

YARATICI SÜREÇTE ÇEVİRİ ETKİNLİĞİ VE MEKÂN ÜRETİMİNE ÇEVİRİ ÇERÇEVESİNDEN BİR BAKIŞ

Sırma BİLİR¹

Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
sirmabilir@hacettepe.edu.tr
https://orcid.org/0000-0003-4962-6760

Pelin YILDIZ

Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
peliny@hacettepe.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-7201-8213

Atf

Bilir, S. & Yıldız, P. (2022). Yaratıcı Süreçte Çeviri Etkinliği ve Mekân Üretimine Çeviri Çerçevesinden Bir Bakış. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (2), 515-530.

ÖZ

Dile ait bir etkinlik olan çeviri eylemi, bir iletişim problemini çözenin ötesinde yaratıcı bir yeniden üretimdir. Çeviri dilde yeniden yazılan metnin kaynağı açıkça bellidir. Ancak çeviri, yalnızca kaynak metnin başka dilde tekrarlandığı bir taklitten ibaret değildir. Tasarım eyleminde ise genellikle tasarlanan nesnenin yeniliği, orijinalliği ön plandadır. Buna karşılık tasarım eylemi de çeviri eylemindeki kadar net ve görünür olmasa da bazı kaynaklar aracılığıyla yapılan bir dönüştürme işlemidir. Çeviri eylemi de tasarım eylemi de yaratıcı bir süreci tarif eder. Yaratıcılığa karşı birbirinden farklı noktalarda duran iki eylemde belli ortaklıkların varlığını tartışmak mümkündür. Bu çalışmada iki farklı üretim biçimi olan çeviri ve tasarım eylemleri bir araya getirilerek mekânsal üretime dair disiplinlerarası bir açılım yapmak amaçlanmıştır. Çalışmada çeviri eyleminin tanımı ve çeviri çalışmaları içerisindeki tartışmalar üzerine genel bir çerçeve çizilirken, mekân da tasarım disiplininin sınırlarından çıkarılıp bir çeviri eyleminin öznesi olarak yeniden tanımlanmıştır. Mekânın hem bir kaynak metin hem de bir çeviri metin olarak okunabildiği bir üretim döngüsünde iletişim nesnesi olarak gücü, çeviri çerçevesinden yeni bir bakış açısıyla sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri, Tasarım, Mekân, Yaratıcılık.

¹ Bu çalışma 1.yazar tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tamamlanmış olan “Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân ve “Biçem Alıştırmaları” Metni Üzerinden Disiplinlerarası Bir Çeviri Araştırması” (2019) adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

TRANSLATION ACTIVITY IN THE CREATIVE PROCESS, AND A VIEW TO THE SPACE PRODUCTION THROUGH TRANSLATION FRAMEWORK

ABSTRACT

Being a linguistic activity, the act of translation is rather reproducing creatively than a solution to a communication problem. The source material of the translated text is clearly apparent. However, the translated text is not just a repetitive imitation of the source text in another language. In the act of design, the originality and novelty of the object are usually put in the foreground. Similarly, the conversion in translation is made with determined resources yet it is not as at the forefront in the act of design. Both the acts of translation and design are identified as creative processes. Even though these two acts stand at different points in creativity, it is possible to discuss their mutuality. This study aims interdisciplinarily expand the spatial production by combining the acts of translation and design, which are defined as two different practices of production. A general framework was drawn on the translation act and the discussions within its studies; while the space was separated beyond the limits of the design discipline and redefined as a subject of the translation act. The power of space as a communication object in the production process was questioned from the translation framework with this new perspective, where space can be defined both as the source and the translated text.

Keywords: Translation, Design, Space, Creativity.

GİRİŞ

Mekân tasarlanılan disiplinlerin dilsel terminolojisinde kullanılagelen birçok kavramda başka disiplinlerin izlerini okumak mümkündür. Fonksiyon terimiyle mekânın amacı tanımlanırken, oran ve ölçek kavramları da tasarım sürecinin en temel araçlarıdır. Matematik ve geometrinin terminolojisi olmadan mekân üretmek mümkün değildir. Mekanların temsilinde de pek çok başka alanın yöntem ve kavramları kullanılır. Askeriyedeki cephe kavramı yapıların da ön yüzünü tanımlar. Tıbbi görüntüleme araçlarındaki gibi mimari yapıların da kesiti alınarak içleri bir organizma gibi açılarak gösterilir. Resimden ödünç perspektifle mekanlar kâğıt üzerinde 3 boyutlu olarak görselleştirilir. Görsel algı ilkeleri, kompozisyon bilgisi, tasarım elemanları da yaratıcılık gerektiren pek çok disiplininde olduğu gibi mekânsal disiplinlerde de tasarım sürecinde ortak bir gramer oluşturur.

Hem dilsel anlamda hem de yöntemsel olarak kendini ele veren bu melezlik, bize mekân tasarımının disiplinlerarası alışverişlere belki de en açık alanlardan biri olduğunu gösterir. Bu disiplinlerarası oluşu daha detaylı tartışabilmek için iki yabancı arasındaki diyalogu söz konusu eden dilsel alana ait bir başka etkinlik olan çeviri kavramı, çalışmanın ana odağını oluşturur.

Mekân üretiminin disiplinlerarası boyutuna farklı bir çerçeve çizerek bakmayı amaçlayan bu çalışmada çeviri eylemi, tasarım etkinliğini bir başka yönüyle tanımlamaya yardımcı bir metafor olarak ele alınırken, bir yandan da tamamen yabancı bir alan olan çeviri çalışmalarının içerisinde gezinerek mekân tasarlama eyleminin sürecine dair katkı sağlayacak potansiyellerin arayışına kapı açmayı amaçlamaktadır.

TASARIM VE ÇEVİRİ

Tasarı(m) ve çeviri(m) sözcüklerini yan yana getirdiğimizde her ikisinin de hem bir süreci hem de bir sonuç ürünü tanımladığını görürüz. Tamamen dile ait bir etkinliği, başlı başına bir disiplin olan tasarım etkinliğiyle karşılaştırırken iki eylemin de kuramsal sıklığını bir ölçüde gevşetip kendi alanlarından çıkarıp her ikisine de özünde bir dönüşüm süreci olarak bakmak gerekir. Ancak tasarlamayı ve çevirmeyi,

benzerlikleri özelinde birlikte tartışırken, her tasarımın bir çeviri olduğunu, ya da her çevirinin bir tasarım olduğunu iddia eden kısırlaştırıcı ve kapsayıcı bir tavırdan kaçınılmakta, aksine bu iki eylemin birbirlerinin içine geçen yönlerini öne çıkararak dışarıdan sorgulayıcı bir gözle bakmak arzu edilmektedir.

Çeviri, Türkçe Sözlük'te eylem olarak "dilden dile aktarma" şeklinde tanımlanır. Nesne olarak ise, "bir dilden başka bir dile çevrilmiş yazı"dır (Dil Derneği, 2005). Fakat çeviri, yalnızca yaşamsal bir iletişim problemini çözenin dışında yaratıcı bir yeniden üretme eylemidir. Çevirme eylemi döndürme eylemiyle de yapısal bir benzerlik kurar. Bu fiziksel metafordan hareketle herhangi bir şeye farklı bir açıdan bakabilmek için onu çevirmek gerektiği söylenebilir ve çevirme eyleminin tek bir yönü yoktur. Bu da çeviri yaparken bir şeyi A noktasından B noktasına taşıma tanımının ötesine geçerek sonsuz bir yeniden üretime işaret eder. Sonuçta hangi noktaya gelmiş olunursa olunsun, çevirideki başlangıç noktası çoğu zaman görünür ve ulaşılabilir. Diğer yandan tasarım ürünü, genellikle kabul gören tanımıyla orijinal olarak atfedilen, yaratılmış yeni bir nesne olarak kabul edilir. Ancak bu iki farklı tanımda dikkat çekilebilecek noktalardan biri, tasarım sürecinin de çeviri sürecindeki kadar görünür olmasa da benzer şekilde bazı mevcut kaynaklardan hareketle yaratılmasıdır. Dolayısıyla tasarımcı da tıpkı çevirmen gibi yeniyi üretmeye bir sıfır noktasıyla başlamaz. Bu karşılaştırmada diğer bir önemli nokta ise, çevirmenin yaptığı işlemin de çıkış noktası olan kaynağı basitçe tekrarlamaktan fazlasını içermesidir. Dolayısıyla ne tasarımcının saf yeniyi var eden adeta tanrısal bir gücü simgelediği, ne de çevirmenin tasarımcıya göre daha az yaratıcı bir taklit edici olduğu söylenebilir.

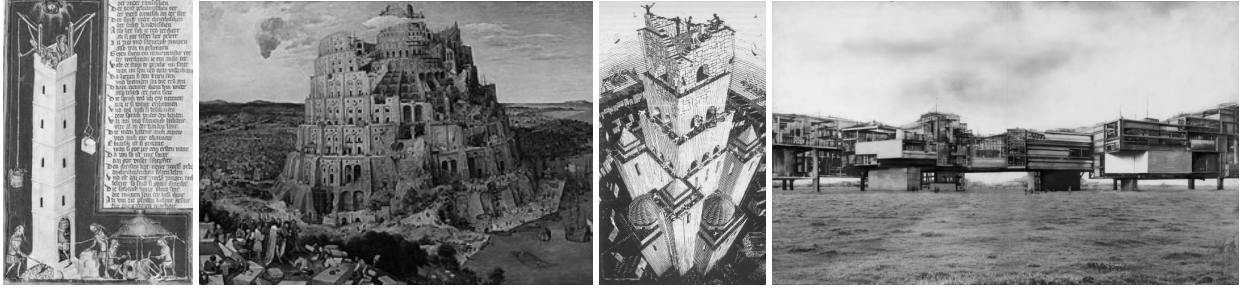
ÇEVİRİ TARTIŞMALARI

Taklit etme, özünde bir anlama ve öğrenme arzusuna işaret eder. Ancak bu arzuyla beraber çevirmenin yaptığı taklit, metnin yalnızca anlamını değil, yazarın kendine özgü biçimini ve metnin biçimsel unsurlarını da taklit etmeyi gerektirir. Bu da başka bir deyişle taklit edilemeyecek unsurların yeniden yazılması, yani baştan yaratılması anlamına gelir. Rıfat, bir şeyi anlamayı, "onu en azından potansiyel olarak yeniden üretebilme gücüne sahip olmak" diyerek tanımlar (Rıfat, 2008: 54). Bu yeniden üretim, pek çok çeviri kuramcısı tarafından güçlü bir yorumu içeren sanatsal bir aktivite olarak görülür. George 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. Octavio Paz ise, çeviri ve yaratıcı çaba arasında bir ayrım olmadığını vurgularken iyi çevirmen aynı zamanda bir şair olmalı, bir şair de aynı zamanda bir çevirmen olmalıdır diye belirtir (Paz, 2012). Çeviri çalışmalarında taşıma işleminin yönü kaynak metinden erek metne giden tek yönlü bir aktarım gibi görünse dahi, aslında yaratıcı bir süreç olarak değerlendirildiğinde, orijinal ve çeviri metin arasında varsayılan hiyerarşi silikleşir, yok olur.

Pozitif bilim alanları içerisindeki daha mekanik ve nicel notasyonlarla örneklendirilebilecek çevirilere kıyasla edebî ve sanatsal metinlerde çevirmenler yorum ve üretim teknikleriyle sahnede daha fazla görünür oldukça, çeviri çalışmaları içerisindeki tartışmalar da bu oranda dallanır. Teknoloji aracılığıyla çeviriyi otomatikleştiren yöntemler ve insan faktörünü devreden çıkarmanın yolları aransa da, anlamın bir dilden bir dile aktarılışı her zaman sorunludur. Tıpkı tasarımın mutlaklığından bahsedilemeyeceği gibi mutlak bir çeviri de mümkün değildir.

Çevirinin başlangıcını simgeleyen Babil Söylencesi'ne göre insanlar güçlerini birleştirerek büyük bir kule inşa ederler. Uyum içinde ve kolektif bir şekilde yapımına başlanan bu kulenin göğe yükselişi, bir direniş olarak görülüp tanrıyı kızdırır ve tanrı kulenin inşasının tamamlanmasına engel olur. Ardından insanlığa bir ceza verir ve o güne kadar aynı dili konuşan topluluğun dillerini ayrıştırır. Dil laneti olarak tariflenen bu ceza ile insanlık sonsuz bir karmaşa içinde kalır ve çeviriye mahkûm olur. Dinî ve mitolojik kaynaklar temelli bu efsane, çeviri çalışmaları içerisinde de sıkça kullanılan bir referanstır. Hikâye, çağdan çağa, dilden dile aktarıldıkça, sıkça çeviriye uğrayıp canlı kalır ve çeşitli kule tasvirleriyle mimariye de göz

kırpar. Babil Kulesi imgesi, Derrida (1985)'nin dikkat çektiği üzere bir düşüncenin hem felsefe, hem dil, hem de mimarlık üzerinden şekillenişine örnek bir figürdür².



Resim 1: Bilinen en eski Babil Kulesi imgelerinden biri, 16.yy.

Kaynak: (Batur, 2016).

Resim 2: Pieter Bruegel, 1563. Bir dönemin ürünlerinde sürekli çeşitlenen sarmal kule prototipinin en ünlü örneği.

Kaynak: (Batur, 2016).

Resim 3: Tower of Babel by M. C. Escher. 1928.

Kaynak: (Hofstadter, 1979).

Resim 4: Babil düşüncesinin tersine çevrildiği, kule imgesinin de başkalaştığı, Constant'ın *New Babylon (Yeni Babil)* tasvirlerinden biri, 1971, suluboya, karakalem, fotomontaj.

Kaynak: URL-1

Babil Söylencesi'ndeki bu ütopyik tınıya göre gerçekte bir salt dil olduğu ve her çeviride bu saf anlama ulaşma çabası öne çıkar. Walter Benjamin (2012), *Çevirmenin Görevi* adlı metninde bir üst dilin eksikliğini dile getirir ve dillerin çokluğunu salt dilin eksikliğine bağlar. Ona göre çevirmenin görevi, her metinde amaçlanan anlamı bulmaktır. İyi yazılmış yapıtları çevrilebilir olarak nitelendirir ve diller arasındaki yakınlık sayesinde çeviri işleminin mümkün olduğunu iddia eder. Bu bağlamda her tür çeviri çabası, çevirisi yapılan dilin salt dile yakınlaştırıldığı bir gelişme evresi olarak görülür. Benjamin (2012)'e göre diller birbirine yabancı değildir, tersine öncül olarak söylemek istedikleri açısından aralarında bir yakınlık vardır. Dolayısıyla salt dilin kendini her zaman çevirilerde açığa vurduğunu belirtir. 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.

Benjamin (2012), çeviriyi, dillerin birbirlerini geliştirebilmesini, birbirlerine açılıp karşılıklı genişleyebilmelerini sağlayan, sınırları kaldıran bir güç olarak görür. Dillerin bir diğerini silmeden, uzlaşma ümidiyle diyalog oluşturarak bir bütünlüğe ulaşılmasını arzular. Bu arzuyu *çevrilebilirlik* fikriyle ilişkilendirir.

Derrida (1985) ise *Des Tours de Babel (Babil Kuleleri)* adlı metninde bir salt dilin varlığı düşüncesini reddederek farklı bir yaklaşım sunar. Pürüzsüz bir çevirinin mümkün olduğu fikrinin, kaynak dildeki anlamı mutlak bir sınıra sokmak anlamına geldiğini belirtir ve çevirinin imkansızlığını öne sürer. Salt bir dile ulaşamama halini, özellikle eksikliği ve tamamlanamamışlığı olumlu bir durum olarak tanımlar.

² Jorge Luis Borges'in 1941'de yazdığı *Babil Kitaplığı* isimli öyküsü de bir diğer mimari tınılı tasvir olarak görülebilir. Bu kütüphane, dünyanın bütün kitaplarını, bütün dillere yapılmış çevirileriyle barındıran bir sonsuzluk sembolüdür.

Çevirinin imkânsız olduğunu, ancak düşüncenin sürmesi için de zorunlu bir açılım olduğunu dile getirir. Çeviri metin, ancak orijinal metnin köklerinden sarsılmasıyla, bozulmasıyla inşa edilebilir. Kaynak dildeki anlamı sabitlemenin imkânsız olduğunu savunur çünkü özünde bir orijinallik olduğu fikrini reddeder. *Çevrilemezlik* olarak dile getirdiği bu sav, teklife ve hegemonyaya karşı duran, yerine çoğulluğu öneren bir görüştür.

Derrida'ya göre, Babil mitindeki kulenin inşası hiçbir zaman tamamlanmayacak, çeviriye mahkûm oluşu hiçbir zaman bitmeyecektir. Çeviri, eksik kalmak zorundadır. Bitirmek, bütünleştirmek, tatmin olmak imkânsızdır (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 ve iki yabancıyı birbirini zorlayarak geliştirmesi fikri yatar.

Akcan (2009:20)'a göre "Derrida'nın vurgusu, dilleri kuran ve onlar tarafından kurulan kültürlerin birbirlerine indirgenemez çeşitliliği, radikal farklarıdır. Benjamin'in vurgusu ise, tüm dillerin uyumlu olabileceği, hepsinin paylaşabileceği bir çerçevenin mümkün olduğu öncüdür". Bu iki yaklaşım üzerinden, Benjamin'in tavrının orijinal metinden yana olduğu, Derrida'nın tavrınınsa çeviri metne yakın durduğu söylenebilir.

Çevirinin mümkünlüğü veya imkansızlığı ikiliğinin yanı sıra, çeviri çalışmaları alanında orijinal ve çeviri arasındaki konumlanışla ilgili başka ikilemler de tartışılır. Bunlardan biri, benzeştirici ve yabancılaştırıcı çeviri yaklaşımı arasındadır. Benzeştirici çeviriler, çeviri metnin orijinal dilde yazılmış gibi anlaşılmasına çabalayan, çevirinin çeviri gibi okunmadığı metin türleridir. Bu çeviri türünde erek metnin dili daha fazla öncülendir, bu sebeple de yabancı dille arasındaki farklılıkları kendi dilinin sınırları içerisine geçirmeyen bir anlayış görülür. Anlam ikinci dilde sürer, ancak iki dil arasındaki uzaklık devam eder. Yabancılaştırıcı çeviri yaklaşımlarında ise, çeviri daha şeffaftır, bir çeviri olduğunu belli eder. Kaynak dil, kendini erek dilin içinde açıkça gösterir ve iki dilin birbirine uymayan tuhaflıkları gizlenmez. Bu yaklaşımda iki dilin arasındaki diyalog daha çok önemsendir. Bir bakıma çevirinin sonucundan çok süreci daha önemli kılınır ve çeviriden elde edilen kazancın arayışı söz konusudur.

Bir diğer yaygın tartışma ise eşdeğerlik kavramıyla birlikte gelen çevirideki sadakat konusudur. Salt bir anlamın olamayacağı gibi iki dil arasında yapılan çevirideki eşdeğerlik kabulü de problemlidir. Çeviri işleminde açığa çıkabilecek olası bir sadakatsizlikten kaçınmak için birebir çeviri yöntemine başvurulsa da bu hem iki dil arasındaki uyumsuzlukların herhangi bir diyalogdan uzak bir şekilde açığa çıktığı, hem de anlamın çarpıklaştığı bir absürtlüğe dönüşmektedir. Popovic (2012), *deyiş kaydırma* tanımıyla eşdeğerliğin yaratılabilmesi için çevirmenin bir davranış biçimi olarak esnekliğine dikkat çeker. Gerektiği noktalarda çeviride bazı sapmaların olabileceğini savunan bu önermeyle, aslında görünüşte bir ihanettense sadakate hizmet edildiği söylenebilir. Bu durum çevirmeni yazarın gölgesinde bırakan ve onu yalnızca şeffaf bir iletim sağlayan ikincil bir aracı değil, kaynak metnin de yaşamını güvence altına almak için bir yorum yapma ve inisiyatif alma gücüne sahip bir yazar olarak konumlandırmaya yardımcı olur. 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.

Goethe'nin 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: 19).

Bu çalışmada da özellikle dikkat çekilmek istenen nokta, çevirinin mevcut bir anlamı başka bir dilde iletmesinin ötesinde, birbirine yabancı iki dil arasında açığa çıkardığı diyalog ve dolayısıyla alışverişidir. Anlamın eksiksiz anlatımı, saf bir dil yaratmak ve alanları birbirine sınırlandırmaktansa, çeviri süreciyle birlikte açığa çıkartılan farklılıklar ve dönüştürülen şeyin, kaynaktan belli miktarda kopmalar ve dolayısıyla tasarıma da yakınlaşan üretim biçiminin arayışıdır. Grossman (2010: 27), bir dilin ancak başka dillerle, yabancıyla bağlantı kurabildiği sürece gelişebilme potansiyelinin olduğunu hatırlatır. Wittgenstein ([1985] 2013: 133) da “dilimin sınırları dünyanın sınırlarını imler” diyerek dillerin kapasitesini zorlayan bu diyalogun önemine dikkat çeker.

Çeviri yapma arzusu, kendini sınama isteğinin 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).

Bu tartışmaların ışığında çeviri etkinliğine iletişim sağlamanın ötesinde bir yaratıcı süreç olarak baktığımızda bir amacın çeviri süreciyle kazanılan gelişme olduğunu söyleyebiliriz. Fakat iletişimin ötesine giden bir diğer amaç ise orijinali hayatta tutma arzusudur. Benjamin (2012), sanat yapıtlarının yaşamlarının sürekliliğinin sağlanmasının, 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.

Grossman (2010), bir yapıtın başka bir dil içinde değiştirildiğinde o yapıtın artık çevirmene ait olduğunu, ancak gizemli ve anlaşılmaz bir şekilde aynı anda özgün metnin yazarının da yapıtı olmayı başardığının altını çizmektedir. Orijinali yaşatan değer olarak çeviri, metnin dolaşıma girmesine, çeşitli mecralara ulaşabilmesine aracılık eden bir görevi de üstlenmektedir. Dolayısıyla orijinal bir metin, tanınırlığını çoğu zaman çevirilerine borçludur.

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. (Barthes, 2018 [1967]).

Barthes, 1967'de yayımladığı *The Death of the Author (Yazarın Ölümü)* adlı metninde, 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. Metnin yazarına olabildiğince uzak olmak, her koşulda metnin hayatta kalma şansını yükseltir. Bir metnin yaşamını bitiren hamlenin son kalem dokunuşu olması gibi, metnin saf anlamını yazarda aramak da ölümcül bir hamledir. Bu bakış metni tek bir anlama kapatıp üzerine kilit vurmaktır demektir. Yazarın niyetini açıklaması, eserin üzerine potansiyel yorumların da önünü keser. Bu anlamda Barthes, okurun önünü açmak için sert bir metaforla yazarın ölmesi gerektiğini dile getirir (Barthes, 2018 [1967]). Dolayısıyla metnin anlamı yalnızca dili kullanıp bir düzen oluşturan yazardan çok okuyuculara, o dilin kullanıcılarının tümüne ait hale 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 çalışın bir konuma geçer.

Bu düşünceler ışığında, çeviri eyleminin tanımı alışılmış kalıplarından çıkarak çok katmanlı bir düşünce aracı haline gelir, çeviri orijinalden sonra gelen değersiz bir kopya olmaktan özgürleşir, aksine birlikte hareket eden bir çoğulluğa dönüşür. Octavio Paz'ın şu cümleleri de bu çoğulluğu destekler:

“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 kanıtı, 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, [1971] 2012: 99).

DİSİPLİNERARASI ÇEVİRİ

Orijinal ve çeviri metin arasındaki hiyerarşik yapıyı kaldıran, dolayısıyla yaratıcı ve üretici bir eylem olarak çeviriye daha farklı bir tanım getiren tüm yaklaşımlar, *metinlerarasılık* kuramıyla da yakından ilişkilidir. İlk kez Julia Kristeva tarafından dile getirilen bu kurama göre, her yapıt önceki yapıtların sonsuz bir yeniden okumasıdır (Kristeva, 1986). Metinlerarasılık fikrine paralel olarak *palimpsest* kavramı da benzer bir şekilde metinlerin beraber okunabilecek sonsuz bağlantıları olduğu fikrini öne çıkarır. 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.

Diğer yandan Göstergibilimin de kurucularından olan Barthes, dilbilimsel araştırmaları, insan iletişiminin sürdüğü metin dışı alanlardaki incelemelerin dayanağı olarak önerirken, metin kavramının sadece yazın alanıyla sınırlandırılmayacağını ileri sürerek, bütün anlamlı kılıguların bir metin doğurabileceğini belirtir (Aktulum, 2011: 13). Böylelikle sözsöz olmayan sanatın öteki biçimlerini de bu bağlamın içine alarak film metninin, müzik metninin, resim metninin vb. konuşulabilir hale gelmesine öncü olur (Aktulum, 2011). Bu düşünce, çeviri etkinliğini de yalnızca metinsel / dilsel alanlarda tartışılan bir yapı olmanın ötesine geçirir. Bununla beraber, metinlerarasılık kavramının, göstergelerarası bir açılıma doğru genişlemesine önayak olur.

Benzer şekilde çeviride disiplinlerarası yönde ikincil bir açılımı öneren bir kuram da Roman Jakobson tarafından geliştirilmiştir. 1959 yılında yayımladığı *Linguistic Aspects of Translation (Çevirinin Dilbilimsel Özellikleri Üzerine)* adlı metninde Jakobson, çevirinin etkinlik olarak ne kadar geniş bir alanı kapsayabileceğini göstermek üzere üç çeşit çeviri türü olduğunu öne sürer. 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). 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 işlemler³ gündeme gelirken, göstergelerarası çeviride, dilin sınırlarının dışına çıkarak, disiplinlerarası diyaloglarla farklı alanların karşılıklı birbirini geliştirmesinin yolu açılmış olur.

Göstergelerarası çeviri fikri, birbirine tamamen uzak iki alan (disiplin) arasında yapılabilecek aktarımların önünü açarak *çevrilebilirlik / çevrilemezlik* sınırını tekrar düşündürmesine rağmen, çevirinin tasarım etkinliğine yaklaştığı bir çerçeveyi de okunaklı kılar. Bu noktada göstergelerarası çeviri, mümkünlüğü oldukça zor bir işlem gibi görünürken bir yandan da doğal yolla gelişen düşünme eyleminin kendisi gibi yalın bir dönüştürme etkinliğine de yaklaşır.

MEKÂN NESNESİYLE ÇEVİRİ

Çalışmanın başlangıcında da değinildiği gibi mekân tasarımı, temelde bir tasarım eylemi oluşuyla disiplinlerarası çeviri olarak tariflenen etkinliğe doğası gereği oldukça açıktır. Diğer yandan mekânın, bir nesne olarak deneyimlenirken bütün duyuları eş zamanlı harekete geçirmesiyle bazen dilden bile dolaysız bir etkileşimi sağlayabildiği söylenebilir. Bu özelliğiyle mekanları, içerisinde yaşanan boşluklar olmanın ötesinde, potansiyel bir iletişim medyumunu ve dilsel bir araç gibi yorumlamak mümkündür.

Portzamparc (2014) da *Görmek ve Yazmak* adlı metninde, bir hiçlikten hareket ederek çalışılmayacağını, yalnızca var olan bir alanda bir şeyler üretilebileceği düşüncesinin metin kadar mekân için de geçerli olduğunu öne sürer. “Bir mekân her zaman başka bir mekâna yanıt verir” diyerek *metinlerarasılık* kuramının mekânsal ortam için de uyarlanabilirliğini dile getirir (Portzamparc ve Sollers, 2014:94). Bu etkileşimli yapıyı mekanlararasılık şeklinde tanımlayabileceğimiz gibi, mekanların da yaratım sürecinde kullanılan eskiz kağıtlarını bir çeşit *palimpsest* olarak görmek, mekanların etkilendiği ve etkilediği, mekân dışındaki tüm üretim izleriyle beraber yorumlamak mümkündür.

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

Birbirinden farklı iki disiplin olan müzik ve mimarlığı diyaloga sokan bir çeviri örneğini metaforik bir ölçekte John Cage’in *4’33’*⁴ adlı eserinde okumak mümkündür. Joseph (2008), Mies Van Der Rohe’nin ve Paul Williams’ın şeffaf mimarlığının bu esere kaynaklık ettiğini öne sürer. Bu eseriyle tümüyle boşaltılmış bir zamansal çerçeve sunan Cage, sessizliği tamamen bir arınmışlık olarak değil, dışarıdan gelen seslerin ve gürültülerin varlığı olarak tanımlar. Sesteki bu saydamlık halinin mekândaki eşdeğerliğini cam üstlenir.

³ Metnin biçimsel yapısının dönüştürüldüğü açıklama, tanımlama, çözümlleme, özetleme, yorumlama, eleştirme, uyarılama, uygunlaştırma, benzeştirme, yerelleştirme, vülgarizasyon gibi dil içi çeviriyi tanımlayan işlemler.

⁴ 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 yandan sessizlik de bir müziktir (Joseph 2008).



Resim 5, 6: Paul Williams, Williams- Cage Evi, 1956 civarı. Fotoğraflar: Walter Rosenblum.

Kaynak: (Joseph, 2008).

Resim 7: Merce Cunningham, Cage'in dairesinde, 1956. Fotoğraf: Valenti Chasin.

Kaynak: (Joseph, 2008).

Cage, eseri bestelediği 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:

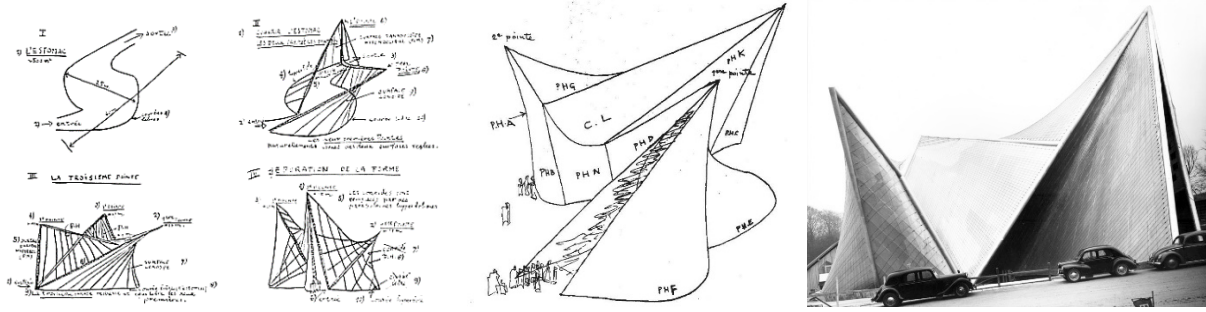
“Çünkü bu yeni müzikte seslerden başka hiçbir şey bulunmaz: yazılmış ve yazılmamış sesler. Yazılmamış sesler kâğıt üzerinde sessizlikler olarak görünür, gerçekte müziğin kapılarını etraftaki seslere açarlar. Bu açıklık modern heykel ve mimarlık alanlarında da vardır. Mies van der Rohe'nin cam evleri 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” (aktaran: (Joseph, 2008, s. 110); “Experimental Music”:7-8).

Bu çeviri yorumunda birbirinden tamamen farklı nesnelere sahip iki üretim biçimi karşı karşıya gelir. Mimarının görsel nesnelere ve müziğin işitsel nesnesi ilk bakışta birbirlerine tamamen yabancı üretimlerken aralarında yapılabilecek olası bir çeviri de imkânsız görünür. Ancak farklı dilleri ve farklı temsil türlerini kullanmalarına rağmen iki yaratımda da aynı ana fikrin tekrar edildiği öne sürülebilir. Rohe'nin camı kullanışı herhangi bir mimarlık ürününde camın kullanımının ötesinde bir anlam taşır. Mekânın kendisinin şeffaf bir şekilde çerçevelediği doğa ile yeniden tanımlandığı yapı, Cage'i de aynı etkiyi yaratmanın yöntemini kendi nesnelere aramaya teşvik eder. Bu noktada şeffaflık etkisi için camı kullanmak mekânsal üretim pratiğinde yeni bir hamle değilken, bu etki müziğe şeffaf bir zaman çerçevesi olarak aktarıldığında bambaşka yeni bir söz söylenmiş olur. Diğer yandan Cage'in eserinde etkilendiği mekânsal kaynağı, hatta heykeldeki izlerini de dahil ederek açık etmesi, orijinallere gösterdiği bir saygı ve referansla onları yaşatırken, eseri deneyimleyenleri de zihinsel üretim sürecine dahil ederek eserden alınan tatmini artırmaktadır.

Mekânsal bir çeviri etkinliğine dair bir diğer örnek de yine müzik ve mimarlık arasında gerçekleşen fakat daha somut yöntemsel karşılıklarla gözlemlenebilen bir üretim sürecidir. 1958'de Brüksel Dünya Fuarı için Philips firmasının Le Corbusier'ye projeyi üstlenmesini teklif etmesiyle beraber, Yunan besteci Iannis Xenakis ile Corbusier ve ekibindeki mühendisler bir araya gelir. Bu tasarım sürecinde iki farklı disiplin olan müzik ve mimarlık arasında bir çeviri diyalogu başlar. Projenin ilk kaynağı Xenakis'in 1953-1954

yılları arasında bestelediği *Metastasis* adlı eseridir. Deneysel bir eser olan *Metastasis*⁵, sesin kayarak uzadığı, yayıldığı ve Xenakis'e göre sesin en doğal halini temsil eden *Glissando* formlarından oluşur (Varga, 2014). Xenakis, Philips Pavyonu'nun biçimlendirme sürecinde *Metastasis*'i bir kaynak olarak kullanıp aynı temel fikri başka bir medyum olan mekâna aktarır. Bestedeki sese ilişkin *Glissando* biçimi, mekânda devamlılığı bozmadan bir noktadan diğerine gitmeyi olanaklı kılan hiperbolik paraboloid biçimine çevrilir. Xenakis bu çalışmadaki ses ve biçim arasında çeviri aracılığıyla kurulan diyalogu 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 kâğıt üzerinde müzikal bir fikrin görsel eşdeğerini bulmanız gerekir. Daha sonra çizim üzerinde gerekli değişimler yapılabilir. Bu geri beslemenin sürekli işlemesi gerekir” (Varga, 2014: 96).



Resim 8: Philips Pavyonu'nun erken dönem eskizleri

Kaynak: (Özcan, 2013).

Resim 9: Philips Pavyonu için Xenakis'e ait eskiz.

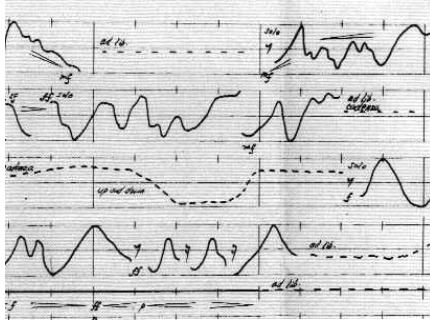
Kaynak: (Özcan, 2013).

Resim 10: Philips Pavyonu'ndan fotoğraf.

Kaynak: URL-2

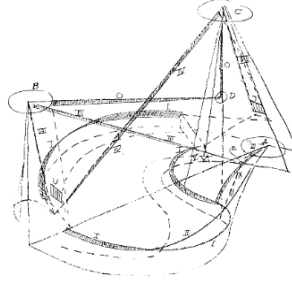
Projenin bir sonraki adımı ise *Metastasis*'ten çevrilen Philips Pavyonu'nun açılış etkinliği için organize edilen bir performans olur. Corbusier'nin önerisiyle *Poeme Electronique (Elektronik Şiir)* olarak isimlendirilen projeksiyon gösterisinin müziğini Edgard Varese besteler. Bu sefer mekân, bestenin ana metni olur ve müzikal bir mekân, mekânsal bir müziğe öncülük eder. Mekânın çeşitli noktalarına yerleştirilen 450 adet hoparlörle mekân ve ses bir arada çalışır ve bu yeni beste mekândan çevrilen yeni bir üretim olur. Bu bestenin *Metastasis*'ten farklı bir beste olması da metnin okuyucularını / bestenin dinleyicilerini şaşırtmayacaktır.

⁵ Xenakis bu eseri de Yunanistan'ın Naziler tarafından işgali sırasında edindiği sessel izlenimlerin etkisiyle ürettiğini belirtir (Varga, 2014). Yani bu projede orijinal metin olan eser de, bir taraftan başka bir orijinal metnin çevirisi olarak yorumlanabilir.



8-18
Diagram of the "Sound"
Poem: "Poeme Electronique"
(Photo: Sonner-Berger)

Route I: horizontal
II: B * E * A
III: D * C
IV: B * D * C
V: along the vertical
surface
VI: B * U
VII: C * I
IX: A * I



Resim 11: *Poeme Electronique (Elektronik Şiir)* için düzenlenmiş ses partiyonu.

Kaynak: URL-3

Resim 12: Xenakis'in Philips Pavyonu'ndaki olası ses rotaları için oluşturduğu eskiz.

Kaynak: (Özcan, 2013).

Resim 13: Philips Pavyonu'nda *Poeme Electronique (Elektronik Şiir)* için yerleştirilmiş mekân hoparlörleri.

Kaynak: (Özcan, 2013).

Bu çeviri sürecinde iki yabancı disiplinin üreticilerinin bir arada çalışırken aslında çevirideki iki yabancıdan diyalogunun eş zamanlı gerçekleştiği gözlemlenebilir. Sesin notasyonu yani kâğıda dökülen kodlaması mekânın da biçimsel formunu oluşturmaya öncülük ederken, mekânın formunun sesin üzerinde yarattığı etki de bir başka müziğin üretimine kaynaklık eder. Bu süreçte çevirinin aslında bitimsizliğini, başlangıç ve sonunun olmayışını tekrar fark etmek mümkün olur. Her erek metin yeni bir çeviriye kaynaklık edebilir ve sonsuz bir yaratım zincirinin parçası olabilir.

Mekânsal üretimdeki çeviri etkinliği çok daha geniş ölçekte, zamanı, yeri ve kültürü içeren bir aralıkta da okunabilir. Esra Akcan, 2009'da yaptığı *Çeviride Modern Olan* adlı çalışmasında Türk-Alman ilişkilerini kent ve konut mimarisi üzerindeki etkileriyle okurken bir çeviri tarihinin kültürel ve politik boyutlarını geniş çaplı bir araştırmayla ortaya koyar. Bu çalışma, çevirideki kültürel faktörlerin evrensel ve yerel uçtaki bağlamlarının mimarideki teması üzerine odaklanır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde hız kazanan bir dönüşüm hareketiyle, Türkiye bir modernleşme ve batılılaşma sürecine girer. Bu dönemde batılı yaşam biçiminin mimari metaforlar aracılığıyla ülkeye yayılmasına öncülük etmesi için davet edilen pek çok Alman mimarın gelişiyle, kapsamlı bir etkileşim ve mimari anlamda da çeviri süreci başlamış olur. Akcan, modern mimariyi, çevirinin kültürel ve politik boyutları üzerinden ele alırken, bu ilişkide de çevirinin sıklıkla eleştirilen hiyerarşik yapısından uzak bir tavırla çeviri aracılığıyla iki tarafın da karşılıklı birbirini besleyişine vurgu yapar.

Akcan, bu etkileşimi melezleşmiş, iç içe geçen bir modernleşme tarihi olarak okurken, çevirinin iki taraf arasında pürüzsüz bir köprü olmadığına 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 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 yorumlar (Akcan, 2009).

Akcan, iki farklı kültürün mimari yapılanışı arasındaki çeviri hareketini okurken iki uç arasındaki eşdeğerlilik haline de farklı bir bakışı getirir. Bu çevirideki *sadakat-ihanet* ilişkisine dair yorumu, tasarım sürecinin de doğasına dair önemli bir referanstır:

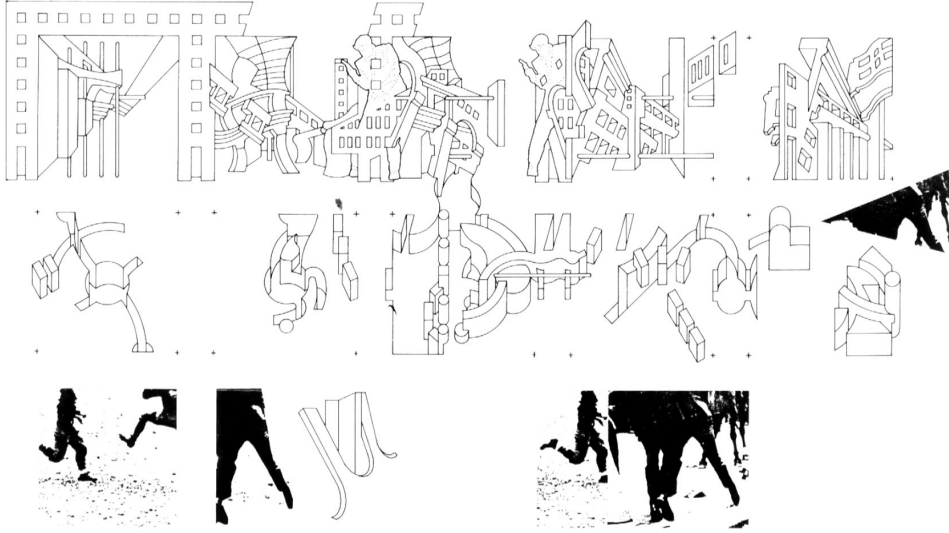
“Mimarlık çevirisinde sonsuz dönüşüm diye bir şey olabilseydi ki böyle bir şey yoktur, bu yeni eserde hiçbir kaynağın saptanamadığı bir durum olurdu. Çeviri sırasında sıfır keredede dönüşüm olabilseydi ki böyle bir şey de yoktur – bu, çevirinin çıkış ve varış yerlerinde tüm koşul ve sonuçların tıpatıp aynı olduğu anlamına gelirdi” (Akcan, 2009: 8).

Akcan’ın bu çalışması, çeviri etkinliğini tamamen merkeze alan bir dille iki farklı somut mimari yapılanışı karşılaştırarak aynı disiplinin sınırları içerisindeyken de mekânsal bir çevirinin nerelere uzanabileceğini gösterir ve çeviri bağlamında tartışılan pek çok detayın mimaride de karşılık bulabildiğini kapsamlı bir şekilde ortaya koyar.

Felsefe ve mimarlık arasında kurulan başka bir diyalogda ise bir akımın iki disiplinde birden şekillenışı gözlemlenebilir. 1988’de New York MoMa’da yapısöküm üzerine bir sempozyum etkinliğinin başlangıcında Christopher Norris’in Derrida ile yaptığı bir röportaj yayınlanır. Derrida bu röportajda, disiplinler arasındaki akademik sınırların kaldırılmasının ve yapısökümcü düşüncenin felsefe, edebiyat, resim ve mimarlık gibi alanlara aktarılıp çeşitlenmesinin gerekliliğini dile getirir. Wigley, “her çeviriden geriye kalan nedir ve yapısöküm mimarlık için ne ifade eder” diye sorduğunda ortaya bir kıvılcım atar. “Yapısöküm mimarlığını yapısökümcü düşüncenin bir çevirisi, temsili ve pratik anlamda üretimi” olarak tanımlar (Wigley, 1989: 9). Bu kıvılcımın üzerine aynı sene Mark Wigley ve Philip Johnson’ın küratörlüğünü yaptığı *Deconstructivist Architecture (Yapısökümcü Mimarlık)* adlı sergiyle ilk kez mimarlık disiplininin de dahil olduğu iki farklı alan arasında bir çeviri hareketi başlar (Johnson & Wigley, 1988). Böylece Derrida’nın Yapısökümcü felsefesinden mekânsal üretim ortamına yapılan geniş bir çeviri etkinliği somutlaşmış olur. Bu çeviri eyleminde, yapısöküm fikrinin de özünde önerdiği üzere, “mimarlık ve yapısöküm arasında da hijyenik bir başlangıç pozisyonu yoktur ve birlikte, eşzamanlı çalışırlar” (Wigley, 1989: 9). Yapısöküm mimarlığı yapısöküm felsefesinden aldığı temelle var olurken, yapısöküm düşüncesi de çevrildiği mimarlık ortamında kendini bir başka yapıya açarak hayatta kalma olanağı bulmuş olur.

Sergiye davet edilen; Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha M. Hadid ve Cool Himmelblau gibi mimarlar, o dönem ürettikleri işlerle yapısökümcü mimarlığın ilk ürünlerini sergilemiş olurlar (Johnson ve Wigley, 1988). Sergideki her işte yapısöküm düşüncesinin türlü mekânsal çevirilerinin görülebildiği gibi, bu çeviri hareketi başlı başına bir mimarlık akımında okunabilir olarak da tarihe geçer.

Yapısöküm düşüncesi, bu çeviri etkinliğinde orijinal metin mertebesini üstleniyor gibi görünse de felsefe ve mimarlık arasındaki ilişkinin başlangıç noktasının muğlak olduğu öne sürülebilir. *Yapısöküm Mimarlığı* adlı serginin görülür ilk kıvılcımını atmış olan Derrida, belki de bu ilk fikri Tschumi ve Eisenman ile girdiği diyalog sayesinde yeşertebilmiştir. Daha sonra serginin de bir parçası olacak olan *Parc de la Villette* isimli tematik park projesinde Tschumi, fikirlerinden etkilendiği Derrida’yı projede birlikte çalışmaya dahil etmiş ve süreç Tschumi, Eisenman ve Derrida’nın buluşmaları, yazışmaları, makaleleri ve transkriptleriyle beslenen yoğun bir etkileşimle ilerlemiştir (Wocke, 2014: 740). Bir anlamda metnin ve mekânın eş zamanlı olarak üretildiği projede iki disiplin her anlamda birbirini yeniden üretmiştir.



Resim 14: Tschumi'nin Parc de la Villette Projesi'ni de etkilediğini belirttiği *The Manhattan Transcripts* adlı çalışmasında yaptığı transkriptlerden bir örnek.

Kaynak: Tschumi (1994).

SONUÇ

Mekânların tasarımı çoğunlukla olağan bir dil çevirisi sürecinde olduğu gibi gerçekleştirilmez. Ancak mekânın zihinsel ve fiziksel tasarımı boyunca genellikle boş bir sayfayla işe koyulmayan tasarımcının zihni de çeşitli kaynaklar arasında gidip gelir. Belki bilinçsizce yapılan bu çeviri işlemlerine dair farkındalık yaratmayı amaçlayan bu çalışma, mekân üretimini bir çeviri eylemi çerçevesinden ele alarak mekân nesnesinin hem farklı alanlardan kendi diline eklemleyebildiği detaylar bulabildiğini, hem de üretildikten sonra artık yepyeni ve bağımsız bir kaynağa dönüşerek başka medyumlarda da ufuk açıcı bir nesne olarak varlık gösterebildiğini ortaya koyar. Çeviri işleminin bir aktörü haline gelen mekân nesnesini gözlemleyerek çeviri çalışmaları içerisinde tartışılmalı olan pek çok konunun da mekân üretimi bakımından karşılaştırması yapılabilmektedir.

Çevirinin basit bir tekrar işleminden fazlası olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bir alanın içinde olağan bir bilginin başka bir dil içerisinde tekrar edildiği zaman yeni bir buluşa dönüşebildiği rahatlıkla öne sürülebilir. Bu bağlamda bu bakış açısıyla yaratıcılık kavramının tasarımcıya dayattığı orijinal üretim yapma zorunluluğunun verdiği ağırlığı da bir nebze hafifletmek mümkün hale gelir.

Diğer yandan tasarımcının herhangi bir üretimde yaratıcı hamlelerini yaparken bulduğu kaynakları taklit etmekten ve birebir analogilerden kaçınması, çeviri süreçlerinde de aynen gözlemlenebilir bir benzerliği açığa çıkarmaktadır. Çeşitli çeviri yaklaşımlarındaki sadakat kaygısı, tasarım evrenindeki orijinal olma kaygısıyla çakışır. Çevirmenin daha çok görünür olabildiği; yorumlamaktan, gerektiğinde bozmaktan çekinmediği ve dönüştürerek inisiyatif alabildiği durumların yeniden üretime katkısı, tasarım yaklaşımları açısından da dikkat çekicidir. Bu bağlamda bu karşılaştırmada her iki üretim şeklinin de stratejik olarak birbirini besleyebildiği açıkça görülür. Dil çevirisinde olduğu gibi mekân çevirisinde de kendi dilinde yeni kavramlar üretebilmek hatta bazen adeta üçüncü bir dil oluşturmak, çeviriden elde edilen kazanç olarak değerlendirilebilir. Dönüşüm sonrasında oluşan kayıplara rağmen orijinal kaynağa referans göstermek de orijinale karşı bir borçtur ve bu da tasarımı çeviriye yaklaştıran ve bir iletişim aracı haline getiren diğer bir bakıştır.

Bu çalışma, çeviri etkinliğiyle açığa çıkan diller arası ya da disiplinler arası diyalog sayesinde ulaşılan genişlemeyle, tasarımcıya hiç yoktan yeni bir şey var etmek yerine belki de hep gözünün önünde olan fakat bir orijinal metin gibi yaklaşmadığı kaynakları fark ettirmeye yönelik bir bakış açısı geliştirmeyi hedeflemiştir. Görsel ortamda çeviri, kaynaktan ereğe çok daha hızlı ve kolayca akabilmektedir. Bu durum yapılan çeviri hamlelerinin çoğu zaman özellikle belli edilmemesine, bazen farkında dahi olunmamasına yol açmaktadır. Diğer yandan, çeviriyi hayatın bir parçası haline getiren bu görsel akış, çeviri diyalogu sayesinde bilgi ve deneyimlerin sıklıkla dolaşıma girebilmesini de sağlamaktadır.

Çalışmada sıklıkla yinelenildiği gibi özellikle çeviri sürecinde, bilginin bir noktadan diğerine taşınarak sona ermeyişi ve dönüştürme işleminin bitimsizliği, tasarımcıyı da üretim sürecinde kaynaklarını daha şeffaf bir şekilde ortaya koyması yönünde teşvik edebilir. Diğer yandan bu durum, tasarım sürecinde konuşul(a)mayanları çeviri çerçevesinde konuşulabilir hale getirmeyi de sağlayabilecektir.

Çalışmanın sonucunda tartışılabilir bir diğer konu, mekânsal üretimi özne haline getiren çeviri işlemlerinin mekânın ne kadar farklı bilgi türünü aynı düzlem içerisine taşıyabilme potansiyeli olduğunu göstermesidir. Birbirinden farklı kültürlerin yaşayış biçimleri, dilleri, kültürleri kadar mekanlarının da doğal olarak birbirine yabancılığı sonucunda çeviri aracılığıyla açığa çıkan melezleşmeler okunabilmektedir. Tüm bu süreçler çevirinin kendi içerisindeki problemlerini taşımaya devam ettiği gibi sürekliliğini ve bitimsizliğini de gösteren devingen ve canlı yapıyı hatırlatmaktadır.

Çalışmada örneklenen süreçlerde mekân aracılığıyla konuşulan çevirilerin ne kadar farklı ölçekleri kapsayabileceğini görmek de iki alan için de ufuk açıcı olabilmektedir. Geniş çerçevede bir düşünme sisteminin her iki alanda da geçerliliğini, kendilerine özgü üretimlerini tetikleyebildiğini gözlemlemek, ya da çok daha minör ölçekte düşünme pratiklerinin, küçük uygulamaların ve yöntemlerin ödünç alındığı egzersizlerde mekânın oldukça potansiyelli bir iletişim nesnesi olduğunu gözlemlemek mümkündür. Çalışmada sıklıkla değinildiği gibi mekânın konu olduğu çeviri işlemlerinde de mekân hem kaynak hem erek olabilmekte, *palimpsestlerin* her katmanında kıvrak bir şekilde kendini gösterebilmektedir.

Bir metnin ne kadar çok çevrilirse o kadar çok hayatta kalabileceğini söyleyebildiğimiz gibi, tasarım ürünü olarak mekânın da bir çeviri eyleminin objesi gibi yeniden üretilip dönüştürüldükçe o kadar çok hayatta kaldığı yorumu yapılabilir. Mimari yapılar da tıpkı metinler gibi ölümsüz değildir ve bir noktada zamana yenik düşerler. Ancak mekânsal formlar başka platformlarda yorumlanıp tekrarlandıkça yeniden ve başka bağlamlarda pekişerek daha fazla deneyimlenir hale gelir. Bu durum, metinler arasındaki referanslarla tekrar yaşama döndürülüp canlandırılan sözcükler gibi mekânsal formlarda da benzerdir. Görsel olarak fark edilip izlenebilen küçük ölçekli referanslardan, geçmişte kalmış olmasına rağmen hala hayatta olan, tekrarlanan, güncellenen büyük ölçekli yapısal formlara kadar mekânların da bu sayede hayatta kaldığı gözlemlenebilir.

Çeviri yapılan dil, orijinal metnin dilinden ne kadar yabancıysa "çevirinin imkânsızlığı" fikri de o kadar hissedilir hale gelir. Ancak bu bir olumsuzluktan çok, bu zorlanmayla beraber yabancı ile olan alışverişi de olanaklı kılar. Bu imkânsızlık düşüncesi çoğu zaman yaratıcılık içeren hamlelerin ana maddesidir. Yaratıcı üretimler genel kanının aksine şartların elverişli ve rahat olduğu ortamlardan çok, imkansızlığın söz konusu olduğu, yaratıcının köşeye sıkıştığı ve dolayısıyla kendini zorlayıp sınırlarını aştığı noktada başlar. Dolayısıyla mekânsal üretime bir çeviri eylemi olarak bakıldığında tasarımcıya hem kaynaklarının varlığı hatırlatılmış olur hem de çevirinin imkânsızlığı düşüncesiyle karşılaşıldığında keşfedilebilecek yaratıcı potansiyellerin açığa çıkmasına yardımcı olunur.

Sonuç olarak hiçbir metnin orijinal olmadığı, ya da her metnin bir çeviri olduğu düşüncesine paralel olarak; hiçbir mekânın da orijinal, saf bir üretim olmadığı yorumu yapılabilir. Bir başka deyişle; her mekân orijinaldir, ancak bir başka metnin de çevirisidir.

KAYNAKÇA

- Akcan, E. (2009). *Çeviride Modern Olan: Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Batur, E. (2016). *Başkalaşımalar*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Barthes, R. (2018 [1967]). *Yazarın Ölümü*. Çev. O. Tecimen, Oggito: <https://oggito.com/icerikler/yazarin-olumu/8913> adresinden alındı.
- Bilir S. (2019). *Bir Çeviri Nesnesi Olarak Mekân Ve "Biçem Alıştırmaları" Metni Üzerinden Disiplinlerarası Bir Çeviri Araştırması, Sanatta Yeterlik Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Benjamin, W. (2012). *Çevirmenin Görevi*. M. Rıfat içinde, *Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?* (s. 25-35). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Derrida, J. (1985). *Difference in Translation*. Çev.J. F. Graham, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Dil Derneği, (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest*. Çev. F. B. Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Grossman, E. (2010). *Çeviri Neden Önemlidir?* Çev. A. Ece, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hofstadter, D. R. (2011). *Gödel, Escher, Bach: Bir Ebedi Gökçe Belik* (Çeviri: Ergün Akça, Hamide Akkoyun). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Jakobson, R. (2012). *Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üstüne*. M. Rıfat 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.
- Joseph, B. W. (2008). *John Cage ve Sessizliğin Mimarisi*. Doxa, Sayı: 6.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- Özcan, Z. (2013). *Intersection of Architecture and Music as Gesamtkunstwerk in Iannis Xenakis's Selected Works*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Odtü.
- Paz, O. ([1971] 2012). *Söz Sanatı ve Söze Bağlılık Açısından Çeviri*. M. Rıfat içinde, *Çeviri Seçkisi II* (s. 97-106). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Popoviç, A. (2012). *Çeviri Çözümlemesinde "Değiş Kaydırma" Kavramı*. M. Rıfat (Dü.) içinde, *Çeviri Seçkisi II*, Çev. Y. Salman, s. 87-92. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Portzamparc, C. d., ve Sollers, P. (2014). *Bir Mimar ile Bir Yazar Tartışıyor*. Çev. C. İleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rıfat, M. (2008). *"Daha İyi Anlamak İçin Daha Fazla Açıklamak" İsteyen Bir Yorumbilimci: Paul Ricoeur*. Cogito, Sayı 58.

Steiner, G. (1975). After Babel: Aspects of Language and Translation. New York, London: Oxford University Press.

Tschumi, B.(1994). The Manhattan Transcripts. New York: Academy Editions.

Wigley, M. (1989). The Translation of Architecture, the Production of Babel. The MIT Press, 6-21.

Wittgenstein, L. ([1985] 2013). Tractatus-Logico Philosophicus. Çev. M. Erşen, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Wocke, B. (2014). Derrida at Villette: (An)aesthetic of Space. University of Toronto Quarterly, Volume 83, Number 3, 739-755.

Varga, B. A. (2014). Iannis Xenakis ile Söyleşiler. Çev. M. Güneş, İstanbul: Lemis Yayın.

ELEKTORNİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://jstrong.co.uk/2016/02/08/new-babylon-by-constant-nieuwenhuys/> (Erişim Tarihi: 22.01.2022)

URL-2 <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5096&sysLanguage=en-en&itemPos=48&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home> (Erişim Tarihi: 22.01.2022)

URL-3 https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-E-Varese-drawings-for-the-realization-of-the-Poeme-electronique_fig2_265614005 (Erişim Tarihi: 22.01.2022)