



Yapısalcılık Sonrası Yaklaşımlar Doğrultusunda Çevirmeni “Üretimin Öznesi” Olarak Okumak: *Las Meninas* Tablosu Odağında Bir İnceleme

Reading Translator as the “Subject of Production” Through Post-Structuralist Approaches: *Las Meninas* Painting in Focus¹

Yasine ÇETİN EYLEK*, Fusun BİLİR ATASEVEN**

Öz

Bu makalenin amacı çevirmeni yapısalcılık sonrası yaklaşımlar ışığında resim okumaları aracılığıyla “üretimin öznesi” (Barthes, 2017, s. 177) olarak yeniden ele almaktır. Çalışmanın çıkış noktası, görsel bir temsil olarak resmin bir “söylem” (Barthes, 2017, s. 125) olarak çözümlenebileceği ve “yazılabilir” (Barthes, 2016a, s. 16) bir metin olarak okunabileceği düşüncesidir. Buradan hareketle, yapısalcılık sonrası yaklaşımın dil ve anlama yönelik çıkarımları, Roland Barthes’in resim bağlamında irdelediği “yazı”, “metin” ve “özne” (Barthes, 2017, s. 176) kavramlarıyla yorumlanmakta, bunların okur ve çevirmen ile ilişkisi kurulmaya çalışılmaktadır. Batı sanatının başyapıtlardan biri olan Diego Rodríguez de Silva y Velázquez’in *Las Meninas* [Nedimeler] (1656) tablosu çalışmanın inceleme nesnesidir ve okur odaklı bir bakış açısıyla “yazılabilir metin” olarak ele alınmaktadır. Michel Foucault’nun *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* adlı kitabındaki “Arkadan Gelenler” başlıklı yazısı ise eserin çevirisi olarak kabul edilmektedir. *Las Meninas* eserin egemenlik söylemi, tuvale bakan birbirinden farklı öznelerin perspektif ve temsil çerçevesindeki okumaları doğrultusunda çözümlenmektedir ve “merkez” sorunsalı temelinde tartışmaya açılmaktadır. Bu tartışmaların önemli noktalarına yapılan vurguların sonucu olarak ortaya çıkan anlamın devingenliği, okurun ve çevirmenin bu noktada işlevi Foucault çevirisi üzerinden yeniden yorumlanmaktadır. İncelemenin sonunda, Foucault’nun resmin dilini doğal bir dile çevirdiği için sadece çevirmen olarak değil, anlamı yeniden üretmesi nedeniyle “üretimin öznesi” olarak da tanımlanabileceği öne sürülmektedir. Nitekim resim, metin ve çeviri arasında “yazılabilir metin” ve “yeniden üretim” kavramları temelinde kurulabilecek bir ilişkiselliğin vurgulandığı bu çalışmanın, çevirmenin inceleneceği kuramsal içerikli çalışmalara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Anahtar sözcükler: Çeviribilim, *Las Meninas*, yapısalcılık sonrasında anlam, yazılabilir bir metin olarak resim, yeniden üretim.

¹ Bu çalışma, Yasine Çetin Eylek’in Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Doktora Programı’nda Prof. Dr. Füsun Bilir Ataseven’in danışmanlığında hazırlanmakta olduğu (2020- halen) doktora tezinden üretilmiştir.

* Öğr. Gör., Bursa Uludağ Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü. E-posta: eyyasine@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6138-0786

** Prof. Dr., Bilkent Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü. E-posta: fusunataseven@bilkent.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4204-7600



Abstract

The aim of this study is to revisit translator as the “subject of production” (Barthes, 2017, s. 177) through painting readings in the light of post-structuralist approaches. The starting point of the study is the assumption that paintings as visual representation can be analysed as “discourse” (Barthes, 2017, s. 125), and be read as “writerly text” (Barthes, 2016a, s. 16). For this reason, the elicitations regarding language and meaning in the post-structuralism are interpreted with Roland Barthes’s concepts of “writing”, “text” and “subject” (Barthes, 2017, s. 176) which he addressed within the context of painting. This is followed by the communication of findings with reader and translator. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez’s *Las Meninas* (1656) painting which is one of the most famous masterpieces in Western art, is the corpus of the study and it is read as “writerly text” in line with the reader-oriented view. Michel Foucault’s “Las Meninas” to which he devoted the first entire chapter of his *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* is postulated as a translation of the painting. The painting’s discourse of sovereignty is analysed within perspective and representation readings from different subjects’ points of view, and is discussed on the basis of center problematized. Based on the foci of these discussions, the emerging dynamic nature of meaning in the painting and the function of the reader and translator are reinterpreted through Foucault’s translation. The analysis indicates that Foucault is not merely a translator translating the language of painting into natural one, but he is also a “subject of production” reproducing the meaning. In sum, the study emphasizes interrelation between painting, text and translation within the frame of “reproduction” and “writerly text”, and contributes to further theoretical research in which the translator will be studied in different contexts.

Keywords: Translation studies, Las Meninas, meaning in post-structuralism, painting as a writerly text, reproduction

Giriş

Yapısalcılık sonrası düşünürler, edebiyat, sanat tarihi, felsefe ve çeviribilimin de dâhil olduğu bir dizi disiplinin temellerini sarsan sorgulamalara imza atmışlardır. Anlamı, tek ve mutlak bir “merkeze” (Derrida, 2020, s. 367) bağlayan düşünce sistemine yönelik sergiledikleri eleştirel tutum, dilin devingen doğasına odaklandıklarını göstermektedir. Bu çerçevede dil yaşayan, sürekli yenilenen bir olgu olarak kavranmakta, insanın anlam yaratma ve yeniden üretme yetisi vurgulanmaktadır. Çeviribilim açısından bu yaklaşımın önemi, dikkatleri bir dildeki anlamı başka bir dilde kurgulayan çevirmene yönlendirmesi olarak düşünülebilir. Dilin üretken niteliğini, resim düzlemine taşıyan Roland Barthes’ın bu çalışma kapsamında yer verilen kuramsal içerikli görüşleri ise, çevirmenin tanımına yönelik yeni bir bakış açısı sunması bakımından ayrıca önem taşımaktadır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde gösterilmeye çalışılacağı üzere Barthes, resim okumaları aracılığıyla tabloya bakan birbirinden farklı “öznelere” (Barthes, 2017, ss. 176-177) sınıflandırmaktadır ve okuru odağa alan bir yaklaşım benimsemektedir. Yorumun nesnellğine ve anlamın sabitliğine karşıt olarak ortaya koyduğu düşüncelerini, yalnızca yazınsal alan ile sınırlandırmayıp, görsel sanatları da kapsayacak şekilde genişletmekte, resim ve yazın arasındaki “kuramsal” (2017, s. 140) ayrılığı ortadan kaldırmayı amaçladığını ifade etmektedir. Bu bağlamda görsel bir temsil olarak resmin bir “söylem” (Barthes, 2017, s. 125) olarak çözümlenebileceğini, “yazılabilir” (Barthes, 2016a, s. 16) bir metin olarak okunabileceğini ve sürekli olarak yeniden üretileceğini ileri sürmektedir. Dolayısıyla resimlerin dilsel iletilerinin çağrıştılabileceği sonsuz anlam olasılıklarına dikkat çekmektedir. Bu noktadan hareketle eldeki çalışma, yapısalcılık sonrası yaklaşımlar doğrultusunda ele alınan “ayrım” ve “merkez” kavramları üzerinden, anlamın çoğulluğuna odaklanmaktadır. Bir metin olarak okunabilen resimdeki anlamı, doğal bir dilde yeniden üreten okurun ve okur olarak çevirmenin anlamlandırma sürecindeki katılımcı rolü üzerinde durmaktadır. Diğer bir deyişle, çevirmeni tablonun anlamını çoğaltan bir “özne” olarak ele almaktadır. *Las Meninas* [Nedimeler] tablosu, bu konuda yapılacak bir inceleme için zengin bir veri kaynağıdır, zira eserde gerek perspektif ve kompozisyon gerekse temsil bağlamlarında farklı açılardan tespiti mümkün olan birden çok merkez bulunmaktadır. Bu merkezlerin farklı anlamlar çağrıştılabilecek biçimde yapılandırılmış olması ise, eserin yapısalcılık sonrası bir “metin” olarak okunmasına imkân tanımaktadır. Bu nedenle çalışmada *Las Meninas* tablosunda tasvir edilen imgelerin “çok anlamlı” doğası açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Yapılacak inceleme, eserin “yazılabilir bir metin” olarak okunabilmesinin ve bu metinleri “yeniden üreten” çevirmenlerin “üretimin öznesi” olarak tanımlanabilmesinin önünü açması bakımından kayda değer bulunmaktadır.

Çalışmada ilk olarak yapısalcılık sonrası yaklaşımların dil ve anlama yönelik çıkarımlarına başvurulacak, bunlar Barthes’ın resim odağında irdelediği “yazı”, “metin”, ve “özne” kavramları çerçevesindeki görüşleri ışığında yeniden ele alınacaktır. Ardından, bu kavramlar aracılığıyla resim, yazın ve çeviri arasında kurulabilecek ilişkilere değinilecektir. Daha sonra, inceleme nesnesi olarak belirlenen *Las Meninas* eserindeki “merkezsizlik” (Barthes, 2017, s. 178) sorunsalı temelinde, temsil ve egemenlik söylemi bağlamında inşa edilmiş anlamlar, farklı öznelerin¹ bakış açılarından tartışmaya açılacaktır. Michel Foucault’nun, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (2017) adlı kitabında yer verdiği “Arkadan Gelenler” başlıklı yazısı “yeniden üretim” kavramı çerçevesinde okunacak, *Las Meninas* tablosunun doğal (yazılı/sözlü) bir dile çevirisi olarak kabul edilecektir. Foucault ise resmin çevirmeni olarak ele alınacaktır. Çalışmanın sonunda, genel bir okumadan elde edilecek bilgiler benimsenen kuramsal çerçeve dâhilinde değerlendirilecektir.

Dil ve Anlamı Yapısalcılık Sonrası Yaklaşımlar Çerçevesinde Okumak

Yaşamakta olduğumuz dünyanın dil aracılığıyla anlamlandırılabilirliğini öne süren yapısalcılık sonrası kuramda, dilin düşüncenin önüne koyabileceği sınırlar sorgulanırken, aynılık arayışı dışarıda bırakılmakta, “ayrım” üzerinde durulmaktadır. James Williams bu bağlamda “[y]apısalcılık sonrası düşünürler[in], ayrım olarak tanımlanan sınırın etkilerinin izini sür[düklerini]” (2014, s. 3) ifade etmektedir. Williams’a göre “ayrım” yapısalcılıktan farklı olarak daha “açık” bir kavrama karşılık gelmekte olup, “dönüştürmeler” (“transformations”), “değişiklikler” (“changes”) ve “yeniden değerlemeler” (“revaluations”) olarak kimi zaman “saf ayrım” (“pure difference”) olarak da kavranmaktadır (2014, s. 3). Anlamın ayrımsal oluşunun bu paradigma çerçevesinde “radikal” (Best ve Kellner, 2016, s. 42) bir biçimde ele alındığına dikkat çeken Steven Best ve Douglas Kellner ise bu konudaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedirler: “Postyapısalcılar gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıdılar ve böylelikle dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkat çekerek, uzlaşım temsile (representation) dayalı anlam şemalarından kopulduğunun işaretlerini verdiler” (Best ve Kellner, 2016, s. 43).

Best ve Kellner’in işaret ettiği, yapısalcılık sonrası düşünürlerin dilin ve anlamın sabitliğine, yorumun nesnellğine yönelik eleştirel bir bakış açısı sunmuş olmalarıdır. Örneğin, yapısalcılık sonrası düşünürlerden Jacques Derrida, “metafizikî” düşünürlerin görüşlerini, merkezi noktası olmayan bir merkezden yalnızca diğer gösterenlere götüren bir gösterenden yola çıkarak inşa ettiklerini düşündüğü için eleştirmektedir (Almond, 2016, s. 33). Derrida’ya göre mutlak bir “merkez” konumundan dolayı çevresindekilerin hareket kabiliyetinin kısıtlayarak “yer değiştirmeleri ve dönüşümleri yasaklamaktadır” (2020, ss. 367-368); ancak yapı kavramının tarihinde “farklı biçimler ya da adlar” almış birbirinin yerine geçebilecek bir dizi merkez bulunmaktadır ve farklı bir yapıda farklı bir olgunun merkez konumuna yerleşmesiyle “biricik” merkez düşüncesi yerinden oynatılmaktadır (2020, ss. 367-368). Kısacası, Derrida “[...] yalnızca herhangi bir merkezi ya da mutlak dayanak noktası [ançrage] olmayan bağlamlar[ın]” (1977, s. 12) mevcudiyetini savunmaktadır. Buna koşut olarak Barthes *S/Z* adlı yapıtında “ideal” bir metnin gösterilenlerden oluşan bir yapı olmadığını gösterenlerden meydana gelen bir “galaksi” olduğunu irdelemektedir. Gösterenin işaret edebileceği sonsuz sayıda anlam bulunduğu için, yalnızca bir iletişim aracı olarak kavranamayacağını (2016a, s. 17) ima etmektedir. Bu noktada, gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıyarak yapısalcılık sonrasıyla aynı çizgide ilerleyen Barthes, görsel veya yazınsal olan arasında bir ayrım gözetmeksizin, metnin anlamını dilin sonsuz uzamında aramakta; anlamın tek, mutlak bir merkeze bağlanamayacağını düşünmektedir. Bu yaklaşımın çeviribilime yansması, kaynak metne sadık bir çeviri ortaya koyma

¹ İnceleme nesnesi, sanat ve sanat tarihi alanından araştırmacıların bu çalışmanın kuramsal bakış açısına göre “uzmanlaşma özneleri”nin ve “üretimin öznesi” olarak ele alınan Michel Foucault’nun okumalarıyla sınırlı olarak değerlendirilmektedir.

güdüsüyle eşdeğerliği nihai amaç edinen ve çeviriyi salt bir “anlam aktarımı”¹ olarak gören “metafizik”² kökenli sayılabilecek düşünce sistemine yönelik eleştiri için temel sağlaması olarak anlaşılabilir. Bu çalışmada ise, *Las Meninas* tablosunda anlamı kuran “merkez(lerin)” sorgulanabilir bir düzleme taşınmasına olanak tanınmasıdır.

“Yazı”, “Metin” ve “Özne” Kavramlarını Resim Odağında Yeniden Okumak

İkili karşıtlıkları “metafizik” temelli düşüncenin izdüşümü olarak gören yapısalcılık sonrası yaklaşıma koşut bir bakış açısıyla, “yazı”, “metin” ve “özne” kavramlarına dair yazınsal alandaki görüşlerini resim alanında da sürdüren Barthes’ın yaklaşımı, iki disiplinin ilişkisel bir biçimde ele alınmasına olanak tanınması hususunda kayda değerdir. Bir diğer önemli nokta olarak, *Las Meninas* tablosunun ve Foucault’nun çevirisinin incelenmesinde kavramsal bir çerçeve sunmasıdır. Çalışmanın bu bölümünde öncelikle Barthes’ın bu bağlamdaki görüşleri ele alınacak, ardından bunların çeviri ve çevirmenle ilişkisinden söz edilecektir.

“Ses-Merkezcilik”e Eleştiri Olarak “Resim-Yazı”lar

Yapısalcılık sonrası kuramsal görüşler çerçevesinde söz ve resim/yazı arasında kurulan hiyerarşik düzen, “metafizik” kökenli “logos-merkezci” bir düşüncenin yansıması olarak görülmektedir. Sesin birincil öge olarak kabul edildiği “ses-merkezci” metafiziğe göre, yazı ve resim sesi kopyalamaktadır. Bu işlevi yerine getirmeyen “resim ve yazı birimleri” (“grapheme”) doğru ve uygun bir sözün, “logos”un dışında tutulmaktadır. Ses -fonetik yazımda olduğu gibi- yazıda bizzat, aracısız olarak temsil edilmelidir. Sesin “formel”, “keyfi” işaretlerin kullanılarak yazıya aktarılması esastır. Resimsel bir görünüme sahip olan “resim-yazılar, hiyeroglifler, ideogramlar” “doğru” bir yazı değildir. Bu nedenle bir kopya olarak yazı, ses aracılığıyla duyulan “nesnelliğin yankısını” resim-yazının yarattığı “resimli dünyaya” çevirmemelidir (Taburoğlu, 2016, s. 198).

Roland Barthes ise, “ses-merkezci” bir evrende sesli ifadenin temsil aracı olarak görülen harfin kapsayıcılığı ve çok anlamlılığını savunmaktadır. Barthes’a göre (2017, ss. 91-92) “şeytani özellikler” taşıyan, ruhu olan bir “Harf” sadece kelime oluşturma işlevine sahip değildir aynı zamanda “gösteren zinciridir; göstergenin değil de anlamın dışında bir dizimdir”. Bu bağlamdaki düşüncelerini Robert Massin’in resimli ansiklopedisi çerçevesinde dile getiren Barthes, Massin’in eserindeki harf figürleri farklı anlamlar çağrıştıracılabilecek resim-yazı olarak okumakta ve bunların “sözcüğün harfin tek sınırı, tek sonucu, tek aşkınlığı olmadığını” (Barthes, 2017, s. 92) gösterdiğini ifade etmektedir. Bu anlamda, resim/yazın-söz arasındaki ayrımın temelsiz olduğuna işaret ettiği düşünülebilmektedir, zira Barthes için “grafik sanatçıları”, “ressamları”, “romancıları” ve “şairleri” birbirinden ayıran “yasa” Batı’nın yaratımıdır ve kökensel olarak Doğu kültürünü yansıtan harf figürleri yazı ve resim arasındaki ilişkiyi belirlemektedir (2017, s. 94).

Nitekim Barthes için “[...] yazı *tektir*; yazının her yerde temelini oluşturan süreksizlik, yazdıklarımızı, resmettiklerimizi, çizdiklerimizi tek bir metin yapar” (2017, ss. 94-95). Barthes’ın harf üzerinden yazının kuşatıcılığına yönelik bu söylemi, sadece “Batı metafiziği”nin kurduğu resim/yazı-söz karşıtlığına yönelik bir eleştiri olarak değil aynı zamanda resim ve yazının “metin” boyutunda birleştirilmesi olarak kavranabilir. Bu çıkarımın temel nedeni, Barthes’ın “metodolojik bir alan” (1981, s. 39) olarak gördüğü metni yazınsal olan ile kısıtlamamış olmasıdır. *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* adlı eserinde, “görünür olanın yazısı” olarak tanımladığı tiyatro, sinema gibi hareketli görsel imgelerin yanı sıra fotoğraf,

¹ Geniş bilgi için bk. Koskinen, 1994, s. 448.

² Jacques Derrida “*metafizik*”i merkez-çevre ilişkisi üzerine temellen bir dizi karşıtlığın yer aldığı bir düşünce sistemi olarak görmektedir. Bu bağlamda Batı’nın bulunuş (varlık) metafiziğinin sabit bir noktadan hareketle ikili karşıtlıklar kurduğunu ileri sürmektedir. Yapısalcılık sonrası çeviribilim kuramları çerçevesinde yapılan çalışmalar ise genel olarak kaynak/erek, yazar/çevirmen, orijinal/kopya ikili karşıtlıkları üzerinde durmaktadır.

reklam görüntüleri, resim gibi hareketsiz imgelerin söylemini de çözümleyerek başka “okuma” (Barthes, 2017, s. 27) etkinliklerini olanaklı kıldığı görülmektedir.

Dil Çerçevesinde Resim ve Metin İlişkiseliliği

Barthes’ın okuma pratiğine resim bağlamında bakıldığında, resmi görünür olan dilin bir göstergesi olarak kabul ettiği, bir “söylem” (Barthes, 2017, s. 125), “anlatı”¹ olarak kavradığı anlaşılmaktadır. İki sanatı ilişkisel olarak ele alan Barthes asıl amacının; resme “dilbilim” veya “göstergebilim” katmak olmadığını, “tablo ile metni kuramsal olarak ayıran uzaklığı (sansürü) ortadan kaldırmak” (2017, s. 140) olduğunu altını çizmektedir. Resim ve dil ilişkisini irdelediği “Resim Bir Dil midir?” yazısında; “[t]ablo ile kaçınılmaz olarak onu okumakta- yani (örtük olarak) onu yazmakta kullanılan dilin” (2017, ss. 138-139) bağlantısının ne olduğu üzerinden bir sorgulama açarak okurunu yazılması mümkün olan resimler hakkında düşünmeye sevk etmektedir. Böylece, iki sanat arasında “dil” çerçevesinde kurulabilecek bir ortaklığa işaret etmektedir. Burada dikkat çeken bir diğer husus, Barthes’ın resme yönelik düşüncelerinin temelinde benimsediği kuramsal bakış açısıdır. Aşağıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, okumalarında resim dilinin üretkenliğine dikkat çekmektedir.

Bir tabloda “[t]emsil edilen’ şeyin kimliği durmadan geri çevrilir; gösterilen her zaman yerinden oynatılır (çünkü bu bir dizi adlandırmadır, tıpkı sözlükteki gibi); çözümlemenin sonu yoktur; evet kuşku yok ki bütün bunlar doğrudur; ama dilin bu kaçıışı, bu sonsuzluğu kesinlikle tablonun dizgesidir: Bir dizgenin deposu değildir, dizgelerin üremesidir.” (Barthes, 2017, s. 139)

Barthes’ın bu görüşleri aynı zamanda görsel bir metni çözümlemeye yönelik yönteminin temeli olarak okunabilir. Mineralleri, bitkileri ve hayvanları süslü baş resimlerinde birleştirerek, cansız varlıkları canlılara dâhil eden İtalyan ressam Giuseppe Arcimboldo’nun resimlerini bu perspektiften ele alan Barthes, sanatçının “Four Seasons” [Dört Mevsim] (1563, 1573) serisinde belirlenebilecek “anlam düzeyi” (2017, s. 41) üzerinde durmaktadır. Bu doğrultuda, eserleri resimsel “biçem”, “biçem değişmeceleri”, “eğretilmeler”, “alegoriler” vb. dilsel ögeler çerçevesinde incelerken; “dil üreticisi” (2017, s. 129) olarak tanımladığı Arcimboldo’nun yaratıcılığının sınırsız olduğuna ve okuruna (ve/veya seyircisine) sunabileceği sonsuz anlamlar zincirine dikkat çekmektedir. Bunun nedeni, sanatçının görsel metinlerindeki anlamın okurun kendini konumlandığı yere göre değişmesidir.

¹ Barthes, *Image, Music, Text* adlı kitabında “[d]ünyanın anlatıları[nın] sayısı” (1977, s. 79) olduğunu ifade etmektedir ve “anlatı”nın resimde de mevcut olduğunun altını çizmektedir.



Şekil 1: Arcimboldo, Summer (Yaz), 1563¹

Barthes'a göre Arcimboldo'nun tablolarında her şey bir anlam taşımaktadır. Burada “uzaklaşma, yakınlaşma anlamın kurucularıdır” (2017, s. 131). Diğer bir deyişle, bu resimler dinamiktir. Örneğin, “Yaz” (1563) tablosuna yakından bakıldığında sebze ve meyvelerden başka bir şey görmek mümkün değildir. Ancak mesafe alındığında büyük bir burun ve “ürkütücü” bir gülümsemeye sahip dik yakalı bir ceket giymiş erkek figüründen başka bir şey görülememektedir (Barthes, 2017, ss. 130-131) (Şekil 1).

Arcimboldo okumasıyla Barthes, dikkatleri dil-resim ilişkiselliğine yönlendirmekte ve resimde sınırsız sayıda anlam bulunabileceğine işaret ederek yazınsal olan metinlerde anlamın çoğulluğu ve dilin sonsuzluğuna yönelik düşüncelerini yinelemektedir. Barthes'ın gösterene öncelik tanıyan yaklaşımı ise, resmin söyleminin ona bakmakta olan bir “özne” olarak okur/seyirci ve çevirmen tarafından sürekli olarak yeniden yaratılabileceğine işaret etmesi bakımından kayda değerdir.

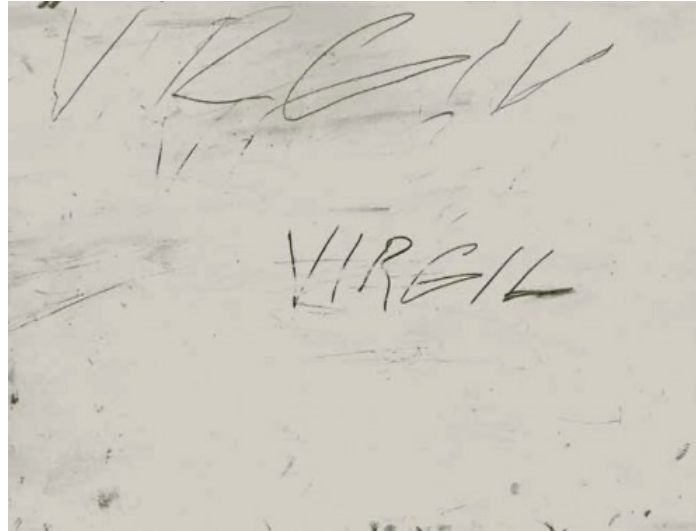
“Yazılabilir” Bir Metin Olarak Resim

Barthes *Göstergebilimsel Serüven* adlı eserinin “Metinsel Çözümleme” başlıklı yazısında metni; öteki metinlerle bağlantılı olan ve “oluşum” hâlinde bulunan tamamlanmamış bir “üretim” olarak (2018, s. 170) yorumlamaktadır. *Yazı Üzerine Çeşitlemeler & Metnin Hazzı* adlı eserinde ise, resim dilini “okunamayan yazı” (2016b, s. 48), diğer bir ifadeyle “yazılabilir” bir metin olarak ele alan Barthes'ın kuramsal içerikli bu düşüncesi resim bağlamında da görülmektedir. Öncelikle “okunabilir olan” ve “yazılabilir” metin arasındaki ayrıma değinmek gerekmektedir.

Barthes için “okunabilir olan” (2016a, s. 16) yazılması mümkün olmayan “klasik” bir metindir. Söz konusu yapıtlar “(üretim değil), üründür” (2016a, s. 17). Okurlar bunların “hazzına” varamadıkları gibi, yalnızca “metni kabul etmek ya da reddetmek” arasında sunulan bir özgürlükle sınırlandırılmaktadır (2016a, s. 16). O hâlde “okunabilir” yapıt kavramı; bir metindeki anlamın “göndergesel” (Best ve Kellner, 2016, s. 43) bir ilişki çerçevesinde, özne ve nesne arasında uzlaşmaya dayalı temsile bağlı olarak ele alınmasına yönelik eleştirinin çıkış noktası olarak düşünülebilir. Bu çıkarım, Barthes'ın şu söylemiyle desteklenebilir: “Bir yazının gönderge olarak konumuna biz karar veririz; kültürümüz, yasalarımız karar verir. Ne demektir bu? Gösteren özgürdür, bağımsızdır demektir” (2016b, s. 48). Barthes'ın bu ifadesi anlamlandırma sürecinde okurun katılımcı rolüne işaret etmesi bakımından ayrıca önem taşımaktadır.

¹ “Summer”, Kunsthistorisches Museum, <https://www.khm.at/objektdb/detail/71/?offset=4&lv=list> [15.03.2022]

Barthes’ın “yazılabilir” metinleri; “okurdan bir tüketici değil de bir metin üreticisi yaratmak [...]” amacıyla tasarlanan yazılardır (Barthes, 2016a, s. 16). Barthes’a göre “yazılabilir olan” bitimsiz bir “şimdiki zamandır” ve “*sonuç bildiren hiçbir söz*” bünyesinde barınmaz (2016a, s. 16). Bu durumda, son söz yazara, sanatçıya ait olamaz. Dolayısıyla yazar ve sanatçı gibi çevirmene de metin üzerinde hâkimiyet kurma ve kendine mal etme ayrıcalığı tanınmayan Barthes için yazılabilirlik yazıldıktan sonra da işlemeye devam etmesindedir. Diğer bir deyişle, anlamın yeniden yaratılabilmesi için okura teslim edilmesindedir. Buna koşut olarak görsel bir sanat eserinin tamamlanmamışlığını vurgulayan Barthes, sanatsal bir yapının sona erdiğinde değil, okurunu/seyircisini üretmeye davet ettiğinde değer kazandığını ileri sürmektedir. Böylelikle eser, yaratım ve okunma süreci boyunca dönüşmeyi sürdürebilecektir (2017, s. 209). Barthes bu düşüncelerini Twombly’nin sanatı çerçevesinde irdelediği “sujet” (2017, s. 175) kavramıyla yinelemektedir.



Şekil 2: CY Twombly, “Virgil”, 1973¹

Barthes’a göre “klasik resim sanatında” resimlerin konusu “olan biten[dir]” ve bu genellikle bir öykü ile bağlantılıdır. Diğer yandan, Twombly’nin resimlerinde; “‘konu’ bir kavramdır” (2017, s. 175). Başka bir deyişle, Twombly’nin sanatında “sujet kendisidir” ancak Twombly’nin karmaşadan uzak, yalın ve basit çizimleri, seyirciyi “estetik” anlamda tuvali “tüketmek” için değil sırası geldiğinde onu “üretmek”, “yeniden üretmek” için, tuvale dâhil ederek ona bakmakta olanlara kendini deneme imkânı tanımaktadır. Nitekim Barthes için Twombly’nin sanatındaki “azlık” aslında yoğunluk yaratmaktadır ve bu “grafik olayı”; “klasik üretimin” bilindik bağlantısını tersine çevirerek resmin aktarıldığı yüzeye bir “anlam” katmakta, bundan “haz” duyulmasını sağlamaktadır (2017, s. 178) (Şekil 2).

Özne Türleri Bağlamında Okur/İzleyici ve Çevirmen

Yukarıda “yazı” ve “metin” kavramlarına yönelik yer verilen düşünceleri ışığında, Twombly okuması üzerinden, tuvale bakan birbirinden farklı birçok öznenin olabileceğine dikkat çeken Barthes bunları; “kültürün öznesi”, “uzmanlaşma öznesi”, “zevk öznesi” “belleğin öznesi” ve “üretimin öznesi” olarak beşe ayırmaktadır (2017, s. 176).

Barthes’a göre (2017, s. 176) “kültürün öznesi”; bir sanat eserini yanlışsız söyleyecek kadar iyi bilmektedir ve “güzel” bir üslupla dile getirebilmektedir. Bir diğeri, resim sanatı tarihi ve sanatçının buradaki yeri konusunda detaylı bir tartışmaya girebilecek kadar bilgi sahibi ve yetkin bir kişi olan

¹ “Vigil”, https://www.researchgate.net/figure/Work-on-paper-by-Cy-Twombly-entitled-Virgil-oil-chalk-and-crayon-on-paper-Private_fig19_307768951, [01.10.2021]

“uzmanlaşma öznesi”dir. Üçüncüsü “zevk öznesi” olup o resimden duyduğu “hazı” nasıl ifade edeceğini bilemez, sadece ne kadar “güzel” olduğunu söylemekle yetinmektedir. Dördüncü özne “belleğin öznesidir”. Sanat eserinin küçük bir ayrıntısını fark edip önceleri bunun önemsiz ve anlamsız olduğunu düşünmekte, bu ayrıntının etkisini daha sonra hissetmekte ve belleğine unutulmayacak bir “anı” olarak kaydetmektedir. Sonuncusu, “üretimin öznesi”dir. Bu özne bakmakta olduğu tuvalin sanatçısının “gücünü” (Barthes, 2017, s. 177) keşfetmiş olduğundan, çizim yapmaya başlamadan önce “fonu” veya bu yanılısamayı veren şeyi, asla “üretmeyeceğinin” bilincindedir. Bu çerçevede Barthes, Twombly’nin “The Age of Alexander” (1959-1960) adlı eserini örnek vererek, onun sanatının hiçbir “örnekseme” ilkesi ile yönetilmediğini ve “duktus”un¹ bağımsız olduğunu (2017, s. 177) ifade etmektedir. Barthes’ın burada, bir sanat eserini yeniden çizmek isteyen bir elin hareketi üzerinden, anlamın yinelenirken yenilenen doğasına dikkat çektiği söylenebilir. Bu bağlamda, kaynak metindeki anlamın mutlak ve sabit kalamayacağı ve bağlam değiştirirken kaçınılmaz olarak değişeceğini düşündüğü için bir sanat eserinin taklit edilemeyeceğini dolaylı olarak ifade ettiği çıkarımında bulunulabilir. Barthes için tuvali üretmek isteyen biri, “[a]ynı şeyi yapmanın arzusu” (2017, s. 177) ile boyayı veya kalem eline aldığı anda, bu girişiminin başarısızlıkla sonuçlanacağını farkındadır, zira resim üzerindeki işaretlerin “saçılmışlığı”, “atılmışlığı” ve “merkezsizlikleri” (2017, s. 178) ile karşı karşıya kalmaktadır. Dolayısıyla tuvale onu taklit etmek için değil, “yeniden üretmek” (2017, s. 177) için bakmaktadır.

Barthes’ın “üretimin öznesi” tanımı çerçevesindeki görüşlerine çeviri ve çevirmen bağlamında bakıldığında, kaynak metin ve erek metin arasında eşdeğerliğin amaç edinildiği, “aynılık” arayışı üzerine temellenen düşünce sistemine yönelik eleştirel bir bakış açısı sunduğu söylenebilir. Bu çerçevede, görsel bir metni “üretmek” üzere harekete geçtiğinde anlamın çoğulluğuyla karşılaştığı için bu “fonu” taklit edemeyeceğinin bilincine varan bir “üretimin öznesi” gibi, çevirmenin de kaynak metindeki anlamı sabit ve mutlak kalacak bir biçimde, kendi yorumundan bağımsız olarak başka bir dilde yaratamayacağından söz edilebilir.

Sonuç olarak, “dilsel” ileti barındıran resimlerdeki her bir imgenin “çok anlamlı” (2017, s. 29) olduğunu ifade eden Barthes, durağan bir görüntü olarak resme söylemin dinamizmini yükleyerek, resim dilini doğal bir dile çevirmektedir. Resim ve yazın arasındaki ilişkiselliği “yazı”, “metin” ve “özne” kavramları çerçevesinde kurmaktadır. Barthes’ın dil ve üretkenlik temelinde kurduğu bu bağıntı, yapısalılık sonrası perspektiften çeviri olgusuyla ilişkili olarak yeniden ele alınabilir. Bunun nedeni, bir dildeki anlamın başka bir dilde kurgulandığı çevirinin, dilin üretme yetisinin en tanınabilir örneklerinden olmasıdır. Bu bağlamda resim, yazın ve çevirinin ortak noktası; anlamın “ayrımsal” olduğu önermesi dâhilinde, dilin dinamikliğini göstermek ve ortaya çıkabilecek öteki olası anlamlara dikkat çekmek olabilir. “Yeniden üretim” ve “yazılabilir” metni bu çerçevede üç disiplini birleştiren temel kavramlar olarak düşünmek mümkündür. Bu kavramların önemi, anlamın sabitliği ve yorumun nesnellğine yönelik eleştirel bir bakış sunarak “metafizik” kökenli sayılabilecek tüm ikili karşıtlıkları ve hiyerarşik yapılanmaları ortadan kaldırmasıdır. Diğer yandan, metni yazarın, sanatçının hâkimiyetinden alıp okura ve izleyiciye teslim etmesidir. Barthes’ın görsel bir metne bakan birçok “özne” olabileceğine yönelik saptaması bu çıkarımı desteklemektedir. Barthes’ın yaklaşımı, görsel/yazımsal, kaynak/erek vb. arasında bir ayrım gözetilmeden, tüm metinlerin birer “özne” olarak okurun, izleyicinin ve de çevirmenin öznel yorumuna tabi olduğuna işaret etmektedir. Kısacası, metnin tekil bir söylemin egemenliğinde tek bir merkeze bağlı olarak varlığını sürdürmeyeceği vurgulanmaktadır. Bu düşünce sisteminde, yazar gibi çevirmene de metin üzerinde hâkimiyet kurma hakkı tanınmadığının altını çizmek gerekmektedir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde *Las Meninas* tablosu bu yaklaşım çerçevesinde okunacaktır.

***Las Meninas* Tablosunu Michel Foucault Çevirisi Işığında “Yazılabilir” Bir Metin Olarak Okumak**

Las Meninas tablosu, İspanyol ressam Diego Rodríguez de Silva y Velázquez tarafından 1656 yılında tamamlanmıştır. 1819 yılına kadar İspanyol kraliyet koleksiyonunda yer alan (Martin, 1977, s. 337) eserin

¹ Barthes “duktus”u; “[o]rtaçağ kopyacısının, sayesinde harfin her bir kalem darbesine her zaman aynı olan bir yön doğrultusunda yönlendirdiği” (2017, s. 177) bir hareket olarak ifade etmektedir.

günümüzde bilinen adı “ilk kez” Prado Müzesi tarafından 1843 yılında (Velázquez ve Russel, 2016, s. 265) verilmiştir. Yapıtta tasvir edilen mekân Madrid’deki Alcázar’da Prens Baltasar Carlos için ayrılmış bir odadır (Kahr, 1975, s. 229). Patrick de Rynck’e göre (2020, s. 296) resmin ön planında konumlandırılmış çemberli etek içindeki kız IV. Felipe’nin beş yaşındaki kızı İspanya prensesi (“Infanta”) Margarita’dır. Resimde Margarita’ya nedimeler eşlik etmektedir. Prensesin sağ tarafında gümüş bir tepside kırmızı “*búcaro*”¹ içerisindeki suyu ikram etmek üzere diz çökmüş figür nedime Doña María Agustina’dır. Bedeni prensese, yüzü ise izleyiciye dönük olan prensesin solundaki nedime Doña Isabel de Velasco’dur. Nedime Velasco’nun solunda cüce (“dwarf”) Mari Barbola konumlandırılmıştır. Sol ayağını uyuklamakta olan köpeğin üzerine koyan küçük insan (“midget”) ise Nicolasico Pertusato’dur (Kahr, 1975, s. 225). John R. Searle’e göre, María Agustina’nın arkasında sırtı izleyiciye dönük olan tuvalin önünde, sol elinde paleti, sağ elinde fırçası ile resim yapmakta olan figür ressamın kendisidir. Nedime Isabel’in arkasındaki rahibeler gibi giyinmiş kadının adı Doña Marcela de Ulloa’dır (“*guardamujer de las damas de la reina*”) ve onun yanında kimliği belirlenememiş bir erkek (“*guardadamas*”) görülmektedir. Her ikisinin de görevi saraydaki soylu kadınları korumaktır. Odanın arkasında kapı aralığında durmakta olan figür ise kraliçenin mabeyincisi (“*apostador*”) José Nieto Velázquez’dir ve kraliçenin goblenlerinden de sorumlu olduğu bilinmektedir (1980, s. 479).



Şekil 3: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, “Las Meninas”, 1656²

¹ Jorge Cañizares-Esguerra’ya göre (2021, s. 91) Estremoz (Portekiz), Nata (Panama), Şili ve Tonalá (Guadalajara, Meksika) “*búcaro*”ları içine konulan sıvıya aromatik bir tat veren, soğuk kalmasını sağlayan ve yenilebilen kilden yapılmış toprak kaplardır.

² “Las Meninas”, Museo Del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edec94ca877f> [09.06.2022].

Resmin arka planındaki karşı duvarda asılı duran iki resim Juan Bautista Martinez del Mazo tarafından çizilmiş Rubens'in çalışmalarının reproduksiyonlarıdır (Kahr, 1975, s. 244). Susane L. Stratton-Pruitt'e göre (2003, ss. 128-129) soldaki "Palles ve Arachne", sağdaki ise "Contest of Pan and Apollo" resimleridir. Mary Crawford Volk'a göre tabloların altında yer alan resmin arka duvarında asılı duran aynaya yansıyan figürler ise Kral IV. Felipe ve kralın ikinci eşi Kraliçe María Ana'dır (1978, s. 70). Resimde yer alan tüm modellerin ortak özelliği kraliyet ailesinin birer üyesi olmalarıdır (Kahr, 1975, s. 225) (Şekil 3).

Las Meninas tablosunun sahip olduğu zengin karakter kadrosu, perspektif kurulumu ve kompozisyonu, okurun dikkatini yönlendirdiği imgeye göre değişkenlik gösterebilecek birden çok merkezi mümkün kılmaktadır. Bu durum, eserin yapıyla özdeşleştirilmiş sabit bir noktayla ilişkilendirilen mutlak merkezinin sorgulanabilir olduğunu, dolayısıyla yapısalcılık sonrası yaklaşımlar çerçevesinde incelenebileceğine işaret etmektedir. Öncelikle kaynak metni perspektif çerçevesinde "merkezsizlik" (Barthes, 2017, s. 178) temelinde okumak gerekmektedir.

"Merkezsiz" Bir "Metin" Olarak *Las Meninas*

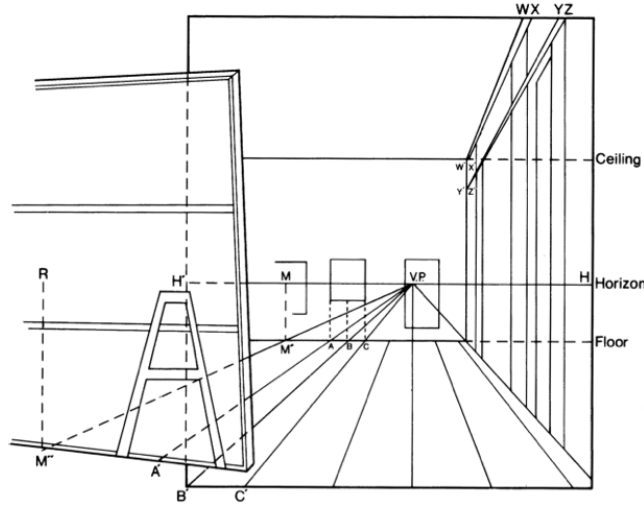
Uzmanlaşma öznelerinin okumaları ve bir üretimin öznesi olarak Foucault'nun çevirisinin ortak noktası *Las Meninas* adlı eserde, birbirinin yerine geçebilecek birden çok merkezin varlığına işaret etmeleridir. Yapısalcılık sonrası bakışla bu durum, kaynak metnin "çok anlamlı" olduğuna yönelik ileri sürüşü desteklemekte ve eserin "merkezsiz", "yazılabilir" bir metin olarak okunabilmesinin önünü açmaktadır. Kaynak metin okumaları ve erek metin arasında gerek perspektif gerekse temsil bağlamında ortaya çıkan "ayrım" ise eserin perspektif kurulumunun, geometrik merkezinin farklı biçimlerde algılanmasından kaynaklanmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği üzere, Michel Foucault çevirisinde *Las Meninas* eserini "klasik temsilen temsili" (2017, s. 44) olarak yorumlayarak, temsil kavramını ve metnin egemenlik söylemini yeniden üretmektedir. Bu bağlamdaki düşüncelerini kaynak metnin "gerçek merkezi" (2017, s. 42) olarak ifade ettiği bakış noktası üzerine temellendirdiği için, öncelikle bu noktanın resim sanatındaki işlevine ve önemine değinmek gerekmektedir.

Joel Snyder ve Ted Cohen, "Reflexions on 'Las Meninas': Paradox Lost" başlıklı araştırmalarında *Las Meninas*'ın perspektifini geometrik hesaplamalar aracılığıyla nesnel bir tutumla ele almaktadırlar. Bakış noktasını resmin "işlevi" (1980, s. 444) olarak gördükleri için geometrik olarak belirlenmiş bir bakış noktası hesaplamasının gerekli olmadığını düşünen Cohen ve Snyder'a göre "bir tablonun en ilginç tartışmalarının çoğunun bakış noktasını referans alması da olası değildir" (1980, s. 444). Bununla birlikte, Snyder ve Cohen için "[...] birinin analizi bir bakış noktasına göndermede bulunmayı gerektiriyorsa, o zaman bunun gerçekten (geometrik veya geometrik olarak belirlenmiş) bir nokta olması esastır" (1980, s. 444-445). Cohen ve Snyder izleyicinin bir resme herhangi bir nesneye bakar gibi bakma ve yorumlama hakkına sahip olduğunu belirtmektedirler. Diğer yandan, bir resmi "klasik resim temsili" (1980, s. 445) bağlamında ele almak için eserdeki bakış noktasının anlaşılması gerektiğini ifade etmektedirler. Buradan hareketle kaynak metnin geometrik merkezini ele almak gerekmektedir.

Uzmanlaşma öznelerinin görüşleri çerçevesinde *Las Meninas* adlı eserin perspektif kurulumuna dair yapılan araştırmadan elde edilen bilgiler, eserin genel olarak "doğru" geometrik konstrüksiyon "yasalar" (Panofsky, 2017, s. 10) aracılığıyla elde edilen bir resim olduğuna işaret etmektedir¹. Snyder ve Cohen *Las Meninas* gibi "tek kaçış noktalı" (1980, s. 433) perspektif ile çizilen resimlerdeki esas noktanın "basit" (1980, s. 433) bir hesaplamayla saptanabileceğini öne sürmektedirler. Snyder ve Cohen'in sözünü ettiği

¹ Erwin Panofsky, *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* adlı kitabında bu "yasaları" şu şekilde ifade etmektedir: "Tüm ortogonaller ya da derinlik çizgileri, gözden projeksiyon yüzeyine düşen dikey çizgilerle belirlenen merkezi kaçış noktası denen yerde birleşir. Doğrultuları ne olursa olsun, paralellerin kaçış noktaları ortaktır. Bu paraleller yatay bir düzlemde yer alıyorsa, kaçış noktası her zaman 'ufuk' denen yerde, başka bir deyişle, merkezi kaçış noktasından geçen yatay çizginin üzerinde bulunmaktadır [...]" (2017, ss. 10-11).

yer, aynı zamanda resmin kaçış noktasıdır. Bu çalışma kapsamına dâhil edilen uzmanlaşma öznelerine göre kaynak metnin “kaçış noktası”, odanın arkasındaki açık kapıda duran kraliçenin mabeyincisi José Nieto Velázquez’in kolunun ön kısmındadır (Snyder & Cohen, 1980, s. 433; Snyder, 1985, s. 548; Damisch, 1994, s. 441; Arasse, 2016, ss. 132-133; Bouc, 2020, s. 516). Snyder ve Cohen’e göre kaynak metindeki esas nokta “projeksiyonu kuran gözün tam karşısındadır” (1980, s. 433). Dolayısıyla “bakış noktası” “[...] aynanın sağındaki açık, aydınlatılmış kapının hemen karşısındadır” (1980, s. 437) (Şekil 4).



Şekil 4: “Las Meninas” tablosunun uzamsal derinliği (Snyder & Cohen, 1980, s. 435)¹

Buna göre, uzmanlaşma özneleri tek kaçışlı merkezi perspektifin kullanıldığı kaynak metinde, “tek bir kaçış noktası ve sabit bir bakış noktasının varlığını vurgulamaktadır. Bu durumda, kaynak metnin geometrik bağlamdaki merkezinde José Nieto Velázquez’in konum aldığı anlaşılmaktadır.

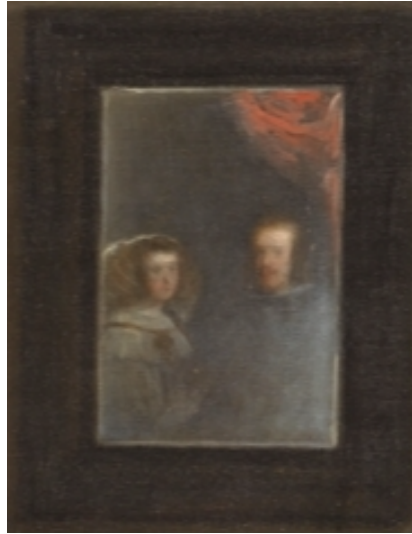
Uzmanlaşma öznelerinin bakış açılarından kaynak metinde belirlenen bir diğer “merkez” Prenses Margarita’dır. Örneğin, Patrick de Rynck’e göre “[ç]ocuksu doğası mükemmel bir şekilde vurgulanmış olan Prenses bu portrenin merkezidir; ressam onun arkasında yer almaktadır” (2020, s. 296). Amy M. Schmitter ise, “Picturing Power: Representation and *Las Meninas*” adlı araştırmasında Kraliyet çifti bir yansımayla gösterilirken, Prenses’in açıkça görünür bir biçimde tasvir edildiğini (1996, s. 261) ileri sürmektedir. Uzmanlaşma özneleri eserin konusunun Prenses Margarita olduğu hususunda hemfikirdir (Şekil 5).

¹ “Las Meninas” tablosunun uzamsal derinliği. <https://www.jstor.org/stable/1343136>. [31.10.2021].



Şekil 5: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, “Las Meninas” (detay), 1656¹

Bunlara paralel olarak Foucault, çevirisinde tablonun birinci ve ikinci düzleminde, aralarında ressam imgesinin de bulunduğu, sekiz figürden oluşan grubun merkezinde Prensese’in yer aldığını (2017, s. 39) dile getirmektedir. Foucault’ya göre sanatçı kompozisyonun asıl konusu olan Prensese’e dikkat çekmek ve merkezi konumunu doğrulamak için “geleneksel” bir motiften yararlanmıştır. Dua ediyormuş gibi dizlerinin üzerine çökmüş, ellerini Prensese’e uzatmış bu figür ötekilerden farklı olarak sadece Prensese’e bakmaktadır (2017, s. 39). Görüleceği üzere, Prensese’in ve diğer figürlerin bakışını yönelttiği yer, erek metinde belirlenen “gerçek merkezi” (2017, s. 42) ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda, okurun ilgisi, kaynak metinde tasvir edilen odanın arka duvarındaki “ayna” imgesine yönlendirilmektedir (Şekil 6).



Şekil 6: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, “Las Meninas” (detay), 1656²

¹ “Las Meninas”, Museo Del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edec94ea877f> [09.06.2022].

² “Las Meninas”, Museo Del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edec94ea877f> [09.06.2022].

Foucault’ya göre ayna “[...] aşağı yukarı merkezidir: üst tarafı tam olarak, tablonun yüksekliğini ikiye bölen çizginin üzerindedir, dipteki duvarın üstünde (veya en azından bu duvarın görünür kısmının üzerinde) medyan bir yer tutmaktadır [...]” (2017, s. 33). Buna göre, Foucault’nun kaynak metinde belirlediği ikinci merkez aynadır. *Las Meninas*’ın perspektif yasaları üzerine kurulu bir resim olduğunu öne süren uzmanlaşma özneleri ise, aynanın “yanlış” (Snyder & Cohen, 1980, s. 440) yorumlandığını vurgulayarak, tuvale bakan özneleri uyarmaktadırlar. Örneğin, Snyder “‘Las Meninas’ and the Mirror of the Prince” adlı araştırmasından, aynanın yanıltıcılığı üzerinde durmakta ve bunun kaynak metnin “gerçeklikleri[ni]” (1985, s. 547) yansıtmadığını belirtmektedir. Snyder’a göre resimlerde kullanılan düzensel araçlardan aynanın geometrik olarak “merkez”e yerleştirilmesi, resmin perspektif açısından farklı biçimde algılanmasına yol açmaktadır. Snyder bu konudaki düşüncelerini “[a]yna, tabi ki, merkeze alınmıştır ve resimde merkezi konumdadır; merkezde olmayan kaçış noktasıdır” (1985, s. 51) şeklinde ifade etmektedir.

Buna paralel olarak, Hubert Damisch *Las Meninas* Velázquez’in “katı” bir perspektif yapısı ile kurguladığı tek resim olduğunu ve bu yapının resme bakanların aynayı “kaçış noktası” olarak algılamasına sebep olan bir “tuzak” olduğunu belirtmektedir (1994, s. 431). Petr Bouc “The Sacred Geometry of Velázquez’s *Las Meninas*” adlı araştırmasında, eserin tasvir edildiği mekân planının uzamsal bir analizini sunarak, sanatçının Rönesans Perspektif sistemi aracılığıyla, yarattığı “çifte merkezlilik” (“double centrality”) (2020, s. 517) durumunu irdelemektedir. Bouc’a göre, “Velázquez tablonun çerçevesinin dışında bir şeyin olduğu izlenimini uyandırmak için geometriyi ustaca kullanmıştır” (2020, s. 519). Bu durum, esere bakanların “neredeyse yarısının bakış noktasını aynanın tam karşısı olarak algılaması[na]” (2020, s. 515) neden olmaktadır. Bouc’un sözünü ettiği öznelerden birinin Foucault olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, Foucault’nun “[...] seyircilerin -yani bizim- tam karşısında, odanın dibini meydana getiren duvarın üzerinde [...]” (2017, s. 31) yer aldığını ifade ederek, aynanın düzensel olarak değil, geometrik olarak merkezde olduğunu düşündürmesidir. Diğer yandan, Foucault için bakış noktası aynanın tam karşısındadır ancak bu bir nokta değildir, aynanın asılı durduğu arka duvarın tamamına işaret etmektedir (2017, s. 31-32). Snyder ve Cohen’e göre Foucault bu saptamasıyla resimde açıkça görünür olan “kaçış noktası”ni muğlaklaştırmaktadır (1980, s. 437). Snyder ve Cohen “*Las Meninas*’taki ayna tam olarak karşımızda değildir: Açık bir şekilde kaçış noktasının solundadır” (Snyder & Cohen, 1980, s. 436) ifadesiyle aynanın geometrik olarak merkeze yerleştirilmesinin doğru olmadığını ifade etmektedirler. *Las Meninas* tablosunda olduğu gibi doğrusal perspektifin katı kuralları çerçevesinde yapılmış resimlerin “bir noktadan sadece tek bir noktadan” (Snyder & Cohen, 1980, ss. 445-446) yansıtılması gerektiğini savunmalarıdır.

Görüldüğü üzere, Foucault kaynak metindeki kaçış noktasını, José Nieto Velázquez’den, aynaya yansımakta olan Kral IV. Felipe ve eşi Kraliçe María Ana’ya dönüştürerek *Las Meninas*’ın perspektif kurulumunu farklı bir biçimde yorumlamıştır. Foucault bu bağlamda, kaynak metnin sol tarafında konumlandırılmış ressam figürünü işaret ettikten sonra bu figürün “kaymış bir merkez oluşturuyormuş” (2017, s. 38) izlenimi yarattığını ifade etmektedir. Çevirisinde dikkat çektiği bu ince kayma, okuru kaynak metnin “gerçek merkezi” (2017, s. 42) olarak belirttiği üçüncü bir merkeze göndermektedir. Bu yer, kaynak metinde tasvir edilen “köpek” (2017, s. 41) imgesi dışında, çoğu figürün bakışının yöneldiği dış mekândır ve perspektif açısından bakış noktasına karşılık gelmektedir.

Seyirci, sanatçı ve kraliyet çiftini aynı yerde konumlandıran (2017, s. 43) Foucault’ya göre bu merkez seyirci ve kaynak metin arasındaki karmaşık ilişkiyi açığa çıkarmakta, “özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar ters yüz etmektedir” (2017, s. 29), zira bu nokta, “üç bakan işlevinin” birbirine karıştığı yerdir (2017, ss. 42-43). Burada, sırtı izleyiciye dönük olan tualin modelleri olarak Kraliyet çiftinin “resminin yapıldığı andaki bakışı”, tabloya bakmakta olan seyircinin bakışı ve sanatçının tablosunu yaptığı andaki bakışı kesişmektedir (2017, s. 42). Foucault bu durumu kaynak metnin “gerçekliği” (2017, s. 43) olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla “gerçek merkezin” açığa çıkmasında rol oynadığını düşündüğü üç figür üzerinde durmaktadır. Bunlar ressam (“ressamın öz portresi”), José Nieto Velázquez ve aynaya yansıyan hükümdarlardır. Foucault’ya göre “görünen ve görünmeyene ortak” (2017, s. 29) olan ressam figürünün bakışı okuru dış mekâna yönlendirmektedir. Ayna imgesi ise bir yandan dikkatli gözlerle görünmeyeni gösterirken diğer yandan onu bakışlara kayıtsız kılmaktadır. Foucault bu noktada uzmanlaşma özneleri tarafından belirlenen geometrik merkezi, ayna ile aynı işleve sahip olduğunu ima ederek yeniden

yorumlamaktadır. Bu figürün ayna gibi tüm sahneye tersinden baktığını (2017, ss. 37-38) ifade etmektedir. Foucault'ya göre tabloda yer alan figürler, dışarıya döndüklerinde gözlemlendikleri alanı gözlemlemektedirler; burada bakış, bakışla karşılaşmaktadır. Başka bir deyişle, tabloda bulunan tüm kişilere bakan bizler aynı zamanda onlar için “seyirlik bir sahne” (2017, s. 41) olarak sunulmuşuzdur.

Temsili Üreten Bir “Metin” Olarak Las Meninas

Farklı öznelerin bakış açılarından merkez bağlamında incelenen “ayna” ve “Prenses” imgelerinin aynı zamanda temsil okumalarına da dayanak olduğu gözlemlenmektedir. Uzmanlaşma öznelerine göre, bu imgeler kaynak metnin söyleminin “egemenlik” olduğuna yönelik düşünceyi güçlendirmektedir. Örneğin, Snyder ayna imgesini Kral'ın gücünün temsili olarak okumaktadır ve Kraliyet çiftinin gerçek bedenlerini değil, düşsel imgelerini yansıttığını (1985, s. 553) ifade etmektedir. Bu anlamda, Velázquez'in Prenses'i kompozisyona dâhil ederek Kral ve Kraliçe'yi gerçekliğe dönüştürdüğünü düşünmektedir. Snyder'a göre kaynak metindeki Prenses'in aynaya yansıyan ebeveynlerinin imgeleri ile “özel” (1985, s. 562) bir ilişkisi vardır. Prenses temsilini onların bir yansıması olarak gören Snyder'a (1985, ss. 563-564) göre Prenses “[...] burada gösterildiği gibi, sanatçının atölyesinde, majestelerinin aynasının egemenliği altında eğitilmiş bir imgeye dönüştürülmektedir”.

Buna paralel olarak, Daniel Arasse *Yakın Bakış* adlı kitabının “Ustanın Gözü” başlıklı yazısında “ayna” imgesinin *Las Meninas*'ın “conchetto capriccioso” sunun, [ressamın yarattığı kurmaca anlatının temel fikri] (2016, s. 134) bir parçası olduğunu ve resmin ufkunda yalnızca Kral'ın olabileceğini gösterdiğini ileri sürmektedir. Arasse “Kralın bakışını[n], onun ufkunu[n] kimse[nin] paylaşama[yacağı]” (Arasse, 2016, s. 134) düşünmektedir. Arasse'ye (2016, s. 131) göre kraliyet çiftinin aynaya “sözümona” yansıması, Kral'a duyulan saygıyı açıkça göstermektedir. Bunun nedeni, Kral'ın “mutlak”, ilahi egemenliğinin doğrulanmasıdır. Bulunduğu aynanın içinden “her şeyi gören Kral” kaynak metnin “Tanrı”sına dönüşmektedir (2016, ss. 131-132). Schmitter, *Las Meninas* tablosundaki temsilin “kraliyetin mutlak gücünü, tahkik eden ve buyuran bir temsil kavramını ortaya çıkardığını” (1996, s. 266) ifade ederek bu görüşlerle tutarlılık göstermektedir.

Uzmanlaşma öznelerine koşut olarak Foucault, çevirisinde “ayna” ve “Prenses” imgelerini “merkez” ve “temsil” bağlamlarında irdelemekte ancak bunları aynı zamanda okura sunabileceği öteki olası anlam katmanları açısından çözümlenmektedir. Diğer bir deyişle, “yeniden üretmektedir”. Bu bağlamda erek metinde öncelikle konumu gereği gölgede kalması gerekirken ışık oyunları ile “garip” (2017, s. 32) bir biçimde aydınlatılmış olan “ayna” üzerinden Kraliyet çiftinin imgelerini ele alınmaktadır. Foucault'ya göre Kral ve Kraliçe tablonun temsil ettiği tüm temsiller yani kişiler içinde, bir “tek görünür olan ayna” (2017, s. 32) olmasına rağmen, aynaya kimse bakmadığı için en çok ihmal edilenlerdir ve gerçeklikten en uzak olan onlardır (2017, s. 42). Bunun tersine tablonun dışında oldukları ölçüde “özel bir görünmezli[ğe]” (2017, s. 42) bürünmektedirler; tüm çehreler onlara dönük olduğu için bütün temsili kendi çevrelerinde düzenlemektedirler.

Erek metinde bir diğer merkez olarak belirlenen Prenses, “kompozisyonun ana temasıdır” (2017, s. 39). Ancak “Prenses bayramlık elbisesiyle kendini onların gözünde görmektedir [...]” (2017, s. 42) ifadesi; Prenses Margarita'nın eserde bizzat bulunmayan Kral ve Kraliçe'yi temsil ettiğine işaret etmektedir. Yapısalcılık sonrası bir bakışla, Prenses ile aynı uzamda bulunmamalarına rağmen Kral ve Kraliçe bakışlarıyla krallığı her daim gözetlemektedirler. Böylelikle, resmin ana konusu olmaları bakımından Prenses ve Kraliyet çifti erek metindeki merkezi paylaşarak bunun Hükümdarlar tablosu olarak okunmasına yol açmaktadırlar.

Daha önce de görüldüğü üzere, erek metinde birer merkez olarak kabul edilen bu imgelerin işlevi, kaynak metinde sembolik olarak egemenlik kurmuş “gerçek” bir merkeze tabi olmalarıdır. Yanı sıra, kurmuş oldukları “temsil oyunu” (2017, s. 34) ile temsil kavramının sorunsal olarak okunmasına olanak tanımlarıdır. Öyleyse Foucault'nun kaynak metni; temsil eden (özne), temsil edilen (nesne) ve seyircilerin bu noktadaki rolü açısından taşıdığı sıra dışı anlamlar çerçevesinde incelediği anlaşılmaktadır. Foucault'nun temsil bağlamında saptadığı sorunsallardan biri, tuvale yansıyan gösterimin “temsil eden” sanatçıyı ve “temsil edilen” Kraliyet çiftini tam olarak göstermesinin mümkün olmamasına rağmen, kaynak metindeki

ressam imgesinin sanatçıyı temsil etme eylemini gerçekleştirirken göstermesidir (2017, s. 44). O hâlde, Foucault'nun eseri “klasik temsilin temsili” (2017, s. 44) olarak anlamasının nedeni, Velázquez'in *Las Meninas* tablosunda kendini temsil sanatını işlerken betimlemiş olmasıdır.

Bir diğer sorunsal, kaynak metinde temsil edilen bağlamında gözlemlenmektedir. Foucault kaynak metinde temsil edilenin, yani yansıttığı imge açısından “ayna”nın, gerçeklikleri yansıtmadığını ileri sürmektedir. “Görünür” (2017, s. 32) olan ayna aracılığıyla, temsil edilenlerin aslında görünür olmadıkları vurgulanmaktadır. Bunun nedeni, Kraliyet çiftinin gerek “kompozisyon etkisiyle” gerekse tüm tablolarla egemenlik kuran temsil yasası sebebiyle “ulaşılmaz” (Foucault, 2017, s. 34) olmalarıdır. Kral ve Kraliçe kaynak metinde sırtları izleyiciye dönük biçimde tasvir edilmiş tuval imgesinin görünmeyen yüzeyine yansımakta olan modeller olarak “nesnedir”. Aynı zamanda “öznedir” (2017, s. 430), zira sanatçının temsil sanatın işlerken kendini konumlandığı ve biz seyircilerin de “bizzat” (2017, s. 28) bulunduğu bakış noktasında durmaktadırlar. Bu anlamda ayna, hem “ressama bakan çehreleri” hem de “ressama bakan figürleri” yani “iki kere görünmez olanı tablonun ortasında” (2017, s. 34) açığa vurması bakımından önemli bir işleve sahiptir ancak yanıltıcıdır. Foucault'ya göre burası “[k]ralın kraliçeyle birlikte tahtta oturduğu yer[dir], aynı zamanda sanatçının ve seyircinin de yeridir” (2017, s. 43); ancak kaynak metindeki ayna figürüne bakıldığında aynaya yansıyan seyirci değildir, ayna anlamı kuran seyirci öznenin imgesini yansıtmamaktadır. Foucault'nun belirlediği bakış noktasından hareketle temsil edilen bağlamında işaret ettiği bu sorunsal, bir zamanlar Kral ve Kraliçe'nin durduğu yerde konum aldığımız için biz seyircilerin aynı zamanda Kral ve Kraliçe olabileceğini düşündürmektedir. Yapısalcılık sonrası bir bakışla, biz seyircileri egemen olan hükümdarların yerinde konumlandırılan Foucault'nun bu ikâme ile kaynak metnin egemenlik söylemini ters yüz ettiği anlaşılmaktadır. Tüm bunlara ek olarak, kaynak metinde temsil bağlamında tespit edilen en önemli sorunsal, temsil edilenin ne seyirci ne de hükümdarlar olmasıdır, zira temsilin asıl konusu Prenses'tir.

Sonuç

Las Meninas adlı eserin egemenlik söylemi, perspektif ve temsil açısından öne çıkan merkezler ekseninde resme bakmakta olan farklı öznelerin bakış açılarından çözümlenmiştir. Bu bağlamda elde edilen bulgular, eserin “yazılabilir metin” ve “yeniden üretim” kavramları ışığında okunabileceğini göstermektedir. Bunun temel nedeni, kaynak metindeki işaretlerin “merkezsiz” (Barthes, 2017, s. 178) olmasıdır, zira resmin merkezi ona bakan herhangi bir öznenin onu nerede konumlandığına bağlı olarak yer değiştirmekte, resmin merkezi noktası sürekli olarak kaymaktadır. Bu çerçevede kaynak metinde birbirinin yerine geçebilecek birden çok merkez tespit edilebilmektedir.

Uzmanlaşma özneleri okumalarıyla sınırlı olarak elde edilen bilgiler, okuru metinde belirlenmiş üç merkeze göndermektedir. Bunlardan birincisi, kaynak metnin geometrik olarak merkezinde yer alan José Nieto Velázquez olup bu figür kaçış noktasında yer aldığı için işlevsel olarak kaynak metnin perspektif kurulumunu açığa çıkarmaktadır. İkinci merkez, düzensel olarak resmin orta hattında yer alan Prenses Margarita'dır. Sonuncusu ise, tasvir edilen mekânın arka planında düzensel olarak merkeze yerleştirilmiş “ayna” imgesidir. Başka bir deyişle, aynaya yansıyan Kral IV. Felipe ve Kraliçe María Ana'dır. Her iki merkezin de işlevi kaynak metnin egemenlik söylemini güçlendirmek olarak anlaşılmaktadır. Buna paralel olarak Foucault, çevirisinde seyircinin dikkatini yönlendirdiği yere göre değişiklik gösterdiğini ileri sürdüğü bu “iki merkez” (2017, s. 40) üzerinde durmaktadır. Ancak Foucault'ya göre “ayna” ve “Prenses” imgelerinin asıl işlevi tâbi oldukları, kaynak metinde simgesel olan hüküm sürmekte olan “gerçek merkezi” (2017, s. 42) açığa çıkarmaktır. Bu yer, perspektif açısından sanatçının gösterimi yansıttığı bakış noktasına karşılık gelmekte olup, uzmanlaşma öznelerinin geometrik hesaplamalar aracılığıyla ortaya koydukları noktadan farklıdır. Bu çerçevede Foucault'nun resmin kaçış noktasını kaydardığı gözlemlenmektedir. Perspektif bağlamındaki bu merkezi kayma, resmin dışında da bir merkezin var olabileceğine işaret ederek kaynak metindeki merkez sorunsalını bir üst noktaya taşımaktadır.

“Üretimin öznesi” olarak Foucault'nun yarattığı gerçek merkez ve uzmanlaşma özneleri tarafından tespit edilen diğer merkezler yapısalcılık sonrası yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirildiğinde, bunların

tekil bir merkezin mutlak ve değişmez konumunu tersyüz ettiği sonucuna ulaşılabilir. Bakış açısına ve bağlama göre değişkenlik gösterebilen bu merkezler, “biricik olan merkezi” (Derrida, 2016, s. 368) yerinden oynatarak kaynak metnin egemenlik söylemini kuran işaretlerin aslında birer merkez olmadığına yönelik düşünceyi öne çıkarabilir. Bu bağlamda gözlemlenen tüm bu hareketliliklerin kaynak metindeki anlamın tek bir dayanak noktasına bağlanamayacağını, dolayısıyla eserin merkezsiz bir metin olarak okunabileceğini gösterdiği çıkarımında bulunulabilir.

Foucault’nun çevirisinde dikkat çeken bir diğer husus, kaynak metindeki temsilin anlamının çoğaltılarak metnin söyleminin yeniden üretilmesidir. Bu bağlamda Foucault, uzmanlaşma öznelerine koşut olarak temsilin dizilimini belirlediği “iki merkez” ekseninde hiyerarşik olarak kurduktan sonra, öteki anlam katmanlarının çözümlenebilmesi için okuru bakış noktasına göndermektedir. Seyircinin, okurun bakış açısına göre bakan/bakılan rollerinin sürekli olarak değiştiği bu noktada, yani “gerçek” merkezde, Foucault’nun “temsil oyunu”nu kurduğu gözlemlenmektedir. Foucault kaynak metni “Hükümdarlar” (2017, s. 42) tablosu olarak okumaktadır ve uzmanlaşma öznelerinin temsil okumalarına paralel olarak, Kraliyet çiftini yansıtan “ayna” ve “prens” imgelerini egemenlik söyleminin temsili olarak düşünmektedir. Diğer yandan, bu imgelerin resme bakmakta olan seyircinin “iki merkez” arasında gidip gelmesine yol açtığı ima etmektedir. Dolayısıyla buradaki anlamın tamamlanamayacağına da işaret etmektedir. Kompozisyonun ana teması Prenses olmasına rağmen ayna aracılığıyla yansıtılan Kral ve Kraliçe’nin gözetleyen ve temsili düzenleyen niteliği, bir yandan metnin söyleminin açık bir biçimde egemenlik olduğunu doğrularken diğer yandan kaynak metnin konusunu belirsiz kılmaktadır. Seyirciyi, sanatçıyı ve Kraliyet çiftini aynı bakış noktasında konumlandıran Foucault, *Las Meninas*’ın gören/görülen, temsil eden (özne)/temsili edilen (nesne) ve seyirci arasındaki değiş tokuşu gösteren çeşitlemeler barındırdığını vurgulamaktadır. Yapısalcılık sonrası perspektiften bu durum, kaynak metindeki anlamın sürekli ertelenmesine yol açmaktadır. Böylelikle temsilin anlamının tabloya bakmakta olan birbirinden farklı “özneler” tarafından sürekli olarak dönüştürülmesi söz konusu olabilmektedir.

Sonuç olarak, *Las Meninas* tablosunun “merkezsiz” olması ve temsil bağlamındaki üretkenliği, tabloya bakmakta olan özneleri resim üzerindeki işaretlerin “saçılmışlığı” ve “atılmışlığı” ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu durum, eserin dilinin devingenliğine ve anlamının çoğulluğuna işaret etmektedir. Uzmanlaşma öznelerinin perspektif ve temsil bağlamındaki okumaları ve “üretimin öznesi” olarak Foucault’nun yorumu arasında tespit edilen ayrımlar bu çıkarımı doğrulamaktadır. Dolayısıyla eser, üretilmek için tasarlanmış “yazılabilir” bir metin olarak okunabilmektedir. Foucault’nun *Las Meninas* çevirisi bu çerçevede sunulabilecek bir örnek olması ve metinleri “yeniden üreten” çevirmenlerin aynı zamanda “üretimin öznesi” tanımlanmasının önünü açması bakımından önem taşımaktadır, zira Foucault görsel bir temsildeki durağan imgelere söylemin dinamizmini yükleyerek eseri doğal bir dile çevirirken, aynı zamanda onu yeniden üretmiştir. Ayrıca *Las Meninas*’ın okuruna sunabileceği anlamlar zincirine dikkat çekerek kaynak ve erek metnin sürekli olarak sonsuz bir uzamda yeniden üretilmeyi sürdürebileceğinin işaretini vermiş, metni tekil bir söylemin hâkimiyetinden çıkarıp okura teslim etmiştir. Arasse’nin de belirttiği üzere “Foucault resmi demokratikleştir[miştir], cumhuriyetçileştir[miştir]” (2016, s. 124) Nitekim *Las Meninas*’ın “çok anlamlı” bir metin olarak okunduğu bu inceleme, eserin birçok “özne” tarafından farklı açılardan sürekli olarak yeniden çevrilebileceğini göstermektedir.

Resim, metin ve çeviri arasında “yeniden üretim” ve “yazılabilir metin” kavramları temelinde kurulabilecek bir ilişkiselliğe odaklanan bu çalışmanın okurun ve okur olarak çevirmenin anlam üretme sürecindeki katılımcı rolüne dikkat çekecek yeni incelemelere ışık tutacağı öngörülmektedir.

Yazar katkısı:	Kavramsallaştırma: YÇE; Veriyi düzenleme: YÇE; Veri Analizi: YÇE; Finansman sağlama: YÇE; Araştırma: YÇE; Yöntem: YÇE, FBA; Proje yönetimi: YÇE, FBA; Kaynaklar: YÇE; Yazılım: YÇE; Gözetim: YÇE, FBA; Onaylama: YÇE, FBA; Görselleştirme: YÇE; Taslak metin yazımı: YÇE; Gözden geçirilmiş metin yazımı: YÇE, FBA.
Çıkar çatışması:	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Almond, I. (2016). *İbni Arabî ve Derrida: tasavvuf ve yapısöküm*. (K. Filiz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arasse, D. (2016). *Yakın bakış: resim okumaları*. (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. (S. Heath, Çev.). New York: Hill & Wang.
- Barthes, R. (1981). Theory of the text. R. Young (Yay. haz.), *Untying the text: a poststructuralist reader* (ss. 31-47) içinde. Londra: Routledge.
- Barthes, R. (2016a). *S/Z*. (S. Öztürk Kasar, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barthes, R. (2016b). *Yazı üzerine çeşitlemeler & Metnin hazzı*. (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (A. Koş ve Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2018). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2016). *Postmodern teori: eleştirel sorgulamalar*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bouc, P. (2020). The sacred geometry of Velázquez's *Las Meninas*. *Leonardo*, 53(5), 515-521.
- Cañizares-Esguerra, J. (2021). Clay Vessels. M. Thurner ve J. Pimentel (Yay. haz.), *New World Objects of Knowledge* (s. 91-95) içinde. Londra: University of London Press. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1vbd275.17>
- Damisch, H. (1994). *The origin of perspective*. (J. Goodman, Çev.). Massachusetts: The MIT Press.
- de Rynck, P. (2020). Resim nasıl okunur / Eski ustalardan dersler. (G. Karasu ve N. S. Yüzgüller, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Derrida, J. (1977). *Signature event context*. (S. Weber, Çev.). Illinois: Northwestern University Press.
- Derrida, J. (2020). *Yazı ve fark*. (P. B. Yalın, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve şeyler: insan bilimlerinin bir arkeolojisi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kahr, M. M. (1975). Velázquez and *Las Meninas*. *The Art Bulletin*, 57(2), 225-246. doi: 10.2307/3049372
- Koskinen, K. (1994). (Mis)Translating the untranslatable: the impact of deconstruction and post-structuralism on translation theory. *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 39(3), 446-452. doi: 10.7202/003344ar
- Martin, J. R. (1977). *Baroque*. New York: Harper & Row.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: simgesel bir biçim*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Schmitter, A. M. (1996). Picturing power: representation and *Las Meninas*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(3), 255-268. doi: 10.2307/431627
- Searle, J. R. (1980). "Las Meninas" and the paradoxes of pictorial representation. *Critical Inquiry*, 6(3), 477-488. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1343104>
- Snyder, J. ve Cohen, T. (1980). Reflexions on "Las Meninas": paradox lost. *Critical Inquiry*, 7(2), 429-447. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1343136>
- Snyder, J. (1985). "Las Meninas" and the mirror of the prince. *Critical Inquiry*, 11(4), 539-572. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1343417>
- Stratton-Pruitt, S. L. (2003). *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, söz, yazı: imge yaratmanın ve bozmanın yolları*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Velázquez, D. ve Russel, P. (2016). *Delphi masters of art: complete works of Diego Velazquez*. Delphi Classics Publishing Limited. Erişim adresi: www.delphiclassics.com
- Volk, M. C. (1978). On Velazquez and the liberal arts. *The Art Bulletin*, 60(1), 69-87. doi: 10.1080/00043079.1978.10787516
- Williams, J. (2014). *Understanding poststructuralism*. Oxon: Routledge.