ölümünü ilan eden süreçteki anlamın farklı görünüşleri” olarak okumayı önerir.

Orijinal eserin her okuyucusuyla yeniden inşa edilen anlamının yanı sıra her okuyucunun da kendi içinde birden fazla okuma gerçekleştirebileceğini söylemek gerekir. Her bir okuma aynı bireye ait olsa da, zaman içinde şekil ve yön değiştirebilir. Buna iyi bir örnek olarak yine Glenn Gould'un 1955 ve 1982 tarihlerinde kaydettiği birbirinden farklı iki Goldberg Çeşitlemeleri icrası verilebilir. 1955 tarihli kayıt, Gould'un 23 yaşındaki erken kariyerinde yapılmış, kendi virtüözitesini gösterme biçimiyle doğrudan ilişkili bir okuma biçimidir (Mutlu, 2015). Bu albümün kapağında Glenn Gould'un piyanosunun başında çalışırken ve Bach'ın notasyonunu okurken görüntülenmiş olduğu 30 farklı fotoğraf bulunur. Görseldeki kompozisyon ve fotoğraflardaki Gould'un beden dili, özellikle 1955 yorumunun nasıl bir okuma olduğuna dair destekleyici bir bilgi vermektedir. Kapak görselinin ayrıca çeşitlemelere referansla benzer etkiyi vermesi amacıyla üretildiği açıktır.



Şekil 53: 1955 Tarihli Glenn Gould *The Goldberg Variations* albüm kapağı. Kaynak: <https://bit.ly/2OYqIXI>.

Şekil 54: 1955 Glenn Gould plağı içerisindeki kitapçık notları. Kaynak: <https://bit.ly/2Qe3NvZ>.

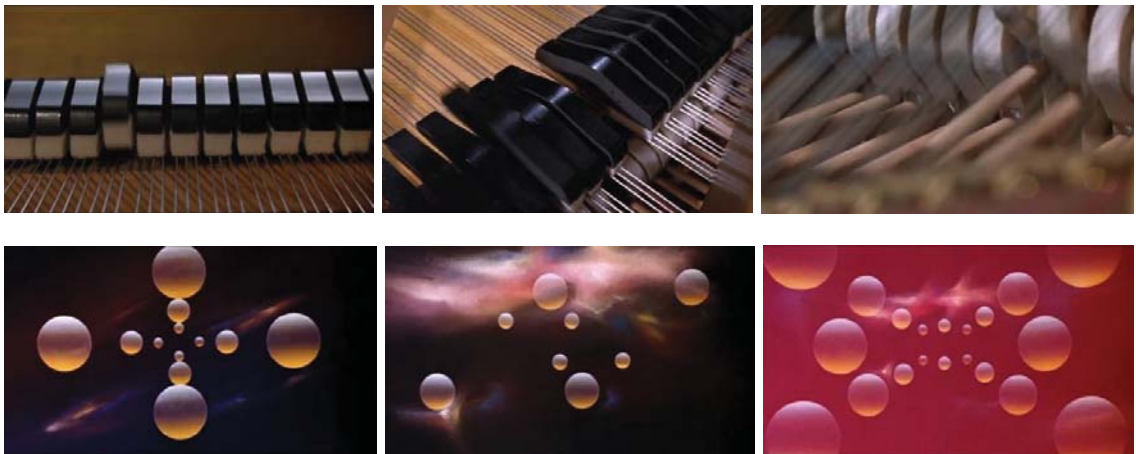
Şekil 55: 1981 Tarihli Glenn Gould *The Goldberg Variations* albüm kapağı.

1981 Tarihli Glenn Gould kaydı ise, aradan geçen 26 yıldan sonra ilk kayda göre daha yavaş ve ağırbaşlı bir yorum olarak nitelendirilebilir. Bestenin kendi içinde sunduğu boşluk, her seferinde icracısına kendi yorumunu üretebilmesi için özgürlük tanır.

Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri*, ortaya çıkardığı zengin potansiyelle yalnızca kendi ismiyle olmadığı gibi, en ünlü icracısı Glenn Gould'un da dışında pek çok farklı isimle anılmaya devam eder. Diğer yandan eserin tekrar edilme ve dolayısıyla çevrilme arzusu birbirinden farklı alanlara şiddetle yayılır. Raymond Queneau'nun *Biçem Alıştırmaları*

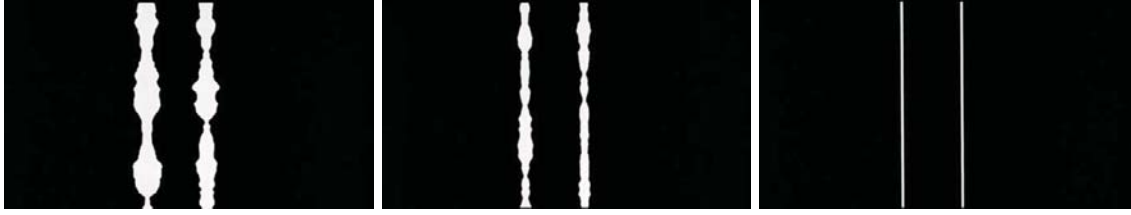
eserinden çok sonra, François Girard tarafından 1993'te çekilmiş olan *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* (*Glenn Gould Hakkında Otuz İki Kısa Film*) dikkat çekicidir.

Filmin başlığında Glenn Gould'un hayatı ve müzikle olan bağı 32 farklı biçimde anlatıldığı bilgisi verilmiştir.⁷³ Sinematografik bir portre olarak yorumlanabilecek bu eserin kimi bölümlerinde sinemanın klasik anlatımlarıyla sanatçının hayatından kesitler sunulurken, kimi bölümlerinde müziğin görsel karşılıklarının üretildiği birbirinden farklı yöntem kullanılmıştır. Bu durum hem sanatçının *Goldberg Çeşitlemeleri*'ni farklı zamanlarda çalarken yaşadığı hisleri izleyiciye birebir aktarır, hem de melez bir anlatım tekniğiyle *Goldberg Çeşitlemeleri*'ndeki etkinin kısa filmler aracılığıyla bir yorumlaması ortaya çıkar. Filmin ortaya çıkışındaki en büyük kaynak olarak görülebilecek olan müziğin etkisi, bazı bölümlerde bir arka fon gibi olay akışına kendi temposuyla eşlik eder, bazen görüntüyü yönlendiren özne olarak tamamen ön plana çıkar. Böylece sinemanın müzikle birlik kuran olanaklarını tek tek araştıran bir yapıt ortaya çıkar. Müzik, günlük olay akışı, metin, anlatı, dijital görselleştirme ve klasik sinema sahnesi bir araya gelir ve her bir kısa filmde bu bir araya gelişin farklı kombinasyonları türetilmiş olur. Filmin parçalarının her birine verilen isimler *Biçem Alıştırmaları*'ndaki her bölümün başlığıyla özellikle benzerlik gösterir. Her bir başlık filmin yöntemine ve temasına dair ipuçları verir.⁷⁴



⁷³ Bu 32 sayısına *Goldberg Çeşitlemeleri*'ndeki 30 sayısının üzerine başlangıç ve bitiş filmlerinin eklenmesiyle ulaşılır. Ancak kısa filmlerin toplam sayısı 30 değil 29'dur. Bu da *Biçem Alıştırmaları*'nın 100 yerine 99 bölümde bitmesiyle kurulabilecek gizli bir benzerlik olabilir.

⁷⁴ Başlangıç ve bitiş filmlerinin dışındaki 29 filmin isimleri şöyledir: *Lake Simcoe, Forty-five Seconds and a Chair, Bruno Monsiegeon, Gould meets Gould, Hamburg, Variation in C Minor, Practise, The L.A. Concert, CD318, Yehudi Menuhin, Passion According to Gould, Opus 1, Crossed Paths, Truck Stop, The Idea of North, Solitude, Questions With No Answers, A Letter, Gould Meets McLaren, The Tip, Personal AD, Pills, Margaret Pacsu, Diary of One Day, Motem Mawa, Forty-nine, Jessie Greig, Leaving, Voyager.*



Şekil 56: *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* filminden ekran görüntüleri.

Bach'ın sanatının etkileri uzun zamanlar boyunca zincirleme bir şekilde çok farklı disipline dokunmuştur. Bu etkilerin büyük bir çoğunluğu edebiyata yayılmıştır. Müzik ve edebiyat arasındaki bağı birbirinin içine geçtiği çok sayıda örnek arasından sadece *Goldberg Çeşitlemeleri'ne* bakıldığı zaman Amerikalı ve Avrupalı çok sayıda yazar karşımıza çıkar. Bunların arasında 1974'te Dieter Kühn tarafından yazılmış "*Goldberg Variationen*" isimli radyo tiyatrosu, 1981'de Nancy Huston'ın "*Les Variations Goldberg*" adlı romanı⁷⁵, 1983'te Thomas Bernhard tarafından yazılmış "*Der Untergeher*" adlı romanı⁷⁶, 1991'de Richard Powers tarafından yazılan "*The Gold Bug Variations*" adlı romanı, 2002'de Gabriel Josipovici tarafından yazılan "*Goldberg: Variations*" adlı romanı, Ian McEwan'ın 2005'te yazdığı "*Saturday*" adlı romanı⁷⁷, Rachel Cusk'ın 2009'daki "*The Bradshaw Variations*" adlı romanı gibi eserler sayılabilir (Ziolkowski, 2010).

Bu bağlamda bu romanlardan 4 tanesinin⁷⁸ ayrıca incelendiği bir çalışmada bu metinlerin *Goldberg Çeşitlemeleri'ni* strüktürel bir model olarak aldığı görülmektedir (Dunkel, Petermann, & Burkhard, 2012). Tüm bu romanlarda ortaya çıkan ortaklıklar devamlılık, tekrar, değişim, döngü gibi kavramlar etrafında şekillenmiştir. Müziğin ve metnin zamansallıkla olan ilişkileri bu noktada kesişmeye başladığı görülür. Metinsel akışın lineer bir düzlemde devam eden klasik formu, Bach'ın müziğinde öne çıkan, yatay yazı sistemi (kontrpuan) ve çok sesli düzenleriyle birleşerek etkileşime girer. İki farklı mecradaki algıların birbirine karıştığı bu durumda ortaya çıkan bu metinler, müzikal birer roman olarak değerlendirilebilirler.

Müzik ve edebiyatın bir araya getirildiği yapıtlarda anlatılmak istenen hikâyeyi bölerek, çoğaltarak ve türlü kombinasyonlarla bir araya getirerek yatayda ve düşeyde ikincil etkilerin aranması, metne artı değer katan, içeriğinin yanı sıra formunu da devreye sokan

⁷⁵ *The Goldberg Variations* (1996) (İngilizce Çevirisi).

⁷⁶ *The Loser* (İngilizce Çevirisi), *Bitik Adam* (1981) (Türkçe Çevirisi).

⁷⁷ *Saturday* (2005), *Cumartesi* (2016) (Türkçe Çevirisi).

⁷⁸ İncelenen 4 roman: *The Gold Bug Variations* (1991), *The Goldberg Variations* (1996), *Goldberg Variations* (2002), *The Bradshaw Variations* (2009).

durumların, okuyucuyu farklı algı türleriyle etkilemeye başlaması olarak görülebilir. Dolayısıyla iç içe geçen diller, birbirlerini destekler hale gelir ve ortaya konsantre bir anlatı çıkar.

Füg formu, kontrpuan (yatay yazı) tekniklerinin en yoğun kullanıldığı müzik yazısı olarak tanımlanabilir. Yazılı metin ve müzik notasyonunu bir araya getiren eserler için oldukça önemli bir yapı olan füg formu, Latince "fuga" sözcüğünün karşılığıdır ve "kaçmak" anlamındadır. Bu bağlamda müzikte birbirini takip eden, aynı zamanda taklit de eden ve birbirinden kaçan partilerden oluşur (Kaya, 2009). Füg formunda yazılan bestelerde öncelikle bir tema ses yalnız başına sunulur, ardından ikinci ses birinciyle beraber birinciye bir cevap olarak farklı şekildeki bir yapıda duyulur. Yeni devreye giren her ses, cevap melodisi çalarken bir önceki ses yeni bir temayı çalar. Ve bu çeşitleme çoğalarak sürdürülebilir (Özer & Demirbatır, 2017). Dolayısıyla hem çeşitlemenin hem de ses aralıklarının eşitlenmesi sayesinde yer yer aynı anda duyularak, yer yer birbirini kaçarcasına takip ederek uyum yakalayan doğurucu bir müzik türü ortaya çıkmış olur. Füg formunda bir bestede ana tema her seferinde taklit edilir, ancak bu taklit hafif türde değişimleri; simetrisi, tersten çalınışı gibi çeşitlemeleri türeten matematiksel kurallar içerir.

Füg terimi müzik tarihinde ilk kez 15. yüzyılda kullanılmış olmasına rağmen, esas olarak kullanıldığı dönem Barok döneme ve dolayısıyla Bach'ın müziğine karşılık gelir (Kaya, 2009). Bach'ın yazdığı füglerin eğiticilikle ilgili kuvvetli bağından söz edilebilir. Yaşamı boyunca çok sayıda füg yazmış olan besteci, yayınlanmış olan pek çok eserinin ön sözünde "müzik sanatını öğrenmek isteyenlere" ve "bu sanatta ustalaşmak isteyenlere" diye belirtir. Bir eğitimci de olan Bach'ın tavrı bu anlamda "yapay kurallardan oluşmuş öğretiler yerine iyi bestelenmiş eserlerin müzik eğitimine daha büyük katkı sağladığı" yönündedir (Kaya, 2009).

Goldberg Çeşitlemeleri ile yaklaşık olarak aynı tarihlerde yazılmaya başlanmış olan "*The Art of Fugue*", "*Füg Sanatı*" Bach'ın ölümü sebebiyle tamamlayamadığı, buna rağmen bir baş yapıt olarak kabul edilen son eseridir. *Füg Sanatı'nın* aslında klavyeli çalgılar için araştırmaları da ürettiği füg formlarının tümünün olanaklarını gözden geçirdiği bir çeşit müzik kuramı kitabı olarak tasarlandığı söylenir (Kaya, 2009). Eğiticilik yönünün bestecilikle iç içe geçtiği bu eserde *Golberg Çeşitlemeleri'nde* olduğu gibi bir araştırma

ve çeşitlilik söz konusudur. Yıllar içinde klavyeli çalgıların dışında da pek çok enstrüman ile icrası yapılmıştır.

Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri* gibi *Füg Sanatı* eserine referans veren de çok sayıda edebiyat eseri bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak Aldous Huxley'in *Point Counter Point* romanı, Nazım Hikmet'in *Sebastian Bach'ın Bir Numaralı Do Minör Konçertosu* adlı şiiri, Enis Batur'un *Acı Bilgi: Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* adlı romanı gibi eserler sayılabilir. Ayrıca Armağan Ekici'nin füg formunu yazılı metin üzerinden uyguladığı bir denemesi füg formunun tanımına ve edebiyata ya da diğer görsel alanlara aktarılabilirliğine ilişkin bir çeşit araştırma ve oyun sunmaktadır.

Füg formunda yazı olacak iş değildir. Müzik, herşeyden önce, seslerin aynı anda algılanmasına, seslerin birbirleriyle uyuma ve çatışmasına dayanır, bütün mesele seslerin hem aynı anda ve birlikte, hem birbirlerinden ayrı olmasında yatar: Glenn Gould'un Bach'ın füğlerini Quadrophonic sistemlerden yararlanarak odanın dört köşesine dağıtma idealini hatırlayalım. Gould, bunu isterken, aynı anda duyulan seslerin birbirleriyle uyum içinde çatışmasındaki ideali arıyordu; aradığı ideal dört sesin sırayla dinlenmesi değil, açık ki.

Füg formunda bir yazı yazılabilir mi? Neden yazılmasın, birkaç düşüncenin birbirleriyle uyum içinde ama çatışarak içiçe geçmesini, ayrılıp buluşan çizgiler çizerek ilerlemelerini bir yazıyı oluşturan düşünce zincirlerinin ilerlemesine çok yakın bulurum ben.

Füg formunda bir yazı yazmak için uygulanması gereken biçimsel sınırlamalar olsa olsa düzyazının bize dayattığı tek boyut ve tek ses sınırlamasını, bu sınırlamanın düşüncenin, düşüncelerin gerçek akışını yansıtmaktaki zaafını kurmaya yardımcı olacaktır.

Füg formunda yazı, olur olmasına: bütün mesele bir füğ'ün biçimsel gerekliliklerine yazı dünyasında hangi karşılıkları, hangi analogileri bulacağımız, temaları, karşı temaları, temaların değişik hallerini, durak noktalarını, gerilim ve çözümlerini yazıda nasıl uygulayacağımız gibi sorular hakkında çözüm önerileri önermek, bu çözümlerin işlerliğini, mümkün olduklarını gösteren örnekler vermekte yatıyor.

Bu sorulara tek bir çözüm, tek bir cevap olmadığı belli: Tempo, armoni, nota, motif, melodi, müzikal cümle, uyum gibi kavramların dilde benzerleri var, bire bir karşılıkları yok.

Füg formunda yazıyı da, edebi formu izleyen bir besteyi yapmaya çalışan da aynı zihin, aynı araştırma merakı değil mi:

Füg formunda bir yazı yazmaya çalışmak, yalnızca sıradan biçimsel bir oyun değil, yazıyı düşüncenin çok boyutlu, çok katmanlı yapısına yaklaştırmak için de geçerli bir yöntem, bir tutamak, bence.

Edebi metaforları bu denli ciddiye almamak gerek dostum, yazı'nın da ezgi'nin de özlere başka yerlerde; füg formunda yazı geçersiz bir yöntemdir; oyunları yöntemlerle karıştırmak gerekli, bence.

Füg formunda yazılmış bir yazıda, okurun bir anda tek bir cümleyi okuyabiliyor olması, okuyanın ve yazının zihinlerinde okumadan önce, okuma esnasında ve okumadan sonra yalnızca tek bir düşünce çizgisine yetecek yer olduğu anlamına gelmiyor:

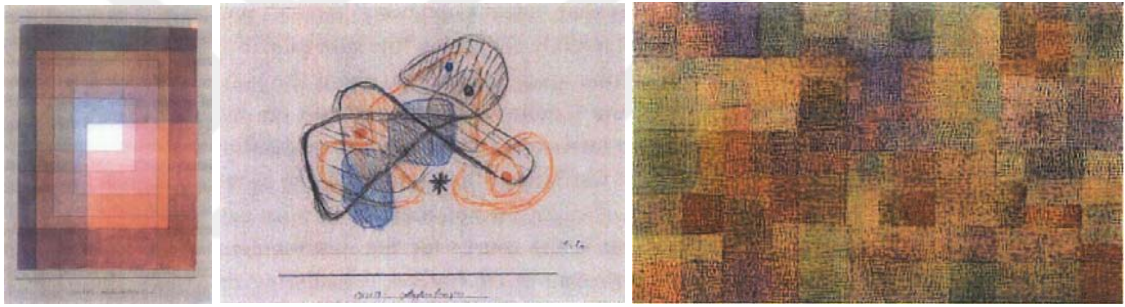
Düşüncelerin oluşması, çatışması, yan yana durması için zihinde dilin verdiği olanaklardan daha çok yer var, olsa gerek; bu oyun da bizi bu olanakları araştırmak için ilerletebiliyorsa, geçerlidir, güzel bir oyundur, bence.

Yazar ne yaparsa yapсын, hangi biçimsel, tipografik oyuna başvurursa başvursun, okur kelimeleri aynı anda değil, sırayla okuyacaktır: füg formunda yazı olmaz, özetle, olsa olsa okuyanın şöyle bir göz gezdirdikten sonra gülüp geçeceği bir oyundan ibaret olacaktır ortaya çıkan şey:

Şekil 57: Armağan Ekici'nin müzikteki füg formunun yazılı metin üzerinden karşılığını araştırdığı bir deneme. Kaynak: (Ekici, 2016).

Füg, bir müzik terimi olarak aynı anda duyulabilen ve birbiriyle çeşitli bağlantıları kuran formların işitsel bir yol ile algılanmasını sağlarken, bunu sözcüklere döktüğümüzde müzikte de olduğu gibi notasyon ve yazı ile grafik bir karşılık devreye girer. Bu da aynı zamanda tipografinin ve dolayısıyla biçimlerin aynı kurguyu üretip üretmeyeceğine dair merak uyandırıcıdır.

Edebiyat üzerinden başka dallara, hatta plastik sanatlara kadar uzanan bir süreçte Bach'ın başlattığı furya dallanıp budaklanarak çeşitli mecralara ve medyalara yayılmış olur. Paul Klee'nin resimlerinde de müziğin, Bach'ın ve özellikle füg formunun etkilerini görmek mümkündür. Klee'nin müzikle ilişkisi; ailesindeki müzisyenler ve kendisinin de yarı profesyonel olarak keman çalmasının yanı sıra, kendi yaratıcılık alanına, resim düzlemine aktardığı müziksel terimlerle beraber şekillenir. Doğayı geniş bir ansiklopedik kaynak gibi gören Klee, fiziksel, doğal yapıların izini müzikten ödünç aldığı terimlerle destekler. *Ritim, füg, armoni, polifoni, kontrpuan* gibi terimleri kendi resimlerinde de uyguladığını görmek, hatta bunların izini kimi eserlerin başlıklarıyla da yakalamak mümkündür (Schuback, 2013). Klee'nin resimleri, müzikal grafikleri, müziğin icrası için okunabilecek bir notasyonun yanı sıra, müziğin resme bir çevirisini yapma amacı içerir. Bu bir anlamda müziksel elemanları plastik elemanlara aktararak kendi strüktürünü oluşturduğu bir sanat ortaya çıkarır.



Şekil 58: Paul Klee, *WhiteFramed Polyphonically*, 1930. Kaynak: (Schuback, 2013).

Şekil 59: Paul Klee, *Polyphonic-moving*, 1930.

Şekil 60: Paul Klee, *Polyphonie*, 1932.

Müzik doğası gereği duyulmadığı zamanlarda da algılanabilir ve tanımlanabilir olması için, içeriğindeki matematiksel kuralları sembollerle ve dolayısıyla kâğıda aktarılan notasyonlarla ifade edilir ve kayıt altına alınır. Bu görselleştirmeler de çoğunlukla farklı alanları harekete geçirir. Klee'nin yaptığı ise, müziğin matematiğini bir bakıma renklerle tekrar etmektir. Klee'nin resimlerinde müzikteki eş zamanlılık, bir yüzeyin üzerinde bir araya gelen renk skalasıyla kompoze edilir. Müzikal göndermeli resimlerinde çok seslilik ve eş zamanlılık araştırmaları Bach'ın müziğindeki bir tür kopyasıdır, ancak sonuç kendine özgü bir görünüm kazanır. Klee'nin *The Fugue in Red* isimli eseri, müzikten esinlenen tüm işlerinin arasında özellikle Bach'ın *Füg Sanatı*'nın renkler aracılığıyla uyguladığı bir çevirisi olarak görülebilir (Verdi, 1968). Bu eserde de polifonik yapı, tekrar eden renk ve geometrilerle beraber görsel bir tanıma kavuşur.

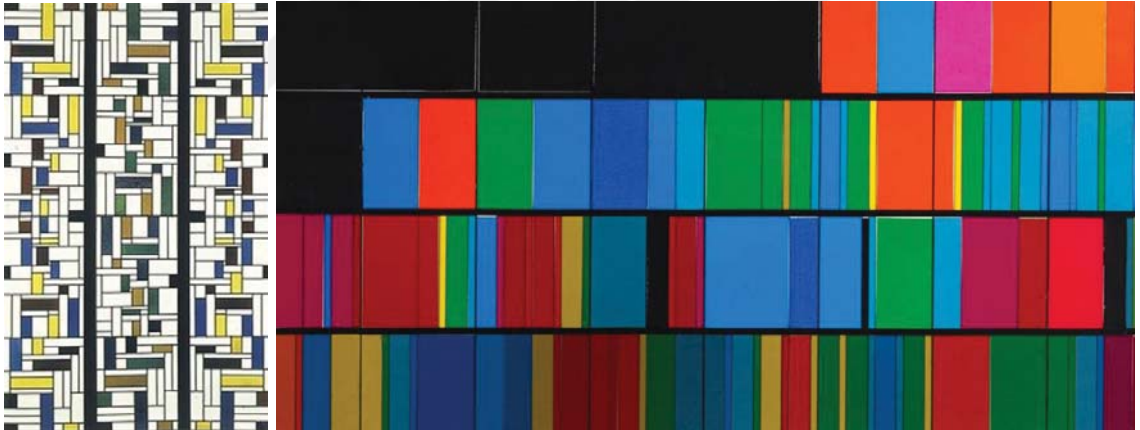
Bach'ın *Füg Sanatı'ndan* etkilenen diğer resimler arasında ressam ve besteci Ciurlionis'in *Füg* isimli resmi, yine aynı zamanda bir piyanist olan Theo Van Doesburg'un Bach'ın *Fügü Üzerine Elementler Form-Renk Kontrastları* olarak açıkladığı *Dikey Müzik-Kompozisyon IV* adlı resmi, Kupka'nın *Amorfa, İki Renkli Füg* isimli resmi, Veronesi'nin *J. S. Bach Contrapunto n.2, Visualisazione Cromatica* isimli resmi gibi eserler de sayılabilir (Alpcan, 2009).



Şekil 61: Paul Klee, *The Fugue in Red*, 1921. Kaynak: (Verdi, 1968).

Şekil 62: Ciurlionis, *Füg*, 1907. Kaynak: (Alpcan, 2009).

Şekil 63: Kupka, *Amorfa, İki Renkli Füg*, 1912. Kaynak: (Alpcan, 2009).



Şekil 64: Theo van Doesburg: *Stained Glass Composition IV*, 1918. Kaynak: (Alpcan, 2009).

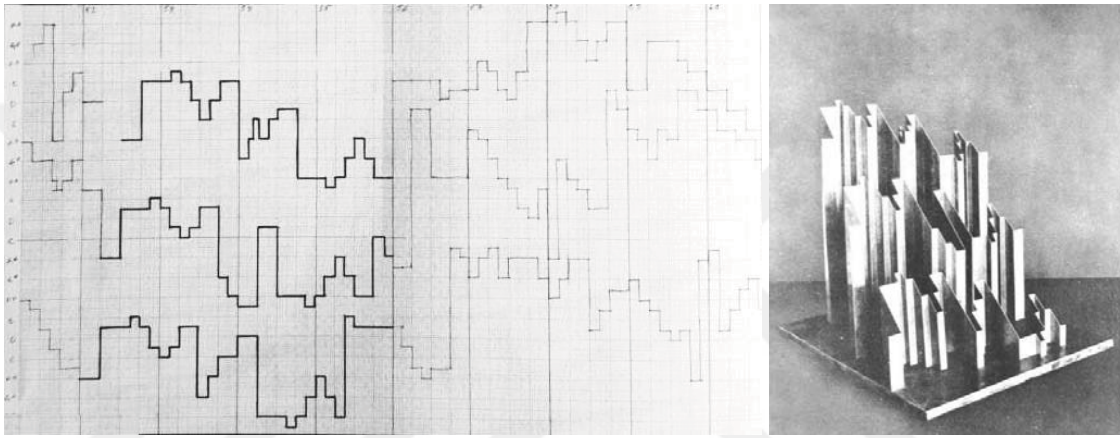
Şekil 65: Veronesi : *J.S. Bach Contrapunto n.2 Visualisazione Cromatica*, 1971. Kaynak: (Alpcan, 2009).

1928'de Bauhaus öğrencilerinden Heinrich Neugeboren bu görselleştirme örneklerine bir de üçüncü boyutu ekler ve *Bach Anıtı* ismini verdiği bir heykel tasarlar. Bu eser Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye* isimli eserinin birinci kitabındaki *Mi Bemol Minör* füğün kısa bir parçasının üç boyuttaki bir çevirisi olarak üretilmiştir (Jormakka, 2012). Neugeboren, önce bu parçadan yola çıkarak X ekseninin süreyi, Y ekseninin notaların kalınlığını gösterdiği bir grafik çizer. Standart bir notasyondan sapmayla üretilmiş olan bu grafikte Z eksenini, Y eksenindeki bilgiyi tekrar eder, notanın kalınlığı ölçüsünde karşılığında gelen eleman da o ölçüde yüksekte konumlandırılır. Her sesin sürekli bir çizgi halinde

gösterildiği form, 3. boyutta kesintisiz biçimde katlanan bir karton levha ile ifade edilirler (Jormakka, 2012).



Şekil 66: Bach, İyi Düzenlenmiş Klavye Mi Minör Füg No:8, 52-55. Ölçüler (Jormakka, 2012).



Şekil 67: Heinrich Neugeboren, Bach'ın Füg'ünün sapmalı notasyonu, 1928 Kaynak: (Jormakka, 2012)

Şekil 68: Heinrich Neugeboren, Bach Anıtı, 1928. Kaynak: <https://bit.ly/2FSXV7d>

Douglas R. Hofstadter (1979), *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* adlı kitabında Bach'ın yaratmış olduğu müzikal dehayı, oldukça kapsamlı bir şekilde kurduğu bağlantılarla geniş bir çerçevede tekrar tanımlar. Tek bir alanın içine sıkıştırılmayacak kadar disiplinler arası olan bu kitapta Hofstadter, felsefedeki Epimenides paradoksunun⁷⁹ matematiksel terimlerle bir çevirisi olarak Kurt Gödel'in eksiklik teoremini öne sürer. Kitabın merkezinde Gödel'in teoreminin yerleşmesi planlanmış olmasına rağmen, yazıldıkça bütün kurgu Gödel, Escher ve Bach etrafında sürekli birbirine bağlanan bir bütüne dönüşür. Hofstadter (1979), felsefeyle açığa çıkan bu ilk fikri matematik, resim ve müzik aracılığıyla araştırdığı "garip döngü" kavramıyla ifade eder. Kitapta Gödel 'in eksiklik teoremi, Escher 'in sürekli tekrarlarla kendi üzerine

⁷⁹ *Yalancı paradoksu* olarak da bilinir.

Epimenides olumsuz bir tümce söylemiş bir Giritli'ydi: "Bütün Giritliler yalancıdır." Bu önermenin çarpıcı bir versiyonu basitçe "Ben yalan söylüyorum" ya da "Bu önerme yanlıştır"dır. "Epimenides paradoksundan söz ettiğimde ben genellikle ikinci versiyonu kastedeceğim. Bu, önermeleri genellikle doğru ve yanlış olarak ikiye ayıran varsayımı kabaca ihlal eder, çünkü bir an için doğru olduğunu düşünürseniz anında geri teper ve size yanlış olduğunu duyurur. Ama yanlış olduğuna karar verdiğimizde de, benzer bir geri tepmeyle sizi onun doğru olması gerektiği düşüncesine döndürür" (Hofstadter, 2011, s. 69).

katlanan resimleri ve Bach'ın sonsuzluğa gönderme yapan döngüsel müziğinin birbirine akan yapısı yine döngüsel bir kurguyla tekrar tekrar ifade edilir.



Şekil 69: M. C. Escher *Relativity* , 1953. Kaynak: (Hofstadter, 1979).

Şekil 70: M. C. Escher *Crab Canon* , 1965 Kaynak: (Hofstadter, 2011).

Şekil 71: M. C. Escher *Möbius Strip I* , 1961 Kaynak: (Hofstadter, 2011).

Dolayısıyla Hofstadter (1979), müzikteki eşzamanlılık, matematikteki eş biçimlilik kavramlarının, resimdeki aynı anda algılanan figür- zemin ilişkileriyle birebir ilişkisini eksiklik ve döngü üzerinden ön plana çıkarmış olur. Doğa ve gerçeklik üzerine geniş bir inceleme yapan bu eserde bu üçlemeli bakış üzerinden ortaklaşa tartışılan sonsuzluk, doğaçlama, kendine gönderme yapma, kendi üzerine kapanma, paradoks, iç içe geçme gibi kavramlar sık sık dile getirilmiştir.

Ekici, Gödel'in teoremini "matematiğin matematikçilere yaptığı en büyük şaka" olarak ifade eder (Ekici, 2016, s. 35). Bu anlamda matematik, mizah ve *Oulipo*'yu yanyana getiren tarafına da ayrıca şu sözlerle dikkat çekmektedir:

"Yerine koyma" işlemlerinin ve bu işlem sayesinde yaratılan uyumsuzluk-çözülme-mutluluk etkisinin matematikte de yansımaları var. Matematikte ispatların nasıl yapıldığına bakınca, şunu görüyoruz: bir ifadeyi, anlamı belirsiz ve karışık durumdaki başka bir ifadede "yerine koyup" beklenmedik bir sadeleşme elde etmeye çalışıyor matematikçiler; bir anlamda matematiğin "karmaşık ifadelerde neyin yerine neyi koyarsak o ifadenin kullanılabilir bir şekilde sadeleşebileceği" arayışı olduğu söylenebilir – kelime avcısının amacının "bir ifadede neyin yerine neyi koyarsak o ifadenin mizahi açıdan kullanışlı yeni bir anlam kazanacağını" aramak olması gibi. Meraklıların iyi bir ispatı görünce, sonuca nasıl ulaşıldığını farkedince verdikleri tepkiler de iyi bir şakaya verdikleri tepkiye epey yakın zaten" (Ekici, 2016, s. 34,35).

Sonuç olarak tüm bu altyapıyla, başka pek çok yaratıcı üretimi etkilemiş olduğu gibi, Queneau'nun hem bir edebiyatçı, hem de bir matematikçi olarak etkilendiği bilgi ve yaratıcılık ağına dair bir tablo çizilmeye çalışılmıştır. *Biçem Alıştırmaları*'nı, perspektifi

geniştirerek baktığımızda sonsuzluğu ima eden 99 çeşitlemesiyle, bir temanın bilgisini koruyan ve dönüştüren kopyalarının üretildiği bir çeviri eser olarak yorumlamak mümkündür. Queneau, potansiyellerin araştırıldığı bir laboratuvar olan *Oulipo* grubunun bir üyesi olarak hem eğiticiliğe referans veren, hem tüm bu altyapıyla desteklenebilecek *garip döngü*'ye dahil olan, hem de beslendiği geniş disiplinlerarası alanın yanı sıra başka disiplinlere de aktarılmaya eğilimli olan bir eser üretmiştir.

Octavio Paz'ın "*her metin biriciktir, ama bir diğer metnin de çevirisidir*" sözlerini hatırlamak gerekirse; *Biçem Alıştırmaları*, bu çalışmada bir orijinal metin olarak işaret edilmiş olmasına rağmen, Queneau'nun da yararlandığı başka orijinal metinlerin olduğunu öne sürmek mümkündür.

4.3.3. Metnin Dil İçi ve Dil Dışı Çevirileri

Biçem Alıştırmaları, özellikle kendinden önceki yazınsal ve diğer alanlardaki üretimlere verdiği referanslarla, *palimpsestvari* bir eser olarak okunabilmektedir. Metinlerarasılığın ulaştığı zamansal ve alansal köklerin tümünü tam olarak belirleyip ortaya koymak mümkün değildir. *Biçem Alıştırmaları*, bu özelliğe sahip yapıtlar arasında önemli bir örnek sunmaktadır. Diğer yandan eser, yayımlandıktan sonra somut bir varlığa kavuşmuş, ancak eserin yazımı bir anlamda hiçbir zaman bitmemiştir. Bu sebeple bir *açık yapıt* olarak tanımlanmak için de oldukça uygun bir örnek oluşturmaktadır.

Biçem Alıştırmaları'nı açık hale getiren sebeplerden biri, yapıtın kendi içerisinde süregiden çoğulcu tavrı ve okuyucuyu oyuna ve yazmaya davet eden kışkırtıcılığıdır. Bu durum, eserin çok sayıda çevirisinin üretilmesine neden olmuştur. Bu çeviriler ise, yalnızca klasik anlamda eserin yabancı dillerde okunabilirliğini sağlamaktan öte, çevirmenlerin hem birbirinden farklı çeviri yaklaşımları üretebildiği, hem de yazar konumunda Queneau'ya paralel olarak yaratıcı seslerini duyurabildiği bir atmosfer yaratmıştır. *Biçem Alıştırmaları*'nın ortaya koyduğu çeşitlemeler, eğitici bir alıştırmaya kitabı etkisi yaratırken, eserin çevirilerini incelemek de bir yandan çeviri çalışmalarına dair geniş bir bilgi ve deneyim edinme şansı vermektedir.

Öncelikle kitabın bugün mevcut olan son halinin tamamlanması Queneau'nun yaşadığı süreçle doğal olarak bağlantılıdır. *Biçem Alıştırmaları*'nın ilk taslağı, 1942'de *Dodecaedre* adı altında yazılan 12 alıştırmaya başlamıştır. 1946'ya kadar olan süreçte ilk 46 alıştırmaya bitmiş, diğer alıştırmalar 1946 yazında tamamlanmış, ilk baskı ise 1947'de

yayımlanmıştır (Akdağ, 2010, s. 7). Kitabın 1963'te Gallimard tarafından yapılan ikinci baskısında, bazı görsel eklemeler yapılmış; ayrıca Queneau, 6 alıştırmanı tamamen değiştirmiş, 8 alıştırmanın da isimlerini değiştirmiştir (Akdağ, 2010). Bu değişikliklerin sebebi, tekniklerin de Queneau'nun etkileşim içerisinde olduğu gruplar aracılığıyla başkalaşıma uğraması ve güncellenmesidir. Bu bağlamda bazı alıştırmanın *Societe Mathematique de France* grubunun etkisiyle, bazılarının da *Oulipo* grubunun etkisiyle değiştiği görülmektedir (Akdağ, 2010).

Biçem Alıştırmaları, yazıldığı dilde, Fransızca'nın olanaklarını sorgulayan bir deney olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda dilin sınırlarında dolaşan ve onu zorlayan yapısı, özellikle metnin Fransızca'yla kurduğu yoğun bir bağı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda çevirisi yapılan her yeni dilde de, erek dil için aynı deney söz konusu olmuştur. Bu da aslında eseri yeniden yazmak, yapılan deneyi başka bir ortamda yeniden kurgulamak anlamına gelen, çevirmenler için oldukça zorlayıcı bir durumu yaratmaktadır. Ancak buna rağmen metnin ilk yayımlanma tarihi 1947'den bugüne kadar toplam otuz yedi farklı dile çevirisi yapılmıştır.

Biçem Alıştırmaları'nın çevirilerinde birbirinden çok farklı eşdeğerlilik üretme yaklaşımlarını gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda metnin çevirilerinde *sadakat* kavramına yönelik değişen bir skala gözlemlemek söz konusu olur. İki dilin yabancılığı, beraberinde kültürel, sosyal değişimleri de getirdiği gibi, dillerin yapısal farklılıkları da dilden dile değişiklik göstermektedir. Bu bağlamda Fransızca'ya yakın veya uzak yapıdaki dillerdeki *deyiş kaydırmalar* doğal olarak farklı seviyelerdedir. Diğer yandan, metinde kullanılan kısıtlama teknikleri diğer diller için o dönemde henüz bilinmeyen, daha önce denenmemiş tekniklerdir. Zaman içerisinde *Oulipo* teknikleri diğer dillerde de yaygınlaştıkça metnin çevirmenleri için yararlanabilecekleri bir kaynak ortamı da oluşmaya başlamıştır.

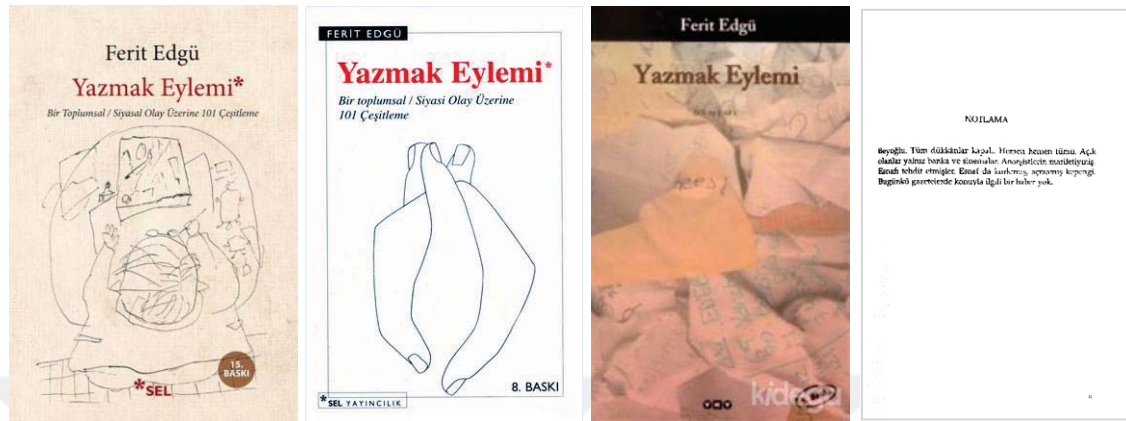
Metnin yabancı bir dile ilk çevirisi İngilizce'ye 1958'de Barbara Wright tarafından yapılmıştır. Wright, çevirisinin 1998 baskısının önsözünde, Queneau'nun kendisine (çevirmen önerisi yapmaksızın) bu eserin başka dillere çevrilmesini arzu ettiğini bizzat söylediğini belirtmiştir. Wright bunun imkânsız olduğuna dair ilk tepkisini, Fransızca'ya sıkı sıkıya bağlı bu eseri "Fransız metrosunun sarımsak kokusu kadar çevrilemez" diyerek belirtmiştir. Zamanla bu konudaki fikri değişmiş, "eserin hangi dilde yazıldığının, içinde geçen hikâyeye kadar önemsiz olduğunu" düşünmeye başlamıştır. Sonradan gelişen

düşüncelerine göre bu eser, yalnızca herhangi bir iletişim örüntüsünde yazılmış bir alıştırma ve dilsel olarak nasıl duyulduğu önemsizdir (Queneau, 1998 [1958], s. 16). Ayrıca Wright, daha sonra eserin çevirisini yaptığı süreçte, özellikle zorlandığı bir alıştırmanın çevirisinde tek başına sorumluluk almak istemediği için Queneau'ya danıştığını, ancak Queneau'nun "bu konuda ona tavsiye verebilecek nitelikte olmadığını" söylemesiyle, bu beklentisinin anlamsızlığını farkettiğini belirtmektedir (Queneau, 1998 [1958]). Eser, hangi dile çevriliyorsa, artık o dilin yazarının üretimi haline gelmektedir.

1983'te metni İtalyanca'ya çevirmiş olan Umberto Eco da benzer bir şekilde, Wright'ın çevirisinin 2013 baskısının önsözünde, Queneau'nun yazdığı alıştırma kelimesinin tam anlamıyla çevirmenin başta imkânsız görüldüğünü vurgulamıştır. Ona göre, Fransa'ya ve Paris'e özgü bir sosyal bağlamı ve zamanı içeren durumları, jargonları, konuşma biçimlerini tamamen dönüştürmek sözde bir girişimdir. Metinlerarası ve tarihsel bağlantıların hiçbiri, yazıldıkları dil olan Fransızca'nın ruhundan büsbütün soyutlanamaz. Buna karşılık Eco, kendisinin de Wright'ın da, *Biçem Alıştırma*'nı kendi dillerine aktarırken, başka bir toplumsal, tarihsel ve metinlerarası bağlamda metni yeniden oluşturduklarını belirtmiştir. Çünkü Eco'ya göre metnin açığa çıkardığı asıl mesele bunlar değildir (Eco, 2013, s. 14).

Biçem Alıştırma'nı Türkçe'ye çevirmek için ilk girişim Ferit Edgü tarafından gerçekleştirilmiştir. Edgü, 1980'de yayımladığı *Yazmak Eylemi* kitabının önsözünde Queneau'nun *Exercices de Style* adlı kitabını çevirmeye, "kendi dilinde üslup temrinleri yapmak amacıyla başladığını; ancak çeviri ilerledikçe bu çabasının başarısız olacağını öngördüğünü" söylemiştir (Edgü, 2015, s. 7). "Böyle bir araştırmayı Türkçe'nin olanakları içinde denemeyi daha doğru bulduğunu" belirten Edgü, başka bir dile yapılan her çevirinin belli zorlukları barındırmasına rağmen; tamamıyla bulmacaya, ses düşmelerine ve sözcük oyunlarına dayanan; dolayısıyla o dilin sınırları içinde yazılmış bir metnin çevirisinde yaşanacak kayıpları öngörerek başlangıçtaki çevirisini yarım bırakmıştır (Bozdemir, 2018). Böylelikle Edgü, Queneau'nun yazdığından farklı bir hikâye üretilip 101 çeşitlemeyle tekrar etmiştir. Queneau'nun orijinal metnini adeta "çevrilemez" sıfatıyla tanımlayan Edgü'nün burada yaptığı hamle, *deyiş kaydırma* teriminin belki büyük ölçekli bir versiyonu gibi görülebilecek bir farklılığa tekabül eder. *Yazmak Eylemi*, var oluşunu bu orijinal metne borçludur, fakat diğer yandan içerikte de biçimde de bir çeviride olması gerektiğinden fazlasıyla başkalaştırıcı hamlelere başvurmuştur. Edgü, bu kitaba "*Biçem Alıştırma*'nı çevirmek amacıyla başladığını" söylerken, bunun bir çeviriden çok

uyarlamaya dönüştüğünü” de belirtmektedir (Edgü, 2015). Dolayısıyla *Yazmak Eylemi*’ni bir çeviri olarak tanımlamamıştır, ancak *Biçem Alıştırmaları*’na verdiği referans oldukça belirgindir.



Şekil 72: *Yazmak Eylemi* 'nin Sel Yayınevinden ve Yapı Kredi Yayınevi'nden çıkmış üç ayrı kitap kapağı ve ilk çeşitleme sayfası.

Edgü, metinde çeşitlemesini yapmak üzere Queneau'nun kullandığı gibi sıradan, önemsiz içerikli ve kurmaca bir hikâye yerine, herkesin bildiği gerçek bir olayı anlatmayı tercih etmiştir. Edgü, böylece *Biçem Alıştırmaları*’nı farklı bir noktaya taşıırken, bunu yapmaktaki amacını şöyle tanımlar:

“Herkesin bildiği bir olay seçişimin özel (ya da genel) bir nedeni var: Sanatçının düş gücünden doğan değil, yaşanan, tanığı olunan, sonuçları herkesi ilgilendiren bir olayın, değişik üsluplarda nasıl dile getirilebileceğini göstermek. Böylece okuyucunun, hem amacı, hem varılan sonuçları daha kolay değerlendirebileceğini düşündüm” (Edgü, 2015, s. 8).

Edgü’nün çeşitlemesini yaptığı hikâye, 14 Şubat 1980’de İstanbul’da birçok dükkan sahibinin kepenklerini kapalı tutmaya zorlandıkları siyasal ve toplumsal bir olayı içerir. Bu yaklaşım aslında Queneau'nun hikâyesinin içeriğini önemsemeyen tavrına karşıt bir yaklaşımdır. Queneau'nun hikâyesinin kendisi tarafından yaşanmış olduğuna dair bir bilgi yoktur, buna karşın Edgü, özellikle olayın gerçekliğine tanıklık etmiş ve dahası kendisi dışında başka kişilerin de farklı şekillerde tanıklık ettiğini düşündüğü bir olayı seçmiştir. Şentürk (2004)’e göre Edgü’nün hikâyesi bu anlamda, deneysel edebiyatçıların özellikle kaçınacakları tehlikeli bir alana girmiştir.

Edgü, *Yazmak Eylemi*’ni bir uyarlama haline getirirken bir anlamda bu çeşitleme yapısının içeriğine başka kavramları ekleyen bir tavırla biçem çeşitliliğinin ayrı bir yönünü

vurgulamak istemiştir. Bu durum, Queneau'nun *Biçem Alıştırmaları*'nda öne çıkarmak istediği vurguyu bir anlamda Edgü'nün *Yazmak Eylemi*'nde başka bir tarafa çekmek isteğinin göstergesidir. Bu noktada Şentürk (2004), Queneau'nun seçtiği hikâyeyi yalnızca “bir aygıt üretme amacıyla, kendi alet çantasını kullanmak ve ona yenilerini eklemek üzere kullandığı”nın altını çizer. Edgü'nün tavrı ise, Queneau'nun *Oulipo* felsefesine uygun olarak son derece kısıtlı ve kısır bir malzeme kullanmasına karşıt bir yaklaşım çizmektedir. Şentürk (2004), *Oulipo* metinlerindeki virtüözitenin koşullarını bu elverişsizliğin oluşturduğunu, dolayısıyla Edgü'nün metninin içeriğine dahil ettiği başka alanlarla bu anlamda *Oulipo*'dan uzaklaştığını belirtmektedir.

Edgü, *Oulipo*'nun yazınla ilgili tekniklerinin dilin taşıdığı çok katmanlı yapılarda; sosyal, kültürel ve politik noktalarda uygulandığı takdirde ne gibi etkilere yol açabileceğini de tartışmaya dahil etmek istemiştir. Bu bağlamda Edgü'nün uyguladığı kısıtlar da bu doğrultuda farklılık gösterir. İki metin karşılaştırıldığında bazı kısıtların benzerlik gösterdiği, ancak bunların büyük çoğunluğunun *Oulipo* tekniklerinden uzak kaldığı görülür. Dolayısıyla Edgü'nün, metnini tamamen kendi amaçları doğrultusunda başka bir yöne kaydırıldığı söylenebilir. Şentürk bu bağlamda, “deneysel edebiyatın toplumdan ve toplumcu gerçekçilik denilen bölgeden uzaklığının eleştirildiği ve deneyselliğin yararlılık ekseninde hırpalandığı bir dönemde *Yazmak Eylemi*'nin hem bu alandaki boşluğu doyuran, hem de uç noktada deneysel bir eser olabildiğini” hatırlatır (2004). Edgü, ise biçemin anlamla ilgili yönüne vurgu yaptığı *Yazmak Eylemi*'nin son çeşitlemesinde metnin amacını da şu sözlerle hissettirmiştir:

“Bugün dükkanlar kapalıydı. Şimdi herkes bir yorumda bulunacak. Olumlu bir eylem. Olumsuz bir eylem. Halka karşı bir eylem. Sağcıların eylemi. Solcuların eylemi, vb. Ben herhangi bir yorum yapacak değilim. Ama yazabilirim. Korkularımı, kaygılarımı, düşlerimi, düşüncelerimi yazdığım gibi bu eylemi de yazabilirim. Çünkü yazmak da bir eylemdir. Bugün dükkanlar kapalı olabilir, ama anlatım yolları her zaman açıktır. Belki bir gün, yazarım bu eylemi” (Edgü, 2015, s. 137).

“Yazar” başlıklı bu çeşitleme, Edgü'nün 101. Çeşitlemesidir. 101 sayısı bu bağlamda *Yazmak Eylemi*'nin *Biçem Alıştırmaları*'ndan sonra yazıldığına dair bir gönderme olarak görülebilir. *Biçem Alıştırmaları*'nın çeşitlemelerinin üzerine 1 tane daha eklenmiştir, ancak sayının 100'de bırakılmamış olması, yine sürdürülebilir yapıya uyum sağlayan bir tavidir. Zira Edgü bunu “101 metin yazdım, 1001 metin de yazabilirdim” diyerek de vurgulamıştır (Edgü, 2015, s. 8).

Edgü'nün *Yazmak Eylemi* ile yaptığı farklı bir türdeki çevirisinden (yorumundan) sonra, 2003 yılında Armağan Ekici tarafından *Biçem Alıştırmaları*'nın çevirisi⁸⁰ Türkçe'de üretilmiştir. Bu metin elbette *Yazmak Eylemi*'ne kıyasla aslına daha sadık bir çeviridir, ancak Ekici de, metnin içeriğini erek dilde aynı etkiyle tekrar oluşturabilmek için Queneau'nun metnini kaçınılmaz olarak bazı noktalarda dönüştürmüştür. Ekici'nin çevirisi orijinal metindeki hikâyeyi aynı şekilde korumakla beraber, çeşitlemeleri de büyük oranda aslına sadık olarak uygulamıştır. Orijinalden farklılaşan yanları ise, Fransız kültürü içerisindeki günlük yaşama ilişkin verilerle, ya da Fransızca'nın başka dillerle kurduğu yabancılik ve yakın ilişkiler bağlamında Türkçe içinde anlamsız kalması muhtemel detaylarla ilgilidir. Akdağ, çalışmasında *Biçem Alıştırmaları*'nı orijinal Fransızca metin ve Ekici'nin çevirisi arasında bir karşılaştırma yaparak incelerken, metnin Türkçe çevirisini Popoviç'in *deyiş kaydırma* kavramı üzerinden çözümlenmiştir (Akdağ, 2010).

Akdağ, bu çözümlenmesinde çevirmenin kaynak metindeki her şeyi korumayıp erek kültüre göre değişiklikler yaptığını tespit etmiştir. Bu bağlamda bu kaydırmaları Popoviç'in kategorileri aracılığıyla incelemiştir. Bu kaydırmalardan biri; Fransızca ve Türkçe arasındaki yapısal, biçimsel farklardan dolayı başvuru kaçınılmaz bir dönüşmeyi gösteren *bünyesel kaydırma*dır. Çevirmenin öznel kararlarına göre, kendi yazınsal tercihlerini ortaya koyduğu *bireysel kaydırmalar* ise başka bir kategoridir. Popoviç'in *olumsuz kaydırma* olarak tanımladığı diğer bir kategoride ise çevirmenin daha da özgür davranarak orijinal metinden iyice uzaklaştığı noktalar da tespit edilmiştir. *Konusal kaydırma* kategorisinde, çevirmenin bazı durumlarda orijinaldeki düz anlam yerine yan anlamı tercih ettiği, ya da yan anlam yerine düz anlamı tercih ettiği farklılaşmalar tespit edilmiştir. *Türsel kaydırma* kategorisinde ise, çeşitlemelerin içerdiği tema ve kısıtlama yöntemlerinde yapılan, buna bağlı olarak da içeriğin değişikliklere uğradığı, hatta yeniden yazıldığı kaydırmalar tespit edilmiştir (Akdağ, 2010).

⁸⁰ Raymond Queneau'nun orijinal Fransızca metni ve Armağan Ekici'nin Türkçe çevirisi arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapan yüksek lisans tezi için bkz.: (Akdağ, 2010). *Biçem Alıştırmaları*'nın Fransızca, İtalyanca ve İngilizce çevirilerini Jakobson'un kuramı çerçevesinde inceleyen bir doktora tezi için bkz.: (Alkire, 2000). *Biçem Alıştırmaları* hakkında bir başka doktora tezi için bkz.: (Goto, 2008).

Dolayısıyla, çeviri işleminin sonucunda her çeşitlemede değişebilen bir eşdeğerlilik mantığından bahsetmek mümkün olmaktadır. Bazı metinlerde anlamı korumak, bazılarında biçemi korumak, bazılarında ise biçimi korumak; diğer özelliklerin baştan oluşturulmasını gerektirmiştir. Bu durum da her tür çeviri eyleminde sıklıkla karşılaşılan problemleri *Biçem Alıştırmaları* için oldukça yüksek bir seviyeye çıkarmaktadır. Çevirmen, bu noktada hiçbir çeviri sürecinde elde edilemeyecek olan kusursuz bir çeviriye, kendince en olası taraflarından yaklaşarak bir kararlar bütünü ortaya koymuştur. Bunu sağlarken de metnin izin verdiği özgürleşme potansiyelinden yararlanarak özellikle biçemi korumaya ve Queneau'nun öne çıkardığı metnin bütüncül yapısını Türkçe'de yeniden üretmeye çalışmıştır. Diğer yandan Ekici, bazı çeşitlemelerde yabancılaştırıcı bir tavır sergilemiş ve orijinal metne yakın bir sonuç üretmiş, bazı çeşitlemelerde ise Türkçe'nin yapısına yakın bir yazım yöntemi kullanarak yerel uyarlamalar yapmıştır. Akdağ (2010), bu yabancılaşmanın sebebini özellikle tekniklerin Türkçe'ye uzak olmasına bağlamaktadır. Bu anlamda bazı başlıkların parantez içlerinde orijinal halinde bırakıldığı ve (yerine ...) ifadesiyle Türkçesi'nin yazıldığı da görülmektedir. Diğer yandan bazı çeşitlemelerde de yerel edebiyatın özelliklerine başvurularak eşdeğerlilik yakalamaya çalışıldığı da görülmektedir.

Akdağ, bu yabancılaşma ile bağlantılı olarak orijinal ve çeviri metin arasındaki bir farka özellikle dikkat çekmiştir. Okuyucunun her çeşitlemede başlık ve metin üzerinden kurduğu ilişki; orijinal metinde önce başlığın okunup sonra metnin kısıtlamayı sağlayıp sağlamadığı test edilebilirken; Türkçe metinde başlıktaki kısıta yabancı olan okur, önce metni okuyup başlığı bunun sonucunda anlamlandırabilmektedir (Akdağ, 2011). Bu da iki metnin arasında okuma deneyimi açısından önemli ve kaçınılmaz bir fark yaratmaktadır.

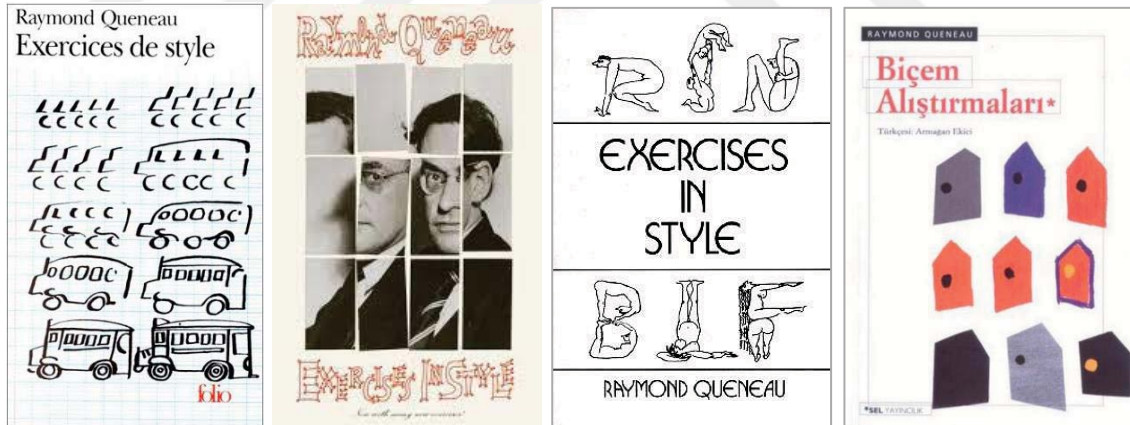
Bu bağlamda Ekici'nin çevirisi, *Biçem Alıştırmaları*'nı Türkçe'de ulaşılabilir kılmanın yanı sıra, Türkçe'nin yazın alanı için oldukça önemli kazanımlar yaratmış ve bu bağlamda Türkçe'deki *Oulipo* eserlerinin de çevirileri ve üretimleri için yol gösterici bir kaynak üretmiştir.

Ekici, böyle bir metni çevirirken kendisinin de yaşamış olduğu "sınırlama altında yazma" deneyiminin, sınırlamaktan öte özgürleştirici bir gücü olduğunu savunmuş ve bunu şöyle ifade etmiştir:

(...) "Raymond Queneau'nun *Exercices de Style*'i sağlam bir kısıtlamaya uyan bir metin: aynı hikâye tekrar tekrar anlatılıyor. Bu metni başka bir dile aktarmak da ek kısıtlamalar, ek özgürlükler getiriyor. Bu metnin 99+6 çeşitlemesiyle, bu çeşitlemelerin İngilizce, Fransızca, Hollandaca, Almanca metinleri ile cebelleştikten; bu yolla dilin, ifadenin anlamın çoğulluğu üzerine müthiş bir hayat dersi aldıktan sonra, kendi sesim ile kitabın iki edisyonunun arasındaki farkları anlatan paragrafı anlatan paragrafı yazarken, kendi sesimin, bu güya özgür üslubun bana son derece kısıtlanmış geldiğini söylesem inanır mısınız?" (Ekici, 2016, s. 46).

Yazılı metinlerin birkaç sözcüğe sıkıştırılmış olan başlıklarına benzer bir başka özet çevirisi de kitap kapaklarıdır. Kapaklarda kullanılan başlığın tipografik özellikleri ve beraberinde kullanılan çizimler, fotoğraflar, illüstrasyonlar, kapağın bütününde bütüncül bir grafik anlatı oluşturur. Bu anlamda *Biçem Alistirmaları*'nın çeşitli kitap kapaklarında da çeşitlemeye ve biçeme ilişkin referanslar sıklıkla kullanılmıştır.

Kitap kapakları görsellerinin bir bakıma her metnin göstergelerarası / disiplinlerarası anlamda özet bir anlatı sunan birer çevirisini oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda bu kapak görselleri de metnin disiplinlerarası çevirileri için önemli ipuçları ortaya koymaktadırlar.



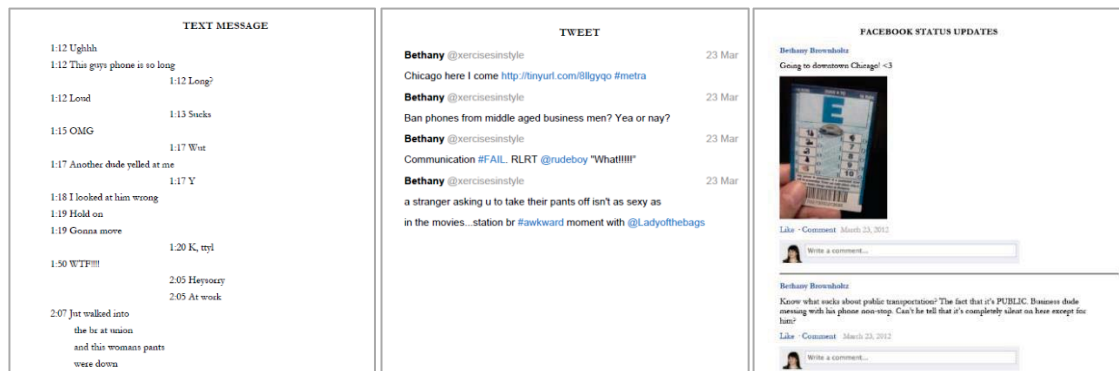
Şekil 73: Fransızca, İngilizce ve Türkçe baskılarından seçilmiş, çeşitlemeye referans veren kitap kapakları. Kaynaklar: (Queneau, 1947), (Queneau, 1998 [1958]), (Queneau, 2010).

Biçem Alistirmaları'nın Türkçe'deki yankılarına bakıldığında, Ferit Edgü'nün başlatmış olduğu uyarlamalara 2010 yılında Gökdemir İhsan'ın da dahil olarak *Kurmaca Alistirmaları*'nı yayımladığı görülmektedir⁸¹. İhsan, Edgü'nün aksine, uyarlamasında Queneau'nun merkez hikâyesini kullanmıştır, ancak İhsan'ın çeşitlemeleri, bir tür dil içi

⁸¹ (İhsan, 2017).

çeviriyle Queneau'nun hikâyesinin bir bakıma genişletildiği ve başka kurmacalara evrildiği bir seriyi oluşturmaktadır. *Kurmaca Alıştırmaları*'nda hikâyenin temel yapı taşları sabit kalırken, biçimsel çeşitlenmeye bir hamle daha eklenerek her seferinde hikâyenin kurgusu ve türü de değişime uğratılmıştır. Toplam 33 çeşitleme içeren metindeki sınırlamalar *Oulipo* tekniklerinden oluşmamıştır, ancak *Biçem Alıştırmaları*'ndaki gibi her bir başlık kurmacanın temasının ipucunu vermektedir. Ayrıca tüm çeşitlemeler çeşitli *Oulipo*'cu yazarlara, geçmiş *Oulipo* eserlerine ve başka eserlere bir bulmaca niteliğinde yoğun göndermeler içermektedir. Eskilere verilen bu referanslar ve tüm metnin de çeşitlemeler içermesi *Kurmaca Alıştırmaları*'nı *Oulipo*'ya yaklaştıran tavrıdır.

2013'te yapılmış bir başka türde çeviri ise, *Biçem Alıştırmaları*'nı zamansal bir bağlamda yeniden üreten bir örnek ortaya koymuştur. Bethany M. Brownholtz'un bir yüksek lisans tezi olarak yayımladığı çalışma İngilizce yazılmıştır⁸² ve *Biçem Alıştırmaları*'nın 21. Yüzyıl versiyonunu sunmaktadır⁸³. *Exercises in Style: 21st Century Remix* adlı çalışmada yine Queneau'nun hikâyesi kullanılmış, ancak 1947 yılından beri aradan geçen zamana ilişkin imgeler bir genişletme yapılarak 40 adet çeşitlemeye yerleştirilmiş; böylelikle zaman içerisinde dilin geçirdiği evrimleşmeyi vurgulayan bir parodi sunulmuştur. Bu bağlamda çeşitlemelerde 21. Yüzyıla ait anlatı biçimleri ve teknikleri kullanılarak 1947 *Biçem Alıştırmaları*'na tezat oluşturan bir çeşitleme ortaya konmuştur. Birçok çeşitlemede de *Oulipo*'cu bir tavırla absürd ve şakacı örnekler görülebilmektedir.



Şekil 74: *Exercises in Style: 21st Century Remix* içerisindeki *Text Message*, *Tweet* ve *Facebook Status Updates* başlıklı çeşitlemeler. Kaynak: (Brownholtz, 2013).

⁸² Brownholtz'un uyarlaması, Barbara Wrigt'in İngilizce çevirisinden hareketle yapılmıştır.

⁸³ (Brownholtz, 2013).

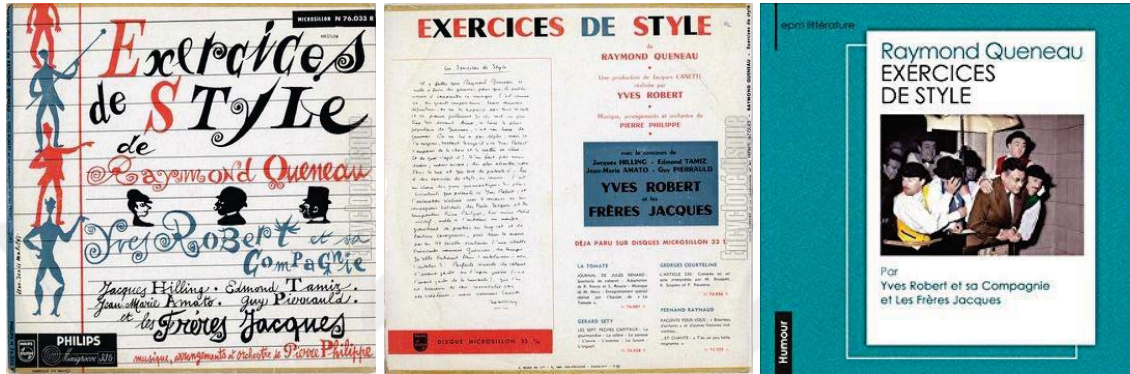
4.3.4. Metnin Başka Disiplinlere Çevirileri

Biçem Alıştırmaları'nın çeviri yaklaşımlarını genişletmeye teşvik eden yapısı, birbirinden farklı türdeki uyarlamaların üretilmesiyle onu yaşamda tutmaya devam ederken, bir yandan da bambaşka alanlarda yapılan yeni üretimleri de açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda bu çeviriler, hâlâ güncel olarak üretilmekte ve sınırlandırılması zor görünen bir potansiyelin varlığını göstermektedir. Bu anlamdaki üretken yapının, *Oulipo*'nun sürekli yeni *Ouxpo* önerileriyle genişleyen ağına benzer bir tavırla şekillendiği söylenebilir. Bir *Oulipo* prototipi olarak *Biçem Alıştırmaları*'nın da yeni alanlardaki çevirilerini türetmek, zaman içerisinde adeta bir oyuna dönüşmüş, yayılmacı bir doğurganlık yaratmıştır. Bu eseri yeni bir alanda uyarlamak diğer yandan o alanın ilişki kuracağı bir *Ouxpo*'ya dahil olmak ya da yeni bir *Ouxpo*'nun ilk girişimini gerçekleştirmek anlamına da gelebilmektedir.

Biçem Alıştırmaları'nı çevirme girişimi, denemenin yapıldığı her alandaki iletişim mekanizmasının olanaklarını sorgulamaya olanak tanımakta, alanın kendi içerisindeki dilsel yapının sınırlarını zorlayabilmeyi sağlamakta ve *Biçem Alıştırmaları*'nda yapılan meydan okumanın farklı bir alanda yaratacağı karşılığı görebilme imkânı sağlamaktadır. Bu bağlamda denemesi yapılan çeviri alanlarının *Ouxpo*'nun mevcut olarak etkinlik gösterdiği yaratıcı alanlarla da ilişki kurduğu görülmektedir. Diğer yandan denemelerin özellikle biçimsel bir skala içeren, benzeri bir uyarlamının rahatça uygulanabileceği alanlarda yapıldığı gözlenebilmektedir. Ayrıca eserin bir alıştırmaya tekniği ortaya koymasından dolayı, eğitim ortamı içerisinde *Biçem Alıştırmaları*'nın sıklıkla çalışılan bir kaynak olduğu da öne çıkmaktadır.

Eserin farklı disiplinlerdeki versiyonlarındaki sonuçlarına bir çeviri perspektifiyle bakıldığında, bir yanda eserin aslına büyük oranda sadık kalan, fakat temsil / iletişim yönteminin değiştiği örnekler görülebilmekteyken, diğer yandan da orijinal eserin olabilecek en yabancılaştırılmış hallerini gözlemlemek de mümkün olur. Bu durum bir yandan Queneau'nun ve eserinin hayatta kalmaya devam edişini, bir yandan da *yazarın ölümü* düşüncesine paralel bir yönde eserin ilk halinden koparak gelişen ve değişen, ondan bağımsız, yeni metinlerin / eserlerin üretimini tetiklemiştir. Eserin uyarlandığı her yeni alandaki süreçte erek dil konumundaki alanın zorlanmasıyla ortaya çıkan kazançlardan ayrı ayrı söz etmek mümkündür.

Eserin başka bir ortama aktarıldığı ilk uyarlama Fransız oyuncu Yves Robert'in 1954'te yayınladığı bir sesli kitap ile gerçekleşmiştir. *Biçem Alıştırmaları*'nın çeşitlemelerinin ayrı ayrı seslendirilerek kaydedildiği bu çalışmalar ve zamanla güncellenen yeni versiyonları, eserin sese ve görüntüye dair yapılan ilk performans uyarlamalarıdır. Bu çevirilerle metnin, sessel bir ortama aktarılacak etkiyi nasıl sürdürdüğüne ve performansın biçimsel çeşitlemelerine ilişkin örnekler oluşturulmuştur.



Şekil 75: Yves Robert'in *Exercices de Style* sesli kitabının plak kapaklarından örnekler. Kaynaklar: <https://bit.ly/2RyRvea>, <https://amzn.to/2Tte1Xo>

Dil ve ifade üzerine başka bir yaratıcı performans alanı olarak, sesle beraber beden de dahil olduğu bir temsil alanında, tiyatrodan da, eserin uyarlamaları sıklıkla yapılmaktadır. Özellikle *Oulipo* metnilerindeki şakacı ton, *Biçem Alıştırmaları*'nda da absürd öğelerin oluşu, eserin tiyatroya uyarlanması için elverişli bir ortam sağlamaktadır. Bu oyunların genellikle Fransız oyuncular tarafından Fransa'da sahnelendiği görülmektedir. Oyunlarda çoğunlukla Queneau'nun hikâyesi kullanılmış ve genellikle performans uyarlanmış kısıtlamalar aracılığıyla yönlendirilen çeşitlemeler sergilenmiştir. Bu uyarlamalarla kısıtlamaların oyuncunun yaratıcılığına olan etkilerini gözlemlemek de mümkün olmaktadır.



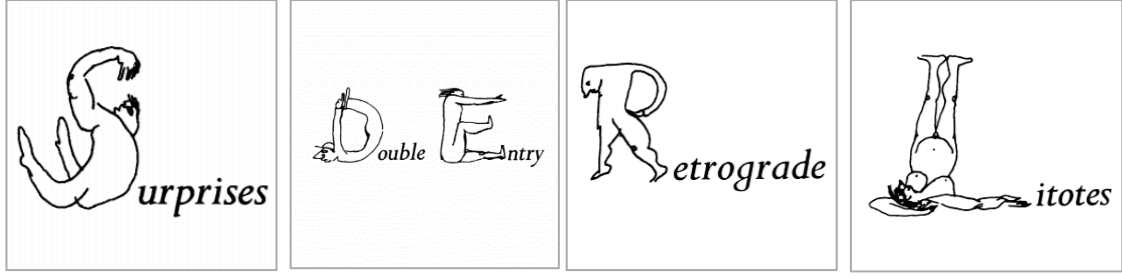
Şekil 76: Farklı zamanlar ve farklı oyuncu gruplarına ait *Exercices de Style* Tiyatro oyunu afişleri. Kaynaklar: <https://bit.ly/2Tt1VOa>, <https://bit.ly/2D4PuAZ>, <https://bit.ly/2G3lgCF>.

Biçem Alıştırmaları'nın Fransızca'da çok sayıda yeni baskısı yayımlanmıştır. Ancak bu baskılardan bir tanesi özel bir seri sunarken, yazılı metnin görsel üretimlerine yönelik çevirilerinin de ilk örneğini oluşturmuştur. Tasarımcı Robert Massin ve illüstratör Jacques Carelman'ın beraber hazırladığı bu özel üretim, 1963'te ilk baskısı ve 1979'da ikinci baskısı olmak üzere Gallimard Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitabın başında 99 çeşitleme, Massin'in tasarladığı farklı tipografilerle sunulmaktadır. Bunun ardından eklenen 45 çeşitleme ise, Carelman'ın illüstratif sunumlarıyla üretilmiştir. Çizimler, kolajlar, fotoğraflarla beraber katlanarak ya da farklı yöntemler kullanılarak 3 boyuta çıkan tasarımlarla, metinsel biçem görsel alanda sürdürülmüştür.



Şekil 77: *Exercices de Style* (Queneau, Massin, & Carelman, *Exercices de Style*, 1963). Kaynak: <https://bit.ly/2RxmYNS>.

Görsel öğelerin metni desteklediği bir tavır, Stefan Themerson'un çeşitlemelerin başlıkları için tipografik bağlantılar kurduğu illüstrasyonlarda görülebilmektedir. Bu illüstrasyonlar *Biçem Alıştırmaları*'nın İngilizce çevirisinin çeşitli baskılarında yer aldığı gibi kapak görseli olarak da kullanılmıştır.



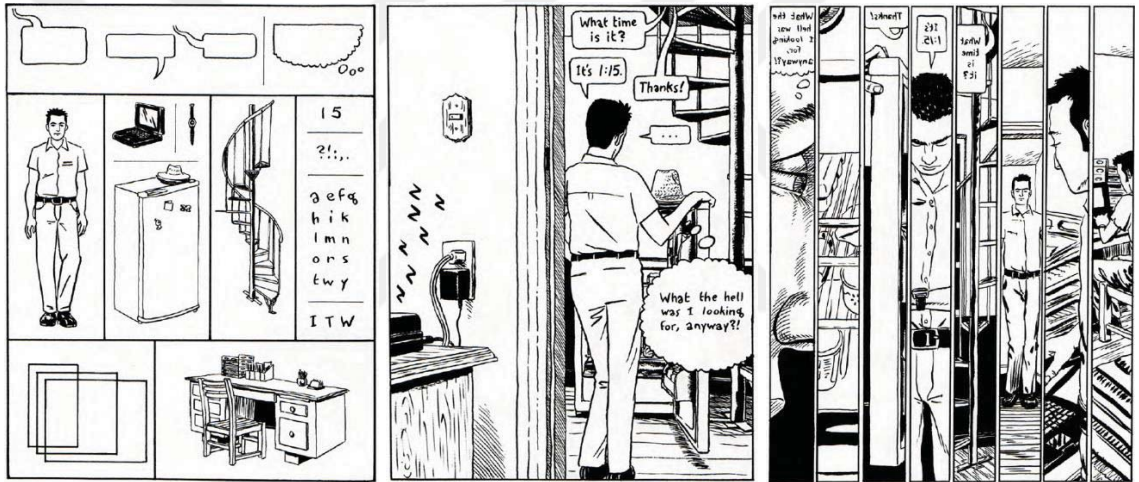
Şekil 78: Stefan Themerson tarafından oluşturulmuş illüstrasyonlarla desteklenmiş çeşitleme başlıkları. Kaynak: (Queneau, 1998 [1958]).

Biçem Alıştırmaları'nın görsel platformdaki uygulamalarına Matt Madden, içeriği biraz aslından uzaklaştırarak bir yenisini eklemiştir. Madden, 2006 yılında İngilizce'de yayımladığı grafik romanını *Biçem Alıştırmaları*'ndan ilham aldığını belirterek Raymond Queneau'ya ithaf etmiştir (Madden, 99 Ways To Tell A Story, 2006). 2002'de *Oubapo* grubuna dahil olan Madden'in bu çalışması, *Biçem Alıştırmaları* çevirileri için önemli bir örnek oluşturmaktadır. *99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style (Bir Hikâye Anlatmanın 99 Yolu: Biçem Alıştırmaları)* başlığını koyarak orijinal romanın kendi disiplinine bir adaptasyonunu yaptığını belirten Madden'in aynı zamanda bir eğitimci olduğuna dikkat çekmek gerekir. Ayrıca yabancı dillere duyduğu ilginin onu çevirilerle ilgili aktif hale getirmesi de bu disiplinlerarası bu çevirisinin ortaya çıkmasını tetikleyen nedenlerinden biri olarak görülebilmektedir. (Madden, 2019).

Bu grafik romanda, *Biçem Alıştırmaları*'nda olduğu gibi sıradan sayılabilecek basit bir hikâye aynı içerikle; yani aynı olay örgüsü, aynı detaylar ve aynı bilgi kümesiyle oluşan 99 farklı çeşitlemeyle çizilmiştir. Madden, bunun için Queneau'nun hikâyesi yerine kendi hikâyesini yazmıştır. Bu hikâye, Queneau'nunkinden farklı olsa da ona paralel bir tavırla; Madden'in kendi evinde, kendi sıradan hayatından bir kesitin görselleştirilmesidir. Orijinal metinde olduğu gibi her yeni sayfadaki yeni hikâye bir başlıkla tanımlanmaktadır. Bu başlık, anlatımın o versiyonuyla ilgili temayı, ya da *Oulipo*'cu bir söylemle belirlenmiş kısıtı açıklamaktadır. Başlıklar orijinal metindeki gibi kavramsal bir tanım şeklinde ifade edilen birer sözcükle ya da birkaç sözcük dizisiyle verilmiştir. Kitabın ilk çeşitlemesi, *template (şablon)* ismi verilen, hikâyenin olabilecek en nötr anlatımıyla ilk temanın sunulduğu anlatıdır. Bundan sonrakiler bu düz anlatımın giderek daha da farklılaştığı, ancak içeriğin değişmediği çeşitlemelerden oluşmuştur.



Şekil 79: 99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style; Template (Şablon), Subjective (Öznel), Long Shots (Genel Plan) başlıklı çeşitlemeler. Kaynak: (Madden, 2006).



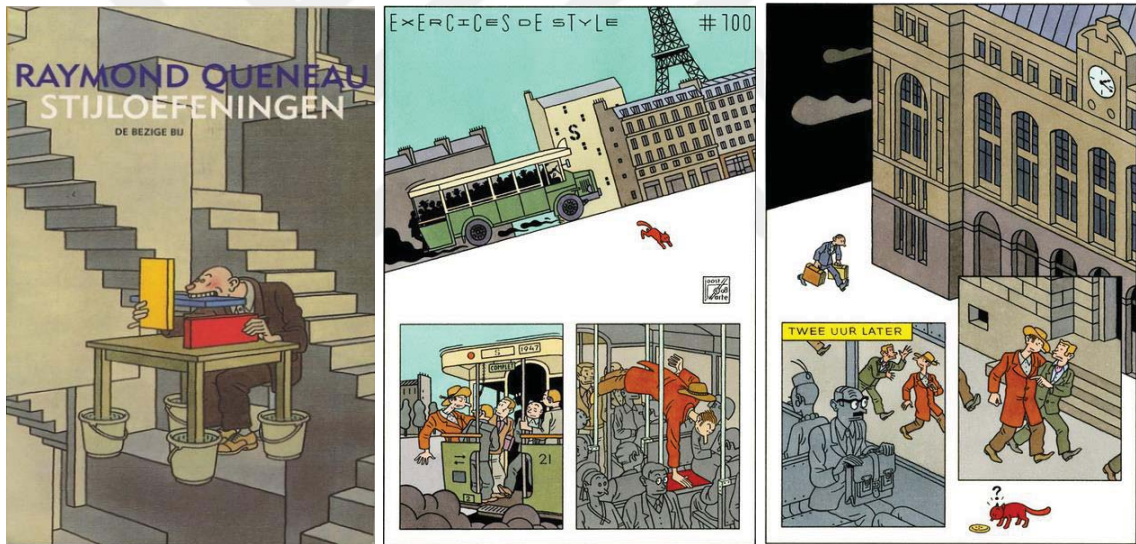
Şekil 80: 99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style; Inventory (Envanter), One Panel (Tek Kare), Vertical (Dikey) başlıklı çeşitlemeler. Kaynak: (Madden, 2006).

Orijinal metinde çoğunlukla iki paragraf gibi bir uzunlukla anlatılan kısa hikâye, bu grafik romanda da birkaç kare ile anlatılan tek bir sayfa ile sunulmaktadır. Madden, bu çeşitlemeyi ortaya koyarak yazınsal dilin görsel bir anlatımla genişletildiği grafik roman ortamının anlatma biçimlerini ortaya serdiği gibi, bu alanın kendi içinde farklılaşan biçimsel özelliklerini sergileme imkânı da bulmuştur. Madden bu anlamda *Oulipo*'cu bir tavrı da kullanarak kültleşmiş eserlere ve halihazırda bilinen biçimlere de göndermeler yapmaktadır.

Madden'in çeşitlemelerinde *Oulipo*'cu bilindik kısıtlamalar kullanıldığı gibi, grafik romana özel ayrı teknikler de oluşturulmuştur. Ayrıca eğitim ortamında Madden'in, çeşitli

çalıştaylar aracılığıyla *Biçem Alıştırmaları*'nın grafik roman kapsamındaki çevirilerini yapmaya öğrencilerini de davet ettiği görülmektedir (Madden, 2019).

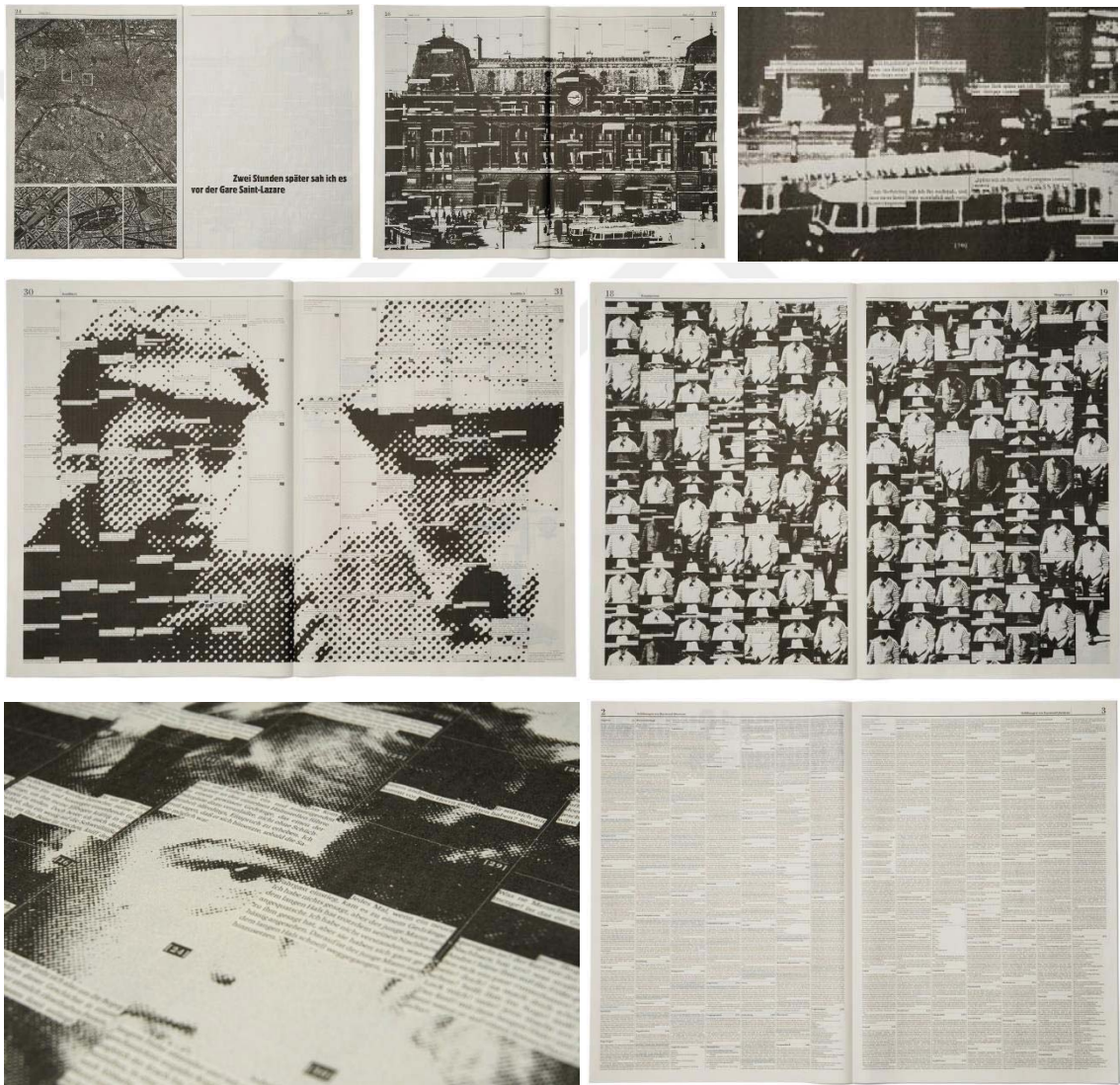
Hollandalı grafik tasarımcı ve mimar, aynı zamanda *New Yorker* dergisinin illüstratörlerinden Joost Swarte, 2008'de *Biçem Alıştırmaları*'nın çevirmenlerine, bir dergi için çizdiği, kendi dilinden metinler içeren bir illüstrasyonla dahil olmuştur. Bu illüstrasyonlarda Swarte; Queneau'nun hikâyesini kendi biçimiyle, kendi medyumunda (ortamında) ortaya koymuş, bu çeviriyi de *Biçem Alıştırmaları*'nın eksik olan 100. parçası olarak tanımlamıştır (Moors Magazine, 2019). Bu anlamda bu eser *Biçem Alıştırmaları*'na, okuyucu pozisyonunun bir katılımcıya dönüştüğünü ve eserin yazmaya devam edildiğini gösteren bir cevap oluşturmuştur. Swarte'ın yaptığı çeviri, yeni bir çeşitleme serisi sunmak değil, kendi diliyle konuştuğu tek bir çeviriyle Queneau'nun oyununa dahil olmaktadır.



Şekil 81: Joost Swarte, *Raymond Queneau: Exercises de Stle # 100*, 2008. Kaynak: <https://bit.ly/2G9lkQm>.

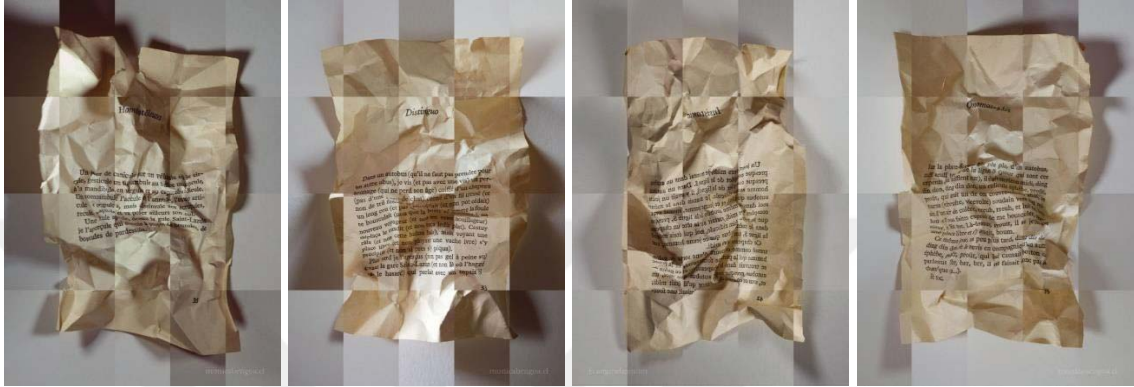
Biçem Alıştırmaları'nın uyarlamalarını içeren çalışmalarda özellikle görsel alanların geniş yer tuttuğu söylenebilir. Çeşitleme deneyinin tamamen görsel bir alanda tekrar uygulanmasının dışında, sözcüklerle anlatılan Queneau'nun hikâyesinin biçimsel karşılıklarını aramak da denenmiş yöntemler arasındadır. Bununla beraber grafik tasarım alanı, eserin sunum biçimiyle ilgili de özellikle çalışmış ve bu çeşitlemelerin uygulandığı zemini ve malzemeyi de bir problem olarak ele almıştır.

Marcus Kraft 2006'daki yorumunda, hikâyenin anlatım ortamını, metinsel ve görsel ifadenin bir araya geldiği başka bir ortama, gazeteye taşımıştır. Bu anlamda Kraft, Queneau'nun hikâyesini bir gazetede yer alan olay gibi ele almaktadır ve gazetenin olanaklarını da zorlayarak grafik bir anlatıyla hikâyeyi çeşitlemiştir. Kraft'a göre bu yaklaşımda gazete, bir bakıma olayların farklı biçemlerde en çok yazılır olduğu orijinal medyum (ortam) olarak ön plana çıkarılmıştır (2019). Böylece gazetelerde görülen grafik anlatıda, yazarın hem sözel, hem tipografik, hem de biçimsel anlamda vurgulayıcı öznel kararlarıyla anlatıya yön verebildiğini göstermiştir. 32 sayfadan oluşan bu gazete çevirisi *Biçem Alıştırmaları*'nın Almanca çevirisinden yararlanılarak üretilmiştir (Kraft, 2019).



Şekil 82: Marcus Kraft, *Stilubungen*, 2006. Kaynak: <https://bit.ly/2RI7IU3>.

Metnin grafik sunumuna ilişkin bir başka örnek serisi Monica Bengoa tarafından yapılmıştır. Bengoa, Fransızca metinleri bazen doğrudan orijinal kitap sayfalarını kullanarak onlara yaptığı müdahalelerle, bazen de kendisi içeriğini değiştirmeden, elde yeniden üreterek görselleştirmiştir. Bu bağlamda 99 çeşitleme için gruplara ayırdığı serilerde çeşitlemelerin yazdığı kağıtların formuyla oynadığı ve fotoğraf tekniğini kullandığı temsiller yer almaktadır.



Şekil 83: Monica Bengoa, *Exercices de Style*, 2015. Kâğıda verilen formla oluşturulmuş çeşitleme temsilleri. Kaynak: <https://bit.ly/2RQeWEC>.

Bengoa, 2015'te *Biçem Alıştırmaları* için farklı zamanlarda yaptığı uygulamaları derleyerek Miami'de *Frost Art Museum*'da kişisel bir sergi olarak sunmuştur. Bu çalışmalarla Bengoa, görsel ortam ve edebî ortam arasında bir diyalog kurmaya çalışmış ve *Biçem Alıştırmaları* aracılığıyla, çağdaş sanatın disiplinlerarası üretim yöntemlerine dikkat çekmek istemiştir (Bengoa, 2019). Sunumlarında kağıtla beraber keçeyi de kullanan Bengoa, yüzey ve ona uygulanan işlemler üzerine denemeler yapmıştır. Özellikle dikişle ve nakışla yaptığı uygulamalar, *Oulipo*'nun açılımında yer alan Fransızca dikiş odası anlamına gelen *ouvroir* sözcüğüne yapılmış bir gönderme olarak görülebilir. *Oulipo*'cuların dile yaptığı işlemleri Bengoa, kendi el üretimleriyle görsel ortamda tekrar çeşitleyerek vurgulamıştır.



Şekil 84: : Monica Bengoa, *Exercices de Style*, 2015. Nakışla oluşturulmuş çeşitleme temsilleri. Kaynak: <https://bit.ly/2BavWLV>.



Şekil 85: Monica Bengoa, *Exercices de Style*, 2014. Keçeye yapılan müdahalelerle oluşturulmuş çeşitleme temsilleri. Kaynak: <https://bit.ly/2G2hl8e>.

Biçem Alıştırmaları'nın temsiline ilişkin çevirilerin yanı sıra, Madden'in uyguladığına benzer bir şekilde eserin yapısının başka alanlarda yeniden, yeni hikâyelerle ve yeni tekniklerle uygulandığı örnekler zaman içerisinde çoğaltılmıştır. Bunlar arasında 2014'te Christina Viderira Lopes tarafından yayımlanan *Exercises in Programming Style (Programlama Alıştırmaları)*, eserin programlama alanına uyarlanmış bir çevirisini oluşturmaktadır. Eserde her biri kısıtlamalarla tanımlanmış 33 farklı programlama yöntemi ortaya koyulmuştur (Lopes, 2014). Bunun yanı sıra, 2015'te yayımlanan *Exercises in Criticism: The Theory and Practise of Literary Constraint (Eleştiri Alıştırmaları: Edebi Kısıtlama Kuramı ve Uygulaması)* adlı metinde ise eleştirmen ve şair Luis Bury, erken *Oulipo*'cu yazarların laboratuvar ortamında oluşturdukları apolitik metinlerin bir kültürel eleştiri aracına dönüştürülmesini önermektedir. Bu bağlamda kısıtlamaya dayalı literatürle ilgili yine kısıtlamaya dayanan eleştiri yöntemleri önermiştir (Bury, 2015).

Biçem Alıştırmaları'nın en güncel denebilecek çevirisi 2019 yılında Philip Ording tarafından matematik alanında uygulanmış ve yayımlanmıştır. *99 Variations on a Proof (İspat Üzerine 99 Çeşitleme)* adlı çalışmasıyla Ording, matematiğin kavramsal yapısı üzerinde durmuş ve matematiğin yazılmasını, okunmasını, dolayısıyla formunu ve biçimsel özelliklerini sorgulayan bir araştırma ortaya koymuştur (Ording, 2019). Diğer tüm alanlarda olduğu gibi matematik bilgisinin de nasıl sunulduğu ile ilgili bir farkındalık yaratmayı hedefleyen bu çalışmanın, *Oulipo* literatürü için ayrıca önem taşıdığı söylenebilir. Ording, matematiğin dil bilgisiyle ilişkisini, *Oulipo*'nun tersinden işletilebilecek bir yaklaşımla sorgulamaktadır. Oumathpo'nun da etkisinin muhtemel olduğu bu çalışma ile "matematiğin edebiyatı", yazımında değişen formları ve yeni üretilebilecek imgesel olasılıkları sorgulanmıştır.

Bu bağlamda *Biçem Alıştırmaları* metninde çeşitlenen hikâyeye benzer bir senaryo, bu denemede mekânsal bir karşılık olarak belirlenen işlevler ve bunları sağlamak için kullanılacak kısıtlı elemanlarla kurgulanmıştır. Orijinal metindeki hikâyede iki paragraftan oluşan, ve iki ayrı mekânsal bağlamda geçen iki olaya karşılık; üretilen mekânsal çevirinin senaryosu için iki ayrı işlev belirlenmiştir. Bu işlevler çalışma ve dinlenme eylemleridir. Bu eylemlerin gerçekleşeceği sabit bir mekân tanımlanmış ve bu mekân orijinal metindeki hikâyenin sıradanlığına istinaden oldukça nötr tutulmaya çalışılmıştır. Bu durum, özellikle çeşitleme kurgusunun yapılabilmesi için sabit bir sınır tanımlamayı sağlamış ve her alıştırmada yenilenen biçimsel bir yapıyı açığa çıkarmayı hedeflemiştir. İşlevleri gerçekleştirmeyi sağlayacak olan elemanlar da kısıtlı bir kurguyla seçilmiş, özellikle *Oulipo*'cuların deneme metinlerinde geçmiş ve hazır yapıları sıklıkla kullanmasından hareketle hazır ve bilinen mekânsal nesnelere kullanılmıştır. Her alıştırmada sabit olan mekân ve nesnelere bazen azalır çoğalmakta, bazen onlara yapılan yapısal ve *Oulipo*'cu anlamdaki müdahalelerle nicelik, biçim ve tavır değiştirmektedirler.

Mekânsal çeşitlemelerde özellikle ön plana çıkarılmak istenen durumlardan biri, aynı mekânın farklı tasarım yaklaşımlarına göre farklı kimliklere bürünebileceğine dair bir örnek seri oluşturmaktır. Bu anlamda sınırlı bir kurguya sahip olsa bile, *Biçem Alıştırmaları* metnindeki dil alıştırmalarına benzer bir şekilde mekânsal olanakların da aynı malzemeyle her defasında farklı bir şey konuşabilen sonsuz potansiyelini ifade etmek amaçlanmıştır. Alıştırmaların bir kısmında da özellikle mekânın temsiline yönelik dilsel yapısının çeşitliliğinin ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Mekân, üç boyutlu ve birebir ilişkiye girilebilen somut bir yapı olmasına rağmen, mekânın kâğıt üzerindeki temsilleri de hem tasarım sürecine dair bilgileri, hem de mekânsal verilerin yaşamda karşılık bulan anlamlarını kaydeden bir medyumu (ortamı) oluşturmaktadır. Diğer yandan mekân tasarımıyla ilgili disiplinlerde çeşitlenen anlatım tipleri, tasarım sürecinin farklı aşamalarına dair farklı türde bilgi paylaşımlarına olanak veren iletişim araçlarıdır.

Yapılan mekânsal alıştırmalarda özellikle mekâna dair çeşitlilik sağlayan veriler kullanılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda mekân üretimi için kullanılan her tür elemanın ve her tür kombinasyonun açığa çıkardığı farklı anlam, biçim ve beraberindeki biçimlere yönelik bir dizi oluşturmak amaçlanmıştır. Her mekânsal alıştırmada biçim, doku, renk, bağlam vb. faktörler kullanıldığı gibi, kurgulanan düzenin kullanıcıyla olan ilişkileri de özellikle mekânsal anlatım teknikleri kullanılarak anlatıya dahil edilmeye çalışılmıştır.

Çeşitlemelerde özellikle *Oulipo*'cu yazım tekniklerinden ve *Ouxpo*'cu üretim tekniklerinden ilham alınmış, bilinen bazı tekniklerin uyarlamaları yapılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda mevcut tekniklerden bir kısmı, çalışmadaki mekânsal senaryo içinde uygulanabilir alanlarda denenmiş, bazı alıştırmalarda ise mekânsal bir yapıya yönelik farklı sınırlama olasılıkları üzerinde durulmuştur. Her alıştırmada orijinal metinde olduğu gibi bir kısıtla yola çıkılmış, ve aynı senaryo / işlev, bu kısıt altında kurgulanmaya çalışılmıştır. Alıştırmaların isimleri de, orijinal metindeki gibi, çeşitlemeyi anlamlandırmayı sağlayan ve mekânsal temsilin temasını içeren bilgileri taşımaktadır. Bu bağlamda bazı alıştırmaların başlıkları, orijinal metinde yazılmış alıştırmalardan hareketle oluşturulduğu için aynı ifadeyi korumakta, bazıları ise tamamen mekânsal üretimdeki kurguya yönelik üretildiği için yeni bir başlıkla tanımlanmaktadır.

Alıştırmalarda özellikle orijinal metin olan *Biçem Alıştırmaları*'ndan yararlanıldığı gibi, metnin grafik roman ortamındaki çevirisini gerçekleştiren Matt Madden'in görsel üretimlerinden de yararlanılmıştır.⁸⁴ Bu bağlamda bazı başlıklar Queneau'dan (Türkçe çevirileriyle Ekici'den), bazı başlıklar ise Madden'den ödünç alınmıştır. Madden'in çevirisinde kısıtları kendi disiplinine uyarladığı alıştırmalar özellikle bu çevirinin de kendi mekânsal kısıtlarını ve kendi başlıklarını üretebilmesi için yol gösterici olmuştur. Ayrıca, alıştırmalarda özellikle *Oulipocuların* oyuncu tavırlarını ve metinlerarası göndermelerini sürece zaman zaman dahil ederek bu yaklaşımların mekânsal anlamdaki karşılıklarını araştırmak hedeflenmiştir. Orijinal metindeki bazı alıştırmalar olası ve tanıdık biçemlere referans verirken bazıları aynı içeriği barındırmasına rağmen özellikle tuhaflaştırılmış, absürd sonuçlar sergilemektedir. Çevirinin mekânsal karşılıklarında da özellikle *Oulipocuların* bu tavırlarına referans veren çeşitlemeler üretmek amaçlanmıştır.

Çalışmada özellikle bir çeviri sürecinde söz konusu olan sadakatin belli noktalarda önemsendiği bir tavır çizilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda *Biçem Alıştırmaları*'nı yazıldığı zamandan oldukça uzakta, başka bir dilde ve bambaşka bir disiplinde yeniden üretmeye çalışılan bu çeviride, Queneau'nun Fransızca'nın dilsel olanaklarını sorgulama amacıyla uyguladığı sürecin karşılığı, bugünün mekânsal yapılarının dilsel olanaklarını sorgulayarak aranmıştır. Bu farklılığın oluşturduğu yapıyla beraber ortaya çıkan sonuç da klasik anlamda görünür bir sadakatten oldukça uzaktır. Tüm çalışmanın ortaya koymayı arzuladığı üzere, yapılan bu çeviri süreciyle erek dile, yani mekânsal ortama

⁸⁴ Bkz. Ek 1. Kısıt / Başlık Tablosu 1: *Biçem Alıştırmaları*'nın İngilizce ve Türkçe çevirileri.

Bkz. Ek 2. Kısıt / Başlık Tablosu 2: *99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style (Bir Hikâye Anlatmanın 99 Yolu: Biçem Alıştırmaları)* .

(medyuma) dışarıdan bir katkı sağlamak amaçlanmıştır. Diğer bir ifadeyle, *Biçem Alıştırmaları*'nın çevirisi aracılığıyla *Oulipo*'nun yöntemlerinin mekânsal bir ortamdaki potansiyelini sorgulamak hedeflenmiştir.



4.4.1. Biçem Alıştırmaları: “Mekân Üzerine 33 Çeşitleme”



Şekil 88: Alıştırma 1- “Notasyon (Şablon)”



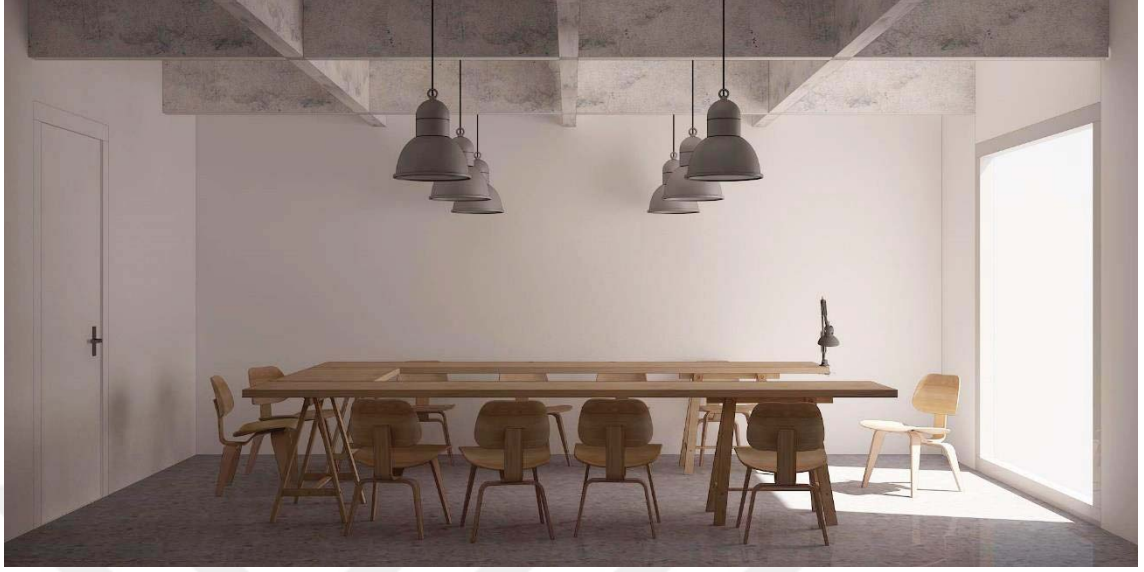
Şekil 89: Alıştırma 2- “Çifte Dikiş”



Şekil 90: Alıştırma 3- “Bir Buçuk”



Şekil 91: Alıştırma 4- “Fazla Masa”



Şekil 92: Alıştırma 5- “Sınıf”



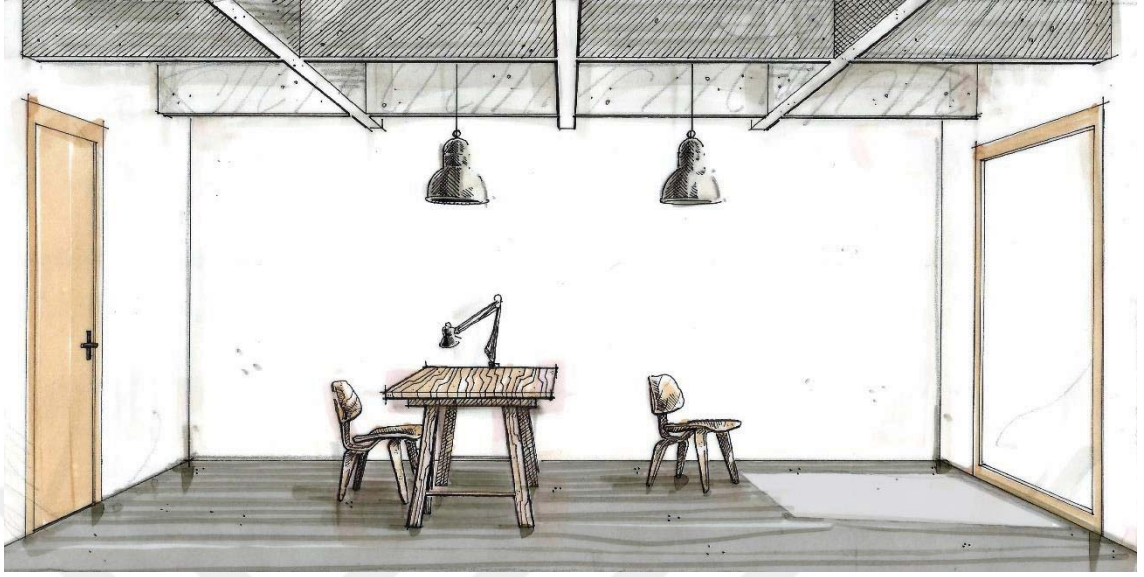
Şekil 93: Alıştırma 6- “Envanter”



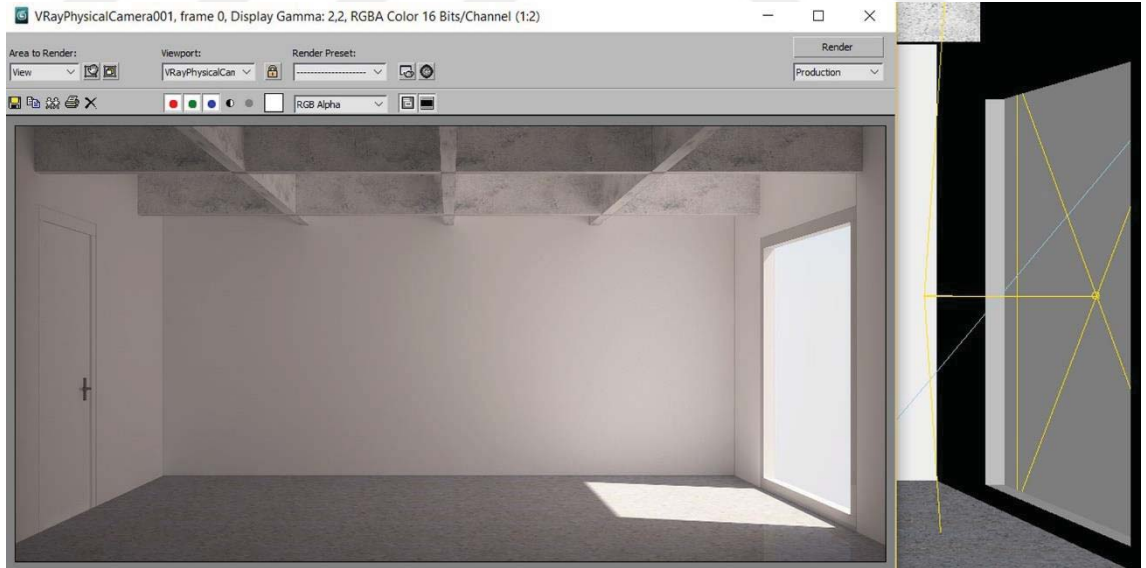
Şekil 94: Alıştırma 7- "Dörtte Üç"



Şekil 95: Alıştırma 8- "Bağımsız"



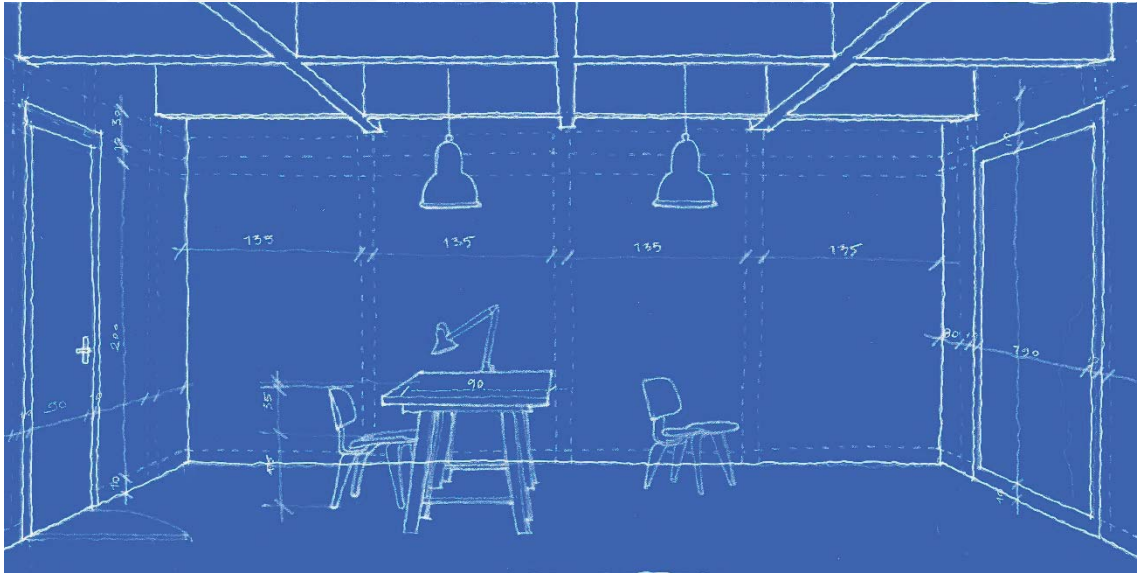
Şekil 96: Alıştırma 9- “El Yapımı”



Şekil 97: Alıştırma 10- “Software (3ds Max)”



Şekil 98: Alıştırma 11- "İkircikli (Eskiz)"



Şekil 99: Alıştırma 12- "Blue Print (Taslak)"



Şekil 100: Alıştırma 13- "Tek Duvar"



Şekil 101: Alıştırma 14- "Açılır Kapanır"



Şekil 102: Alıştırma 15- “Tek Kütle”



Şekil 103: Alıştırma 16- “Tek Yüzey”



Şekil 104: Alıştırma 17- "Sarkit"



Şekil 105: Alıştırma 18- "Yerin Dibi"



Şekil 106: Alıştırma 19: “Saydam”



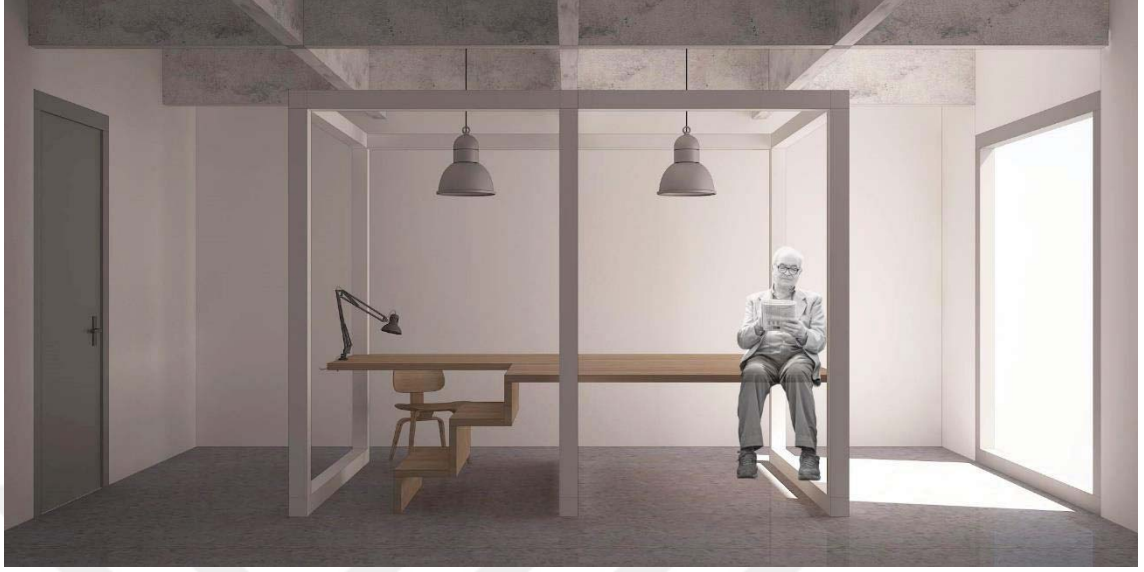
Şekil 107: Alıştırma 20- “Zoom Out – Uzaktan 1 (x)”



Şekil 108: Alıştırma 21- “Zoom Out - Uzaktan 2 (2x)”



Şekil 109: Alıştırma 22- “Pencere”



Şekil 110: Alıştırma 23- “Asma Kat”



Şekil 111: Alıştırma 24- “Tumturaklı (Süslü)”



Şekil 112: Alıştırma 25- “Uzun Boylu, Şapkalı Genç”



Şekil 113: Alıştırma 26: “Cento (Melez)”



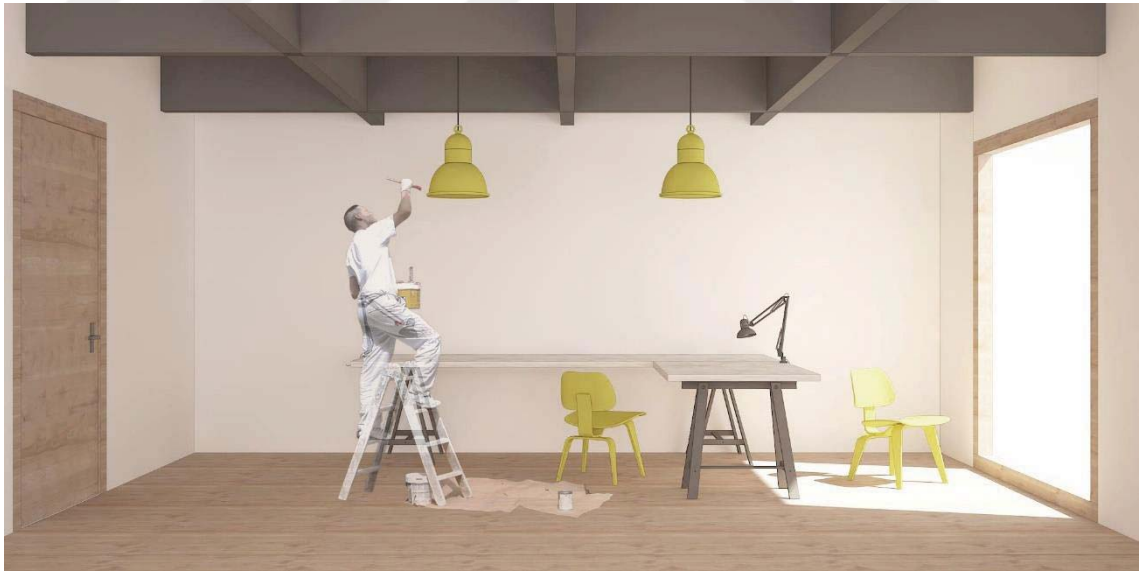
Şekil 114: Alıştırma 27- “Saint-Lazare Garı”



Şekil 115: Alıştırma 28- “Ters Mekân”



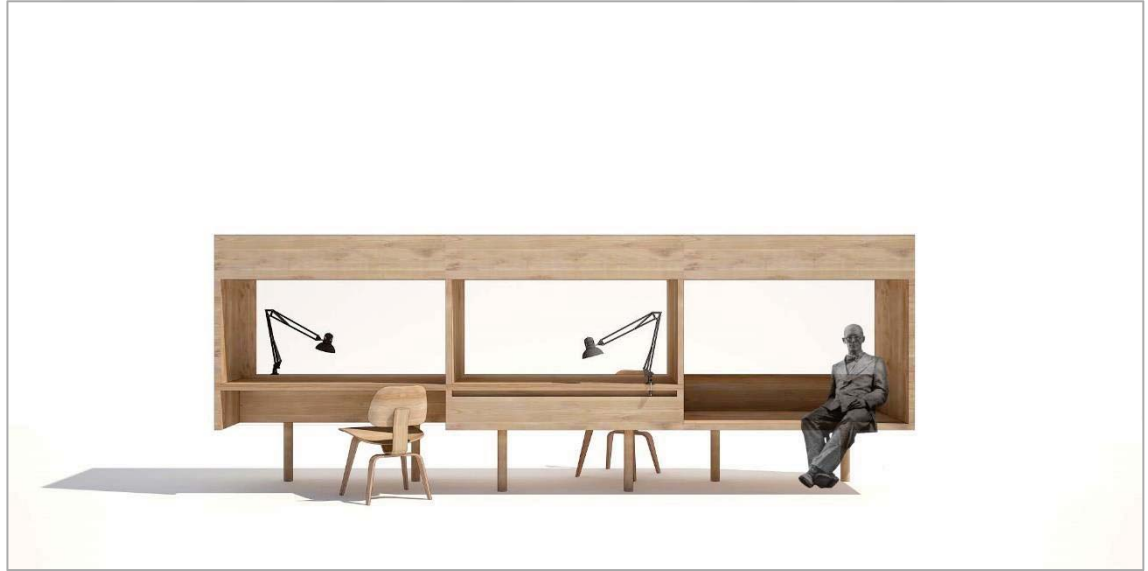
Şekil 116: Alıştırma 29- “Ters Malzeme”



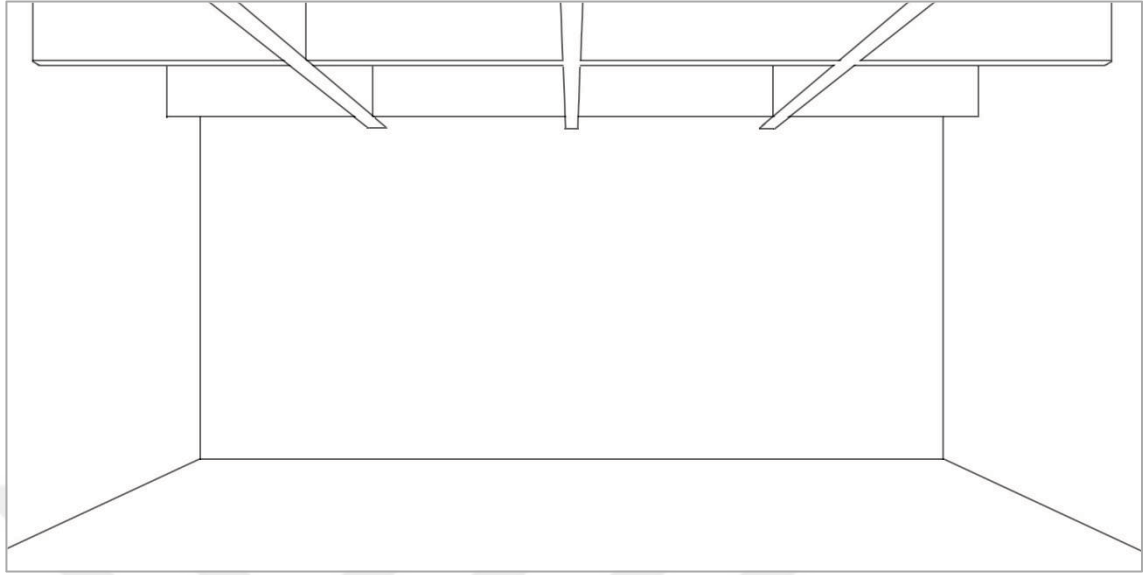
Şekil 117: Alıştırma 30- “Renk”



Şekil 118: Alıştırma 31- “Grid”



Şekil 119: Alıştırma 32- “Masa Savoye”



Şekil 120: Alıştırma 33- “Tabula Rasa”

Notasyon⁸⁵ adındaki ilk alıştırmada, *Biçem Alıştırmaları*'ndaki ve çoğu diğer çevirisinde olduğu gibi başlangıç rotası niteliğinde nötr bir çeşitleme yapılmıştır. Ana temayı ortaya koyması ve kendinden sonra gelecek çeşitlemelere öncülük etmesi amaçlanmıştır.

Çifte Dikiş⁸⁶ başlıklı alıştırmadaki tema da *Biçem Alıştırmaları*'ndan alınmış, ikiliğin dildeki biçimleri, mekândaki kullanıcı kurgusuyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Ardından gelen *Bir Buçuk*⁸⁷ ve *Fazla Masa*⁸⁸ adlı çeşitlemelerde de benzer kurgunun abartılmış senaryoları denenmiştir. **Sınıf**⁸⁹ adlı alıştırmada ise aynı elemanların konumlanma biçimleriyle mekânın değişen işlevine ve kimliğine referans veren bir çeşitleme örneği sunmak amaçlanmıştır.

Envanter⁹⁰ adlı alıştırma, Madden'in çevirisindeki⁹¹ başlıklarından birinin uyarlamasıdır. Mekânda ve çeşitlemelerin tümünde kullanılan yapısal ve donatısal elemanların bir dökümü ortaya konmuştur.

⁸⁵ Bkz: Şekil 88: Alıştırma 1.

⁸⁶ Bkz: Şekil 89: Alıştırma 2.

⁸⁷ Bkz: Şeki 90: Alıştırma 3.

⁸⁸ Bkz: Şekil 91: Alıştırma 4.

⁸⁹ Bkz: Şekil 92: Alıştırma 5.

⁹⁰ Bkz: Şekil 93: Alıştırma 6.

⁹¹ (Madden, 99 Ways To Tell A Story, 2006).

Sonraki alıştırmalar mekândaki yapısal müdahaleleri oyuna dahil eden çeşitlemelerdir. **Dörtte Üç**⁹² adlı çeşitleme, mekandaki iki işlevden birini yarı açık bir alana dahil ederken, **Bağımsız**⁹³ adlı çeşitlemede iki ayrı işlev birbirinden ayrılmış iki mekânda çözülmektedir.

Alıştırmalardan bazılarında mekânın farklı temsil yöntemlerine işaret etmek amaçlanmıştır. **El Yapımı**⁹⁴ adlı çeşitlemeyle, mekânın elle çizilen temsillerine bir örnek oluşturulurken **Software (3ds Max)**⁹⁵ adlı çeşitlemede, temsillerin çoğunluğunu oluşturma sürecinde kullanılan bilgisayar programı görünür hale getirilmektedir. **İkircikli (Eskiz)**⁹⁶ adlı çeşitlemede, başlık *Biçem Alıştırmaları*'ndan alınmış ve ikircikli düşünme biçemi mekansal üretimin eskiz süreciyle bağdaştırılarak yorumlanmıştır. **Blue Print (Taslak)**⁹⁷ adlı diğer bir temsile yönelik çeşitlemede ise, mekânsal üretimin inşa sürecine ait bilgilerin okunabildiği farklı çizim türlerine referans veren bir alıştırma sunmak amaçlanmıştır.

Diğer bir grup alıştırmada *Oulipo*'nun seçilen bir elemanı kısıtlayan *Lipogram*⁹⁸ ve benzeri tekniklerinden esinlenilmiştir. **Tek Duvar**⁹⁹ adlı çeşitlemede işlevlerin tek bir duvarda çözülmesi zorunlu tutulurken, **Açılır Kapanır**¹⁰⁰ adlı çeşitlemede tek duvarın ek olarak tek bir yüzey haline getirilebildiği ikinci bir kısıt devreye sokulmuştur. **Tek Kütle**¹⁰¹ adlı alıştırmada iki işlev de mekândan bağımsız tek bir kütlede açılan boşluklarla çözülmüştür. **Tek Yüzey**¹⁰² adlı alıştırma ise benzer bir şekilde işlevlerin kütle yerine devam eden bir yüzey etkisiyle çözüldüğü çeşitlemeyi göstermektedir. **Sarkıt**¹⁰³ adlı alıştırmada zemini kullanmak kısıtlanmış ve işlevler tavandan sarkıtılan elemanlarla çözülmüştür. **Yerin Dibi**¹⁰⁴ adlı alıştırmada ise aksi bir yöntemle yalnızca zemini kullanma kısıtıyla davranılmıştır. Bu alıştırmalarla, mekânın tasarım stratejisiyle değiştirilebilen biçem alternatiflerini tartışmak amaçlanmıştır.

⁹² Bkz: Şekil 94: Alıştırma 7.

⁹³ Bkz: Şekil 95: Alıştırma 8.

⁹⁴ Bkz: Şekil 96: Alıştırma 9.

⁹⁵ Bkz: Şekil 97: Alıştırma 10.

⁹⁶ Bkz: Şekil 98: Alıştırma 11.

⁹⁷ Bkz: Şekil 99: Alıştırma 12.

⁹⁸ *Lipogram* tekniği için Bkz. 4.2.1. *Oulipo* Teknikleri başlığı.

⁹⁹ Bkz: Şekil 100: Alıştırma 13.

¹⁰⁰ Bkz: Şekil 101: Alıştırma 14.

¹⁰¹ Bkz: Şekil 102: Alıştırma 15.

¹⁰² Bkz: Şekil 103: Alıştırma 16.

¹⁰³ Bkz: Şekil 104: Alıştırma 17.

¹⁰⁴ Bkz: Şekil 105: Alıştırma 18.

*Saydam*¹⁰⁵ adlı çeşitlemede mekândaki duvar yüzeyleri yok edilmiş, işlev bu kısıt altında çözüldürken mekânın bağlamının atmosfere yönelik etkisi devreye sokulmuştur. Benzer tavırlı diğer iki alıştırmada ise farklı ölçekler devreye sokularak direk bağlamın etkileri araştırılmıştır. **Zoom Out – Uzaktan 1 (x)**¹⁰⁶ adlı çeşitlemede mekân çevresinden bağımsız tek bir yapı gibi sunulurken, **Zoom Out – Uzaktan 2 (2x)**¹⁰⁷ adlı çeşitlemede mekân bir toplu konut yapısı içerisinde konumlandırılmıştır. Bu alıştırmalarda Madden'in çeşitlemelerinden esinlenilmiştir.

Pencere¹⁰⁸ adlı alıştırmada mekansal elemanlar pencere tarafından manipüle edilen bir yaklaşımla kurgulanmıştır. *Asma Kat*¹⁰⁹ adlı alıştırmada ise donatılar tek yüzeyde ve iki ayrı kotta kısıtlanarak kullanılmıştır.

Diğer bir alıştırmada **Tumturaklı (Süslü)**¹¹⁰ başlığı *Biçem Alıştırmaları*'ndan alınmış, Queneau'nun edebiyatın abartılı anlatımlarıyla dalga geçtiği çeşitlemesinin mekân temsillerinde de zaman zaman kullanılan süslü anlatımlara yönelik bir örnekle bağdaştırılması amaçlanmıştır. Ayrıca mekân içerisine yerleştirilmiş fazladan objelerde Raymond Queneau ve *Biçem Alıştırmaları*'na referans veren detaylar kullanılmıştır. Benzer bir şekilde **Uzun Boylu Şapkalı Genç**¹¹¹ adlı alıştırmada *Biçem Alıştırmaları*'nın hikâyesinde geçen karakterin görselleştirilmiş figürleriyle kaynak metne referans verilirken, aynı zamanda insan figürlerinin mekân temsillerini anlamlandıran yapısını da vurgulamak amaçlanmıştır. **Melez**¹¹² adlı alıştırmada, *Oulipo*'cu *Cento*¹¹³ tekniğinden esinlenilerek, farklı tekniklerin kullanıldığı temsil yöntemleri bir araya getirilmiştir. **Saint Lazare**¹¹⁴ adlı alıştırmada ise *Biçem Alıştırmaları*'ndaki hikâyede geçen mekânsal bağlama referans vermek ve mekânsal temsillerde kullanılan benzer montaj yöntemlerini anlatıya dahil etmek amaçlanmıştır.

Bazı alıştırmalarda *Oulipo*'nun sabit kurguya müdahale etme yöntemlerinden esinlenilmiştir. **Ters Mekân**¹¹⁵ adlı çeşitlemede aynı işlevlerin çözümü diğer

¹⁰⁵ Bkz: Şekil 106: Alıştırma 19.

¹⁰⁶ Bkz: Şekil 107: Alıştırma 20.

¹⁰⁷ Bkz: Şekil 108: Alıştırma 21.

¹⁰⁸ Bkz: Şekil 109: Alıştırma 22.

¹⁰⁹ Bkz: Şekil 110: Alıştırma 23.

¹¹⁰ Bkz: Şekil 111: Alıştırma 24.

¹¹¹ Bkz: Şekil 112: Alıştırma 25.

¹¹² Bkz. Şekil 113: Alıştırma 26.

¹¹³ *Cento* tekniği için Bkz: 4.2.1. *Oulipo* Teknikleri başlığı.

¹¹⁴ Bkz: Şekil 114: Alıştırma 27.

¹¹⁵ Bkz: Şekil 115: Alıştırma 28.

alıştırmalarda sabit olan mekansal kurgu tersine çevrilerek aranmıştır. **Ters Malzeme**¹¹⁶ adlı çeşitlemede ise diğer alıştırmalarda sabit olan malzeme kurgusu tersine çevrilmiştir. **Renk**¹¹⁷ adlı alıştırmada Madden'in çeşitlemelerinden esinlenilerek malzemeye ek olarak renk faktörü oyuna dahil edilmiştir.

Grid¹¹⁸ adlı alıştırmada *Oulipo*'cu eserlerde sıklıkla kullanılan grid ve benzeri matematiksel / biçimsel yöntemlerin, mekân tasarımında da kullanılan tarafları öne çıkarılmaya çalışılmış, fakat bu çeşitlemede tasarım sürecine yardımcı olan teknik, aksi bir tavırla somut bir şekilde mekânda yer almıştır. İşlevsel elemanların taşınması için kullanılan görünür gridlerle kullanımı imkânsızlaştıran oyuncu bir tavır yaratmak amaçlanmıştır.

Masa Savoye¹¹⁹ adlı alıştırmada *Oulipo*'nun azaltıcı nitelikli bazı tekniklerinden¹²⁰ esinlenilmiştir. Le Corbusier'in bilinen bir yapısı olan *Villa Savoye*, anımsatıcı belli özellikleriyle beraber bu çeşitlemelerdeki işlev kurgusuna göre yeniden uyarlanmıştır. Alıştırmanın başlığıyla ve temsildeki Corbusier figürüyle de bu referans vurgulanmaya çalışılmıştır.

Son alıştırmada ise *Biçem Alıştırmaları*'nda ve pek çok *Oulipo*cu eserdeki sonsuzluğu çağrıştıran, özellikle potansiyel çevirmenleri ve okurları çeşitleme oyununa dahil etmeyi amaçlayan *açık yapıt* tavrına referansla **Tabula Rasa**¹²¹ adlı boş bir çeşitleme yapılmıştır. Bu alıştırmayla son çeşitleme ortaya konurken, aynı zamanda bu çeviri denemesinin de bitimsizliğini vurgulamak amaçlanmıştır.

¹¹⁶ Bkz: Şekil 116: Alıştırma 29.

¹¹⁷ Bkz: Şekil 117: Alıştırma 30.

¹¹⁸ Bkz: Şekil 118: Alıştırma 31.

¹¹⁹ Bkz: Şekil 119: Alıştırma 32.

¹²⁰ *Şiirsel Fazlalık, Haikulaştırma, Io and the Wolf, End to End, Minimal Şiir, Tek Kelimelik Şiir, Tek Harflık Şiir* teknikleri için Bkz: 4.2.1. *Oulipo Teknikleri Başlığı*.

¹²¹ Bkz: Şekil 120: Alıştırma 33.

SONUÇ

Bu çalışmanın amaçladığı üzere, mekân tasarımına yabancı disiplinlerden yapılacak katkının arayışında, öncelikle tasarım faaliyetine yakınlığı sebebiyle çeviri eylemine başvurulmuştur. Çeviri eylemini kavramsal ve kuramsal açılardan incelemek ve bu kavram üzerinden yaratıcı eylemlerin büyük çoğunluğu için kurulabilecek bağlantılarla bir çeviri sürecindeki çalışma prensibi, tasarım süreciyle yan yana getirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda mekâna ilişkin bir üretim denemesi yapma amacıyla bir çeviri sürecini yapılandırabilmek amaçlanmıştır.

Çalışmada çeviriye dair farklı kavramsal ve kuramsal yaklaşımlar, iklimler ve çeviriden doğan açılımlar, disiplinlerarası bir boyutla ele alınmıştır. Bu değerlendirmenin sonucunda bir orijinal metin tanımlaması yapılan *Biçem Alıştırmaları*, her çeviri sürecinde olduğu gibi yaşatılmak istenen ve başka bir alanda tekrar çalıştırılmak istenen bir metin olarak yeni bir çevirme arzusunu yaratmıştır.

Burada tanımlanan çeviri süreci, klasik anlamda bir yabancı dil çevirisine ek bir tavırla, bir iletişim aksaklığını çözümlenmenin dışında, özellikle yabancı ortamdan yapılacak bir katkıyı çağırarak üzere gerçekleştirilmiştir. Her çevirinin sonucundan öte süreci boyunca dile kazandırdıklarını elde etme isteği, bu mekânsal çeviri sürecini de deneme girişimine öncü olmuştur. Bu anlamda *Biçem Alıştırmaları* kaleme alındığı dönemde, çevresinde yarattığı aura ile ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu aura, sanat yapıtının otantik aurasından farklı olarak, yaratıcılığı tetikleyen ve başka çevirilerine özellikle kapı açan bir potansiyel taşımaktadır. Eser, kendi içerisinde eğitici bir dil alıştırmaları oluşuyla iletişim ve yaratıcılığın söz konusu olduğu her alanda denenebilecek bir oyun önerisi yaratmıştır. Bu bakımdan mekân nesnesi, hem yazılabilir / tasarlanabilir bir kanvas oluşuyla, hem somut varlığıyla, hem de temsil özellikleriyle bu oyuna dahil edilebilecek bir çeviri alternatifinin parçası haline getirilmiştir.

Bu çeviri için tasarlanan çalışma ortamında, ele alınan eserin özellikle dahil olduğu *Oulipo* grubunun yaratıcılıkla ilgili yaklaşımları, çeviri gözlüğüyle bakılabilecek önemli verileri sağlamıştır. Yaratıcılığın kendiliğinden gelecek bir ilhamda aranmasındansa, yazarın mevcut olanaklarını kısıtlayarak bambaşka bir ruh haline girdiği bu yaklaşımla; *Oulipocular* sonsuz potansiyeller keşfedebilmişlerdir. Diğer yandan *Oulipocuların*

önerdiği *Ouxpo* kavramı, tüm bu çalışma atölyesinin içeriğini ve çalışma mantığını başka disiplinlere uyarlanabilir kılarak disiplinlerarası bir çeviri alanı yaratmıştır. Bu yayılmanın açığa çıkardığı çeşitli alanlardaki ürünler, yapılmış olan çeviri çalışması için geniş bir kaynak ağını elde etmeyi sağlamıştır.

Oulipo'nun kendi kısıtları, yapıları gereği çevrilmeye ve yeniden yazılmaya oldukça uygun yöntemler yaratmıştır. Diğer yandan bu kısıtlama yaklaşımlarının başka disiplinler içindeki yansımalarında *Oulipo* işlerinden etkilenildiği gibi, tüm yeni alanlarda da farklı etkileşim kombinasyonları söz konusu olmuştur. Bu durum zaman içerisinde kurulacak her yeni *Ouxpo* girişimi için kendinden öncesinde yapılmış ve ona kaynaklık edebilecek farklı çevirilerden oluşan zengin bir ağ anlamına gelmektedir. Bu çalışma için de çeviri sürecinin orijinal kaynağı, bir başka deyişle çıkış noktası, yalnızca *Biçem Alıştırmaları* olmamış; eserin içinden türediği *Oulipo*'nun atölye mantığı, eserin diğer dillerdeki çevirileri, diğer disiplinlerdeki türlü uyarlamaları, bunlarla beraber *Oulipo*'nun geri planını besleyen akımlar, eserin yazımına kaynaklık eden geçmiş yapılar gibi sayılabilecek geniş bir kaynak havuzunun bilgileri olmuştur. Klasik anlamdaki bir dil çevirisinde de orijinal kaynak yalnızca orijinal dilde yazılmış eser değil, metnin içeriğini oluşturan her tür verinin dahil olduğu sonsuz kaynaklardır. Ancak bu çalışmada oluşturulmak istenen süreçte çevirinin yeniden üretim özelliğine yaslanılarak, özellikle deneysel ve açık bir yapı olan eserin başka bir alanda, mekâna ilişkin bir medyumda (ortamda) denenmesine öncülük etmek amaçlanmıştır. Bu bakımdan bu çalışmanın çeviri sürecinde, klasik anlamdaki bir çeviri eylemindeki sadakate farklı bir yolla yaklaşarak; metnin alıştırmalarını yeniden kurgulamak ve orijinal eserin yarattığı oyuna bu yolla dahil olmak hedeflenmiştir.

Bu çalışmanın sonucunda, *Biçem Alıştırmaları'nın* açık ve süreğen bir yapıt olarak ele alınmasıyla beraber, yapılan çeviri denemesiyle de aynı açıklığı ve bitmemişliği ortaya koymak amaçlanmıştır. Çeviri kavramı ve *Oulipo*, bu bağlamda tasarım sürecinin tamamlanmasını da sorunsallaştırmayı sağlayabilmektedir. Biçemsel bir yapısı olan her alan için denenebilecek olan bu metnin çevirilerinin mekânsal uyarlamaları da, sonsuz farklı senaryoyle ve farklı yöntemle yeniden kurgulanabilecektir. Böylelikle yapılacak her farklı kurguda mekânsal tasarım disiplinlerinin iletişim yönüne ilişkin farklı deneyler gündeme gelebilecektir. Dolayısıyla buna benzer çalışmaların, farklı problem ve tematik çalışmalar için kurgulanabilirliğini de önermek mümkündür.

Bu çalışmada Biçem Alıştırmaları'nın hikâyesiyle bağdaştırılmaya çalışılan nötr özellikli mekân, benzer çeşitleme denemeleri için sonsuz alternatifle yeniden kurgulanabileceği gibi, var olan hazır bir mekânsal yapıya yapılan çeşitleme müdahalelerini de uygulamak mümkündür. Ana temaya oturtulan her tür mekânsal yapı, birbirinden farklı çeşitleme sonuçlarını elde etmeyi sağlayabilecektir. Bununla beraber kısıtlarını kendi belirleyen bir Oulipocunun tavrıyla geliştirilecek kısıt alternatifleri de bu bağlamda sonsuzlaşabilmektedir. Ek olarak mekân nesnesi, bu çalışmada kâğıt üzerindeki temsilleriyle tartışılmasına rağmen, mekânın birebir ve farklı ölçeklerdeki türlerini de oyuna dahil ederek çeşitlemenin potansiyellerini sınırlarına kadar zorlamak mümkündür. Bu çeviri denemesi ve dolayısıyla çeşitleme üretimi, özellikle alıştırma ve tekrar yapılarına yaptığı vurguyla eğitim ortamı için de yapılabilecek uyarlamaların ipuçlarını vermektedir.

Sonuç olarak çalışmada mekân nesnesi bir çeviri sürecinin parçası haline getirilirken bu süreç aracılığıyla *Oulipocu* üretimlerin mimarlık disiplinlerindeki nadir uyarlamalarına bir yenisi eklenmiştir. Kurgulanan süreçte üretilmiş olan 33 çeşitlemeyle, *Oulipocu* bir tavrın (ve dolayısıyla *Ouarchpocu* bir tavrın) iç mekân ölçeğindeki bir yapıda ilk denemeleri elde edilmiştir. Böylece çeşitlemeler aracılığıyla mekânsal bir tasarım sürecinin kısıtlarla hareket edilen *Oulipocu* bir süreçten nasıl beslenebileceğine dair bir prototip gerçekleştirilmiştir. Diğer yandan bu çeşitlemeler, *Biçem Alıştırmaları* metninin mimarlık ortamında üretilmiş ilk çevirisini oluşturmuştur. Fakat bu çalışma bir sonuç değil, yapılabilecek yeni çeviriler, Oulipo'nun yeni mekânsal uyarlamaları ve farklı amaçlarla kurgulanabilecek yeni deneyler için bir başlangıç olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKLAR

- Akcan, E. (2009). *Çeviride Modern Olan: Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akdağ, A. I. (2010). *Oulipo Teknikleri Çerçevesinde Bir Çeviri Çalışmasına Kültürel, Biçimsel ve Söylemsel Yaklaşım (Queneau'nun "Exercises de Style" Eserinin Türkçe Çevirisi); Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı.
- Akdağ, A. I. (2011). Oulipo Metinlerinin Türkçeye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Deyiş Kaydırmaları. *İ.Ü. Çeviribilim Dergisi; Cilt:2, Sayı:3*.
- Akdağ, A. I. (2011). *Oulipo Metinlerinin Türkçe'ye Çevirisinin Olanakları: Yazın Dizgesinde Boşluğu Doldurma Aracı Olarak Deyiş Kaydırmaları*. İ.Ü. Çeviribilim Dergisi; Cilt 2, Sayı 3.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Alkire, E. H. (2000). *Equivalence in Difference: Queneau's Exercises de Style in French, English and Italian*. USA: Cornell University, *Doktora Tezi*.
- Alpcan, F. B. (2009). *J. S. Bach'ın Geç Dönem Piyano Eserlerinin 20. Yüzyıl Sanatına Etkileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi.
- Aytaç, O., & Madra, Y. (2007, Eylül). Şehrin Atıklarını Toplamak: Gordon Matta Clark'ın Sanatının Siyaseti. *Doxa, Sayı:5*.
- Barthes, R. (2018 [1967]). *Yazarın Ölümü*. (O. Tecimen, Çev.) Oggito: <https://oggito.com/icerikler/yazarin-olumu/8913> adresinden alındı
- Batur, E. (1993). *Perec Kullanma Kılavuzu*. İstanbul: Mitos Yayınları.
- Batur, E. (2016). *Başkalaşım*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bear, L. (2012). Gordon Matta-Clark - Liza Bear Söyleşi. *Gordon Matta-Clark* (B. Bilir, Çev., s. 1-23). içinde İstanbul: Lemis Yayın.
- Becker, D. L. (2012). *Many Subtle Channels: In Praise of Potential Literature*. London: Harvard University Press.
- Bellos, D. (2010). Mathematics, Poetry, Fiction: The Adventure of the Oulipo. *BSHM Bulletin, 25:2, 104-118*.
- Benabou, M. (2005, Aralık). Calvino, Örnek Bir OuLiPo'cu. *Kitap-lık Sayı:89 Çeviri: Orçun Türkay, s. 86-88*.

- Benabou, M., & Roubaud, J. (2005, Aralık). İşte OuLiPo (Ouvroir de Litterature Potentielle / POTEDİŞ: Potansiyel Edebiyat İşliği) Budur! *Kitap-ıık Sayı:89 Çeviri: Saaddet Özen*, s. 79.
- Bengoa, M. (2019). *Monica Bengoa*. <http://monicabengoa.cl/en/exhibicion/exercices-de-style-exercises-in-style-2/> adresinden alındı
- Benjamin, W. (2012). Çevirmenin Görevi. M. Rifat içinde, *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 25-35). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2018 [1982]). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozdemir, Ö. A. (2018, Mayıs). Yazının Anlatım Yolları. *Notos Öykü* 69.
- Brownholtz, B. M. (2013). *Exercises in Style: 21st Century Remix: A Thesis Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Masters of Arts*. Chicago, Illinois: Department of English College of Liberal Arts and Social Sciences DePaul University.
- Bury, L. (2015). *Exercises in Criticism*. New York: Dalkey Archive Press.
- Bury, L. (2015). *Exercises in Criticism: The Theory and Practise of Literary Constraint*. New York: Dalkey Archive Press.
- Calvino, I. (1996). *Kıtaplarımdan Birini Nasıl Yazdım*. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık.
- Camcı, M. (2014). Bir Sosyal Bilimler Alanı Olarak Çeviribilim ve Disiplinlerarasılık Bağlamında Çeviribilim Paradigmaları. *Doktora Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Can, A. (2017, 08 29). *Gordon Matta-Clark*. Manifold: <https://manifold.press/gordon-matta-clark> adresinden alındı
- Christensen, P. (2007). Spatial Polyphony: Virtual Architecture Generated from the Music of J. S. Bach. *Advanced Study Report*. Sydney: University of Sydney, Faculty of Architecture.
- Consenstein, P. (2002). *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*. Amsterdam: Faux Titre.
- Derrida, J. (1985). *Difference in Translation*. (J. F. Graham, Çev.) Ithaca, London: Cornell University Press.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dobossy, L. (2012). Sanat Yapıtı ve Estetik Araştırmalar Konusu Olarak Çeviri. *Çeviri Seçkisi II* (M. Rifat, Çev., s. 83-85). içinde İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Doğan, Ö. (2010). Eleştiri ve Oulcipo. *Notos* 24.

- Dunkel, M., Petermann, E., & Burkhard, S. (2012). The Concept of Time Implied by the Theme and Variations Form: Novels Based on Bach's Goldberg Variations. In *Time and Space in Words and Music* (pp. 61,72). Frankfurt: Peter Lang.
- Dündar, B. (2011). *Kitap Nesnesi, Nesne Olarak Kitap*. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Eco, U. (2004). *Avrupa Kültüründen Kusursuz Dil Arayışı*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Eco, U. (2012). Hemen Hemen Aynı Şeyi Söylemek. M. Rıfat içinde, *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 173-176). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Eco, U. (2013). Foreword. R. Queneau içinde, *Exercises in Style* (B. Wright, Çev., s. 7-14). London: Alma Classics.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları, Çeviri: Tolga Esmer.
- Eco, U. (2017). *Yorum ve Aşırı Yorum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edgü, F. (2015). *Yazmak Eylemi: Bir Toplumsal / Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ekici, A. (2016). *Lacivert Taşından Tabletler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Elkin, L., & Esposito, S. (2013). *The End Of Oulipo? An Attempt To Exhaust A Movement*. Winchester, Washington: Zero Books.
- Falappi, V. (2015). *OuArchPo: Progetto Per Un Grattacielo*. Edizioni Accademiche Italiane.
- Falappi, V. (2015). *OuArchPo: Progetto Per Un Grattacielo*. Edizioni Accademiche Italiane.
- Fischer, G. (2015 [1991]). *Mimarlık ve Dil*. (F. E. Akerson, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach, His life, Art, and Work*. New York: Harcourt, Brace and Howe.
- Genette, G. (1982). *Palimpsests*. (C. D. Channa Newman, Çev.) London: University of Nebraska Press.
- Gordon Matta-Clark. (2012). (B. Bilir, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.
- Goto, K. (2008). *La Litterature Comme Reecriture. Poetiques des Exercices de Style de Raymond Queneau: Doktora Tezi*. L'Universite de Liege.
- Göktürk, A. (2006). *Sözün Ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göktürk, A. (2016). *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Grossman, E. (2010). *Çeviri Neden Önemlidir?* (A. Ece, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1980). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hofstadter, D. R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Penguin Publishing.
- Hofstadter, D. R. (2011). *Gödel, Escher, Bach: Bir Ebedi Gökçe Belik* (Çeviri: Ergün Akça, Hamide Akkoyun). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Holmes, J. (2012). The Name and The Nature of Translation Studies. M. Rifat içinde, *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 107-119). İstanbul: Sel Yayıncılık, Çeviri: Saliha Paker.
- Huang, J. Y. (1995). *Crossing-over: Translation and Interdisciplinarity, with the Example of Deconstructivist Architecture and Philosophy, Doktora Tezi*. New York: University of Rochester.
- İhsan, G. (2012). OULİPO: Yaratıcılığın Sınırlandırmayla İmtihanı. *Kırtipil, Sayı:1*.
- İhsan, G. (2017). *Kurmaca Alıştırmaları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Jakobson, R. (2012). Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üstüne. M. Rifat içinde, *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 61-66). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Johnson, P, & Wigley, M. (1988). *Deconstructivist Architecture*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co.
- Jormakka, K. (2012). *Adım Adım Tasarım Yöntemleri* (Zeynep Yazıcıoğlu Halu, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Joseph, B. W. (2008). John Cage ve Sessizliğin Mimarisi. *Doxa, Sayı: 6*.
- Jouet, J. (2005, Aralık). Queneau Soyundan Bir Aile. *Kitap-lık Sayı:89* (Orçun Türkay, Çev.), s. 80-82.
- Karasu, B. (2016). *Kısmet Büfesi*. İstanbul: Metis Yayın.
- Kaya, D. (2009). *Johann Sebastian Bach'ın "Füg Formları'nın ve "Füg Sanatı" Adlı Eserinin Barok Dönem Müzik Anlayışına Göre İncelenmesi*. . Adana, Türkiye: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Kraft, M. (2019). *Marcuskraft*. <http://marcuskraft.net/portfolio/stiluebungen.html> adresinden alındı
- Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı - I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Küntürcü, B. (2014). Bir Anlatı Kurma Aracı Olarak Transkriptler. S. Aydınli, & B. Küntürcü içinde, *Paralaks Oda*. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Lopes, C. V. (2014). *Exercises in Programming Style*. CRC Press.
- Madden, M. (2006). *99 Ways To Tell A Story*. London: jonathan Cape Publishing.
- Madden, M. (2019). *Matt Madden*. <http://mattmadden.com/> adresinden alındı
- Magne, B. (2005, Aralık). Perec ve Oulipo. *Kitap-lık Sayı:89 Çeviri: Elif Rifat*, s. 83-85.
- Manav, Ö., & Nemutlu, M. (2012). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Mathews, H. (2005, Aralık). Çeviri ve OuLiPo: Durmak Bilmeyen Maltız Vakası. *Kitap-lık Sayı:89 Çeviri: Armağan Ekici*, s. 90-99.
- Mathews, H., & Brotchie, A. (1998). *OuLiPo Compendium*. London: Atlas Press.
- May, R. (2010). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis Yayın.
- Moors Magazine*. (2019, Ocak 29).
<https://www.moorsmagazine.com/cartoons/swartequeneau/> adresinden alındı
- Motte, W. (1998). *OULIPO: A Primer of Potential Literature*. Dalkey Archive Press.
- Muro, C. (2019). *Harvard University*. <https://locator.tlt.harvard.edu/course/gsd-200205/2016/spring> adresinden alındı
- Mutlu, K. (2015). Metin (Partisyon, Kayıt) ve Bağlam: Glenn Gould'un 1955 ve 1981 Tarihli Goldberg Başkamaları'nın Bağlamsal Bir Analizi. VI. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*. Kütahya.
- Nida, E. A. (2012). Çeviri Süreçleri. M. Rifat içinde, *Çeviri Seçkisi II* (Y. Salman, Çev., s. 67-76). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ording, P. (2019). *99 Variations on a Proof*. Princeton University Press.
- Orwell, G. (2010). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. (N. Akgören, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Ouxpo*. (2019). wikipedia: <https://bit.ly/2Wi6koW> adresinden alındı
- Özcan, Z. (2013). Intersection of Architecture and Music as Gesamtkunstwerk in Iannis Xenakis's Selected Works. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Odtü.
- Özen, S. (2005, Aralık). OuLiPo'cular, Ou, Li ve Po'yu İleri Götürmek için Çalışırlar! *Kitap-lık*, s. 75-78.
- Özer, N., & Demirbatır, R. E. (2017). J. S. Bach'ın BWW 881Fa Minör Prelüd ve Fügünün Analizi ve Eğitsel Açından Öneriler. *SDÜ Güzeli Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Aralık'17 Cilt: 10 Sayı: ISSN 1308-2698*.

- Özpalabıyıklar, S. (2005). Oulipoyun. *Kitap-İlk Sayı: 89*, s. 100-101.
- Paz, O. (2012). Söz Sanatı ve Söze Bağlılık Açısından Çeviri. M. Rifat içinde, *Çeviri Seçkisi II* (s. 97-106). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pazarkaya, Y. (2018). *Çevirinin Estetiği ve Çeviri Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Peraldo, E. (2016). *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Perec, G. (2003). Günümüz Fransız Yazarlarının Güçleri ve Sınırları. *Kitap-İlk Sayı:10*, s. 68-72.
- Perec, G. (2005, Aralık). Oulipoyun. *Kitap-İlk Sayı:89 Çeviri: Selahattin Özpalabıyıklar*, s. 100-101.
- Perec, G. (2016). *Yaşam Kullanma Kılavuzu*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Perec, G. (2017). *Kayboluş*. (C. Yardımcı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Platon. (2005). *Devlet*. (V. A. Cenk Saraçoğlu, Çev.) Bordo Siyah Yayınları.
- Popoviç, A. (2012). Çeviri Çözümlemesinde "Değiş Kaydırma" Kavramı. M. Rifat (Dü.) içinde, *Çeviri Seçkisi II* (Y. Salman, Çev., s. 87-92). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Portzamparc, C. d., & Sollers, P. (2014). *Bir Mimar ile Bir Yazar Tartışıyor*. (C. İleri, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Queneau, R. (1947). *Exercices de Style*. Paris: Editions Gallimard.
- Queneau, R. (1998 [1958]). *Exercices in Style*. (B. Wright, Çev.) London: John Calder Publishers.
- Queneau, R. (2010). *Biçem Alıştırmaları* (2 b.). (A. Ekici, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Queneau, R., Massin, R., & Carelman, J. (1963). *Exercices de Style*. Paris: Editions Gallimard.
- Read, A. G. (1998). OuLiPo, Architecture, and the Practise of Creative Constraint. *86th ACSA Annual Meeting and Technology Conference* (s. 190-194). University of North Carolina at Charlotte.
- Ricoeur, P. (2008). *Çeviri Üzerine*. (S. Ö. Kaşar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2008). "Daha İyi Anlamak İçin Daha Fazla Açıklamak" İsteyen Bir Yorumbilimci: Paul Ricoeur. *Cogito, Sayı 58*.
- Rifat, M. (2017). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları - 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Rıfat, M. (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saraç, T. (1985). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Schuback, M. S. (2013). In-between Painting and Music-or, Thinking With Paul Klee and Anton Webern. *Research in Phenomenology, Vol. 43, No. 3, Topic: The Philosophical Vision of Paul Klee*, 419-442.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York, London: Oxford University Press.
- Stolze, R. (2013). *Çeviri Kuramları*. İstanbul: Değişim Aktüel Kitabevi.
- Symes, C. (1999). Writing by Numbers: OuLiPo and the Creativity of Constraints. *Mosaic: An Interdisciplinarity Critical Journal, Vol. 32, No. 3*, 87-107.
- Şen, M. (2012). Sınırsızlığa Sınırlı Bir Yolculuk. *Kırtıpil Sayı:1*.
- Şentürk, L. (1997, Temmuz-Ağustos). İlk Oulipo'cu. *Kitap-lık*, s. 38-39.
- Şentürk, L. (2004, Mayıs 5). Biçem Alıştırmaları ve Yazmak Eylemi. *Gezeyazısı*, s. 171-181.
- Şentürk, L. (2004). Pythagoras'tan OuMuPo'ya Müzik ve Mimarlık. *Arredamento Mimarlık*, 73-78.
- Şentürk, L. (2004). *Yerdeğiştirmeler Seçkisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, L. (2008, Nisan). Potansiyel Mimarlık İşliği'nin (Po-m-i) "Kaçan Duvar"ları. *RH + Sanat*, s. 56-58.
- Şentürk, L. (2011). *Kış Dönencesi*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Şentürk, L. (2012). *Dönme Dolap*.
- Şentürk, L. (2012, Ekim-Kasım). Kırtıpil Sayı:1 Levent Şentürk Röportajı.
- Şentürk, L. (2012). *POMİ: Potansiyel Mimarlık İşliği: Bir Tasarım Stüdyosunun On Yılı (2002-2012)*. Eskişehir: Codex Mimarlık Kitaplığı Atölye Dizisi 1, ESOGÜ Mimarlık Bölümü Yayını.
- Şentürk, L. (2016). "Görünmez Kentler"i Yeniden Ziyaret. *XXI*.
- Şentürk, L. (2016). Georges Perec: Saklambaç Oynayan Çocuk. L. Şentürk içinde, *Yengeç Baladı: Mekansiklopedi* (s. 348-354). İstanbul: Kült Yayınları.
- Şentürk, L. (2016). Konumlanmalar: "Zümrüdüanka Projesi". *XXI, Ekim*.
- Şentürk, L. (2017). Calvino İçin "İncipit": Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" ve Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım" Üzerine. *XXI*.

- Şevik, N., Gündoğdu, M., & Tosun, M. (2015). Skopos Kuramını Yeniden Anlamak: Skopos Kuramında Amaç Kavramına Geniş Ölçekli Bir Bakış. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi Cilt:1*, 179-196.
- Şumnu, U. (2012). Beyazlar Daha Beyaz: Modern Mimarlık ve Bezeme. R. O. Nur Altınyıldız Artun içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 155-163).
- Trier, L. v. (2004, Ocak 31). "Yaratıcılık Kısıtlamalarımızdır". (Y. Tabak, Röportaj Yapan)
- Tschumi, B. (1994). *Manhattan Transcripts*. Academy Editions.
- Tschumi, B. (2018). *Mimarlık ve Kopma*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Uygur, N. (2008). *Dilin Gücü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Varga, B. A. (2014). *Iannis Xenakis ile Söyleşiler*. (M. Güneş, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.
- Verdi, R. (1968). Musical Influences on the Art of Paul Klee. *Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 3*, 81-107.
- Viers, C. A. (2008). The OULIPO and Art as Retrieval: Copyists and Translators in the Novels of Raymond Queneau, Italo Calvino, Harry Mathews and Georges Perec. *Doktora Tezi*. Los Angeles: University of California.
- Wigley, M. (1989). The Translation of Architecture, the Production of Babel. *The MIT Press*, 6-21.
- Wittgenstein, L. ([1985] 2013). *Tractatus-Logico Philosophicus*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Wocke, B. (2014). Derrida at Villette: (An)aesthetic of Space. *University of Toronto Quarterly, Volume 83, Number 3*, 739-755.
- Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press.
- Yetkiner, N. K. (2009). *Çeviribilim Edimbilim İlişkisi Üzerine*. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.
- Ziolkowski, T. (2010). Literary Variations On Bach's Goldberg. *Modern Humanities Research Assosiation*, 625-640.

1 NOTATION NOTASTON	2 DOUBLE ENTRY ÇİFTE DİKİŞ	3 LITOTES LİTOTES	4 METAPHORICALLY MECAZİ OLARAK	5 RETROGRADE GERİYE DOĞRU	6 SURPRISES ŞAŞKİNLIKLAR	7 DREAM RUYA	8 PROGNOSTICATION KEHANET	9 SYNCHYSIS DEVRIK	10 THE RAINBOW GÖKKUŞAĞI
11 WORD GAME CÜMLE İÇİNDE KULLANIM	12 HESITATION İKİRCİKLENME	13 PRECISION TAM TAMINA	14 THE SUBJECTIVE SIDE ÖZNEL BAKIŞ AÇISI	15 ANOTHER SUBJECTIVITY BAŞKA BİR ÖZNEL BAKIŞ AÇISI	16 NARRATIVE ANLATI	17 WORD BUILDING SOZCUK TURETME	18 NEGATIVITIES OLUMSUZLUKLAR	19 ANIMISM ANIMIZM	20 ANAGRAMS ANAGRAMLAR
21 DISTINGUO DİSTİNGUO	22 HOMOEOTELEUTON HOMEOTELEUTON	23 OFFICAL LETTER RESMİ MEKTUP	24 BLURB KİTAP ARKASI YAZISI	25 ONOMATOPEIA ONOMATOPEİA	26 LOGICAL ANALYSIS MANTIKSAL ÇÖZÜMLEME	27 INSISTENCE ISRAR	28 IGNORENCE BİLMEZDEN GELME	29 PAST DİĞİ GECMİŞ (PASSE İNDEFİNİ YERİNE)	30 PRESENT GENİŞ (PRESENT YERİNE)
31 REPORTED SPEECH MIŞLI GECMİŞ (PASSE SIMPLE YERİNE)	32 PASSIVE EDİLGEN ÇATI (İMPARFAT YERİNE)	33 COUPLETS ALEXANDRİNELER	34 POLYPTOTES POLYPTOTON	35 APHAERESIS APHAERESIS	36 APOCOPE APOCOPE	37 SYNCOPE SENKOP	38 SPEAKING PERSONALLY SAHSEN	39 EXCLAMATIONS UNLEMELER	40 YOU KNOW ANADIN MI? (ALORS YERİNE)
41 NOBLE ŞAŞAALI	42 COCKNEY KABA	43 CROSS-EXAMINATION SORGU	44 COMEDY KOMEDİ	45 ASIDES YANINDAKİNE FİSİLDAYARAK	46 PARECHESIS PARECHESIS	47 SPECTRAL HAYALET RAPORU	48 PHILOSOPHIC FELSEFİ	49 APOSTROPHE APOSTROF	50 AMKYARD BECERİKSİZCE
51 CASUAL TAKMADAN	52 BIASED TARAF TUTARAK	53 SONNET SONE	54 OLFACTORY KOKU ALIMAYLA İLGİLİ	55 GUSTATORY TAT ALIMAYLA İLGİLİ	56 TACTILE DOKUNMAYLA İLGİLİ	57 VISUAL GÖRSEL	58 AUDITORY İŞİTSEL	59 TELEGRAPHIC TELGRAF	60 ODE ŞARKI
61 PERMUTATIONS BY GROUPS OF 2,3,4,5 LETTERS ARTAN SAYIDA HARF ÖBEKLERİ PERMUTASYONLAR	62 PERMUTATIONS BY INCREASING GR. OF LETTERS ARTAN SAYIDA SOZCUK ÖBEKLERİ PERMUTASYONLAR	63 HELLENISMS UYDUR UYDUR SÖYLE (HELLENISMES YERİNE)	64 REACTIONARY GERİCİ	65 TANIMSAL	66 HAIKAI HAIKU	67 FREE VERSE ÖZGÜR KOŞUK	68 FEMININE KADINSI	69 LIPOGRAM	70 OTTUBAAZICI (ANGLICISMES YERİNE)
71 PROTHESIS PROTHESIS	72 EPENTHESIS EPENTHESIS	73 PARAGOGUE PARAGOGUE	74 PARTS OF SPEECH CÜMLENİN ÖGELERİ	75 METATHESIS METATHESIS	76 FROM THE FRONT FROM BEHIND ARKALI ÖNLÜ	77 PROPER NAMES ÖZEL İSİMLER	78 BLACK SLANG ARGO (LOUCHERBEM YERİNE)	79 DOG LATIN KUŞ DİLİ (JAVANIS YERİNE)	80 ANTIPHRASIS ANTONİMLER
81 PIG LATIN SAHTE LATİNCE	82 HOMOPHONIC EŞSESİL	83 ITALIANISMS AZERICE (ITALIANISMES YERİNE)	84 FOR ZE FREINETCHE LEVANTEN (PPOR LAY ZANGLAY YERİNE)	85 SPOONERISM HACIGÖZ İLE KRAVAT	86 BOTANICAL BOTANİK	87 MEDICAL TIBBİ	88 ABUSIVE HAKARETAMİZ	89 GASTRONOMICAL GASTRONOMİK	90 ZOOLOGICAL ZOOLOJİK
91 FUTILE BOŞUNA	92 MODERN STYLE NEVZUHR (MODERN STYLE YERİNE)	93 PROBABILIST OLASILIKSAL	94 PORTRAIT BETİMLEME	95 MATHEMATICAL GEOMETRİK	96 COUNTRY ŞİVE (PAYSAM YERİNE)	97 INTERJECTIONS NIDA	98 PRECIOUS TUMTURAKLI	99 UNEXPECTED BEKLENMEDİK	

TEMPLATE	MONOLOGUE	SUBJECTIVE	UPSTAIRS	A REFRIGERATOR WITH A VIEW	VOYEUR	SOUND EFFECTS	EMANATA	INVENTORY	HOW - TO
WELCOME TO "EXERCISES IN STYLE"	RETROGRADE	TENSE	FLASHBACK	DEJA VU	UNRELIABLE NARRATOR	DAILIES	POLITICAL CARTOON	PHOTOCOMIC	UNDERGROUND COMIX
MANGA	WAR EXERCISE	EXERCISES IN LOVE	FANTASY	PLAN 99 FROM OUTER SPACE	HIGH NOON	POLICE PROCEDURAL	HUMOR COMIC	FURRY	ONE PANEL
THIRTY PANELS	PLUS ONE	ETCETERA	OPPOSITISES	REFRAMING	INKING OUTSIDE THE BOX	PALINDROME	ANAGRAM I	ANAGRAM II	AFTER RODOLPHE TOPPFE
A NEWLY DISCOVERED FRAGMENT OF THE BAYEUX TAPESTRY	WHAT HAPPENED WHEN THE ICE TRUCK COMES TO HOGENS' ALLEY	EXORCISE IN STYLE	DYNAMIC CONSTRAINT	LIGNE CLAIRE	SUPER HERO	MAP	REOYGBIV	EXERCISES OF THE RAIRBIT FIEND	ESK HER SIZE AND STYLE
HOMAGE TO JACK KIRBY	EXERCISES IN CLOSURE	PUBLIC SERVICE ANNOUNCEMENT	ARANOID RELIGIOUS TRAC	CENTO	TWO - IN - ONE	DIGITAL	GRAPH	IN CASE OF EXERCISES IN STYLE	STORYBOARD
BROUGHT TO YOU BY...	CALLIGRAM	NO PICTURES	PERSONIFICATION	THE NEXT DAY	NESTED STORIES	OVERHEARD IN A BAR	HAPPY COUPLE	UNHAPPY COUPLE	A LIFE
AROUND THE WORLD	THE CRITIC	EVOLUTION	CREATONISM	A LIFETIME TO GET TO THE REFRIGERATOR	ACTOR'S STUDIO I	ACTOR'S STUDIO II	HORIZONTAL	VERTICAL	EXTREME CLOSE-UPS
LONG SHOTS	EXTREME ZOOM	THINGS ARE QUEER	ISOMETRIC PROJECTION	OUR HOUSE	ONE HORIZONE	TOO MUCH TEXT	NO LINE	SILLHOUETTE	MINIMALIST
MAXIMALIST	FIXED POINT IN SPACE	FIXED POINT IN TIME	WHAT'S WRONG WITH THIS COMIC?	DIFFERENT TEXT	DIFFERENT IMAGES	NO REFRIGERATOR	NO JESSICA	NO MATT	

BİR ÇEVİRİ NESNESİ OLARAK
MEKÂN VE “BİÇEM
ALIŞTIRMALARI” METNİ
ÜZERİNDEN
DİSİPLİNLERARASI BİR ÇEVİRİ
ARAŞTIRMASI

Yazar Sırma Bilir

Gönderim Tarihi: 02-Nis-2019 03:05PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1104433387

Dosya adı: TIRMALARI_METN_ZER_NDEN_D_S_PL_NLERAASI_B_R_EV_R_ARA_TIRMASI.pdf (9.46M)

Kelime sayısı: 44601

Karakter sayısı: 309487

BİR ÇEVİRİ NESNESİ OLARAK MEKÂN VE “BİÇEM ALIŞTIRMALARI” METNİ ÜZERİNDEN DİSİPLİNLERARASI BİR ÇEVİRİ ARAŞTIRMASI

ORIJINALLIK RAPORU

%**2**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**2**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**0**

YAYINLAR

%**0**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

2

home.wxs.nl

İnternet Kaynağı

<%**1**

3

moonstationz.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

4

ozkanalibozdemir.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

5

yersizseyler.net

İnternet Kaynağı

<%**1**

6

www.culture-besancon.fr

İnternet Kaynağı

<%**1**

7

sedanurtekin.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

8

triodisk.fstep.ru

İnternet Kaynağı

<%**1**

9	xxi.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
10	araba.ils.unibuc.ro İnternet Kaynağı	<% 1
11	poetikhars.com İnternet Kaynağı	<% 1
12	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
13	www.narteks.net İnternet Kaynağı	<% 1
14	journals.istanbul.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
15	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<% 1
16	begenmeyenokumasin.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	Submitted to Ondokuz Mayıs Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
18	"Schreiben", Springer Nature America, Inc, 1995 Yayın	<% 1
19	Submitted to University of Melbourne Öğrenci Ödevi	<% 1

www.palgraveconnect.com

20

İnternet Kaynağı

<% 1

21

jansenista2.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

22

www.flashartonline.com

İnternet Kaynağı

<% 1

23

impresionesdefelix.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

24

musicologiahispana.academia.edu

İnternet Kaynağı

<% 1

25

mimaritasarimveelestiri.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<% 1

26

bilimvegelecek.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

27

en.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

28

catalog.lib.kagoshima-u.ac.jp

İnternet Kaynağı

<% 1

29

karbeyazfilm.com

İnternet Kaynağı

<% 1

30

skat.ihmc.us

İnternet Kaynağı

<% 1

31

ÇELENK, Sevilay. "Calvino anlatısında "sürgün"

<% 1