

**Göstergelerarası çeviri bağlamında bir özgün eser: Enis Batur'un *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* adlı eserinin incelenmesi<sup>1</sup>****Gökçe Mine OLGUN<sup>2</sup>****Suna AĞILDERE<sup>3</sup>**

**APA:** Olgun, G. M.; Ağildere, S. (2019). Göstergelerarası çeviri bağlamında bir özgün eser: Enis Batur'un *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* adlı eserinin incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö5), 425-440. DOI: 10.29000/rumelide.606258.

**Öz**

Bu çalışma Enis Batur'un *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* (2015) adlı eserini göstergelerarası çeviri bağlamında ele almaktadır. Çalışmanın inceleme nesnesi olan özgün eser, başlığının da açık bir şekilde ortaya koyduğu üzere, füg formu ve müzikbilimcilerce bu formun en gelişmiş hali olarak kabul edilen Johann Sebastian Bach'ın *Die Kunst Der Fuge BWV 1080 (Füg Sanatı)* (1751) adlı eseri "model alınarak" yazılmış bir romandır. Batur "müzikbilimsel bir yaklaşım" benimseyerek füg tasarımının yapısal ve tematik unsurlarını edebiyat alanına taşımıştır. Füg tasarımının yapısı bağlamında yazarın "yolculuk" temasından yola çıkarak çeşitlendirdiği "kimlik", "flâneur", "yazma uğraşı", "gökyüzü" gibi konular ekseninde çoksesli bir anlatı kurduğu gözlemlenmektedir. Bu çerçevede dilsel olmayan bir gösterge sisteminin dilsel göstergelerle yorumlandığı "göstergelerarası çeviri" bu eserin yaratıcı sürecinin gerçekleşme minvali olarak ele alınmaktadır. Özgün bir eserin göstergelerarası çeviri bağlamında ele alındığı bu çalışmada araştırma yöntemi olarak kullanılan bir diğer kuramsal temel Gideon Toury'nin "varsayılan çeviri" kavramıdır. Buna göre çeviri "her ne sebeple olursa olsun çeviri olarak sunulan ya da çeviri olarak ele alınan tüm ifadeler" olarak tanımlanır. Bu yaklaşım çerçevesinde, eserin "çeviri" niteliğini sağlamak üzere çalışmanın inceleme kısmında yöntem olarak Toury tarafından ortaya koyulan üç koyut uygulanmaktadır: erek kültürdeki özgün bir eserin kaynak metninin bir müzikal kompozisyon formu olarak belirlenmesi (kaynak koyutu), kaynak ve erek metinler arasındaki ilişkinin göstergelerarası çeviri bağlamında ele alınması (aktarım koyutu), yapısal ve tematik ilişkinin açığa çıkarılması (ilişki koyutu). Bu çalışma sonucunda "çeviri" kavramının farklı yönleri açığa çıkarılmaktadır. Elde edilen bir diğer sonuç ise füg tasarımının edebi anlatı bağlamına taşınmasının eserde kültürlerarası bir alan yaratmış olmasıdır.

**Anahtar kelimeler:** Göstergelerarası çeviri, varsayılan çeviri, Gideon Toury, Füg Sanatı

<sup>1</sup> Bu çalışma Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Çeviri ve Kültürel Çalışmalar Doktora Programı (Türkçe) çatısında ilk yazar tarafından ikinci yazarın danışmanlığında hazırlanmakta olan tez çalışmasından üretilmiştir. Çalışma *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* adlı özgün eseri çeviri bağlamında ele almayı amaçlamaktadır.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransızca Mütercim-Tercümanlık Bölümü (Ankara, Türkiye), gokce.olgun@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5714-4118 [Makale kayıt tarihi: 04.07.2019-kabul tarihi: 19.08.2019; DOI: 10.29000/rumelide.606258]

<sup>3</sup> Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransızca Mütercim-Tercümanlık Bölümü (Ankara, Türkiye), sunatagildere@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8469-9223.

## An authentic text in the context of the intersemiotic translation: The study of *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* by Enis Batur

### Abstract

This study examines Enis Batur's *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* (2015) [*Bitter Knowledge An Experimental Novel on the Art of Fugue*] in the context of intersemiotic translation. The object of the analysis is an authentic text modeled by J.S. Bach's *Die Kunst Der Fuge BWV 1080* (*The Art of Fugue*), which is considered to be the most advanced form of the fugue design. Within the structure of the fugue design, the author begins with the main theme which is “the journey” and forms a polyphonic narrative in the axis of the concepts of “the identity”, “flâneur”, “the art of writing” and “the sky” which he diversified from the main theme. Accordingly, “intersemiotic translation” in which a non-linguistic semiotic system is interpreted by linguistic signs, is considered as the realization of the creative process of this work. In order to scrutinize an authentic work in the context of intersemiotic translation, Gideon Toury's concept of “assumed translation” is used as the methodological framework of the analysis. Toury defines translation as “all utterances which are presented or regarded as translations within the target culture, on no matter what grounds”. Under the framework of this approach, three postulates which are presented by Toury are carried out in the analysis section. The existence of another text in another culture/language is confirmed (source text postulate), the intersemiotic relationship between two texts is established (transfer postulate), elements of the structural and thematic relationship is revealed (relationship postulate). As a conclusion, this study reveals different aspects of the concept of translation. Also the fugue design, when brought into the context of the literary narrative, has created an intercultural space in the present novel.

**Keywords:** Intersemiotic translation, assumed translation, Gideon Toury, The Art of Fugue.

### 1.Giriş

Bu çalışma, *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* (Batur, 2015) adlı özgün eseri göstergelerarası çeviri bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Eser, başlığının da açık bir şekilde ortaya koyduğu üzere, Barok beste formu füğ<sup>4</sup> ve “müzikbilimcilerce bu formun zirvesi” (Büke & Altınel, 2006, s. 343) olarak kabul edilen, J.S. Bach'ın *Füğ Sanatı*<sup>5</sup> adlı eseri “model alınarak” (Batur, 2015, s. 285) yazılmış bir romandır. *Füğ Sanatı* müzikal notasyonlardan oluşan, beste formunda bir eserdir. J.S. Bach, başlangıçta bir müzik teorisi kitabı olarak tasarladığı eserinde (Büke & Altınel, 2006, s. 343), füğ formunun ve çoksesliliğin tüm imkânlarını deneyerek onu en mükemmel haline getiren bir “füğ bilgisi” (İpşiroğlu, 2002, s. 29) ortaya koymuştur. Enis Batur ise eserinde, *Füğ Sanatı*'nda tüm yönleriyle yer alan füğ tasarımını dilsel gösterge dizgesinin unsurları ile yorumlamıştır. Roman türü dâhilinde gerçekleşen bu yaratıcı süreç, müzikal bir gösterge dizgesinin dilsel gösterge dizgesine dönüştürülmesi olarak da tanımlanabilir. Bu nedenle Roman Jakobson'un “dönüştürme” (Jakobson, 2012) olarak da adlandırdığı “göstergelerarası çeviri” bu eserin yaratıcı sürecinin gerçekleşme minvali olarak ele alınacaktır. Bu bağlamda “2.1. Göstergelerarası Çeviri” bölümünde öncelikle Jakobson'un çeviri türleri sınıflandırması üzerinde durulacak ve göstergelerarası çeviri türünün nitelikleri ortaya koyulacaktır.

<sup>4</sup> Almanca “fuge”, Fransızca “fugue” terimi Türkçede başvurulan sözlük ve ansiklopedilerde “füğ” olarak karşılanmaktadır. Enis Batur eserde terimi “fugue” şeklinde Fransızca yazılışıyla kullanmaktadır. Bu çalışmada terim eser adında ve eser içinden yapılan alıntılardaki kullanılışı haricinde “füğ” olarak kullanılacaktır.

<sup>5</sup> *Die Kunst Der Fuge BWV 1080* (1751)

Özgün eser ile füğ tasarımı arasındaki göstergelerarası ilişkiyi açığa çıkarmak üzere, füğ formunun temel bileşenleri, yapısal özellikleri ve işleyiş düzeni “2.2. Füğ” bölümünde ortaya koyulacaktır. Yaratıcı süreçte “kaynak metin” (Batur, 2015, s. 285) olarak beliren *Füğ Sanatı*, eserle doğrudan ilişkili olmakla birlikte, füğ tasarımını her yönüyle ortaya koyan niteliği ile işlev kazanmaktadır. Başka bir deyişle, dilsel gösterge dizgesinin unsurları ile yorumlanan müzikal dizge, genel olarak füğ tasarımıdır. Zira füğ formu, unsurları verili yasalar çerçevesinde düzenlenen bir dizgedir. Bu nedenle inceleme araçları bu gösterge dizgesinin yapısal ve tematik bileşenleri ile sınırlandırılacaktır.

Özgün bir eserin göstergelerarası çeviri bağlamında ele alındığı bu çalışmanın inceleme kısmında araştırma yöntemi olarak kullanılan diğer kuramsal temel Gideon Toury'nin “varsayılan çeviri” kavramıdır. Bu yaklaşım çerçevesinde “her ne sebeple olursa olsun çeviri olarak sunulan ya da çeviri olarak ele alınan tüm ifadeler” çeviri olarak tanımlanır (Toury, 1995, s. 32). Bu tanımın sunduğu imkânları uygulama gerekliliği, inceleme nesnesi eserin erek kültür dizgesi içinde özgün eser konumunda olması sebebiyle doğmuştur. Çevirileri erek kültürün unsuru olarak ele alan ve çeviri tanımına yeni bir boyut katan “varsayılan çeviri” kavramı ve bu çalışmadaki işlevi “2.3. Varsayılan Çeviri” bölümünde ortaya koyulacaktır.

Beste formu ve edebi eser arasındaki göstergelerarası ilişki “3. İnceleme” bölümünde tartışılarak açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bir beste formunun erek kültürdeki özgün bir eserin kaynak metni olarak saptanması ve kaynak ve erek taraflar arasındaki yapısal ve tematik ilişkinin göstergelerarası çeviri bağlamında açığa çıkarılması daha önce yapılmamış bir çalışma olması açısından çeviribilim alanına bir katkıdır. Bu doğrultuda “çeviri” kavramının farklı yönlerinin açığa çıkarılması ve yaratıcı süreçlerde oynadığı merkezî rolün altının çizilmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın sonucunda elde edilen bir diğer bulgu ise, füğ tasarımının edebi anlatı bağlamında kültürlerarası bir alan yaratmış olmasıdır. Bunun sebebi, tasarımın –çalışma düzleminde de açığa çıkarılan– çoksesli ve çok bağlamli niteliğidir. Füğ tasarımının temel unsurlarının ve işleyiş prensiplerinin bu bağlamda edindiği rol, gelecekte yapılması planlanan başka bir çalışmanın konusudur.

## 2. Kuramsal çerçeve

### 2.1. Göstergelerarası çeviri

Roman Jakobson, 1959 yılında yayınlanan “On Linguistic Aspects of Translation” adlı, dilimize “Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üstüne” (Jakobson, 2012) adıyla kazandırılan makalesinde, çeviri türlerini dilsel göstergelerin yorumlanması açısından sınıflandırır. Jakobson'a göre, “bir sözcüğün anlamı onun yerine geçebilecek başka bir göstergeye çevrilmesinden farklı bir şey değildir” (Jakobson, 2012, s. 62). Dilsel bir göstergeyi, onu “aynı dilin başka göstergelerine”, “başka bir dile” ya da “dilsel olmayan bir simgeler dizgesine” çevirerek yorumlarız (Jakobson, 2012, s. 62). Yorumlama edimi, aynı yapı içindeki gösterge dizgeleri arasında veya farklı gösterge dizgeleri arasında gerçekleşmektedir. Bu sınıflandırmaya göre çeviri işlemi, dilsel olmayan gösterge dizgelerini de kapsamaktadır:

1-Diliçi çeviri ya da “açıklama” (rewording) dilsel göstergelerin aynı dilin başka göstergeleri aracılığıyla yorumlanmasıdır.

2-Dillerarası çeviri ya da “gerçek anlamıyla çeviri” (translation proper) dilsel göstergelerin başka bir dil aracılığıyla yorumlanmasıdır.

3-Göstergelerarası çeviri ya da “dönüştürme” (transmutation) dilsel göstergelerin dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumlanmasıdır (Jakobson, 2012, s. 62).

Jakobson'un sınıflandırması dâhilindeki üç çeviri türünün ana unsuru "göstergelerin yorumlanması"dır. Jakobson aynı makalede, "her göstergenin, içinde daha eksiksiz olarak gelişmiş ve belirtilmiş görüldüğü başka bir göstergeye çevrilebileceğini" ortaya koymuştur (Jakobson, 2012, s. 63). *Açıklamalı Göstergibilim Terimleri Sözlüğü*'ne göre, "gösterge", genel olarak, "kendi dışındaki bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu"dur (Rifat, 2013, s. 97). Ancak bu temsilin bir düzeni vardır. Göstergeler arasındaki anlamlı ilişkiler ağı gösterge dizgelerini oluşturur (Rifat, 2018, s. 18). Başka bir deyişle, dilsel ya da dilsel olmayan göstergeler, belirli bir düzenleniş biçimine bağlı olarak ilişkilendirilir. Buna bağlı olarak ortaya çıkan "bildirişim amacı taşıyan taşınım taşımasını 'her anlamlı bütün'" (Rifat, 2000, s. 127) bir gösterge dizgesidir<sup>6</sup>.

Gösterge dizgesini "anlamlı bütün" (Rifat, 2013, s. 113) olarak ele aldığımızda şehirler, mimari yapılar, trafik işaretleri, protokol kuralları, reklamlar, sağır dilsiz alfabeti, işaret dili, fotoğraf, resim, müzikal bir kompozisyon, sinema filmi, tiyatro oyunu ya da çağdaş performans sanatları dilsel olmayan gösterge dizgelerine verilen ilk örnekler olarak belirir. Bu dizgelerin dilsel göstergeler aracılığıyla yorumlanması ya da kendi aralarında gerçekleşen dönüştürücü işlem ise göstergelerarası çeviridir. Farklı gösterge dizgelerinin birbirine çevrilmesi gündelik hayatta veya sanatsal üretim süreçlerinde sıklıkla gerçekleşen bir işlemdir. Bu çalışmanın inceleme nesnesi, "ezgisel ses olarak zaman içinde yayılım gösteren bir müzik yapısının (bestenin) kendi dizgesine özgü nitelikleri ile" dilsel dizgede, başka bir deyişle bir doğal dil ile yorumlandığı bir örnektir (Rifat, 2018, s. 51). Mehmet Rifat *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları* adlı eserinde bu işlemi "belli bir tözü, gereci kullanarak gerçekleşmiş bir gösterge dizgesinin yapısal özelliklerini, farklı tözü, farklı gereci kullanan bir başka gösterge dizgesiyle vermek" (Rifat, 2018, s. 52) olarak ifade etmiştir.

Jakobson'un her göstergenin başka bir göstergeye çevrilebileceğine dair ifadesinden yola çıkılarak, çeviri işleminin dilsel ve dilsel olmayan göstergeler kapsamında istisnasız bir şekilde gerçekleşebileceği sonucuna varılabilir. Ancak bu işlemin gerçekleşmesinde, gösterge dizgelerinin araçları olan göstergeler kadar dizgelerin yapı ve düzeni de etkilidir. Zira çeviride bir göstergenin yerine başka bir gösterge ikame edilmesi, bu yapının işleyişine bağlıdır. Dilsel gösterge dizgesi dâhilinde gerçekleşen diliçi ve dillerarası çeviri dilsel yapı içinde bir yer değiştirmeyi gerçekleştirir. Öte yandan, dilsel olmayan gösterge dizgelerinin dâhil olduğu çeviri bağlamında, dizge kapsamında bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Zira bu çeviri türü dâhilindeki yorumlama işlemi, göstergeler aracılığıyla değil, "dizgeler aracılığıyla" (Jakobson, 2012, s. 62) gerçekleşmektedir. Bu nedenle göstergelerarası çeviri, göstergelerin yanı sıra diğer gösterge dizgesindeki ilişkilendirme biçimlerini de kapsayan bir aktarımı işaret etmektedir. Bir gösterge dizgesinin düzenleniş biçimi, başka bir gösterge dizgesinin yapısal işleyişine dönüştürüldüğünde gerçekleşen göstergelerarası çeviridir. Bu dizgelerin kendi araçlarını kullanması –özellikle sanat dalları bağlamında– anlamsal olduğu kadar biçimsel bir yorumlama işlemi zorunlu kılabilir. Bu minvalde gerçekleşen dizgesel dönüşüm, aynı zamanda yaratıcı bir işlemdir.

Jakobson'un "dilsel göstergelerin dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumlanması" (Jakobson, 2012, s. 62) şeklinde tanımladığı "göstergelerarası çeviri" bu çalışma kapsamında "dilsel olmayan göstergelerin dilsel olarak yorumlanması" şeklinde ele alınmaktadır. Bunun sebebi inceleme nesnesi bağlamındaki yorumlama ilişkisinin bu yönde gerçekleşmesidir. Yani müzikal gösterge dizgesi (kaynak dizge) dilsel gösterge dizgesi (özgün metin) aracılığıyla yorumlanmaktadır.

<sup>6</sup> Anlamlı bütün, "gösteren ya da gösterilen birleşmesinin oluşturduğu dilsel ya da dildışı gösterge dizgesi" (Rifat, 2013, s. 12) için kullanılan diğer terimdir.

## 2.2. Füg

Bu bölümde *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi* ile füg formu arasındaki göstergelerarası ilişkiyi açığa çıkarmak üzere füg formunun temel bileşenleri, yapısal özellikleri ve işleyiş prensipleri ortaya koyulacaktır. Aynı zamanda “füg” tanımının içerdiği, tasarımın kavramsallaştırılması için gerekli kimi müzik terimlerine de yer verilecektir.

Füg, Barok dönemde 16'ncı yüzyıldan 18'inci yüzyılın ortalarına kadar geliştirilmiş bir beste formudur. “Kontrpuan” yöntemiyle ve “taklit” sanatı esas alınarak yazılır. J.S. Bach'ın eserleri, özellikle de *Die Kunst Der Fuge BWV 1080 (Füg Sanatı)* (1751) füğün en üst sanatsal düzeyi olarak kabul edilmektedir (Say, 2005, s. 624).

Füğün ana unsuru, kontrpuan yöntemidir. Fransızcada “noktaya karşı nokta” anlamına gelen kelime ile kastedilen “melodiye karşı melodi”dir. Farklı özellikler taşıyan birden çok melodinin birbiriyle kaynaştığı kontrpuan, çokseslilik anlamına gelen “polifoni” ile eşanlamlıdır. Çoksesli müziğin en temel niteliği, “birbiriyle uyularak oluşturulan bütün içinde, her melodi çizgisinin ötekilerden bağımsız olarak çoksesliliğe yaptığı katkıdır” (Say, 2005, s. 295).

Kontrpuan tekniğinin atılım gösterdiği 14. yüzyıldan sonra “kanon” ve “füg” olmak üzere iki önemli form oluşmuştur. Bu formlar yapısal olarak “taklit” üzerine kuruludur (Say, 2005, s. 295). Ancak ilk partinin (ses) duyurduğu cümle ya da temayı başka bir parti (ses) tarafından değişimsiz olarak yineleyen “kanon”un aksine, “füg” değişimli olarak yineler (Say, 2005, s. 99). Nazan İpşiroğlu tarafından yapılan aşağıdaki tanım, fügen ana hatlarıyla ele almaktadır:

Latince kaçma anlamına gelen füg (Fransızca fugue, Almanca Fuge, Türkçeye füg olarak girmiştir), belli bir armoni temeli üzerinde gelişen kontrpunktal yapı bir kompozisyon tekniğidir. Tek sesle verilen bir konunun (tema) ardından, aynı konu öteki seslerde ilk sesin kontrapunktü olarak yinelenir. Böylece bütün parça bir kaçma-kovalama havası içinde konuya bağlı kalarak onun çevresinde gelişir. Füg, iki ya da daha çok sesli olabilir. Parça süresince konu değişikliklere uğrayabilir ya da yeni konulara girilebilir. Fügde hiçbir ses çizgisi ikinci plana düşmez. Her biri bütün parça süresince “birey” olarak varlığını sürdürür (İpşiroğlu, 2002, s. 8).

Seslerin değişimli olarak yinelediği “tema”, bir müzik parçasının ana düşüncesidir. Tema yeni gelişmelere ve değişimlere açık olan niteliği ile farklı konuların belirmesine olanak sağlar. Ayırt edilebilir nitelikteki “kılavuz tema”nın (konu: dux) taklit yoluyla işlenmesi sonucunda yan temalar doğabilir ya da ilgisiz temalar ortaya çıkabilir. Bu değişimliliğin gerçekleştiği bir form olan fügde “tema” yerine “konu” terimi kullanılmaktadır (Aktüze, 2010, s. 621). Kısacası “konu” geliştirilerek dönüştürülen melodik birimdir (Say, 2005, s. 296).

Füg dâhilinde iki tema kullanıldığında “çift füg”, üç tema kullanıldığında “üçlü füg”, dört tema kullanıldığında “dörtlü füg” olarak adlandırılır (Aktüze, 2010, s. 226). Temayı yorumlayan unsurlar olarak, füg genellikle üç ya da dört sesli olarak bestelenmektedir. Bunun anlamı üç ya da dört eşzamanlı melodi çizgisinin bulunmasıdır (Say, 2005, s. 624).

“Ana tema”, “Konu”, “Cevap”, “Karşı Tema” ve “Stretto” füğün temel bileşenleri olarak ele alınabilir. Epizodlar (divertimento), Org noktası (Point d'orgue, Organ Point) ve Coda da yardımcı bileşenlerdir (Aktüze, 2010, s. 226-7). Füğün çıkış noktası ve gerçek türetici unsuru “konu”dur. “Cevap (veya sonuç)” konuyu başka bir partide ve ayrı bir tonda yorumlar. “Tekrarlanış” konu ve cevabın farklı tonlarda ortaya çıkmasıdır. “Karşı konu” veya “tali motif”, konuya ve konunun tekrarlarına eşlik eder. “Epizod”lar ve “divertimento”lar, taklitlerden oluşur ve çoğunlukla “konu” ve “karşıkonu”dan türetilmiş

cümleciklerdir. İtalyanca dar ve sıkışık anlamına gelen “stretto” sık ve yakın taklitler halinde konu ve cevabın tekrarlanışından oluşur. “Pedal” bir notanın birkaç ölçü süresince uzatılmasıdır. “Stretto” ve “pedal”dan sonra “coda” adlı bölüm gelmektedir. İtalyancada kuyruk ve son anlamına gelen “coda” bölümünde kısa bir cümle veya düğüm düzeniyle füg sonlandırılır (Gazimihal, 1961, s. 100).

Füg dizgesinin içerdiği göstergelerin niteliklerinin ortaya koyulmasının ardından, bu göstergelerin düzenlenişi üzerinde durulması gerekmektedir. Füg genel olarak “sergi”, “orta bölüm”, “son bölüm” olmak üzere üç bölümden oluşur. Füg formunda “sergi”, konu-cevap-konu-cevap girişlerinin bütünüdür (Say, 1985, s. 522). Sergi bölümünde öncelikle eserin üzerine inşa edildiği ana tema (konu) ilk ses tarafından esas tonalitede ve tek sesli olarak sunulur. Bunun ardından diğer partiler (sesler) temayı art arda taklit eder. Bu taklit, füg formunda birebir değil, değişimli bir taklittir. Dolayısıyla ilk sesi takip eden sesler, değişimli bir taklit ile “konu-cevap-konu-cevap” formunda icra edilir. İkinci ses temayı yorumlarken ilk ses tekrar kontrpuan yapar. Temanın her tekrarında ona eşlik eden motif, karşıtemadır (contrsujet) (Aktüze, 2010, s. 226-7).

Orta bölümde epizotlar belirmektedir. “Epizot, ana tema ya da karşı temanın motiflerinden oluşan ara geçişleridir” (Aktüze, 2010, s. 226-7). Epizotları mini gelişme bölümleri olarak ele almak mümkündür. Ana temanın değişik biçimlerde çeşitlendirildiği bu bölümde, bir süre boyunca ortaya koyulan ana temanın varyasyonunu başka bir epizot ve başka bir varyasyon takip eder. Bu varyasyon periyotlarında konu özgürce işlenir. Bu kısımda ayrıca, sesin merkezi (tonalite<sup>7</sup>) değiştirilebilir (Aktüze, 2010, s. 226-7). Gelişim bölümü, esas olarak bir dizi modülasyon<sup>8</sup> üzerinde temellenir (Say, 1985, s. 522). Modülasyon, bir sesin niteliğini belirleyen bir ton merkezinden diğerine geçişler yapılması anlamına gelmektedir. Epizot ve ana tema değişimleri bağlamında uygulanması gereken belli bir kural ya da sayısal değer bulunmamaktadır (Aktüze, 2010, s. 226-7):

Ana temanın tüm işlenişi, nota değerlerinin ikiye, dörde katlanarak büyütülmesi ya da yarıya, çeyreğe indirilerek küçültülmesi ile değiştirilmiş şekilleri, tema bitmeden alınıp başka derecede tekrarı (yakından kılavuzluk) ya da tiz sesleri veya akorları pese, pesleri tiz oktavlara alarak tekrarı (inversion) ya da Yengeç yürüyüşü adı verilen son notadan ilk notaya kadar tersine tekrarı bestecinin fantezisine bırakılmıştır (Aktüze, 2010, s. 226-7).

Gelişim bölümüne bir dominant pedalı ile son verilir. Dominant pedalı, ana tonu hazırlayan işaretir (Say, 1985, s. 522). Üçüncü bölüm ise eserin final kısmını içerir. Ana temanın “bir müzik ölçüsünün ilk notası ve diziye adını veren ses” (Aktüze, 2010, s. 638-639) olan tonikte duyurulduğu bu son bölümde eserin doruk anına gelinmiş olur (Say, 2005, s. 624).

### 2.3.Varsayılan çeviri

Gideon Toury “varsayılan çeviri” kavramını ortaya atarak, katı sınırları olan ve belirli unsurlar üzerinde temellenen geleneksel “çeviri” ve “eşdeğerlik” tanımlarını yeni bir boyuta taşımıştır. Bu yaklaşımı, Toury’nin genel “çeviri” anlayışı olarak ele almak mümkündür. (Toury, 1995, s. 31) Kaynak ve erek metinler arasındaki eşdeğerlik ilişkisine dair öncül kıstaslar sunan çeviri tanımlarının çevirinin farklı yönlerini dışladığını belirten Toury, çeviriyi “erek kültürde herhangi bir nedenle çeviri olarak sunulan ya da çeviri olarak kabul edilen tüm ifadeler” (Toury, 1995, s. 32) olarak yeniden tanımlamıştır. Bu

<sup>7</sup> “Tonalite bir tonik (merkez ses) çevresinde kurulu melodik ve armonik uygunlukta yazılan, belirli bir tonaliteye bağlı sistemdir” (Aktüze, 2010, s. 637). Buna göre, bir ses merkezi bir eksen oluşturur ve diğer sesler bu eksene göre konumlanır. Eser bu merkezi ses ile son bulur.

<sup>8</sup> Modülasyon (geçki) bir tonaliteden diğerine (çoğunlukla akraba, yakın) geçiş anlamında kullanılmaktadır. (Aktüze, 2010, s. 393).

tanım, çeviri olarak sunulan metinlerin yanı sıra, çeviri temelli niteliklere sahip olduğu anlaşılan özgün metinleri de kapsamaktadır.

Toury, son derece ucu açık olan bu çeviri tanımının hangi koşullarda geçerli olacağını belirleyerek, kavramın muğlaklığını bertaraf etmiştir. Buna göre, erek kültürde bir metnin “varsayılan çeviri” olarak tanımlanması için çeviri ile olan ilişkisine dair bir takım olguların doğrulanması gerekmektedir. Buna dair veriler, kuramcının ortaya koyduğu üç koyutun tanımlanması sonucunda elde edilir. “Varsayılan çeviri” kavramı ontolojik olarak, bu koyutlarda belirtilen niteliklerin varoluşunu gerektirir. Buna göre, erek kültürde herhangi bir metnin “varsayılan çeviri” olarak ele alınabilmesi için doğrulanması gereken ön olgular aşağıdaki gibidir:

- 1-kaynak koyutu: başka dilde ya da kültürde başka bir metnin varlığı
- 2-aktarım koyutu: iki metin arasında gerçekleştiği varsayılan aktarım süreci
- 3- ilişki koyutu: aktarımı sağlayan bu kültürde gerekli ya da yeterli sayılabilecek bazı ilişkiler (Toury, 1995, s. 33-5).

## 2.4. Metodoloji

Bu yaklaşım çerçevesinde, eserin “çeviri” temelli niteliğini sağlamak üzere, çalışmanın inceleme kısmında yöntem olarak Toury tarafından ortaya koyulan üç koyut uygulanacaktır: erek kültürdeki özgün bir eserin kaynak metninin bir müzikal kompozisyon formu olarak belirlenmesi (kaynak koyutu), kaynak ve erek metinler arasındaki ilişkinin göstergelerarası çeviri bağlamında ele alınması (aktarım koyutu), yapısal ve tematik ilişkinin açığa çıkarılması (ilişki koyutu). Kaynak ve erek metinler arasındaki ilişki, müzikal gösterge sistemi dâhilindeki göstergelerarası ilişkiler ağının dilsel gösterge sistemindeki yansımasının açığa çıkarılması ile ortaya koyulacaktır.

## 3. İnceleme

### 3.1. Kaynak metnin belirlenmesi

Başlığında yer alan “Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi” ifadesi, eserin *Füg Sanatı* ile olan bağına dair bir işarettir. *Füg Sanatı*'nın yalnızca bir ilham kaynağı ya da kurgu içinde bir unsur olarak yorumlanması mümkün olsa da başlıktaki sözkonusu ifade, eserin yaratıcı sürecinde gerçekleşen göstergelerarası çeviri etkinliğini işaret etmektedir. Farklı bir gösterge dizgesinden yola çıkılarak meydana getirilmiş olduğu, eserin hem yapısında hem de kurgusunda izlenebilir. Batur bu eseri yazma sürecini, kendi kimliği ile dile geldiği kısımlarda “bir yapıta ayna tutan başka bir yapıt kurmaya yönelmek” olarak tanımlamakta ve *Füg Sanatı*'nı “model” aldığını ifade etmektedir. Yazar aynı zamanda iki eser arasındaki ilişkiyi tarif ederken çevirinin iki temel unsuru olan “kaynak-metin” ve “erek-metin” terimlerini kullanmaktadır:

Bir yapıta ayna tutmaya kalkışan başka bir yapıt kurmaya yönelmek, belli açılardan ‘model’ alınmış kaynak-metnin erek-metne de bulaşabileceği korkusunu ilerlerken aşıyor (Batur, 2015, s. 285).

Bu ifadesinde Batur, eserin göstergelerarası çeviri ile olan yakın ilişkisini açıkça dile getirmektedir. Yazar, başlıktaki düsturu izleyerek müzikal gösterge dizgesini dilsel gösterge dizgesinin unsurlarıyla yorumlamıştır. Farklı gösterge dizgelerine ait iki anlamlı bütün olarak ele alabileceğimiz taraflar arasında yorum, aktarım ve dönüşüm ilişkisi gerçekleşmiştir. Edebi eserin füg tasarımını dilsel gösterge dizgesi aracılığıyla yorumlayan yapısı dolayısıyla, J.S. Bach'ın *Füg Sanatı* adlı beste formundaki eseri başka bir kültürdeki ve başka bir gösterge dizgesindeki kaynak metin olarak saptanmıştır.

### 3.2. İki metin arasında gerçekleştiği varsayılan aktarım süreci

Eserin “İçindekiler” kısmını izleyen sayfa, “fugue”<sup>9</sup> kelimesinin hem müzik hem de ruhbilim bağlamındaki tanımlarına ayrılmıştır. Sözlük ve ansiklopedilerden yapılan alıntılardan oluşan bu sayfayı, Amerikan Şair Louis Zukofsky’nin<sup>10</sup> (1904-1978) “A” adlı şiirinden alıntılanan ve epigraf olarak ele alınabilecek şu dizeler izlemektedir:

“Forgetting  
I said  
Can  
The Design  
Of the fugue  
Be transferred  
To poetry?” (Batur, 2015, s. 8).

“*Fugue tasarımı şiire aktarılabilir mi? dediğimi unutarak*” mealindeki bu dizeler, füğ tasarımının şiire aktarılma girişimi hakkındadır. Eserin ana meselesinin, dilsel olmayan bir gösterge dizgesi olan müzikal bir yapının dilsel gösterge dizgesine dönüştürülmesi olduğu bu alıntıda saptanmaktadır. Bu da farklı gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen göstergelerarası çeviri ile örtüşen bir olgudur. Bu olgular ışığında kaynak ve erek metinler arasındaki aktarım sürecinin göstergelerarası çeviri bağlamında gerçekleştiği sonucuna varılabilir. Ancak yazarın kendisinin de belirttiği gibi, bu ilişkinin “belirli açılardan” (Batur, 2015, s. 285) kurulmuş olduğunu belirtmekte fayda vardır. Zira füğ tasarımı dilsel dizgeye aktarmak üzerine bir önermeyi ve bu önermeyi unutuşu içeren bu dizeler, tam da füğün “değişimlilik” ve “kaçış” unsurları ile bağıntılı olarak, bu aktarımın farklı düzlemlerde aranması gerektiğine dair bir işarettir. Kavramın ruhbilimde kazandığı “unutuş” anlamı da buna paralel olarak işlev kazanmaktadır.

### 3.3. Aktarım ilişkileri

*Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi*, müzikal bir gösterge dizgesi olan füğ formunun, J.S. Bach’ın *Fugue Sanatı* adlı eseri model alınarak dilsel gösterge dizgesi aracılığıyla yorumlandığı bir örnektir. Göstergelerarası çeviri, eserin yaratıcı sürecinde etkin bir örüntü olarak farklı düzlemlerde tanımlanabilir. Yorumlama işlemi öncelikle, iki gösterge dizgesi arasında gerçekleşen aktarım ve dönüştürme olarak açıklanmalıdır. Zira ilk iki koyutta saptanan verilere dayanılarak, “füğ tasarımının dilsel dizgeye aktarımı” (Batur, 2015, s. 8) eserin yaratıcı motifi olarak belirlenmiştir. Bu yönde bir aktarımın olanaklılığı, eser kapsamında denenilen ve sorgulanan bir meseledir.

Füğ<sup>11</sup> temel olarak, kaçışın müzikal tasarımıdır. Seslerin ve melodilerin (konu) kaçışı ile çoksesleşir. Bunu kontrpuan yöntemiyle ve taklit sanatı ile gerçekleştirir. Kontrpuan yöntemi ile farklı melodiler karşılaşarak bir bütün oluştururken, devinimi belirleyen taklit değişimli bir niteliğe sahiptir. Başka bir deyişle, sesler ve konular değişimli olarak tekrarlanır. Kavramsal bir model işlevi gören tasarım, eserin kurgusunda füğün farklı yönleriyle gerçekleştiği bir bağıntısallık olarak ortaya çıkmaktadır. Müzikal

<sup>9</sup> Müzikte “Kontrpuan halinde işlenmiş iki ya da ikiden fazla konuya dayalı müzikal kompozisyon”; ruhbilimde ise “uzun bir amnesia durumu” ya da kişinin gerçek kimliği dışında bir kimliğe bürünmesi” şeklindedir (Batur, 2015, s. 7).

<sup>10</sup> Louis Zukofsky Objectivist şair grubunun kurucularından ve ilk teorisyenlerinden biridir ve Amerika’da ve yurtdışında sonraki nesil şairleri etkilemiştir. Zukofsky’nin de şiirlerinde fugue tekniğini kullandığı bilinmektedir (Stewart, 2006, s. 160).

<sup>11</sup> Kelime Türkçede “kaçış”, “fırar” anlamına gelmektedir (Batur, 2015, s. 7).



yapının dilsel dizge aracılığıyla yorumlanması, eserde bu modele bağlı bir ilişkiler ağı kurmuştur. Bu yapı, füğdeki “ses” ve “konu” unsurları ve bu unsurların düzenlenişinin dilsel dizgenin olanakları dâhilinde yorumlanması ile sağlanmaktadır.

Füg tasarımı aynı zamanda felsefi niteliğe sahiptir ve resim, şiir, roman, heykel gibi alanlarda yorumlanan düşünsel bir paradigmadır. Bu durum, tasarımın dilsel dizgedeki kavramsal içeriğinin oluşumunda belirleyici olmuştur ve esere çoksesli bir nitelik kazandırmıştır. Tasarımın kaçma-kovalama şeklindeki ilerleyişi, hem gerçek hem mecazi anlamda işlev kazanmıştır. Bu yapı esere “ortak bir konu çevresinde kendi kişiliğini ve özgün üslubunu taşıyarak konuşan sesler” (Batur, 2015, s. 200) olarak yansımıştır: Muhtelif sesler “her anlamıyla ‘yolcu-oluş’” (Batur, 2015, s. 284) hakkında konuşmaktadır. Dilsel dizgede roman türü dâhilinde gerçekleşen yorumlama işlemi çok katmanlıdır. Bu katmanlar yapısal ve tematik düzlemlerde ele alınabilir. Birçok yolculuk yapmış orta yaşlı adam, Paris’te bir otel odasında, hafızası ve hayal gücünün imkânlarını kullandığı bir yazı yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk düşünceleri, öyküleri, olayları ve insanları fugue tasarımını yansıtan kurguyla bir araya getirmektedir. Eser, en yalın anlamıyla yolculuk çeşitlemelerinden mütevellittir. Füg yapısı dilsel dizgede metaforik bir anlam kazanarak “yolculuk” teması çevresinde örülen bir kurgu yaratmıştır. Başka bir deyişle, yapının temanın gelişimine sebep olması dolayısıyla, biçim ile içerik birbirinden ayrılmaz şekilde bütünleşmiştir.

Eserin ana teması (konu) “yolculuk”tur. Ancak aynı zamanda J.S. Bach ve *Fugue Sanatı*’dır. Ayrıca, bir yazar olan kahramanın (“orta yaşlı adam”) kendi kimliği dışında kimliklere bürünmesi, füğün ruhbilimde kazandığı anlam ile ilişkilendirilebilir. Kahramanın da bir yazar (“orta yaşlı adam”) olduğu hikâye kurgusunda, gerçek yazarın (Enis Batur) farklı kimliklere girmek şeklinde gerçekleşen bu kaçışlara dâhil olduğu gözlemlenmektedir. Enis Batur’un kendi kimliğiyle kurguya dâhil olduğu düzlemde eserin yaratıcı süreci hikâye edilmektedir. Dolayısıyla yazarın “yazı yolculuğu” eserin bir diğer katmanıdır ve bu katmanda eserde gerçekleşen göstergelelerarası çeviri süreci açığa çıkmaktadır. Söz konusu kaçış tasarımının dilsel dizgede gerçekleşme süreci Batur’un dilinden adım adım izlenmektedir. Pekiyi göstergelelerarası çeviri sürecinde füğ tasarımı nasıl işlev görmüştür? Batur, kendi kimliğiyle dile geldiği aşağıdaki ifadesinde, eseri temellendirdiği müzikal yapının düzenini açıklamaktadır:

Bach’ın re minör on dört contrapunctus’tan oluşan fugue dizisine, aynı başlık altında topladığım iki grup şiiri de akılda tutarak, tek tonlu, aynalı içsesli bir yapıyla karşılık aradım *Acı Bilgi*’de (Batur, 2015, s. 284-5).

Yapısal model olarak füğ formu üzerine inşa edilen eserin içindeki on iki bölümün her biri ayrı birer füğ olarak tasarlanmıştır. Bölüm başlıkları, müzikal dizgedeki üretici melodik birim olan “konu”yu temsil etmektedir. Bölümler, başlıklarında ifade bulan farklı konular kılavuzluğunda gerçekleşen müstakil füğ tasarımları olarak ele alınabilir. Esere dâhil olan tüm seslerde yorumlanan kılavuz konu, gelişme kısmında bu seslerin karşı karşıya geldiği bir alanda şekilden şekile girerek çeşitlenir ve aynı düzen içinde türemeye devam eder. Muhtelif sesler “her anlamıyla ‘yolcu-oluş’” (Batur, 2015, s. 284) hakkında konuşmaktadır. Hakkında konuşulan ortak tema yolculuk; belirli özellikler taşıyan sesler ise farklı anlatı türleri çerçevesinde temsil edilen gerçek veya hayalî kişilerdir.

Batur, füğ tasarımına karşılık gelmek üzere “tek tonlu, aynalı içsesli” (Batur, 2015, s. 284) olarak tanımladığı bir yapı kurduğunu ifade etmektedir. Bu tasvir, dilsel gösterge dizgesinde sese karşılık gelecek unsurun hangi prensipler çerçevesinde düzenlendiği hakkındadır. Füğde tek tonlu yapı bir merkez ses etrafında kurulur, diğer sesler bu sesin ekseninde konumlanır (Aktüze, 2010, s. 637). Dilsel göstergede ses, “anlatıcının sesi”dir. Tek tonlu yapı, esere anlatıcının tek bir merkeze bağlı olarak

farklılaşması şeklinde yansımıştır. Eserde anlatıcı, zaman-mekan-olay ve konu düzleminde “her biri kendi kişiliğini ve özgün üslubunu taşıyan sesler” arasında “içses düzeyinde” yer değiştirmektedir. Sesi duyulan ve hikâyeyi sunan kişi olan anlatıcı, “ben” ve “o” zamirlerini kullanarak farklı kimlikler arasında yer değiştirmektedir. Buna göre seslerin değişimli olarak temsil ettiği kişiler “orta yaşlı adam (yazardır)”, “genç adam”, “Elviro Guarçez”, “Enis Batur” ve “Genç Enis Batur” olarak saptanmıştır. Bu kimliklerin sesi bağımsız, içiçe ve dönüşümlü olarak duyulmaktadır. Bu seslerin sabit ve belirli temsiller olduklarını söylemek mümkün değildir; farklı kimliklere bürünebilen unsurlar olarak tasarlanmışlardır. Dolayısıyla eser içindeki bölümlerde konuşan ya da hakkında konuşulan öznenin değişimliliği ile kurulan yapının tek bir merkezi vardır. Bu nedenle eser “tek tonlu aynalı ve içsesli”dir. Bakış açılarına da yansıyan bu değişimlilik fügen seslerdeki kaçış unsuruna karşılık gelmektedir ve aynı zamanda ruhbilimde kazandığı anlamı da karşılamaktadır.

Bu yapı dâhilinde her biri kendine has nitelikleri ile ayırt edilebilir olan seslerin ortak bir konu (ana tema) etrafında kimi zaman ayrı ayrı konuştukları, kimi zaman sırayla konuştukları (konu-cevap-konu-cevap-karşı konu), birbirlerine eklemledikleri (epizot) ve konunun gelişerek dönüştüğü (tali motif) örnekler mevcuttur.

Öyküsü anlatılan orta yaşlı adam, yaptığı uzun yolculukların ardından Paris’te bir otel odasında kitap yazmaya koyulan bir yazardır; bu süreçte zamanda ve uzamda yer değiştirirken kimi zaman kimlik de değiştirecektir.

Her şey Odéon Kavşağı’ndaki bir otelin dördüncü katındaki odanın orta penceresine yanaşık düzende yerleştirilmiş bir masada başladı. Mevsim yazdı ve orta yaşlı adam dışardan bakıldığında, gözlerindeki ışık sayılmazsa, olduğundan da yaşlı görünen adam, birkaç aydır delik deşik bir düzen içinde sürdürdüğü yolculuğun mola aşamasına gelip dayanmış... (Batur, 2015, s. 13)

Eserin ilk cümleleri olan yukarıdaki alıntıda uzun bir yolculuğun ardından Paris’te Odéon Kavşağı’ndaki bir otele yerleşen “orta yaşlı adam” kahraman olarak belirlemektedir. “O” zamiri kullanılarak anlatılan bu hikâyenin devamında, adamın bu otel odasında bir yazı yolculuğuna hazırlandığı anlaşılmaktadır. Eserin ana meselelerinden biri olan “yazı yolculuğu” hikâye kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Eserin farklı yerlerinde “ben” zamiri kullanılarak yazma uğraşına dair bir anlatı oluşturulmuştur:

Yolcu-oluş koşulunda bir cıva gerçekliği egemen. “Hareket ediyor, yer değiştiriyor, bir yerden öbürüne gidiyorum: Yolda, yolumdayım. Sonra duruyor, bir masanın önüne geçiyorum: Asıl yolculuk başlıyor: Yerler ile harfler, gerçek ile düş, gerçeklik ile imgeler, gördüklerim ile kurduklarım arasında –ben, peki, ikisinden en çok hangisiyim? (Batur, 2015, s. 18)

Hikâyenin olay örgüsü, Milano’daki bir acentaya giden adamın kimlik değiştirerek Elviro Guarçez ismini almasıyla devam etmektedir. Kahraman “bir başkası” olduktan sonra “ben” zamiri ile konuşmaya başlar. Burada konuşan kişiyi Enis Batur’un kendisi olarak yorumlamak mümkündür.

Jean-Didier Urbain’in, adını adresini vermeksizin Milano’daki acentaya da değinen nefis kitabı *Yolculuk Gizleri-Yalancılar, Meydan Okuyucular ve Öteki Görünmez Yolcular* çalkalı altı ayı geçmişti. Ben (kim miyim ben?) Pascal Bruckner’in 98 Temmuz’unda *Nouvel Observateur*’de yayınladığı övücü ama eleştirel tonlu yazısından sonra kitabı edindim (Batur, 2015, s. 32).

Akabinde Elviro Guarçez’in Lizbon’a vardığını bildirilmektedir. Hikâyeye ünlü Portekizli şair Fernando Pessoa, sevgilisi Ofélia ve arkadaşı Sa Carneiro dâhil olmuştur. Kimi zaman onların sesleri de dolaylı olarak duyulmaktadır:

Sa-Carneiro, son gecesinde, o geceyi hazırlayan günün içinde, Pessoa’ya ulaşmanın bir yolu olsun istemiş miydi?

“Henüz çok gencim Fernando, yaşamak istemiyorum.” (Batur, 2015, s. 64)

Eserin bütününde gerçek ya da hayalî kahramanların da olay örgüsü içine dâhil edilerek seslerine dolaylı olarak yer verildiği bu ve bunun gibi örnekler bulunmaktadır. İlerleyen kısımlarda Enis Batur'un kendisi olarak eserde açık bir şekilde görünür olduğu gözlemlenebilir:

Pessoa'dan ilk çevirileri ben yaptydım, 1987'de Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi'nde yer alsınlar diye çevirdiğim üç parça... (Batur, 2015, s. 42).

Eserin kurgusu, kendi yazılış sürecini de içermektedir. Batur bu eseri yazma sürecinden kitap boyunca farklı yapılar içine yedirilmiş bir şekilde bahsetmektedir:

Bach'ın re minör on dört contrapunctus'tan oluşan fugue dizisine, aynı başlık altında topladığım iki grup şiiri de akılda tutarak, tek tonlu, aynalı içesli bir yapıyla karşılık aradım *Acı Bilgi*'de. Yazı akışıyla ezgi akışı arasında birebir bir izdüşüm aranabilir, aranmalıdır demeye getirmiyorum elbette (Batur, 2015, s. 284-5).

Yolculuk ekseninde yer edinen hayalî ya da gerçek kişiler, olaylar ve mekanlar, hikâye ler, kurgu ya da kurgu-dışı eserler, müzeler, sanat eserleri, gazete haberleri gibi unsurlar konunun hem gelişerek çeşitlenmesine ve farklı kültürel bağlamlara yerleştirilerek yorumlanmasına yol açmaktadır. Farklı kültürlerle gerçekleşen bu yolculuk, ortak bir konuyu her sesin kendine has özellikleri ile yorumladığı bir karşılaşma alanı yaratarak farklı kültürel unsurları bir araya getirmektedir

Fügün “kaçış” ve “değişimli tekrar” üzerine kurulu yapısal işleyişi, romanın ana teması ve türetici konusu olan “yolculuk” ile uyum içindedir. Yolculuk kavramının eser içinde edindiği çeşitli yönleri ele almak üzere yine eser içindeki “ben” zamiri kullanılarak yazılmış aşağıdaki kısım üzerinde durulabilir:

“Yolcu-oluş” koşulunda bir cıva gerçekliği egemen. “Hareket ediyor, yer değiştiriyor, bir yerden öbürüne gidiyorum: Yolda, yolumdayım. Sonra duruyor, bir masanın önüne geçiyorum: Asıl yolculuk başlıyor: Yerler ile harfler, gerçek ile düş, gerçeklik ile imgeler, gördüklerim ile kurduklarım arasında –ben, peki, ikisinden en çok hangisiyim?”

Yolcu-oluş, önce yolculuk halinde oluş. Bir dış yolculuk hali, belki: Bir yerden öbürüne geçiş. Bir iç yolculuk hali, kesinkes. Zihnin çarklarında süregelen kılınan yer değiştirme hareketleri –yalnızca yer değiştirme mi hayır, bir o kadar da duruş biçimi (kimlik), ona bağlı olarak da zaman değiştirme yetisi edinmek.

Yolcu-oluş, sonra, deyimim üstlendiği ikinci(l) anlam, o anlamın neredeyse ironik çıplaklığı nedeniyle acımasızlaşan hal. Geçen her saniyemizin bizi ölüme, ölümümüze yetiştirdiğini unutmaksızın yaşamayı bilmek.” (Batur, 2015, s. 18)

Bu alıntı, eserde yolculuk temasından türetilen konuların bir temsili olarak ele alınabilir. Buna göre “yolculuk” dışsal yolculuk olduğu gibi içsel yolculuk da olabilir; kendini aramak, ararken kaybetmek ve bulmak da bir yolculuktur. Kimlik değiştirme metaforu yolculuğun dünya görüşümüzü nasıl değiştirdiğine dair bir unsurdur. Yolculuk, ait olduğu kültür bağlamında şekillenen kimliğin yabancı ile karşılaşarak değişmesine sebep olur. Artık eskiye “saf” haline dönmek imkânsızdır. Zamanda yolculuk aynalı füg gibi kendi üzerine dönüşlüdür, kahramanın -ve/veya Enis Batur'un- gençlik yıllarına döndüğü kısımlarda izlenebilir. Uzaklar, yeryüzünün sonu, gökyüzü ve uzay birer yolculuk alegorisidir. Farklı ülkelerde, farklı şehirler ve kültürlerde farklı kimliklerle yapılan “aylaklık” da bir yolculuk türüdür. Dinlemek, işitmek, duymak, bakmak görmek, algılamak yolculuktur. Okumak yer değiştirmeden başka dünyalara ulaşılan ve farklı kültürlerle karşılaşılana bir uğraştır. Okuduğumuz kitaplarda yazarlar, dinlediğimiz müziklerde besteciler bize eşlik eder. Düşünce de yolculuktur, sanatsal yaratım süreçleri de. Yazma uğraşı ise eserde başlı başına bir yolculuk olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta yazar bu eseri “yolcu-yazı” felsefesi olarak adlandırmaktadır.

Bu yapı dâhilinde her biri kendine has nitelikleri ile ayırt edilebilir olan seslerin ortak bir konu (ana tema) etrafında kimi zaman ayrı ayrı konuştukları, kimi zaman sırayla konuştukları (konu-cevap-konu-cevap-karşı konu), birbirlerine eklemledikleri (epizot) ve konunun gelişerek dönüştüğü (tali motif) örnekler mevcuttur. Yolculuk temasından türeyen bu farklı yorumlar, füg yapısına uygun olarak, eserin bütününde tekrarlar ve geri dönüşlerle yinelenmektedir. Aynı zamanda, farklı hikâyeler bağlanarak birbirlerine gönderme yaparak ilerlemektedir. Tekrara dayalı form ve içeriğin bu bağlamda birbiriyle üstüste bindiğini söylemek mümkündür.

Aşağıdaki alıntılar, füg yapısı dâhilinde yolculuk temasından türeyen konuları temsilen eser içinden seçilmiştir ve konunun taklit yöntemiyle gelişimini temsil eden birer birim olarak ele alınabilir. Bazı örnekler, aynı anda farklı başlıklar altında değerlendirilebilir. Bu geçişliliği füğün tekrara dayalı ve iç içe geçmiş yapısının bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Bu nedenle, başlıkların esnek bir yapıda olduğu olgusunun göz önünde bulundurulmasını gerektirmektedir. Örnekler konunun farklı kültürler bağlamında ele alınışını izlemek üzere de değerlendirilebilir:

### **Kimlik değiştirme olarak yolculuk: Fernando Pessoa**

II. YARALI KUŞ başlıklı bölümün üçüncü kısmında anlatıcı, ünlü Portekizli şair Fernando Pessoa'dan söz etmektedir. Bu paragrafı Pessoa kelimesinin anlamı üzerine bir paragraf izlemektedir:

Pessoa, herkes bilir, "kimse" demek. Bir de "hiç kimse" demek. Persona. Şahıs o isme seçilmiş miydi, bendeki anti-platon ara sıra bu tip muammalara girip çıkmaya bayılır, ayrıcalık kuramları için biçilmiş kaftandır zihnim (Batur, 2015, s. 34).

Pessoa kelimesinin anlamının ne olduğunu bilmek Türk okuyucu için önemlidir. Çünkü Pessoa, Portekizcede cümle yapısındaki yerine göre hem "kimse" hem de "hiçkimse" anlamına gelebilmektedir. Kelimenin anlamı ile Fernando Pessoa'nın hayatı ve sanatsal üretimi arasında bilinçli gibi gözükten tesadüfi bir bağlantı vardır. Batur bu nedenle "şahıs o isme seçilmiş miydi" sorusunu sorar. Pessoa otuz yedi kadar olduğu tahmin edilen farklı takma isim kullanarak yazmış bir yazardır. Pessoa bu özelliğiyle kimlikten kimliğe kaçış için ele alınabilecek en iyi örneklerden biridir.

### **Yazma uğraşı olarak yolculuk : iz-yazı /yolcu-yazı/ yazı serüveni /serüven yazısı**

... yazı yolcusu, bir noktadan sonra ister istemez göze aldıklarının herkesten daha çok bilincinde olduğuna inanmak, bel bağlamak durumundadır. Yol, kurban bekler. Bir de: Fâtiş. Her iki durumda da, özünde yapayalnız kalmak vardır. Tarık tarık, dixit (Batur, 2015, s. 132)

### **Ölüme doğru varlık olarak yolculuk: acı bilgi**

Yolcu-oluş, sonra, deyimim üstlendiği ikinci(l) anlam, o anlamın neredeyse ironik çıplaklığı nedeniyle acımasızlaşan hal. Geçen her saniyemizin bizi ölüme, ölümümüze yetiştirdiğini unutmaksızın yaşamayı bilmek." (Batur, 2015, s. 18)

### **Kendini kaybetme hali olarak yolculuk : duende**

Lorca'nın önemini geniş kitleye duyurduğu duende kavramındaki yangılı büyüğü, Endülüs sokaklarında flamenco dinlerken yaşamıştı bir, bir de bu gece, fadoların gerçek yüzünün yabancıardan esirgendiği salaş içkievinde, varlığı nasılsa kabul görmüş bir böcek gibi içini insan sesinde saklanan cine terketme olanağı buluyordu (Batur, 2015, s. 54)

## Kültürlerarası Yolculuk: Lizbon'da Gülbenkyan Müzesi'ndeki Doğu koleksiyonları

Doğu koleksiyonlarının yetkinliği karşısında açıkçası şaşırıldı: Bunca seçkin parçayı birarada British Museum'da, Metropolitan'da ya da Louvre'da bulmak doğal geliyordu da ona, burada beklentilerini aşan bir zenginlikle karşılaşmayı aklından geçirmemişti pek. Acem kumaşları, minyatürleri, dakikalarca önünden ayırlamadığı, üzerlerinde kelimenin tam anlamıyla büyük hikâye ler okunan üç dolap kapısı. Alışılmadık bir cehennem panoraması sunan bir Tebriz halısı. Halep işi mescit kandilleri. Birinde sanki sî-murg canlanıyor gibi geldi: Pek çok kuş bir tek kuşa buluşuyorlar yanılışına kapılmadan edemedi. Uçuklatici güzellikte İznikler. EN çok Bursa kumaşlarının önünden ayrılmakta zorlandı: Kan kırmızı ipek, oradan, renk ve figure nasıl Cenova'ya sıçramış, görülüyordu. Sonra söküldü: Dîvan ciltleri, sayfaları, mıklepler. Çin'e geldiğinde, algı ayarında bir bozulma hissetti, çılgin ilaç kutularına bakmakla yetindi, kendini dışarı attı, bahçede bir sigara yakıp biraz yürüdüktan sonra, bir salkımsöğütün altındaki sıraya oturdu (Batur, 2015, s. 49).

## Flâneur (Aylak)

Burada değilse bile iki adım ötede, Seine köprülerinin herhangi birinin üzerinde büyük genişlemeler kazanır gökyüzü. Aslında her şehre çöküş biçimi farklıdır, apayrı açıları denemek için şehrin aylağı kesilmek tek çıkar yoldur. Ne çok yalnızgezeri olmuştur Paris'in: Appolinaire'den Fague'dan Breton'a Benjamin'e "Paris köylüleri" (Batur, 2015, s. 71).

## Zamanda yolculuk

IV. Henri otelinin hizasından geçerken, kapıdan 1973'teki halimle çıktım, çıkmışım sandım.

Genç adam otelden çıktı ama meydandan uzaklaşmadı, ortadaki üçgen kulul sahanın kenarlarına belli aralarla dizilmiş sıralardan birine oturdu, cebinden (uzaktan kırmızı olduğu izlenimine kapıldığım) sigara paketini çıkardı, sigarasını kibritle yaktı. Üç sıra ötede ben de oturdum, sigaramı yaktım. Göz ucuyla baktım bir ara, karanlıkta iki parmağının arasında bir beliren bir susan kırmızı ışığı bana şimdi çok uzakta kalmış bir deniz fenerinin dilini üslubunu çağırıyordu.

Place Dauphine'de genç bir adam. Benim bulduklarımı arıyor belki, onlara bir an önce ulaşmak için yanıp tutuşuyor. Ona kaybettiklerimi, tutabilecekken elimden sıvışıp gitmelerine izin verdiklerimi, katlanmak durumunda kaldıklarımı nasıl anlatabilirim? (Batur, 2015, s. 70).

## Gökyüzüne gerçek ve imgesel yolculuk

Gökyüzü, Edip Cansever'in güzelim bitişik kelimesiyle Gökanlam, her şairi ortasında kaybolmaya çağırıştır. Armstrong'un ayın gerçekliğiyle ilk tanışan insan olduğu elbette doğrudur; ama yavru gezegenin bir cephesiyle bir tür tanışmaktır onunkisi, yoksa Lorca kadar ayı yakından bilmiş midir, emin olamayız (Batur, 2015, s. 57).

Oysa gökyüzü, şairin gözünde sınırları gitgide açılan, haritası derinlemesine durmaksızın büyüyen bir beldedir. Günübirlik yolculuklar düzenler oraya, geceleri dışarı fırlar ve kendisi için el değmemiş hedefler belirler dört bir yanda. Gökanlam, uçsuz bucaksız hep bekler. Çoğu kez ele vermez kendini, örtünür kapanır, kubbesini kilitler (Batur, 2015)

## 4.Sonuç

Batur, eserinde "müzikbilimsel bir yaklaşım" (İpşiroğlu, 2002, s. 33) benimseyerek, füğ tasarımının yapısal ve tematik unsurlarını dilsel gösterge dizgesi aracılığıyla yorumlamıştır. Füğ tasarımının yapısının sunduğu imkânlar dâhilinde, yazarın "yolculuk" temasından yola çıkarak çeşitlendirdiği "kimlik", "flâneur", "yazma uğraşı", "gökyüzü" gibi konular ekseninde çoksesli ve çokkültürlü bir anlatı kurduğu gözlemlenmektedir. Eser, farklı gösterge dizgeleri<sup>12</sup> arasında gerçekleşen yorumlama işlemi ile bina edilmiştir. Orta yaşlı bir adamın Paris'te bir otel odasında başlayan yazı serüveni, hem içsel hem dışsal hem kurmaca hem de gerçek bir yolculuktur. Önce formu belirleyen füğ yapısı, tematik çeşitlilik

<sup>12</sup> "Bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır. (Rifat, 2000, s. 127)"

ve hikâye kurgusunun gelişiminde de etkilidir. Bunun sonucunda “içiçe geçen tabakaların arasında birbirileriyle hepten ilgisiz coğrafyalara ve zamanlara sıçrayarak sanki daha önce hiçbir yabancıya ulaşamadığı garip bir ülkenin ortasında derinlemesine bir yolculuk” (Batur, 2015, s. 52) gerçekleşmektedir. Bu yolculuk, hikâye yapısı içinde “yabancı” ile hemhal olunan, farklı bakış açılarının ortaya koyulduğu kültürlerarası bir alan yaratmaktadır.

“İki metin arasında gerçekleştiği varsayılan aktarım süreci”, kendi temel bileşenleri, yapısal özellikleri ve işleyiş yasaları olan iki farklı gösterge sistemi arasında gerçekleşmesi dolayısıyla göstergelerarası çeviri süreci olarak saptanmıştır. Eserin üretim mekanizmasını temsil eden bu süreçte, müzikal bir gösterge dizgesinin dilsel dizgedeki yansımaları eserin formunu belirlemiştir. Bu nedenle iki eser arasındaki ilişkiler bu bağlamda aranmıştır. “Aktarımı sağlayan bu kültürde gerekli ya da yeterli sayılabilecek bazı ilişkiler”, eserin füğ formunun unsurları ile olan bağıntısı çerçevesinde ortaya koyulmuştur. Birinci aşamada formu belirleyen füğ yapısı, tematik çeşitlilik ve hikâye kurgusunun gelişiminde de etkin bir işlev kazanmıştır. Bu bağlamda farklı gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen yapısal ve tematik işlem saptanmıştır.

Göstergelerarası çeviri bağlamında gerçekleşen yorumlama işlemi gösterge dizgeleri aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu işlem, kaynak ve erek gösterge dizgeleri arasında kurulacak yeni bir anlamlı ilişkiler ağının kurulması olarak yorumlanabilir. Bu ilişkiler ağı üçüncü bir dizge oluşturmaktadır. Bu dizge, iki dizgenin ilişkilendiği “aktarım dizgesi” olarak işlev görmektedir.

İlk iki koyutta saptanan verilere dayanılarak, “füğ tasarımının dilsel dizgeye aktarımı” (Batur, 2015, s. 8) eserin yaratıcı motifi olarak belirlenmiştir. Füğ tasarımının dilsel dizgeye aktarımı öncelikle yapısal bir işlemdir. Ancak “kaçış” ve “değişimlilik” üzerine kurulu yapısıyla füğ, birebir özdeşliğe mücadele etmemektedir. Dolayısıyla kaynak-metin ve erek-metnin birebir karşılaştırılması yoluyla, tutarlı ve eşdeğerli bir dizgeye ulaşamamaktadır. Ancak bu durum, tasarımın dilsel dizgeye aktarılamadığı sonucunu doğurmaz. Aksine, füğ tasarımının tekrarlarla gerçekleşen üretim mekanizması, dilsel gösterge dizgesi ile yorumlandığında, değişimli doğası gereği sabitlenemez bir form yaratmaktadır. Aktarım, ayrıca kavramsal düzeyde fikirden fikre firar olarak gerçekleşmektedir. Bu açıdan bakıldığında, füğ tasarımının bu niteliğinin dilsel gösterge sistemine yansıdığı sonucuna varılabilir.

Bu çalışma sonucunda “çeviri” kavramının farklı yönleri ve yaratıcı bir süreçte oynadığı merkezî rol açığa çıkarılmıştır. Çalışmanın sonucunda elde edilen bir diğer bulgu ise, çoksesli füğ tasarımının edebi anlatı bağlamında kültürlerarası bir alan yaratmış olmasıdır. Bunun sebebi tasarımın çoksesli ve çok bağlamlı niteliğinin dilsel dizgedeki yansımasıdır. Bu çalışma kapsamında, dillerarası çeviri bağlamında temel bir değişken olarak ele alınan kültürel gösterge dizgelerinin, öncelikle form temelinde şekillenen göstergelerarası çeviri bağlamında da merkezî bir konum edindiği minör bir örnekle karşılaşılmıştır. Böylesi bir olgu, füğ tasarımının temel unsurlarının ve işleyiş prensiplerinin bu bağlamda edindiği etkin rol ile açıklanmaya müsaittir ve gelecekteki çalışmaların konusu olabilir.

## 5.Sorunsal ve öneri

Bu çalışmada özgün bir eserin göstergelerarası çeviri bağlamındaki niteliğini açığa çıkarmak üzere yola çıkılmıştır. Erek kültürdeki özgün metnin çıkış noktası olarak ele alınan gösterge dizgesi, J.S. Bach’ın *Fugue Sanatı* adlı eserinde ortaya koyulan füğ tasarımının temel unsurları, yapısal özellikleri ve işleyiş yasaları ile sınırlandırılmıştır. Buna göre kaynak ve erek gösterge dizgeleri belirli bir düzen çerçevesinde ilişkilendirilmiştir. İki farklı anlamlı bütün arasındaki bağıntısal ilişkinin açığa çıkarılması için, dilsel

olmayan bir gösterge dizgesi olan füğ tasarımının yapısal düzeninin belirlenmesi önem kazanmıştır. Düzenlenişi belirlenen yapıların birbiriyle ilişkisi üzerinden bir bağıntı kurularak aktarımın yer değiştirme biçimi ve örgüsü saptanmıştır. Çalışmanın uygulama süreci, göstergelerarası çeviride farklı dizgeler söz konusu olması sebebiyle göstergelerin değil, göstergeler arasındaki ilişkileneş biçiminin merkezî bir rol oynadığını ortaya koymuştur. Göstergelerarası çevirinin aynı gösterge dizgesi içinde gerçekleşen diliçi ve dillerarası çeviriden temel olarak ayrıldığı nokta budur.

Dilllerarası çeviride kaynak ve erek taraflar yüzeyde farklı derinde aynı yapısal düzenlenişe tabidir. Dilsel dizgenin yapı (evrensel yapı) ve düzeni çerçevesinde gerçekleşen diller (gerçekleşme yapısı) farklılaşmaya müsaittir. Ancak bu dizgelerin çeşitlenişi aynı yapının düzenleniş olanakları doğrultusunda gerçekleşir (Rifat, 2018, s. 20-1). Farklı dizgeler arasında gerçekleşen göstergelerarası çeviride, tam da bu sebepten ötürü, göstergelerin aktarım ve yorumlama işlemine tabi olabilmesi gösterge dizgeleri arasında gerçekleştirilmesi gereken dönüştürmeye bağlıdır. Bu dönüştürme de kendi düzen ve işleyişi ile araçsallaşır. Bu dönüşüm süreci de verili bir örgü sunması sebebiyle bir, dizge olarak ele alınabilir. "Aktarım dizgesi" olarak ele alınabilecek bu dizge iki farklı gösterge dizgesinin unsurlarının bir araya gelmesi ve bu unsurlara bağlı olarak kendi biricik ilişkilerini kurmaları şeklinde gerçekleşmektedir.

Göstergelerarası çeviri bağlamında, farklı dizgeler söz konusu olduğunda çeviri yöntemi ya da çeviri eleştirisi bağlamında başvurulacak sabit bir yapı bulunmamaktadır. Eserin çeviriye ilişkin niteliklerini saptama araçları her örnekte farklılaşmaktadır. Eşdeğerlik ölçüsü ise bir sorunsal olarak belirlemektedir. Çünkü söz konusu dizgelerin yapısının çözümlenmesi ve iki dizgenin birbiriyle olan ilişkisinin açığa çıkarılması yoluyla her örnek farklı bir ilişkileneş biçimi ortaya koyacaktır. Bu noktada, farklı gösterge dizgelerinin düzenleniş biçimleri arasında kurulacak bağıntının her örnekte yeniden kurularak izlenmesi bir öneri olarak belirebilir. Kaldı ki sanatlar bağlamında gerçekleşen göstergelerarası çeviride bu ilişkileneşin dönüştürücü özelliği daha ön plandadır. Bunun sebebi, tekrarlarla formu belirleyen üretim mekanizmasının yaratıcı sürecin bir parçası olmasıdır. İnceleme nesnesi eserde Batur'un kaynak forma sıkı sıkıya bağlı kalmamış olması da bu duruma örnektir.

### Kaynakça

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık .
- Batur, E. (2002). *Amer Savoir*. (F. Fidan, Çev.) Paris: Actes Sud.
- Batur, E. (2002, Mart 2002). Ana dili Türkçe olan yabancı bir yazar. (B. Gerçek, Röportaj Yapan)
- Batur, E. (2014). *Son Modernler* . İstanbul: Sel Yayıncılık .
- Batur, E. (2015). *Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Bloch, E. (2010). *İzler*. (S. Geridönmez, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boztaş, İ., & Yener, Ş. O. (2005). *Açıklamalı Çeviri Terimleri Sözlüğü*. Ankara : Siyasal Kitabevi.
- Büke, A., & Altınel, İ. M. (2006). *Müziği Yaratanlar Klasik Batı Müziğinde Dönemler ve Besteciler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara : De Ki Basım Yayıncılık.
- Clüver, C. (1998). Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. E. J. Valerie Robillard içinde, *Pictures into Words.Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: İstanbul Milli Eğitim BAsımevi.

- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gürçağlar, Ş. T. (2014). *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Halverson, S. (1999). Conceptual Work and The Translation Concept. *Target* 11.1.
- Halverson, S. (2010). Translation . Y. Gambier, & L. v. Doorslaer içinde, *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- İpşiroğlu, N. (2002). *20. Yüzyıl Sanatı'nda J. S. Bach*. İstanbul : Pan Yayıncılık .
- Jakobson, R. (1963). *Essais de Linguistique Générale* . Paris: Les Éditions de Minuit.
- Jakobson, R. (2012). Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üzerine . M. Rifat içinde, *Çeviri Seçkisi II Çeviribilim Nedir?* İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies* . London and New York: Routledge .
- Öner, I. B. (1990). Çeviribilimi, Çeviri Kuramı ve Sözde Çeviriler. *Dilbilim Araştırmaları* .
- Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul : Om Kuram .
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (2018). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları .
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 2). (A. Say, Dü.) Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar 1* (Cilt 1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar 2* (Cilt 2). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Stewart, S. (2006). The Signature and the Initial in Zukofsky's "A". e. S. Wolfson, & M. Brown içinde, *Reading for Form* . Seattle and London : University of Washington Press .
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr). (tarih yok). Ocak 13, 2019 tarihinde Türk Dil Kurumu : [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3boba0a51092.83748895](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3boba0a51092.83748895) adresinden alındı