

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI
ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

EDEBİYAT ÇEVİRİLERİNİN VE ÇEVİRMENLERİNİN
GÖRÜLEBİLİRLİĞİNİN/GÖRÜLEMEZLİĞİNİN
ÇEVİRİBİLİM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:
KAYBOLUŞLARDAKİ VAROLUŞLAR

AYŞE ÖZKAN
08726208

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYŞE BANU KARADAĞ

İSTANBUL
2015

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI
ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**EDEBİYAT ÇEVİRİLERİNİN VE ÇEVİRMENLERİNİN
GÖRÜLEBİLİRLİĞİNİN/GÖRÜLEMEZLİĞİNİN
ÇEVİRİBİLİM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:
*KAYBOLUŞLARDAKİ VAROLUŞLAR***

Ayşe ÖZKAN

08726208

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 09.10.2015

Tezin Savunulduğu Tarih: 27.10.2015

Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Ayşe Nihal AKBULUT

Prof. Dr. Füsun ATASEVEN

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Yrd. Doç. Dr. Eshâbil BOZKURT

İSTANBUL

Ekim 2015

ÖZ

EDEBİYAT ÇEVİRİLERİNİN VE ÇEVİRMENLERİNİN GÖRÜLEBİLİRLİĞİNİN/GÖRÜLEMEZLİĞİNİN ÇEVİRİBİLİM BAĞLAMINDA İRDELENMESİ: *KAYBOLUŞ*LARDAKİ VAROLUŞLAR

Hazırlayan: Ayşe ÖZKAN

Ekim, 2015

Çevirinin ve çevirmenlerin “görülebilirliği”/“görülemezliği” ve “sesi”/“sessizliği” çeviriye ilişkin söylemlerin belirleyici bir ögesi olmuştur. Metin türü, biçimi ve biçemi kaynaklı çok yönlü şartlar ve kaynak/erek edebiyat dizge normları, çevirmenlerin karar alma stratejilerini belirleyen temel öğelerdendir. Bu tez, biçimsel anlamda dilsel bir kısıtlama temelinde yazılmış bir yapıtın çevirilerinde çevirmenlerin “varlık” ve/veya “yokluk”larına dair bir inceleme sunmaktadır. Tezin amacı, çevirmenin metin içerisindeki “varlık”/“yokluk” durumlarını, çevirmenin “görülebilirliği”/“görülemezliği”, “sesi”/“sessizliği” olgularına dayanarak sorgulamaktır. Bu bağlamda, çevirinin bir yorumlama süreci ve çevirmenin de bir yorumlayan ve yeniden yazan olduğu önermesinden yola çıkılmıştır. Tezin inceleme nesnesi, Georges Perec’in *La Disparition* romanının Türkçeye Cemal Yardımcı tarafından aktarılan *Kayboluş* çevirisi, İngilizceye ise Gilbert Adair tarafından kazandırılan *A Void* çevirisi ile bu yapıtlara dair üst metinlerdir. Tezin bütüncesi, çevirmenin “görülebilirliği” ve “sesi” üzerine kaleme alınmış kuramsal metinler ışığında incelenmiştir. İnceleme, salt anılan çeviri olgularını betimlemeyi amaçlamaktadır; çünkü betimleyici bir bakış açısı, çevirmen tercihlerini kültürel ve tarihsel bağlamda tüm gerekçeleriyle irdelemeyi mümkün kılmaktadır. Bu yorum tercihleri çevirmenin “görülebilirliği”/“görülemezliği”, “sesi”/“sessizliği” olgularına ait çeviri söylemine ilişkin veriler sunmaktadır. İncelemenin sonunda çevirmenlerin, *La Disparition* romanının Türkçe ve İngilizceye çevirilerindeki “varlık”/“yokluk” durumlarının, hem birbirinden ayrı hem birbirinin benzeri veriler sunduğu tespit edilmiştir. Bir başka deyişle, gerek çeviri/çevirmen söylemlerinin gerekse çeviri/çevirmen üzerine söylemlerin incelenmesiyle, “görülebilirlik”/“görülemezlik”, “ses”/“sessizlik” olgularının karmaşık ve değişken yapısı dil ve kültür kısıtlamaları bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak, yapılan bu çalışmanın sonunda, yazınsal, dilsel, kültürel, türsel, yapısal, biçimsel, anlamsal vb. birçok metin-odaklı öğeyle birlikte, çevirilerin bir parçası olduğu kültür ve edebiyat dizgesinin farklı koşullarının, ülkede süregelen çeviri geleneği bağlamında, çevirmene ilişkin “görülebilirlik/görülemezlik” ve “ses/sessizlik” algısını etkilediği iddia edilebilir. Ayrıca, çeviribilimdeki çağdaş çeviri yaklaşımlarının, geleneksel “özgün-çeviri” ilişkisinin sökülüp yeniden kurgulanmasına katkıda bulunarak anılan algıyı olumlu yönde şekillendirdiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *La Disparition*, *Kayboluş*, *A Void*, “varoluş”/“kayboluş”, “görülebilirlik”/“görülemezlik”, “ses”/“sessizlik”.

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF LITERARY TRANSLATIONS' AND TRANSLATORS' VISIBILITY/INVISIBILITY IN TERMS OF TRANSLATION STUDIES: PRESENCES WITHIN ABSENCES

Ayşe ÖZKAN

October, 2015

The concept of the translation's and the translator's "visibility"/"invisibility" is a determinative factor in the formation of discourses on translation. The manifold conditions arousing from text type, form and style, together with the norms of target literary systems are the main factors determining translators' strategies. This dissertation presents a research on the "presence"/"absence" of translators involved in the translation process of a work written with a linguistic constraint in terms of style. The aim of this thesis is to investigate translators' "presence"/"absence" in terms of their "visibility"/"invisibility", "voice/silence. This thesis is based on the premise that translation is an interpretive act and translator, an interpreter and a rewriter. The corpus of this study consists of Georges Perec's novel *La Disparition*, its translations into Turkish by Cemal Yardımcı as *Kayboluş*, and into English by Gilbert Adair as *A Void*, as well as metatexts on these works. The corpus is analysed in the light of theoretical discourses on translator's "visibility" and "voice". This thesis aims merely to describe the above mentioned translation phenomena, because a descriptive approach provides us the necessary data to analyse translator's choices with all its rationale within the cultural and historical context. These choices of interpretation offer inferences on "visibility"/"invisibility", "voice"/"silence" of the translator. As a result of this analysis, it is determined that traces belonging to "presence"/"absence" of translators in Turkish and English translations of *La Disparition* constitute respectively different but also similar phenomena. In other words, with the analysis of translation's and translator's discourses as well as discourses on translation and translator, the complex and changeable nature of "visibility"/"invisibility", "voice"/"silence" within the context of linguistic and cultural constraints is explained. In conclusion, as a result of this analysis, it can be argued that different kinds of text-oriented factors -literary, linguistic, cultural, formal, structural, stylistic, semantic etc.- and different conditions of literary and cultural systems of translations/translators as well as have an effect on the perception of translator's "visibility/invisibility" and "voice/silence" within the country's translation tradition. In addition, it can be said that the contemporary translation approaches of translation studies have positively shaped this perception by providing a contribution to the de- and re-construction of the "original-translation" relationship.

Keywords: *La Disparition*, *Kayboluş*, *A Void*, "presence"/"absence", "visibility"/"invisibility", "voice"/"silence".

ÖN SÖZ

Öncelikle, doktora yapmam için beni teşvik eden, eğitimim boyunca bilgileri, yol göstericiliği ve tecrübeleriyle beni yönlendiren, desteğini esirgemeyen ve bu tezi yazmamı sağlayan değerli danışmanım Doç. Dr. Ayşe Banu Karadağ'a minnet borçluyum.

Akademik tecrübeleri, bilgileri ve hayata bakış açılarıyla eğitim hayatımın her anında desteklerini hissettiğim, bu tezin oluşumu sırasında tezin ufkunu genişleten, tez süresi boyunca görüş ve bilgilerinden faydalandığım kıymetli hocalarım Prof. Dr. Füsün Ataseven ve Prof. Dr. Ayşe Nihal Akbulut'a müteşekkirim.

Değerli vakitlerini ayırarak tez savunmamda bulunmayı kabul eden, değerli görüşlerini esirgemeyen kıymetli hocalarım Prof. Dr. Yakup Çelik ve Yrd. Doç. Dr. Eshâbil Bozkurt'a müteşekkirim.

Doktora öğrenimim boyunca akademik bilgileri, çalışma disipliniyle örnek aldığım, Prof. Dr. Sündüz Öztürk-Kasar'a, bilgileri ve tecrübeleriyle olaylara farklı açılardan bakmamı sağlayan Prof. Dr. Emine Bogenç-Demirel'e şükranlarımı sunarım.

Tezin oluşumunun en önemli aşamasında desteğini ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Eshâbil Bozkurt'a, tezi büyük bir titizlikle ayrıntılı bir biçimde yeniden okuyan Elife Bozkurt-Karadağ'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tezin araştırma nesnesiyle ilgili bilgilerini ve deneyimlerini esirgemeyen, sorduğum her soruyu titizlikle yanıtlayan Prof. Dr. David Bellos ve Ömer Faruk'a şükranlarımı sunarım.

Doktora öğrenimim ve tezin oluşumu sırasında sabırla yanımda olan, Didem Karasulu başta olmak üzere, Canan Cankaya, Semra Arda, Osman Çeviktay, Rozet Modiano, Özgür-İlknur Dirik ve teyzem Serpil Küntü-Aytuğ'a çok teşekkür ederim.

Çok sevgili kızım Zeynep Işıl Aktaş'a neşe ve enerjisi için ayrıca teşekkür ederim.

Doktoraya başvurmam için beni cesaretlendiren, sınava girmem için ısrarcı olan çok sevgili arkadaşım Ebru Gültekin Ilıcalı'yı rahmetle anarak bu tezi ona ithaf ediyor, sevgili arkadaşlarım Serpil Hotaman, Elif Daldeniz ve Elif Ertan'ı özlemle anıyorum.

Ayşe ÖZKAN

İstanbul; Ekim, 2015

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix

1. GİRİŞ	1
1.1. TEZİN KONUSU	1
1.2. AMAÇLAR VE ARAŞTIRMA SORULARI.....	1
2. KURAMSAL ÇERÇEVE.....	3
2.1. ÇEVİRMENİN “GÖRÜLEBİLİRLİĞİ/GÖRÜLEMEZLİĞİ”	4
2.2. ÇEVİRMENİN “SESİ/SESSİZLİĞİ”	16
2.3. GENEL DEĞERLENDİRME.....	19
3. İNCELEME	25
3.1. <i>LA DISPARITION</i> VE OULİPO EDEBİYATI.....	25
3.2. <i>LA DISPARITION</i> VE GEORGES PEREC	26
3.2.1. <i>La Disparition</i>	26
3.2.2. Georges Perec	34
3.2.3. Fransızca Yapıtlarla İlgili Üst Metinler.....	35
3.3. <i>LA DISPARITION</i> VE ÇEVİRİ METİNLER	41
3.3.1. <i>Kayboluş</i> ve Cemal Yardımcı	41
3.3.1.1. <i>Kayboluş</i>	41
3.3.1.2. Cemal Yardımcı	42
3.3.1.3. Türkçe Çeviriyle İlgili Üst Metinler	43
3.3.2. <i>A Void</i> ve Gilbert Adair.....	57
3.3.2.1. <i>A Void</i>	57
3.3.2.2. Gilbert Adair	58
3.3.2.3. İngilizce Çeviriyle İlgili Üst Metinler.....	59
3.4. METİN İNCELEMELERİ	75
3.4.1. Çıkarmalar.....	75
3.4.2. Eklemeler	85
3.4.3. Yerileştirmeler	96
3.4.4. Farklı Yorumlamalar	101
4. SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA	112
EKLER.....	118
1. YAN METİNLER	118
Ek 1.1. <i>La Disparition</i> , ön kapak, arka kapak.....	118

Ek 1.2. <i>La Disparition</i> , iç kapak sayfaları	119
Ek 1.3. <i>Kayboluş</i> , ön kapak, arka kapak	120
Ek 1.4. <i>Kayboluş</i> , iç kapak sayfaları	121
Ek 1.5. <i>A Void</i> , ön kapak, arka kapak	123
Ek 1.6. <i>A Void</i> , iç kapak sayfaları	124
2. ÜST METİNLER	125
Ek 2.1. Andrée Chauvin - “La Saga Du Scriptural: Occultations, Duplications. Réécritures dans <i>La Disparition</i> de Georges Perec”	125
Ek 2.2. Marc Parayre - “ <i>La Disparition</i> : Ah, E Livre sans E !, <i>El Secuestro</i> : Euh...Un Livre sans A !”	144
Ek 2.3. Maeyema Yû - “Les Notes Préparatoires à <i>La Disparition</i> de Georges Perec”	153
Ek 2.4. Dominique Rosse - “Disparition/Réapparition/Identité”	155
Ek 2.5. Mireille Ribière - “Postériorité de <i>La Disparition</i> : L’exemple d’Ella Minnow Pea”	171
Ek 2.6. Celâl Üster - “Perec’in <i>Kayboluş</i> ’u mu, Kayboluşu mu?”	185
Ek 2.7. Ayşe Başcı - “Cemal Yardımcı’yla Söyleşi, Yazarın Niyetini Yazardan Başka Kimse Bilemez”	189
Ek 2.8. Efnan Atmaca - “Çevirmen Yarı-Yazar mı?”	192
Ek 2.9. Cemal Yardımcı - “Okur Bekleniyor”	196
Ek 2.10. İsmet Berkan - “Pinokyo’ya Allah Rızası için Bir Parça Ekmek”	199
Ek 2.11. Armağan Ekici - “ <i>Kayboluş</i> , Son”	201
Ek 2.12. Adnan Şerifoğlu - “Georges Perec’in <i>Kayboluş</i> ’u”	208
Ek 2.13. Müge Özcan - “ <i>Kayboluş</i> ”	211
Ek 2.14. Sefa Kaplan - “Bu Romanda ‘E’ Harfi Yok”	212
Ek 2.15. Miriam Rosen - “De l’Etranger- Le ‘e’ de Perec File à L’anglaise - <i>A Void</i> de Georges Perec”	213
Ek 2.16. John Sturrock - “E-Less in Gaza”	215
Ek 2.17. Kevin Jackson - “As Easy as ABC: Georges Perec Once Wrote a Whole Novel without the Letter ‘e’. Kevin Jackson Summarises an Oulipian Life in 26 Sentences”.	220
Ek 2.18. Daniel Gunn - “E-Free”	225
Ek 2.19. Walter Abish - “Vanishing Act”	228
Ek 2.20. Irving Malin - “Georges Perec. <i>A Void</i> ”	231
Ek 2.21. Ian Monk - “On G. Adair’s <i>A Void</i> ”	233
Ek 2.22. John Lee - “Readers’ Letters”	236
Ek 2.23. Sara Greaves - “De <i>la Disparition</i> de Georges Perec À <i>Vanish’d!</i> de John Lee: La Traduction Traduite”	237
Ek 2.24. Sara R. Greaves - “Une Traduction Non Plausible? <i>La Disparition</i> de Georges Perec Traduit par John Lee”	247
Ek 2.25. John Lee - “Une Stratégie Traductive Pour <i>La Disparition</i> ”	259
Ek 2.26. Mireille Ribière - “ <i>La Disparition</i> et sa Traduction Par Gilbert Adair: Deux Textes, Une Même Œuvre?”	268
Ek 2.27. Ömer Faruk’la Röportaj.....	278
Ek 2.28. David Bellos’la Yapılmış Yazışma	284
3. METİN İNCELEMESİ.....	286
Ek 3.1. Çıkarma 8.....	286
Ek 3.2. Çıkarma 9.....	286

Ek 3.3. Çıkarma 10.....	287
Ek 3.4. Çıkarma 11.....	288
Ek 3.5. Çıkarma 12.....	289
Ek 3.6. Ekleme 8	289
Ek 3.7. Ekleme 9	290
Ek 3.8. Ekleme 10	291
Ek 3.9. Ekleme 11	293
Ek 3.10. Ekleme 12	294
Ek 3.11. Yerlileştirme 8	295
Ek 3.12. Yerlileştirme 9	295
Ek 3.13. Yerlileştirme 10	296
Ek 3.14. Yerlileştirme 11	296
Ek 3.15. Yerlileştirme 12	297
Ek 3.16. Farklı yorum 8	297
Ek 3.17. Farklı yorum 9	298
Ek 3.18. Farklı yorum 10	299
Ek 3.19. Farklı yorum 11	299
Ek 3.20. Farklı yorum 12	300
ÖZ GEÇMİŞ.....	302

KISALTMALAR

Age	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
C	Cilt
ev.	Çeviren
doğ.	Doğum
Krş.	Karşılaştırmınız
S	Sayı
s.	Sayfa
Yay.	Yayınları

1. GİRİŞ

Bu bölümde tezin amacının ve konusunun yanısıra hangi araştırma sorularından yola çıkılarak meydana getirildiği ve neleri kapsadığı sunulacaktır.

1.1. Tezin Konusu

Tezin konusu, Georges Perec'in *La Disparition* romanının, Türkçeye Cemal Yardımcı, İngilizceye Gilbert Adair tarafından aktarılan çevirilerinde çevirmenlerin söylemsel varlıklarının çeviribilim alanında nasıl bir yaklaşımla incelenebileceği ve çevirmenin söylemsel varlığına dair açıklamaların nasıl bir bakış açısı oluşturabileceğidir.

Son yarım yüzyılın başyapıtlarından biri sayılan *La Disparition* romanı gerek çevirilerin yapıldığı edebiyat dizgelerinde gerekse kaynak kültürde büyük ilgi uyandırmış, hakkında çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Fransızcada en çok kullanılan beşinci harf romanda hiçbir şekilde kullanılmamış, benzer şekilde Türkçedeki altıncı harf ve İngilizcedeki beşinci harf çeviri metinlerde yer almamıştır.

Böylesi bir harf oyunu içerisinde öykü kurgusu, birçok geri dönüşle, çıkarsamayla, metinlerarası göndermelerin çözülmesini talep eden bir zeminde geçmektedir. Roman bu teknik öğelerle öne çıkarken çevirmenleri de yüksek dil becerisi, yaratıcılık ve kavrayışla karşı karşıya bırakmakta ve erek metinleri çeviribilim açısından incelemeye değer kılmaktadır.

Bununla birlikte, çeviriler Türk, Anglosakson ve Fransız edebiyat dizgesinde, çeviriyle ilgilenen düşünürler ve akademisyenler arasında önemli bir tartışma konusu olmuştur. Buradan yola çıkılarak çevirilere dair üst metinlerin incelenmesi de uygun görülmüştür.

1.2. Amaçlar ve Araştırma Soruları

Bu doktora tezinin amacı bir dil oyunu kuralından yola çıkılarak yazılmış bir yapıtın çeviri serüvenini, çevirmenin çeviri içindeki “varlığı/yokluğu”,

“görülebilirliği/görülemezliği”, “sesi/sessizliği” bağlamında irdelemektir. İrdelemede, yapıtın Türkçe ve İngilizce çevirileri temel alınacaktır. Tezin çıkış noktası, yazarın okuyucu karşısında görünür üstünlüğünü yıkan, okuyucunun metni sonsuz bir katmanlar bütünlüğünde anlamlandırabileceği düşüncesidir. Çevirmenin de bir okuyucu olduğu önermesine dayanarak, çevirmenin sonsuz anlam katmanlarında hareket edebileceği varsayımı bu tezin bakış açısını belirlemiştir. Tezin başlangıç sorusu çeviribilimde çevirmenin “varlık/yokluk” durumlarının nasıl ele alındığıdır. “Varlık/yokluk” durumları Susan Bassnett, Rosemary Arrojo ve Lawrence Venuti’de çevirmenin “görülebilirliği/görülemezliği, Theo Hermans’ta ise “sesi/sessizliği” çerçevesinde irdelenmiştir. Bu bağlamda, Cemal Yardımcı ve Gilbert Adair tarafından çevrilmiş metinlerde, çevirmenlerin “varlık/yokluk” durumlarının değişik yüzleri, ne derece “görülebilir/görülemez” oldukları, ne derece “seslerinin duyulduğu/duyulmadığı”, çevirilerden alınan örnekler aracılığıyla betimlenecek ve tartışılacaktır. Romanın harf oyununa dayanan tekniği kapsamında öykü kurgusu birçok geri dönüşle, diğer metinlere göndermeler yaparak ya da onların yeniden yazımıyla meydana gelmiştir. Bu durum, Oulipo akımının ne olduğunu, Georges Perec’in bu akımdaki konumunu ve özyaşam öyküsü ile sanatsal yaklaşımı arasındaki bağları açıklamayı gerekli kılmaktadır. Bununla birlikte, çevirmenlerin bu zorlayıcı çeviri karşısında hangi stratejileri uyguladıklarına, içinde bulundukları edebiyat dizgelerinin koşulları ve aldıkları kararlar arasındaki ilişki ekseninde bakılacaktır. Bu maksatla, çeviri metinlerin yanısıra çevirmenlerin özyaşam öykülerine de değinilecek, çevirmenlerin çeviri kararlarını açığa çıkaran söyleşi ve yazılardan özellikle yararlanılacaktır.

Araştırmada, Türkçe ve İngilizce çeviriler üzerine yazılmış üst metinlere de yer verilecektir. Üst metinler incelenirken çeviriler hakkında söz söylemiş kişilerin anılan çeviri olgusuna nasıl yaklaştıkları, çevirmenleri nasıl konumlandırırdıkları göz önüne alınacaktır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Çeviri, genel olarak dilsel bildirişim eyleminde meydana gelen göstergesel bütünün bir dilden başka bir dile aktarımı olarak kabul edilmektedir. Çeviribilimin 1980’lerde özerkliğini kazanmasıyla çeviri kuram ve uygulamasına ilgi durmadan artmıştır. Bir metnin yalnızca tek bir yoruma değil, çeşitli yorumcularca ve her bir yorumcu için farklı “bağıntılarla” eşit derecede “geçerli” yorumlara olanak tanıdığı görüşü yapısalcılık sonrası dil ve kültür kuramlarının varsayımlarından biridir (krş, Vermeer, 2007, 66).

Antoine Berman, “Çeviri ve Çeviri Üstüne Söylemler” [“La Traduction et ses discours”] ((çev. Rifat), 2004) başlıklı makalesinde çeviribilimin görevlerinden birinin “çevirmen üzerine bir düşünce geliştirmek” olduğunu söyler, “çünkü çevirmen, çeviri üstüne söylemlerde en çok unutulmuş olandır” (age, 26). Theo Hermans çeviriye sosyal dizge ilişkileri açısından yaklaştığı “Translation as Institution” [“Kurum Olarak Çeviri”]¹ (1997) başlıklı makalesinde ise çevirmenin, karmaşık güç ilişkileri ağı içerisinde karar veren bir eyleyici olduğunu ifade etmiştir (age, 29).

Bu çalışmanın çıkış noktası, çeviribilimde vurgunun kaynaktan, özgün metinden çeviriye kaydırıldığı, çevirmenin gözle görülür duruma geldiği kuram odaklı söylemlerdir (Bassnett, (çev. Salman), 1997). Bu bağlamda, *La Disparition*’un Türkçe ve İngilizce çevirileri, çevirmenlerin erek metin içerisinde “görülebilirliği/görülemezliği”, “sesi/sessizliği” açısından incelenecektir. Çevirmenin “varoluşunun/kayboluşunun” farklı açılardan ele alınacağı bu bölümde Susan Bassnett, Rosemary Arrojo, Lawrence Venuti ve Theo Hermans’ın görüşleri sunulmaktadır.

¹ Aksi belirtilmediği müddetçe çeviriler bana aittir.

2.1. Çevirmenin “Görülebilirliği/Görülemezliği”

Susan Bassnett çevirmenin “görülebilirliği” ile ilgili araştırmalara katkıda bulunan bilim insanlarından. “Gözle Görülür Çevirmen” [“The Visible Translator”] ((çev. Salman), 1997) başlıklı makalesinde çevirmenin kimliğinin metin dışı kaynaklarda ve hatta metin içinde çoğu zaman atlandığını belirtmektedir. Bassnett, bu yok sayışın metin üzerinde çeviri sürecinin hiçbir etkisi yokmuş gibi bir yanılsama yarattığını ve çevirmeni “görülemez” kıldığını vurgulamıştır (age, 79). Bir okuyucunun bir yapıtı çevirisinden okuduğunu belirtmemesi halinde, çevirmenin oynadığı temel rolü gözden kaçırdığını şu sözlerle açıklamıştır:

“Elbette, çevirmenin adının [...] gözlerden silinmesini hiç de sakıncalı bulmayan bir görüş de vardır; çünkü bu görüşe göre, çeviri zaten ikincil önemde bir etkinlik, sanat olmaktan çok bir zanaat, yazın değil yazının kopyalarını üreten ikinci sınıf, ikinci elden bir görevdir” (Bassnett (çev. Salman) 1997, 79).

Bassnett’in sözünü ettiği bu ikinci görüşü savunanların görüşleri çeviri tarihi boyunca çeviri süreci ve çeviri ile kaynak metin arasındaki ilişki üzerine söylediklerinden anlaşılabilir (Bassnett, 1997, 80). Bununla beraber, çevirmenin konumuna dair bakış açısı bir kültürde belli bir zamanda çevirinin nasıl algılandığı, çeviriye nasıl bir konum biçildiği ve çevirinin diğer türlerdeki yazın etkinlikleriyle nasıl bir ilişki içinde bulunduğu noktalarından da ortaya çıkabilir (age, 80). Çevirinin özgün metin karşısında nasıl bir seviyede tutulduğu ile çevirmene bir kültür dizgesinde atfedilen görev arasındaki bağlantıyı incelemek de çevirmenin “görülebilirliğine” dair veri sunmaktadır (age 80).

Bassnett, İngiliz Rönesansında çeviriye atfedilen görevi örnek verir. Bu görev toplumu etkileme, yazın dizgelerini yenileştirme, genişletme ve hatta yaratma gücüne dayandırılmıştır (age, 80). Dolayısıyla çeviri, özgün metin kadar önemli bir yere sahiptir. Öte yandan, Bassnett, 17. yüzyılda egemen olan çevirmene bakış açısına da değinir. Bu bakış açısına göre çevirmen özgün metnin hizmetindeki sadık bir görevli, çeviri ise ikincil bir edimdir. Bassnett, benzer bir biçimde 1970’lerde de çeviri ile ilgili söylemin hep sadık olmaktan, tam bir eşdeğerlikten, en uygun stratejilerden ve mükemmel çevirilerden söz ettiğini belirtmektedir. Bassnett’a göre, 1980’lerde, Walter Benjamin’in yeniden okunması ile “çeviri, bir metnin yaşamasını güvence altına alma aracıdır” düşüncesi gündeme gelmiştir. Bu düşünce ile vurgu kaynak metinden çeviriye kayar, “okuma ve yeniden yazma eyleminde şifrelenmiş olan

iktidar ilişkisi büyük değişikliğe uğrar. Çevirmen gözle görülür duruma gelir. Görülebilirliğin artması çevirmenin rolünü de daha önemli kılar” (Bassnett, 1997, 81).

Bassnett, karşıt görüş kabul etse de etmese de çevirmenin metin içerisinde gözle görülebilir durumda olduğunu vurgulamış, çevirmenin varlığının farklı yüzlerini tarihteki çeviri etkinliklerinden örneklerle sunmuştur.

Çevirmenin varlığına dair düşüncelerin şekillenmesi, Rosemary Arrojo’ya göre, yazar-okur, yazar-çevirmen, özgün -çeviri ikili karşıtlıklarına dayanır (Arrojo, 1997, 21). Bu bağlamda, Arrojo, Roland Barthes’ın “yazarın ölümü” önermesini çeviribilim açısından yorumlamıştır. Barthes’a göre yazmak, öznenin elimizden kaydığı sonsuz, birleşik, dolaylı bir uzam, bütün kimliklerin yok olduğu bir negatif ve ardından yazımın bedensel bir kimlik bulduğu bir başlangıç noktasıdır (Barthes, 1992, 168). Gerçeklik üzerinde doğrudan değil, dolaylı yoldan etkisi olan bir yaklaşımla bir olgu anlatı şekline getirilir getirilmez, simgenin kendi pratiği dışındaki bir işlevin dışına çıkar çıkmaz bu kopukluk meydana gelir, ses kaynağını kaybeder, yazar kendi ölümü içine girer, yazım başlar (age, 168).

Barthes yazımın “çoğulluğu”nun odak noktasının yazarın ölümü değil, yorumcu ya da okuyucu olduğunu belirtir (Barthes, 1992, 168). Okuyucu sadece metnin meydana geldiği izlerin bir kısmını, tek bir noktada elinde tutar.

“Yazar’ın Ölümü ve Çevirmenin Görülebilirliğinin Sınırları” [“The Death of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility”] (1995) başlıklı makalesinde Arrojo, yazarın ölümü pahasına okuyucunun doğuşunu, yorumcunun yazar olma emellerinden dolayı suçlanmasını hafifletir gösteren Odipal bir hareket olarak yorumlamaktadır (Arrojo, 1997, 23). Okuyucu, anlamın doğrudan bir üreticisidir; anlamın oluşturulmasına katılımı tolere edilip edilmemesinden ziyade, anlamın oluşturulmasına katılması kaçınılmazdır. Arrojo’ya göre, Barthes’ın okuyucusuna atfettiği bu ayrıcalıklı konum, yapısalcılık sonrası yaklaşımlar tarafından eleştirilen geleneksel yazarlık kavramından pek de farklı değildir (Arrojo, 1995, 23).

Yapısalcılık sonrası bakış açısı geleneksel yazarlığın sonunu getiriyorsa, böylesi bir yaklaşımdan doğan okuyucunun metinlerarasılıktan kaçması söz konusu olamaz (Arrojo, 1995, 23). Özcü olmayan dil ve özne kuramlarından doğan yeni okuyucu, varlığını ölümlere borçludur. Bir başka deyişle, postmodern okuyucunun ürettiği

anlam, Jacques Derrida'nın "a(yır)tım"² ["différance"] kavramı ile aynı süreçler içerisinde meydana gelir; sabit, kesin bir anlam olasılığı "kurgusöküme"³ ["deconstruction"] uğramıştır, böylece herhangi bir yorumlama eylemini kabul edip inceleme imkânı doğmuştur (age, 24).

Arrojo, yazar ile okur arasındaki paradoksa benzer bir paradoksun, yazar ile çevirmen arasında bulunduğunu belirtmektedir (age, 24). Çevirmen yapısalcılık sonrası kuramlara göre birçok okuma biçimine sahip olabilir ve belirlediği bir yoruma göre çevirisini yapar, bir başka çevirmen de başka bir yorumla aynı metni başka bir şekilde çevirebilir (age, 24).

Arrojo, çeviriye tarihin çok önemli bir bölümünde "görülemezlik" algısı ile yaklaşıldığını belirtir (Arrojo, 1995, 21). Bu "görülemezlik" algısı özellikle yazarlığı sahiplik, yazma eylemini ise üreticinin bilinçli bir müdahalesi ile denk tutan kültürlerde, çevirmenin yaptığı işi uygunsuzluk ve suç ile ilişkilendirmektedir (age, 21). Arrojo, özgün yapıta göre çevirinin ikincil bir eylem olmasını uzun yıllar boyunca düşünce ve edebiyat dünyasına yerleşik ikili karşıtlıklara bağlamaktadır (age, 21). Bu bağlamda özgün yapıt sabit, birincil, asıl sıfatlarıyla özdeşleşirken çeviri sınırlılıkla, eksiklikle, yetersizlikle ve hatalı olmakla anılır. Çeviri bir "mahkûmiyete" ["condemnation"] benzetilir.

Arrojo, 20. yüzyılın düşünce anlayışında Jacques Derrida'nın çevirinin zaten bir "dönüşüm" ["transformation"] olduğunu söylediğini, çeviri dâhil herhangi bir metinde mutlak anlamı kurgusöküme uğrattığını belirtmiştir. Bu kurgusöküm "a(yır)tım" kavramıyla anlamın hep ertelendiği, yakalanamadığı yorumlardan oluştuğuna işaret etmektedir (Arrojo, 1995, 23). Arrojo'ya göre, yazarın ölümüne neden olan Roland Barthes'ın okuyucusu "a(yır)tım" kavramı ve metinlerarasılık öğeleri göz önüne alındığında sabit bir anlam üretemeyeceğinin farkında olmalıdır. Bu durum çeviri metinde çevirmenin "görülebilir" olduğunu ya da çevirmenin bilinçli müdahalesi bulunduğunu gösterir (age, 24). Arrojo, kurgusökümü ve metinlerarasılığı içine alan yapısalcılık sonrası akımın çeviri kuramlarını da

² "Différance" teriminin Türkçe karşılığı, Karadağ'ın *Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmede "İdeolojik" Açıdan Çevirinin ve Çevirmenin Rolü* (2003) başlıklı doktora tezinde kullandığı terimdir.

³ "Deconstruction" teriminin Türkçe karşılığı, Karadağ'ın "Çeviri ve Çevirmenin Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmedeki Rolü" başlıklı makalesinde belirttiği gibi Prof. Dr. Saliha Parker'in önerdiği bir terimdir (Karadağ, 2006).

etkilediğini belirtmiştir. Bu kuramlara örnek olarak Philip Lewis'in "saldırgan sadakat" ["abusive fidelity"] kavramının aralarında Lawrence Venuti'nin de bulunduğu birçok çevirmen ve kuramcıya ilham kaynağı olduğunu ilave eden Arrojo, daha sonra Venuti'nin ne yönden Lewis'ten etkilendiğini, çevirmenin "görülebilirliği" vurgusu üzerinden açıklamıştır (Arrojo, 1997, 24). Bu bağlamda Arrojo, Lewis'teki çevrilebilirlik olgusunun farklılığın hareketinden doğduğunu ve bundan dolayı deneySELLİĞE değer verdiğini, dil kullanımı ile oynamayı sevdiğini ifade etmiş ve Lewis'in çeviri anlayışının özgündeki anlamın çok sesliliğini ya da anlatımsal vurguları kendine özgü yeni üretimlerle karşılamak olduğunu eklemiştir (age, 24). Arrojo'ya göre, Lewis bu şekilde farklılığın yeniden üretilmesine gönderme yapar.

Ayrıca Arrojo, Venuti'nin Lewis'e benzer bir biçimde çeviriyi yorumlayıcı bir dönüşüm olarak nitelediğini söyler. Bu niteleme çeviriyi yabancı metne bağlılıktan kurtarır çevirinin kendi başına bir metin olarak okunmasını sağlar, böylelikle bir yorumlama ediminin gelişmesi mümkün olur (Arrojo, 1997, 24). Lewis'in çeviri anlayışında sadakat ve anlaşılabilirlik kavramlarının bozulmadığını da belirtir. Arrojo'ya göre Lewis'in "saldırgan sadakat" ["abusive fidelity"] kavramı çevirinin özgüne sadakatini bozmamaktadır. Lewis'in bir "saldırı" ["abuse"] biçimi diye adlandırdığı sadakat durumu aslında bir saygı duyustur, bir başka deyişle özgündeki saldırının yeniden üretimidir (age, 25). Arrojo, saldırgan sadakat kavramında, Lewis'in bir noktayı önemsemediğini belirtmektedir. Buna göre "saldırgan çevirmen" ["aggressive translator"] aslında özgünün nasıl olabileceği hakkındaki kendi yorumuna bir sadakat göstermektedir. Bir başka deyişle, herhangi bir çeviriyi bir "saldırı" ["abuse"] ya da "ihlal" ["transgression"] olarak nitelemek kusursuz bir kopyanın imkânsızlığını destekler. Arrojo bu durumun geleneksel sadakat anlayışı ile bir benzerlik gösterdiğine dikkat çekmektedir. Bu benzerlik mükemmel yeniden üretimin imkânsızlığına bir tür yaranma güdüsünü beraberinde getirir (age, 25).

Arrojo, Lewis'in saldırgan sadakat kavramının geleneksel anlayışın idealizminden pek farklı olmadığını belirttikten sonra Lawrence Venuti'nin "saydam çeviriyi" ["transparent translation"] reddettiği ve "saldırgan sadakati" ["abusive fidelity"] farklı yorumladığı çeviri anlayışına değinir (Arrojo, 1997, 24). Arrojo, Venuti'nin "saldırgan sadakat" yerine "direnme" ["resistancy"] kavramını getirdiğini söyler ve İtalyan şair Milo De Angelis'i çeviren Venuti'nin çeviri kitaptaki ön sözüne dair

söylediklerini değerlendirir. Bu değerlendirmede, Venuti'nin “direnme stratejisi”nin [“strategy of resistancy”] akıcılığı reddetmek, De Angelis'in şiirindeki “kesikliği” [“discontinuity”] yeniden üretmek olduğunu ifade eder (age, 27). Arrojo, Venuti'nin böylesi bir strateji uygulayarak Anglo-Amerikan kültüründe egemen olan “akıcılık” [“fluency”] normuna sadık kalmadığını, kendi dilinde bir göçebe ya da firari durumuna geldiğini belirtmiştir.

Öte yandan Arrojo'ya göre Venuti bu stratejiyi uyguladığından dolayı çeviriyi kaynak dildeki metne daha sadık yapıyor diye düşünülmemelidir, çünkü Venuti'nin bu çevirisi kesinlikle ayrı kalmakta, böylelikle çeviride sadakat kavramını yeniden ele almaya zorlamaktadır (age, 27). Arrojo, Venuti'nin direnme stratejisindeki amacın çeviri metni hem yazara hem de Anglosakson okuyucuya yabancı bırakmak olarak belirtmektedir. Arrojo'ya göre Venuti, De Angelis çevirisinde kendi “yazarlık sesini” [“authorial voice”] itiraf etmese de çevirisinin özgünün bir “dönüşümü” [“transformation”] olduğunu kabul etmektedir (age, 28). Ayrıca Arrojo bu dönüşümün gelişigüzel değil, dikkatlice düşünülmüş bir mantık çerçevesinde gerçekleştiğini, özgül, açık amacı ve nedenleri olduğunu eklemektedir (age, 28).

Ayrıca Arrojo, Venuti'nin bu çeviri stratejisiyle yazarın metin üzerinde mutlak denetleyici güç olmadığını ifade eder, ayrıca çeviri de bu güce körü körüne sadık bir öge değildir (age, 29). Bununla birlikte, Arrojo'ya göre çevirmen yazara çeviri metne istediği an, istediği yerde dahil edebileceği bir misafir muamelesi de yapamaz. Yazar çevirmen tarafından saldırıya uğrayan bir konumda değildir, aksine çevirmenin seçeneklerini yönlendirir ve ona ilham verir (age, 28).

Arrojo, çevirmenin “yazarlık ödevini” [“authorial task”] ilgilendiren yapısalcılık sonrası bir modelin ne Lewis'in “saldırgan sadakat” kavramında ne de Barthes'ın özgürleştirici okuma ediminde bulunduğunu söylemektedir. Yapısalcılık ve modernlik sonrası kuramlar anlamın sabit olmadığını iddia etmiştir. Derrida anlamın hep ertelendiğini, her yorumlamanın bir çeviri olduğunu ileri sürmüş, Lewis'te tüm bu savlar çeviri açısından “saldırgan sadakat” kavramına yol açmıştır. Bununla beraber bu kavram Arrojo'ya göre çevirmene tam bir “görülebilirlik” vermemektedir (age, 29). Arrojo, bu noktada Venuti'nin çeviriye ve çevirmene yaklaşımını vurgulamaktadır. Venuti'de “görülebilirlik” [“visibility”] kavramı çevirmenin görevinin bir saldırı, suç içermediğini bildirir. Venuti'deki “saydamlık” [“transparency”] ve “direnme” [“resistancy”] kavramları çevirmeni görülebilir

kılmaktadır (Arrojo, 1997, 30). Arrojo, Venuti'nin belirttiği çevirmene ait direncin hem kaynak metne hem de erek kültüre karşı olduğunu söyler. Venuti, De Angelis çevirisinde hem Anglosakson akıcılık normuna, hem de De Angelis'in metninde koşulsuz kabul edilen mutlak anlama direnmiştir (age, 29). Arrojo, kaynak metindeki mutlak anlama direnişin Venuti'nin yaptığı ekleme ve çıkarmalarla gerçekleştiğini, Venuti'nin bu şekilde metne bir nitelemede bulunduğunu, böylelikle metne karşı eleştirel bir güven sağladığını belirtmiştir (age, 28).

Arroja'ya göre çevirmenin görülebilirliği onun kaynak metin ile ilişkisini bir sadakat çerçevesine oturtmaz, çevirmenin görevinin bir suç, saldırı içerdiğini üstü kapalı bir biçimde belirtmez. Tartışılması gereken çevirmenin yazara ne kadar sadık olduğu değil, çevirmenin yazar, özgün metin ve çeviri ile ilişkisinin dilsel, sosyal, ideolojik açıdan nasıl irdelenebileceğidir (Arrojo, 1997, 31).

“Görülemezlik” kavramını Lawrence Venuti, 1995 yılında kaleme aldığı *The Translator's Invisibility* [Çevirmenin Görülemezliği] adlı yapıtında ayrıntılı bir biçimde ele almıştır. Venuti'ye göre, her çevirinin yorumlayıcı bir dönüşüm olduğu düşüncesi, çevirmenin “görülebilirliği”nin temelini oluşturmaktadır (Venuti, 2008, 8). Venuti, çevirmenin “görülemezliği” durumunun çevirinin “saydam” bir söylemde yazılmasından kaynaklandığını belirtmektedir (age, 9). Venuti'ye göre, çevirmen yapıtı kendi ana dilinde yazıyormuş gibi aktardığından okuyucu da ana dilinde özgün bir yapıt okuduğu “yanılsaması”na girer (age, 10).

Venuti, “görülemezlik” terimini, günümüz İngiliz ve Amerikan kültürlerinde çevirmenin konumu ve etkinliğini tanımlamak için kullanmaktadır. Venuti'ye göre Anglosakson ülkelerde çevirmenin “görülemezliği” bu kültürlerde egemen olan “saydamlık yanılsaması”na bağlıdır (Venuti, 2008, 1). İngilizcede yazılmış gibi okunan bir metin çoğu yayıncı, eleştirmen ve okuyucu açısından “kabul edilebilir”dir. Bu değerlendirme çevirmenin çeviride “görülemez” olduğu yanılsamasını güçlendirir (age, 1).

Venuti (2008, 1), Anglosakson dizgede bir çevirinin “kabul edilebilir” olması için “özgün metin” olduğu izlenimi vermesi gerektiğini öne sürmüştür. Bu bağlamda, çevirinin saydamlığını önleyecek herhangi bir “dilsel” ya da “biçimsel” özellik var olmamalıdır (age, 1). Çeviri yazarın kişiliğini ya da maksadını, ya da yabancı metnin asıl anlamını yansıtır izlenimi bırakmalıdır (age, 1). Venuti'ye göre, “saydamlık

yanılsaması”, “akıcı çeviri” [“fluent translation”] stratejisinin oluşturduğu bir etkidir (age, 1). Bu norma bağlı kalan çevirmen kolay okunurluğu sağlama almak için güncel kullanımlara, kesintisiz söyleme ve tek bir anlam oturtmaya gayret eder (age, 1). Bununla beraber Venuti (age, 2)’ye göre, okuyucular da “saydamlık yanılsamasının” oluşumunda rol oynar, çünkü böyle bir çeviri okumayı arzularlar.

Venuti (2008, 1), “saydamlık yanılsamasına neden olan etmenleri şu şekilde sıralamıştır: Çevirileri sadece anlamı için okumak, çeviride göze çarpan herhangi bir biçimsel özelliği yabancı metne ya da yazara bağlamak, yabancı yazarın maksadının sorunsuz bir biçimde iletilmesi sırasında oluşabilen herhangi bir dil kullanımına hata şüphesiyle bakmak. Venuti’ye göre, “saydamlık yanılsaması”, çevirinin meydana geldiği sayısız şartları, öncelikle çevirmenin “müdahalesini” gizler (age, 2). Venuti (2008, 4), Anglosakson dizgedeki bakışın çeviri akıcılığını yazarın görülebilirliğine bağladığını vurgulamaktadır. Bir başka deyişle, çeviri ne kadar akıcı ise, çevirmen o kadar “görülemezdir” ve muhtemelen yazar ya da yabancı metnin anlamı bir o kadar “görülebilir”dir (age, 4).

Venuti (2008,4), İngiliz diline yapılan çevirilerde “akıcılık” normunun egemenliğinin, gazete ve dergilerde yer alan çeviriyle ilgili eleştiri ya da değerlendirme yazılarında sıklıkla görüldüğünü vurgulamaktadır. Venuti (2008, 4)’ye göre, eleştirmenler nadiren çeviriden bahsetmekte, çeviriyle ilgili yorumları, kısaca çevirinin biçimi üzerine olmaktadır. Çevirinin doğruluğu, hedef kitlesi, güncel kitap pazarındaki ekonomik değeri, İngilizcedeki edebî türlerle ilişkisi, çevirmenin kariyerindeki yeri gibi sorular ihmal edilmektedir (age, 4). Venuti (2008, 4) son altmış yıl boyunca yorumların düzenli olarak akıcılığa övgü buna uymayanlara da yergi şeklinde olduğunu, bu durumu yabancı metinlerin en farklılarının bile bozmadığını vurgulamıştır.

İngiliz dilindeki çeviri üzerine söylemlerden yola çıkan Venuti, akıcı çeviri ile ilgili şunları da söylemektedir:

“Akıcı bir çeviri hemen ayırt edilir ve kolay okunur, “bilindiktir”[“familiarised”], yerleştirilmiştir [“domesticated”], “hafif” de olsa yabancılik hissedilmez, okuyucunun büyük düşüncelere ve “özgünde var olana” engelsiz geçişini sağlar. Akıcı çeviri geleneği altında, çevirmen, kendi işini “görülemez” [“invisible”] yapmak için çalışır, “saydamlığın yanılsatıcı etkisi” [“the illusiory effect of transparency”]ni oluşturarak aynı zamanda yaptığı işin durumunu gizler: çeviri metin “doğal” [“natural”] gibi; yani çevrilmemiş gibi görünür” (Venuti, 2008, 5).

Venuti (2008, 6)'ye göre, İngiliz diline çevirilerde akıcılığın egemenliği yazının diğer biçimleri de olmak üzere diğer kültürel biçimlerde de benzer eğilimler meydana getirmiştir. Venuti, Anglosakson ülkelerdeki bilimsel, ekonomik ve siyasal güçlenmenin iletişim teknolojilerini geliştirdiğini belirtip dilin ve diğer iletişim yöntemlerinin tamamen araçsal ["instrumental"] olarak değer gördüğünü vurgulamıştır (Venuti, 2008, 6). Bu bağlamda, iletişim öğelerinde bulunması gerekli özellikler anında anlaşılabilirlik ve gerçeklik görüntüsüdür (age, 6).

Venuti (2008, 8)'ye göre, "akıcı çeviri", "saydamlık etkisiyle" beraber sanki özgün bir yapıt okuyormuş hissi verdiğinden dolayı çevirmenin yerlileştirme stratejilerini gizlemektedir.

Venuti (2008, 30)'ye göre, çeviri metindeki tutarsız dil kullanımlarını bulmak için yapılan bir okuma, çeviri metnin erek kültürdeki değerlere ne kadar bağlı olduğunu en açık bir biçimde gösterir, erek kültür değerlerindeki bir sapmayı açıkça belli eder. Venuti'nin "symptomatic reading" dediği bu okuma, "bulgu okuması" olarak çevrilebilir. Bu tür okumadaki amacı Venuti şöyle ifade etmektedir:

"[...] bulgu okumasındaki amaç, bir çevirideki "özgürlüğü" ya da "sadakati" değerlendirmek değil, çevirmenin meydana getirdiği ve hüküm verdiği doğru çeviri kanonlarını açığa çıkarmaktır. Sadakat yalnızca anlamsal bir eşitlik olarak tanımlanamaz. Bir yandan yabancı metin, tek başına sözcükler seviyesinde bile birçok farklı yorumlamaya elverişliyken diğer taraftan çevirmenin yorumsal tercihleri, alıcı kültürdeki bir duruma yanıt verir ve böylece daima yabancı metnin sınırını aşar. Bu durum çevirinin sonsuza dek özgürlük ya da hata diyarlarına sürgün edilmeyeceği, doğru çeviri kanonlarının kültüre özgü etmenlere bağlı olduğu ve tarihsel olarak değişebildiği anlamına gelir" (Venuti, 2008, 30-31).

Venuti (2008, 32)'ye göre, bir çeviri metinde örneğin erek dile özgü arkaik bir dil kullanımı yerlileştirme gibi görünse de aslında bir yabancılaştırma stratejisi olabilir; çünkü bu seçimle çevirmen, çeviri dilinin o andaki değerlerinin dışına çıkmıştır.

"Bulgusal okuma, ["symptomatic reading"] çeviri incelemesine tarihselci ["historicist"] bir yaklaşımdır; doğruluk kanonlarını ait oldukları "kültürel anlar" ["cultural moments"] içinde konumlandırmayı amaç edinir. "Akıcılık", "akıcılığa direnç", "yerlileştirme", "yabancılaştırma" gibi eleştirel kategoriler, sadece çevirinin üretildiği ve bazı çeviri kuramları ile uygulamalarının diğerlerine oranla daha çok rağbet gördüğü kültürel söylemlerin oluşumuna gönderme yapılarak tanımlanabilir. Aynı zamanda, bu eleştirel kategorilerin çeviri incelemelerinde kullanılması da anakronistiktir, çünkü esasen şu andaki kültürel politik gündem saydam söylemin egemenliğindedir. Dolayısıyla, bu eleştirel kategoriler, saydam söylemin güncel egemenliğine karşı, çevirmenin çalışmasını ve İngiliz dili uluslarıyla diğer uluslar arasındaki kültürel, ekonomik, siyasal asimetrik ilişkileri maskeleyen akıcılık ve yerlileştirme uygulamasına karşı bir duruştur. Yabancı dildeki bir metni alıcı kültürün o andaki değerleri ile yazan hümanist bir çeviri kuramı ve uygulaması da aynı şekilde anakronistiktir ama tarihselci bir yaklaşım içermez; çevrilmiş metnin ve onların alımlanmasının birçok şartları "aşkın bir öznellik" ["transcendental subjectivity"] ve saydam bildirişim ["transparent communication"] kavramları ardında gizlenir. Bulgusal okuma ise, tersine tarihselcidir, belirli bir öznellik varsayar, bu öznellik çeviri eyleminin

“budunmerkezli”[“ethnocentric”] şiddetini ve kendi tarihselci yaklaşımının taraflı doğasını göz önüne serer” (Venuti, 2008, 32).

Venuti, “görülemezlik” kavramını sorgularken jeneolojik bir yöntem kullanmıştır. Güncel İngiliz dili, çeviri tarihi ve ona karşı bir tutumla çevirmenin “görülemezliği” ile savaşımıştır. Geleneksel tarih yazımının “ereksellik” [“teleology”] ve “nesnellik” [“objectivity”] özelliklerini bırakıp Nietzsche ve Foucault tarafından geliştirilen “jeneolojik yöntemi” izlemiştir (Kırş. Venuti, 2008, 32).

Venuti’nin tarihselci bakış açısı, “saydamlık yanılsaması”nın alıcı kültürde neyi gizlediğini, neyi maskeleydiğini gün ışığına çıkarmayı amaçlamıştır, çünkü geçmişi o ana ait “belirleyici” olmayan bir bakış açısı ile incelemek, bütüncül bir amacın izlerini aramamaya ve toplumdaki güç ilişkilerinin ifşasına yol açacak etken maddelere sahiptir (Kırş. Venuti 2008, 32).

Venuti, jeneolojik bakış açısıyla yapılan bir incelemede şu soruların sorulması gerektiğini belirtmiştir:

“Saydam söylem uzun süreli egemenliği boyunca yabancı metinlerde neyi dile getirdi ve neyi gizledi? Saydamlık söylemi İngiliz dilindeki yabancı edebiyatlar kanonunu ve İngiliz dili milletlerinin kültürel kimliklerini nasıl biçimlendirdi? Saydamlık İngilizcede, neden diğer çeviri stratejilerine üstün geldi [...] Çevirmen yerleştirme sürecine yeni bir yön verdiğinde; bir başka deyişle saydam söylemden sapan yabancı metinler seçtiğinde ve o metinlerdeki dilsel ve kültürel farklılıklara işaret etmek için çeviri yaptığında ne meydana gelebilir? Bu çaba daha fazla demokratik kültürel paylaşımlara neden olur mu? Alıcı kültürün kültürel değerlerini değiştirir mi? Ya da tam tersi, İngiliz ve Amerikan kültürlerinin sınırları dışındakini aforozla mı maruz bırakır?” (Venuti, 2008, 33).

Venuti (2008, 36) akıcılık kanonunun İngiliz diline nasıl yerleştiğinin tarihçesini verdiği çalışmada akıcılığın 17. yüzyılda, aristokratik edebî kültüre ait bir özellik şeklinde ortaya çıktığını belirtmiştir. Akıcılık sonraki yüzyıllar boyunca, kültürel olmak üzere değişik nedenlerden dolayı değer görmüştür. Venuti (2008, 36)’ye göre, bu değer görme, egemen sınıfların beklentileri ile uyum içerisindeydi. Akıcı çeviriye atfedilen “saydamlık yanılsaması” tamamen bir yerleştirme işlevi görüyordu. Bu yerleştirme stratejisi, sadece yabancı kültürel değerler üzerinde değil aynı zamanda kaynak kültürdeki çok yönlü şartları da dışlıyordu. Bu dışlama, saydam söyleme direnen çeviri stratejilerini eliyor, İngiliz sosyal elitinin rağbet etmediği kültürel ve sosyal seçeneklerin düşünülmesine kapısını kapıyordu (Venuti, 2008, 37). Böylelikle “saydamlık yanılsaması”, yabancı metnin yabancı kültürel değerler ve kaynak kültüre yansıyacak “farklılık etkisini” [exclusionary impact] ve yabancı metnin çeşitli şartlarını maskeliyordu (age, 37). Bu bağlamda, Anglosakson kültürdeki

yerlileştirme stratejisi bir özgürlük ruhu olarak görülürken, yabancı metin ev sahibi kültüre ait değerlerle yazılıyordu (age, 37).

Venuti, Anglosakson kültürdeki “saydamlık yanılsaması” geleneğinin oluşumunu Sir John Denham⁴ (1615-1669)’ın Virgil çevirisinin ön sözündeki görüşlerinin belirlediğini öne sürmektedir (age, 36). Venuti (2008, 36)’ye göre, akıcılığın varsaydığı dil kuramı, uygulamada kendini kolay okunurluk ve çok anlamlılıktan kaçınma ya da “gösterilenin” [“signified”] tutarlılığını bozan herhangi bir “gösteren” [“signifier”] oyunundan kaçınmak şeklinde tanımlanabilir.

Venuti (2008, 50)’nin, “saydamlık” söylemindeki varsayımı anlamın zamansız ve evrensel özünün kolaylıkla farklı diller ve kültürler arası aktarılabilirliği. Bu aktarım “gösterenlerin” [“signifiers”] değişimine, farklı kültürel söylemlerden farklı anlamsal bağlamın meydana getirilmesine, yabancı metnin her yorumlanmasına çeviri diline ait kodların ve değerlerin yazılmasına bağlıdır (age, 50).

Venuti (2008, 50)’ye göre Denham, Virgil çevirisi için yazdığı ön sözde, doğallaştırılmış bir İngiliz Virgil sunduğunu kabul etmekle birlikte anlamın ona değil kendisine ait olduğuna ilişkin bir şiddeti metnin hiçbir yerinde uygulamadığını ısrarla söylemektedir.

Venuti (2008, 50) “akıcılığın” çeviriyi “yerlileştirmeye” son derece uyan bir söylemsel strateji olduğunu öne sürmektedir. Venuti (age, 50)’ye göre, “akıcılık” yalnızca “yerlileştirme”nin budun merkezli şiddetini uygulama yetisine sahip değildir, aynı zamanda bu şiddeti uygularken bir “saydamlık yanılsaması oluşturur. Bu yanılsamayla, bir çeviri değil, özgün bir metin okuduğu duygusuna kapılan okur, metindeki düşüncelerin, söylenenlerin, yazarın yaşayan düşünceleri olduğuna inanır (Venuti, 2008, 50).

Venuti (2008, 51), Denham’ın şiirleri ve şiir çevirilerinin ardılı yazarlarca kanonlaştırıldığını vurgulamıştır. Bu kanonlaştırma Denham’ın teşvik ettiği “ikilik dize” [“kuple”] kullanımının “görmekli” olarak nitelendirilip soyluluğu çağrıştırmasıdır. Venuti (age, 51)’ye göre soylu edebiyat sınıfının benimsediği bu düşünceyle “ikilik dize” “akıcılığı” ve “yerlileştirmeyi” doğurmuş, bu da “akıcı” ve “yerlileştirme” ile çevrilen yapıtların doğru, yanlış, sadık çeviriler olduğu algısını yaratmıştır. Venuti (2008, 51), İngiliz dizgesinde “yerlileştirme”nin son derece

⁴ Sir John Denham’ın 1656 yılında yayınlanan *The Destruction of Troy: An Essay upon the Second Book of Virgils Aeneis. Written in the year, 1636* çevirisi için bkz. Venuti, 2008, 35.

yoğun olduğunu, bu nedenle de Virgil şiirinin bir özelliğinin “akıcı” olması sanıldığını vurgulamıştır.

Venuti (2008, 58), “yerlileştirme”nin, İngiliz dilinde Alexander Tytler’ın *Essay on the Principles of Translation* [“Çevirinin İlkeleri Üzerine Deneme”] (1791) başlıklı kitabını da içine alan bir dönem boyunca egemenliğini sürdürdüğünü belirtmiştir. Alexander Tytler iyi çevirinin nasıl olması gerektiğini örneklerle anlatan bu kitabında, akıcılık stratejisinin de İngiliz dilinde kanonlaşmasını sağlamıştır (Venuti, 2008, 58).

Venuti (2008, 51)’ye göre, Tytler’ın çeviriye karşı yaklaşımı erek kültürün kaynak metni kendine uydurmasını talep etmektedir. Bunun nedeni ise, Tytler’ın çeviriye verdiği amaçtan kaynaklanmaktadır. Venuti (2008, 58) bu amacın, dilsel ve kültürel farklılıkları aşan eşit bir etki üretimi olduğunu belirtmektedir. Venuti, Tytler’ın doğru çeviri tanımındaki yargı ölçütünün “doğru zevk” [“correct taste”], “mükemmellik duygusu” [“exquisite feeling”] olduğunu vurgulamaktadır. Venuti (2008, 59)’ye göre Tytler’ın çevirmeni bu doğru zevke sahip mükemmellik duygusu olan üst sınıfa ait “muhafazakâr” bir yazar ya da şairdir. Bundan dolayı, bu çevirmen doğru ölçütü çeviride uygulamak için gereken değişiklikleri, ekleme ya da çıkarmaları yapabilir, özgünün dikkatsiz ya da yanlış anlatımlarının olduğunu sezdiğinde onları düzeltme ayrıcalığına da sahiptir (Venuti, 2008, 59). Venuti (age, 59), Tytler’ın sözünü ettiği doğru ölçütün “akıcılığı” da kapsadığını ifade etmektedir.

Venuti (2008, 59), Tytler’ın önerdiği yolda, İngiliz burjuva ve aristokrat değerlere aykırı öğelerin çevirmenlerce kendi kültürlerinin değerlerine göre aktarıldığını belirtmiştir. Bu bağlamda, Venuti, metin içerisindeki yanılsatıcı etkiye sahip akıcılığın doğru zevkin işareti sayıldığını, Tytler’ın saydam söylemi yüceltmesini de burjuva değerleri korumak istemesine bağlamıştır (age, 60).

Venuti (2008, 62), Tytler’ın doğru zevke sahip çevirmenin özgün metni geliştireceğini ya da düzeltmeler yapacağını belirttiğini ifade etmiştir.

Venuti (age, 62) ayrıca akıcı çevirinin İngiliz edebiyatında bir ölçüt konumuna gelmesini Tytler’ın düşüncelerinin *European Magazine* ve *Monthly Review*’da kabul görmesine bağlamıştır. Bu doğrultuda, saydam çeviri söylemi saygın edebiyat çevrelerinde kabul görmüştür (Venuti, 2008, 62).

Venuti (2008, 64)'ye göre, 19. yüzyıla gelindiğinde, yabancı metnin dilsel ve kültürel farklılıklarını atlamak ya da göz önüne çıkarmamak bir kanon olarak İngiliz dili çeviri dizgesinde, her zaman saydam bir söyleme değer verilmesi ile sağlam bir yer edinmiştir. Venuti(age, 64) akıcı bir stratejinin sadakatle bağdaştırıldığını, çünkü saydamlık etkisinden, çevirmenin anlamsal bağlamı erek kültürün değerlerine göre oluşturmasından dolayı çevirideki yorumlamaların gizlendiğini vurgulamıştır.

Venuti (2008, 64), İngiliz edebiyat dizgesinde hem akıcı hem de İngiliz değerlere göre yapılan çevirilerin başarılı ve sadık olarak nitelendirildiğini vurgulamıştır. Örnek olarak ise, 1823'te yayınlanan William Stewart Rose'un Ariosto'dan yaptığı *Orlando Furioso* çevirisini vermiştir (age, 64).

Venuti, "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English" ["Kültürel Politika olarak Çeviri: İngilizcede Yerlileştirme Düzenleri"] (Venuti, 2009, 67) adlı makalesinde de Anglosakson gelenekteki "akıcılık" normunun çeviri metinleri sınıfsal bir bağdaşıklığa soktuğunu belirtmektedir. Bu kavram, İngiliz dili kuram ve uygulamasında uzun yıllardan beri egemen kalmıştır (Venuti, 2009, 67).

Venuti (2008, 68)'ye göre bu egemenliğin en açık belirtisi, Eugene Nida'nın "devingen" ya da "işlevsel" eşdeğerlik kavramıdır. Venuti (age, 68), devingen eşdeğerliğe sahip bir çevirinin tamamıyla doğal bir dil ifadesini amaçladığını ve ifadenin doğallığının akıcı çeviri stratejisine ve yerlileştirmeye işaret ettiğini vurgulamıştır.

Venuti (2009, 70), Anglosakson gelenekteki çeviri söyleminin Nida'nın çeviri kuramıyla örtüştüğünü belirtmektedir. Bu noktada, yabancı metin erek kültürün değerleri doğrultusunda yerlileştirilir ve bu yerlileştirme akıcılık stratejisi ardında gizlenmektedir (age, 70). Venuti (2009, 75), insan eyleminin bir gayeye yönelik ve kendine özgü olduğunu ifade etmiştir. Bu eylem sosyal kurallar ve kaynaklar karşısında kendi kendini ölçebilir, barındırdığı ayrışıklıksayesinde dönüşümsel bir eylem ile değişime uğrayabilir (age, 75). Metinsel üretim, üretici tarafından başlatılıp yürütülür (age, 76). Venuti (2009, 76)'ye göre, çevirmen kaynak dilin metnini yeniden üretmeye çalıştığı hâlde, metnin bütüncüllüğünü bozan çeşitli dilsel ve kültürel öğeleri meydana getirir. Birçok çeviride gerek sözdizim, gerek sözcük, gerekse söylem düzeyinde düzensizlikler mevcuttur; bunlar bilerek ya da bilmeyerek yapılmış olabilir (age, 76).

Venuti (2009, 75), Anglosakson edebiyatındaki çeviri stratejilerini belirleyen “yerlileştirme”nin merkezîyetçi bir yaklaşım olduğunu vurgulamıştır. Venuti buna karşılık “yabancılaştırma” yaklaşımını savunmaktadır (age, 75). Bu yaklaşımda, kaynak metnin erek kültür ve dile yabancı bazı öğeleri saklanmakta, böylelikle erek dil ve kültür normlarına bir direnç gösterilmektedir. Venuti (2009, 75) “yabancılaştırma”nın farklı bir kültürü erek kültüre göre değerlendirmeyi önleyeceğini ve bir kültürün diğer bir kültüre yönelik egemenliğine karşı bir direnç oluşturacağını belirtmektedir.

2.2. Çevirmenin Sesi/Sessizliği

Theo Hermans Türkçemize Alev Bulut tarafından aktarılan “Çeviri Anlatıda Çevirmenin Sesi” [“The Translator’s Voice in Translated Narrative”] başlıklı makalesinde çevirmenin metin içindeki söylemsel varlığını odak noktası kabul etmiştir. Çevirmenin varlık yokluk durumlarını, daha çok söylem çözümlemesine girebilecek bir şekilde, anlatıcı sesi ile çevirmen sesi arasındaki farklılıkların yakalanması ekseninde değerlendirmiştir (Hermans (çev. Bulut), 1997, 64).

Hermans, çeviri yazın yapıtlarının çoğunun çevirmenin adını taşıdığını söyler, ama bu durum okuyucunun “yazarı okuyorum” algısını değiştirmez, çünkü çevirmen kendini aktarıcının sesinin gerisine gizler. “Çevirmenler ancak ve ancak saydam, görünmez oldukları, kendilerini aradan çıkarıp uçurabildikleri zaman iyi çevirmendirler” (Hermans (çev. Bulut), 1997, 67). Okuyucunun özgün metni okuyorum izlenimi sekteye uğramadığı, anlatıcı sesinin kimin sesi olduğuna dair soruları olmadığı sürece çevirmenin sesi duyulmayacaktır (age, 64). Hermans ((çev. Bulut), 1997, 65), çeviri anlatım söyleminin her zaman için metinde birden fazla ses, birden fazla söylemsel katılım anlamına geldiğini öne sürmektedir.

“Birçok anlatıda bu başka ses, kendini hiçbir zaman açıkça ortaya koymayabilir, ama yine de kimliğini açıkça gösterdiği, gözle görülür bir hal aldığı durumlardan güç alınarak varlığının kabul edilmesi doğru olacaktır. Öyleyse demeliyim ki, bizi bu başka sesin varlığını göremez duruma getiren, çeviri ideolojisinden, saydamlık ve rastlantısallık yanılsamasıyla tek ses yanılsamasından başka bir şey değildir” (Hermans (çev. Bulut), 1997, 65).

Hermans’ın savı çeviri anlatı söyleminin her zaman ikinci bir ses taşıdığıdır ve buna “çevirmenin sesi” demiştir. Çeviri metindeki çoksesliliğin incelemesinde çevirmenin erek kültür okuyucusuna doğrudan ya da anlatıcı sesi maskesi altında seslendiği durumların izlerini sürmüştür.

Hermans çeviri metindeki “öbür” sesin, kendini öncelikle üç durumda ortaya koyduğunu öne sürmüştür.

“Bu durumların hepsi de, çevirmenin kendini yok sayışı, açık, metinden izlenebilecek çelişkili durumlara yol açmaları bakımından “edimsel öz çelişki” olarak nitelendirilebilir. Her bir durumda, çevirenin gölgelerin içinden çıkıp, okurun bir tek sesin konuştuğuna inandırıldığı metine doğrudan karışması yolunda belirgin bir baskı vardır” (Hermans (çev. Bulut), 1997, 65).

Çeviri metinde “öbür” sesin duyulabileceği durumların birincisi çevirmenin sesinin doğrudan araya girip “çıkarsanan okura” seslendiği durumdur. Böylelikle çeviri metnin bir iletişim ortamı oluşturma işlevi doğrudan işe koşulur.

[...] özellikle metinlerin kapsandıkları ekinlere ilişkin izler taşımaları, yani tarihsel, konusal gönderme ve imlemeler bulunması durumunda, Çevirmen’in Sesi’nin, çoğu zaman yeni alıcı grubuyla gerekli iletişimi sağlamak için zorunlu saydığı bilgileri vermek amacıyla doğrudan ve açık açık söyleme katılmasına şaşmamak gerekir” (Hermans (çev. Bulut), 1997, 66).

“Öbür” sesin duyulabileceği ikinci durum “iletişim aracının kendisini kapsayan öz-dönüşümsel ve öz-göndergesel” durumdur. Bu durum, “belli bir dilde yazılmış olduklarını açıkça belli eden ya da çok anlamlılık, sözcük oyunları ve benzer araçlarla kendi dillerinin özlü deyişlerini açığa seren metinlerdir” (Hermans (çev. Bulut), 1997, 66). Hermans, bu duruma örnek olarak Derrida’nın “dilsel-öz göndergesel” örnekler bulunan metinlerini verir (age, 66).

“Derrida’nın denemelerinin çoğunun çevirilerinde çevirmenler Fransızca sözcük oyunlarını kotarabilmek için dil dışı notlara, yorumlara başvururlar [...]İngilizceye çevirilerde sürekli köşeli parantezler içinde, metnin çeviri niteliğini açıkça gözler önüne seren, çevirmenin katkısını gösteren bilgilere başvurulur” (Hermans (çev. Bulut), 1997, 66).

“Öbür” sesin varlığı ortaya koyduğu üçüncü durumu Hermans “bağlamsal aşırı belirleyicilik olarak nitelendirmiştir. Örnek olarak kaynak dilde geçen dilsel bir kısaltmanın çeviri metinde kaynak dildeki hâliyle aynen kalmasını vermiştir. Çevirmen bu kısaltmanın erek kültür okuyucusu tarafından anlaşılması için bir açıklamaya başvurmuş ve sesini duyurmuştur (Hermans, 2010, 207).

Bu üç durumun hepsinde Hermans, okuyucunun kesintiye uğrayan söylem içerisinde yazardan başka bir sesi duyabileceğini ve aktaranın yazar olmadığını fark edeceğini ifade etmektedir.

Hermans çeviriye içine oturttuğumuz karşıtlıklar üzerine düşünmeyi bıraktığımız an çevirmenin sesini duyabileceğimizi, çevirinin kültürel ve ideolojik niteliklerini farkedebileceğimizi belirtmektedir (Hermans, (çev. Bulut), 1997, 67).

Hermans’a göre çevirmen sürekli söylemi oluşturur, renklendirir; anlatıcının sözlerini taklit eder ve metin içerisindeki birtakım farklılıklar, uyumsuzluklar ya da çatlaklarla göz önüne çıkar. Hermans bu tür özellikleri bulmaya yönelik bir model arayışıyla çevirmen sesi olgusuna yaklaşmaktadır (Hermans, 2010, 300).

Yaklaşımında Hermans şu sorulara odaklanmaktadır: “Anlatıma dair güncel yaklaşımlar, çevirmen sesine konu geldiğinde neden kör bir noktaya sahip oluyor? Neden biz okuyucular, ‘ötekinin’ bu söylemsel buradallığını görmezden geliyoruz?” Hermans’a göre bu sorunun yanıtı kültürel, dolayısıyla ideolojik bir yapıya sahip olan çeviride yatmaktadır (Hermans, 2010, 209).

Çeviriye dair saydamlık ve kopya olma algısında, kaynak metinle sadece uyumlu değil, aynı zamanda onunla çakışan ve böylelikle her ne durumda olursa olsun onun kopyası olduğu düşüncesinden dolayı çevirmeni metin içerisinde görmeyiz, duymayız (Hermans, 2010, 210). Çeviriye yeniden üretim olarak görmek, çevirinin özgünü yeniden ürettiği, sadece özgünü ve tümüyle özgünü ürettiği düşüncesine dayanır. Bir çeviri, “iyi”, “düzgün” ya da “doğru” çeviridir sözünü, eğer çeviri yabancı maddeler üretmiyorsa söyleriz. Özgünün bütünlüğünü bozabilecek hiçbir şey barındırmamalıdır (Hermans, 2010, 210).

Eğer çevirmenler saydam iseler, görünmez iseler, kendilerini yok etmiş iseler, iyi çevirmenlerdir. Sadece “silinmiş bir biçimde” konuşan bir çevirmen özgünü bozamaz. Birinin sadık yokluğu, diğerinin üstünlüğünü ve ruhunu var eder. Bu bakış açısı toplumun hafızasına kazınmış, düşüncelerini oluşturan öğeler durumundadır.

Hermans (2010, 210)’a göre bu düşünce kalıplarından, bunları yerlerinde tutan mekanizmalardan vazgeçmek yerleşmiş hiyerarşileri bozmak demektir. Özgün metnin üstünlüğünü, müdahale edilemezliğini inkâr etmek demektir. Bu aynı zamanda, bütün yazılanlardaki metinlerarası dönüştürücü özelliğe vurgu yapmak, söylemin çoksesliliğini iddia etmektir. Çoksesliliğe izin vermek ise konuşan özneyi merkezden kaydırıp anlamlar ve sesler uyumuna ulaşmak demektir (Hermans, 2010, 210).

Tek bir sesin duyulduğunu savunan düşünce anlayışında, bütün bu etmenlerden dolayı çeviri kontrol altında tutulmalıdır, aksi takdirde sürekli bir yeniden üretim ve yayılış tehlikesi içerir. Bu durum çevirinin melezliğini bastırmayı zorunlu kılmaktadır. Okuyucu yazarı okuduğunu çevirmenin sesini duymak istemediğini

söyleyebilir, ama çevirmenin söylemsel mevcudiyeti metinde vardır, oradadır ve sürekli bulunmaktadır. Çeviri basite indirgenemez, tek bir çeviri ile sonlanamaz, her zaman melez, çoğul ve farklıdır (Hermans, 2010, 210).

2.3. Genel Değerlendirme

Bu bölümde çevirmenin bir metinde çeşitli “varlık/yokluk” durumlarını irdeleyen çeşitli kuramcıların görüşlere yer verilmiştir. Susan Bassnett’in “Gözle Görülür Çevirmen” [“The Visible Translator”] ((çev. Salman, 1994), Theo Hermans’ın “Çeviri Anlatıda Çevirmenin Sesi” [“The Translator’s Voice in Translated Narrative”] ((çev. Bulut), 1996), Rosemary Arrojo’nun “Yazarın Ölümü ve Çevirmenin Görülebilirliğinin Sınırları” [“The Death of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility”] (1995) başlıklı makaleleriyle, Lawrence Venuti’nin 1995’te kaleme aldığı *Çevirmenin Görülemezliği* [*The Translator’s Invisibility*] adlı yapıtı kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır.

Çevirmenin varlık/yokluk durumları, Susan Bassnett, Rosemary Arrojo ve Lawrence Venuti’de “görülebilir/görülemez” olması, Theo Hermans’ta sesinin “duyulması/duyulmaması” bağlamında tartışılmıştır.

Bu kuramcılar yapısalcılık sonrası yaklaşımlardan ve kurgusökümden beslenip çevirmenin varlığının silinemeyeceğini, mutlak bir anlam egemenliği altında ikincil bir konuma gelmemeleri gerektiğini vurgulamışlardır.

Nitekim kurgusöküm düşünme yollarıyla çeviri kuramlarının altında yatan varsayımların farkında olabileceğimizi söyleyen Kaisa Koskinen da, çevirmenin rolü üzerinde bir kez daha düşünebileceğimizi belirtmektedir. “Çevrilemez Olanı (Yanlış) Çevirme Yapıbozuculuğun ve Yapısalcılık Sonrasının Çeviri Kuramları Üzerindeki Etkisi” [“(Mis) Translating the Untranslatable- The Impact of Deconstruction and Post-Structuralism on Translation Theory”] (çev. Kabakçıoğlu), 1997) başlıklı makalesinde metnin içinde çok sayıda iç içe girmiş ses bulunduğunu belirtmektedir (age, 84). Koskinen’a göre yazarın “ölümü” zorunlu olarak çevirmeni de etkiler. “Yazardan kaynaklanan anlamın bütünlüğü elden gidince, çeviri bu anlamın bir başka dile aktarılması olarak görülmez. Kaynak metinle erek metin arasındaki sıradüzensel karşıtlık artık kabul edilemez olur” (Koskinen (çev. Kabakçıoğlu), 1997, 85). Böylelikle okurun, yazarın ve çevirmenin rolleri büyük ölçüde birbirinin

yerini alabilir. Koskinen, bu noktada tıpkı yazar gibi çevirmenin de çeviri üzerinde bir hak iddia edemeyeceğini belirtir, çünkü ürettiği metin çevirdiğine özdeş olarak dönmez. “Dönse bile artık aynı metin değildir; yeni durumlar, yorumlar ve yeni metinlerarası ilişkiler çevirmenin metnini değiştirmiştir” (age, 86).

“Çeviride yinleme fikri bulunur; ama tıpkı göstergelerin yinelendiklerinde hiçbir zaman aynı olmamaları gibi, çeviriler de hiçbir zaman özdeş kopyalar olamaz. Her yinelemede, *différance* işin içine girer. Çeviri metin, kaynak metnin aynısı değildir ama farklı bir metin de değildir. Çeviri metin aynılık ile farklılık arasındaki karşıtlığın yapısını bozar” (Koskinen (çev. Kabakçıoğlu), 1997, 86).

Bununla beraber, Koskinen çevirmenin güç sahibi olduğunu vurgulamıştır, çünkü birşeyi söyleyip söylememeye ve nasıl söyleyeceğine o karar verir. Çevirmene güvenme gereksinimi vardır, bu gereksinime göre de çevirmen denetim altında tutulmalıdır. Koskinen’a göre, çeviri ediminin tehlikeli görünmesinin nedeni çeviri ediminin kendisinde değil, çevirmenin görünmez olmasında yatar (age, 87).

Türkiye’de çevirmenin “görülebilirliği”ni Koskinen’in bu makalesi bağlamında irdeleyen araştırmalar arasında Ayşe Banu Karadağ’ın *Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmede “İdeolojik” Açıdan Çevirinin ve Çevirmenin Rolü* (2003) başlıklı doktora tezi bulunmaktadır. Karadağ, çalışmasında çeviri ve çeviri ediminin bir ülkenin edebiyat ve kültür dizgesini şekillendirmede “ideolojik” açıdan ne tür bir rol oynadığını sorgulamıştır. Çeviri tarihinde “kültür” kavramının çeviribilime verdiği desteği irdelemiş, bu destekle çevirmenin çeviri metinde “görülebilir” hale gelmesini tartışmıştır.

Koskinen’in makalesi çeviri sorunsallarını, iletişim, metin ve çeviri üçgeninde ele almaktadır. Çevirmenin görünmez olmasında çevirinin tehlikeli bir edim olabileceği korkusunun yattığını söylemektedir. Koskinen, Derrida’daki “a(yır)tım” kavramının göstergenin sürekli değişen yapısını belirlediğini öne sürmüştür. Bu kavramla ve kurgusözcücü bakışla çeviriye yaklaştığımızda çevirinin hiçbir zaman tek bir anlama sahip olmadığı, anlamın sürekli ertelendiği vurgulanmıştır. Karadağ, Türkçede “a(yır)tım” sözcüğünün ya çevrilmeden bırakıldığını ya da “ayırım” olarak aktarıldığını belirtmiştir. Önerisi ise “ayırım” ve “ileri atım” anlamlarını da içeren “a(yır)tım”dır (age, 31).

Koskinen, çeviride anlamı oluşturan yinleme fikrinin çevirmeni “görülebilir” kıldığını belirtmektedir. Karadağ ise araştırmasında “görülebilirlik” olgusunu “ideoloji”nin erek metne yansımaları açısından irdelemiştir. Bu bağlamda, çevirmenin

“kültürlerarası iletişim”i sağlayan bir “uzman” olarak, benimsediği amaç doğrultusunda ne kadar “görülebilir” olabileceğini, tartışmıştır (Karadağ, 2003). Böylelikle, “görülebilirlik” olgusuna “ideoloji”yi katarak çevirmenin “görülebilirliği”ne yeni bir boyut kazandırmıştır.

Karadağ’a göre çevirmen kendisine yakıştırılan “görünmez” aracı kimliğinden “iyi”, “sadık”, “doğru” çeviri nitelemelerinin tartışmaya açılmasıyla, bir başka deyişle erek odaklı kuramların sorgulanmasıyla kurtulmuştur. Bu sorgulama, çevirmeni “görülebilir”, “uzman” kimliğine kavuşturmuştur (age, 22).

Rosemary Arrojo, “Yazarın Ölümü ve Çevirmenin Görülebilirliğinin Sınırları” [“The Death of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility”] (1995) başlıklı makalesinde çevirmenin “görülebilirliği”nin sınırlarının “sadakat” tarafından çizildiğini belirtmektedir. Bu noktada, Karadağ “görünmezlik” ya da “görülebilirlik” durumlarının “ideoloji” tarafından da şekillendiğini öne sürmüştür. Çalışmasında “belli bir ‘ideolojiyi’ benimsemiş bir ‘kültür’ aracısı olarak çevirmenin yaptığı çeviriyle ‘görülebilir’” olabileceğini belirtmiştir (age, 36). Bu bağlamda, Karadağ’ın araştırması, çevirmeni “görülebilir” kılan ve çeviriyi yönlendiren başlıca etmen olarak “ideoloji” kavramını öne sürmesi bakımından önem taşımaktadır. Araştırmacı, “görülebilirlik” kavramını “kültür-ideoloji-din” üçlü ilişkisi bağlamında irdelemiştir.

Çalışmadaki vaka, Timaş Yayınları tarafından, Ali Çankırı çevirisiyle yayımlanan *Robinson Kruzo* ile Yapı Kredi Yayınları tarafından, Akşit Göktürk çevirisiyle yayımlanan *Robinson Crusoe* eseridir. Karadağ, “görülebilirlik” kavramına farklı ve son derece sorgulayıcı bir açıdan yaklaştığı bu çok kapsamlı çalışmasında, çevirmenin ideolojik evreninin çeviriyi nasıl şekillendirebileceğine dair çarpıcı örnekler sunmuştur.

Tezin konusuyla ilgili olarak genel anlamda çevirmenin görülebilirliğini ön plana çıkaran çeviribilim alanında yapılmış birçok çalışmanın bulunduğu gözlemlenmektedir. Örneğin Ayşe Nihal Akbulut (2004, 14) *Söylenceden Gerçekliğe* adlı yapıtında, çeviribilimin 1990’dan 2000 yıllarına kadar tarihsel seyri sırasında, çeviri kuramı, yöntemi, çeviri uygulamaları ve piyasası ekseninde, çeviribilim eğitime, gözlemci bir bakış sunmuştur. Araştırmacı, “çeviri edimi ve çevirmenlik üstüne kurulan gizemli söylencenin uygulamadaki geçersizliğinin” çeviribilimin ilerlemesiyle kabul edildiğini belirtmiştir (age, 11). Çeviribilimin görgül ve

betimleyici kollarının gelişmesiyle çeviri ediminin geleneksel bağlardan kurtulduğunu vurgulayıp akademik alan ile uygulama alanını araştırmacı ve eğitimci kimlikleriyle incelemiştir. Araştırmacı bu kapsamlı çalışmasında çeviri edimi ve çevirmenin “görülebilirliği”ni bilim dalını yönlendiren söylemlerin ne olduğunu açıklayarak tartışmıştır. Bununla beraber, bilim dalı ve çeviri uygulamaları arasındaki söylemleri çeviri ve çevirmenin akademi, eğitim ve piyasa içindeki “görülebilirliği” açısından karşılaştırıp değişik kurumlarda çeviri eğitiminin durumunu irdelemiştir (Akbulut, 2004, 14). Hiç kuşku yok ki görülebilirlik çeviribilimin bilimsel, çevirinin işlevsel, çevirmenin ise bireysel eyleyen rolüyle ilgili temel bir konudur ve çeviri eğitiminde bu noktalara çağdaş yaklaşımların ne olduğu sunulmalıdır. Nitekim Akbulut da (2005, 104), “Özerk Bir Bilim Dalı Olarak Çeviribilim-Adı ile Kimliği” başlıklı makalesinde, çeviribilim eğitiminde sorulan soruların yalnızca metinle ya da dille hesaplaşma niteliği taşımadığını, metin dışı dizgelerin de farklı boyutlarıyla işin içine girdiğini ve çeviri sektörünün tanımladığı anlamda bir iş olduğunu belirtmiştir.

“Görülebilirlik” kavramı, Esra Birkan Baydan’ın *Visibility of Translation Through Conflicting Ideologies: The “Islamic” Retranslations of “100 Essential Readings”* [Çatışan İdeolojiler Üzerinden Çevirinin Görünürlük Kazanması: “100 Temel Eserin” “İslami” Çevirileri] başlıklı doktora tezinde de vurguyla irdelenmiştir. Araştırmacı tezinde, karşıt ideolojilerin kültürel planlama mücadelelerinde çevirinin oynadığı rolü ele almıştır (Birkan Baydan, 2008).

Birkan Baydan, çatışan ideolojiler tarafından belirlenen ve birbiriyle rekabet hâlindeki kültürel planlama etkinlikleri yoluyla da çevirinin “görülebilirlik” kazanabileceğini öne sürmüştür (Birkan Baydan, 2008, iv). Çalışmasındaki vaka, Milli Eğitim Bakanlığı’nın ilkokullara tavsiye ettiği Batı klasikleri etrafındaki tartışmalarla ilgilidir. Birkan Baydan, bazıları içlerinde ideolojik çarpıtma bulunuyor diye eleştirilen çevirilerle ilgili ulusal bir gazetede çıkan tartışmalarla çevirinin “görülebilirlik” kazandığını ileri sürmüştür (Birkan Baydan’ın çalışması genişletilerek *Ideology Unveiled: Islamist Retranslations of the Western Classics* (2010) adıyla Lambert Academy Publishing tarafından kitaplaştırılmıştır).

“Görülebilirlik” kavramı, konferans çevirmenliği türlerinden biri olan ardıl çeviri ile ilgili olarak Çağlayan Sayhan’ın *(In)Visibility of the Interpreter in Consecutive Interpreting: A Discussion of Norms Against Actual Performance* [Ardıl Çeviride

Çevirmenin Görünürlüğü/Görünmezliği: Normlar ile Çeviri Performansının Karşılaştırmalı Tartışması] adlı yüksek lisans tezinde de ele alınmıştır. Sayhan, çevirmenin ardıl çeviri süreci içerisindeki söylemsel “görülebilirliğini/görünmezliği”ni araştırmıştır. Araştırmacı, uluslararası konferans çevirmenliği örgütlerinin söylemlerini incelemiştir. Bununla birlikte, Türkiye’de konferans çevirmeni yetiştiren kurumlarda görev yapan öğretim üyeleriyle çalışmanın amaçları doğrultusunda hazırlanmış bir anket yapmıştır. İncelemeler sonucunda ulaştığı verilerin ardıl çeviride çevirmenin “görülebilirliği/görünmezliği” ile ilgili normların belirlediğini öne sürmüştür. Bu savından sonra da, belirlenen normların gerçek yaşamda gözlemlenen çevirmen performansı ile uyumlu olup olmadığını tartışmıştır (Sayhan, 2010).

Çevirmenin “görülebilirliği”, *Kapılar* adlı kitabının bir bölümünde Şehnaz Tahir-Gürçağlar tarafından Türkiye’deki üst-söylem bağlamında irdelenmiştir. Tahir-Gürçağlar, 1930’lar ve 1940’larda çevirmenlerin benzeri olmayan bir görülebilirliğe ulaştığını belirtmiştir (Tahir-Gürçağlar, 2005, 90). Bu yıllarda “görülebilirlik” kavramının çeviri söyleminde önemli yer tutmaya başladığını, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde çevirmenlerin ulaştığı “görülebilirliğin” iki farklı yönünün bulunduğunu öne sürmüştür (age, 93). Bir taraftan, yazar-çevirmen olarak tanımlanabilecek belli bir çevirmen türü idealize edilmiştir. Çevirmenlerle ilgili bu söylem çevirmenlerin olumlu ya da olumsuz niteliklerini ve konumlarını içermiştir. Tahir-Gürçağlar’a göre bu söylem çevirmenlerin öz-algılamalarını yansıtabilir bir nitelik taşımaktadır. Diğer taraftan 1930-1940’larda, çevirinin yaratıcı bir etkinlik olduğunu savunan ve onu telif yazımıyla eş tutan yazar ve çevirmenlerin yanısıra, çevirinin “kıymetsiz ve tali” bir iş olduğunu söyleyen yazar ve çevirmenlere de sıklıkla rast gelinmiştir. Tahir-Gürçağlar, Tercüme Bürosu döneminde, 1940’larda özellikle “sadık” ve “serbest” çeviri yaklaşımları arasında bir denge kurulmasının önerildiğini, erek dilde “akıcılık” sağlamanın öneminin vurgulandığını belirtmiştir (age, 95).

Tahir-Gürçağlar’a göre, 1930 ve 1940’lardaki bu düşünceler, çevirmenlerin o günkü durumu ve konumunu ele almaktan çok, belli bir çevirmen modeline “görülebilirlik” kazandırmıştır (age, 96). Araştırmacı, 1960’lardaki söylemde vurgunun çevirmenin üslubundan yazarın üslubuna kaydığını belirtmiştir. 1960’lardaki çeviri söyleminde öncelik yazardadır, çevirmen kendini geri planda tutmalı, yazarın üslubunu aramalı,

kaynak metni ve yazarı mümkün olduğunca aslına yakın bir şekilde aktarmalıdır (age, 100). Son olarak, Tahir-Gürçağlar, 2000’lerde iki tür söylem bulunduğunu, bunlardan birinin akademik, diğerinin çevirmenlerin kendi meslekleri hakkında oluşturdukları söylem olduğunu belirtmiştir (age, 104). 2000’li yıllardaki bu söylemde çevirmenlerin örgütlenmeleri, mesleki kimlikleri ve etik değerleri ön plana çıkmıştır. Tahir-Gürçağlar, bu noktada çevirmenlerin “görülebilirlik” kazandığını belirtmiştir. Sosyal bilimler ve edebiyat çevirisi alanında çalışan çevirmenler meslekleriyle ilgili yeni bir söylem oluşturmuşlardır. Bu söylemde, çevirmenler mesleki kimliklerini ve çalışma koşullarını şimdiye dek olmayan açık ve ısrarlı bir biçimde dile getirmişlerdir. Bunun sonucunda ise, çevirmenler toplumsal konumlarında son yetmiş beş yıl içinde olumlu bir dönüşüm yaşamışlardır (age, 105).

Zeynep Süter-Görgüler, *La Disparition* romanının Türkçe çevirisini “görülebilirlik” bağlamında “Harfin ‘Kayboluşu’, Çevirmenin ‘Varoluşu’” makalesiyle irdelemiştir (Süter-Görgüler, 2010). Araştırmacı, makalesinin giriş bölümünde, *Kayboluş* (2005) çevirisinde, çevirmenin “görülebilirliği”ni çeviribilimdeki kültürel paradigma bağlamında betimleyici bir çalışma ile irdedeceğini belirtmiştir. Çalışmasının kuramsal çerçevesini Theo Hermans’ın “Çeviri Anlatıda Çevirmenin Sesi” [“The Translator’s Voice in Translated Narrative”] (çev. Bulut, 1996) ve Susan Bassnett’in “Gözle Görülür Çevirmen” [“The Visible Translator”] (çev. Salman, 1994) başlıklı makaleleri oluşturmaktadır.

Araştırmacı, betimleyici çalışmasında ön kapak, arka kapak ve arka kapaktaki tanıtım yazısını incelemiştir. Bu metin dışı öğelerin incelemesi sonunda, çevirmenin “görülebilir” kimliğinin erek yapıtta vurgulanır nitelikte olduğunu belirtmiştir. Süter-Görgüler, makalesinde çevirmenin “görülebilirliği”ni metin içi öğelerle de tartışmıştır. Kültürel öğeler altbaşlığındaki değerlendirmesinde, kaynak yapıttaki kültürel öğeleri aktarmak için çevirmenin kullandığı stratejiyi irdelemiştir. Bu irdelemeye göre, kaynak metin ve çeviri metin arasında eşdeğer bir ilişki olmadığı, çevirinin asla kaynağıyla örtüşmediği ve çeviri metnin her zaman “ikinci” bir “ses” olan çevirmenin “sesi”ni taşıdığı öne sürülmüştür (Süter-Görgüler, 2010, 6).

Yazar ardından, kaynak yapıttan bağımsız eklenen bölümler altbaşlığında, Türkçe çeviride çevirmenin eklediği üç bölümü ele almıştır. Bu eklemelerin “görülebilir” çevirmen kimliğini savunan çağdaş çeviribilim kuramları ile örtüştüğünü belirtmiştir. (Süter-Görgüler 2010, 8).

3. İNCELEME

La Disparition, Oulipo akımının en önemli eserlerinden biridir. Romanın Türkçe ve İngilizceye çevirilerini incelemeyen önce Oulipo edebiyatı, romanın konusu, yazarı hakkında bilgi verilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bununla beraber, yan metin⁵ olarak kitap kapakları, iç kapak sayfalarının incelenmesi uygun görülmektedir. Üst metin⁶ incelemesinin kaynak metin hakkındaki yazılardan başlaması düşünülmüştür. Bunların ardından, Türkçe çeviriye dair ve çevirmen Cemal Yardımcı hakkında bilgi verilmesi, ardından da Türkçe çeviriyle ilgili önemli üst metinlerin incelenmesi doğru bulunmaktadır. İngilizce çeviri kapsamında Gilbert Adair ve İngilizce çeviriye dair üst metinlerin irdelenmesi gerektiği düşünülmüştür.

3.1. *La Disparition* ve Oulipo Edebiyatı

1969’da yayınlanan 320 sayfalık *La Disparition* Perec’in en büyük lipogramıdır. Lipogram, seçilmiş bir harfin metinde kullanılmadığı yazı tipidir. Genelde en çok kullanılan harf atılır. Georges Perec, Fransızcada en sık kullanılan sesli harf “e” yi hiçbir şekilde romanına katmamıştır. Romanda sadece yazarın isminde “e” bulunmaktadır. Oulipo (Ouvroir de la littérature potentielle) Fransızca konuşan yazarların ve matematikçilerin kurduğu bir topluluktur. Buradaki yazarların çoğunun matematikle bağlantısı vardır ve kısıtlayıcı yazım teknikleriyle üretimi amaçlarlar. Grup, 1960 yılında Raymond Queneau ve François Le Lionnais tarafından kurulmuştur. Georges Perec, Italo Calvino, şair Oskar Pastior ve şair/matematikçi Jacques Roubaud ise grubun önemli üyelerindendir.

Grup “olası edebiyat” (littérature potentielle) kavramını şöyle tanımlamaktadır: “Yazarların eğlenebilecekleri herhangi bir yolla kullanabilecekleri yeni yapılar ve

⁵ Yan metin terimi Şehnaz Tahir Gürçağlar’ın Gérard Genette (1997, 1)’den aktardığı kapaklar, iç kapaklar, kapak yazıları gibi metin ve okuyucu arasında metni tanıtan bir olgu olarak ele alınmıştır (Tahir-Gürçağlar, 2002, 44).

⁶ Üst metin terimi Şehnaz Tahir-Gürçağlar’ın Gérard Genette (1997, 1)’den aktardığı eleştiri yazıları, söyleşiler, çevirmen söylemleri gibi çeviri metinden ayrı üst söylemi oluşturan bir olgu olarak ele alınmıştır (Tahir-Gürçağlar, 2002, 44).

modeller arayışı” (Oulipo, [14.04.2014]). Bilinen teknikler kullanılabileceği gibi, yazarlar çoğunlukla matematik oyunlarına dayalı yeni teknikler de yaratırlar. Enis Batur, *Perec Kullanma Kılavuzu* adlı eserinde Oulipo’ya, “Gizil Edebiyat İşliği: Gizediş” ismini vermiştir (Batur, 2004, 23).

David Bellos *Georges Perec: A Life in Words* [*Georges Perec: Sözcükler ardındaki bir Yaşam*] (1999) adlı biyografik yapıtında “disparition” sözcüğünün Perec’in annesinin kayboluşunu yansıttığını, annesi kaybolduğunda ona “disparition” kağıdı verildiğini belirtmiştir (age, 120).

Perec, romanında matematik formüllerinden, olasılık hesaplamalarından da bahsetmiştir. Yapıt, Fransız kültürü üzerinde ve dünya çapında büyük bir ilgi uyandırmıştır. Fransız bir eleştirmen, yapıtı yerden yere vurup yazarı eleştirmiş, ama metindeki “e” ünlüsünün noksanlığını fark edememiştir (Raymond, 2014, 18).

3.2. *La Disparition* ve Georges Perec

3.2.1. *La Disparition*

La Disparition, Gallimard Yayınevi, Editions Denoël’den 1969 yılında çıkmıştır. Kitabın ilk baskısında kapak beyaz zemindir. En üstte Georges Perec kırmızı harflerle yazılmıştır. Ardından *La Disparition* siyah harflerle yer almıştır. Les Lettres Nouvelles [Yeni Edebiyat] ve yanında Denoël edisyonu kırmızı harfle basılmıştır. Bunların altında kırmızı zemin üzerinde beyaz bir “e” harfi vardır. İlk basımın kapak resmi, Perec’in notları arasında bulunmuştur. Perec’in notlarını Maeyema Yû, “Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec” [“Georges Perec’in *La Disparition* kitabı için hazırlık notları”]⁷ başlıklı yazısında incelemiştir (2013) .

Maeyema Yû, bu makalesinde Perec’in *La Disparition* için hazırladığı müsveddelerin, yazdığı notların ayrıntılı bir incelemesini yapmıştır. Bu tezin incelediği 1989 yılı baskısında Georges Perec’in ismi yine en üstte kırmızı harflerle belirmektedir. *La Disparition* başlığı beyaz kabartma harflerle yazılmıştır. Gallimard yayınevi siyah harflerle yer almış, üzerinde de kırmızı harflerle “L’Imaginaire” dizi ismi olarak bulunmaktadır. 1969 ve 1989 yıllarının arka kapakları aynıdır. Georges Perec’in ismi kırmızı harflerle üstte yer almıştır. Bunun ardından siyah harflerle yazılmış bir paragraf bulunmaktadır. Bu tanıtım yazısı B. Pingaud imzalıdır. Fransız

⁷ Perec’in notları hakkında Maeyema Yû’nun incelemesi için, bkz. Ek 2.3. s. 153.

edebiyatçı Bernard Pingaud (doğ.1923) roman, deneme ve eleştiri yazarıdır (seuilcom, [10.10.2014]. Bernard Pingaud Editions Seuil’de çalışmış ve yayınevının arka kapaklarını yazmıştır).

Pingaud bu kapak yazısında “e” harfi kullanmamıştır. Georges Perec için G.P. demiştir. Yazarın karşılaştırmalar, imalar, farklı ifadeler yoluyla çok değerli, çok parlak ve saf bir söylem yarattığını belirtmiştir. Kitabı onsuz yazmak için normalin dışında büyük bir sanat gerektiğini ilave etmiştir⁸.

1989 yılının iç kapağı, dış kapağıyla aynıdır. Bundan sonra gelen yayınevi yazısında Georges Perec kısaca tanıtılmaktadır. Bu kısa yazıda, Georges Perec’in farklı tarzlarda kendine özgü yapıtlara imza attığı vurgulanmıştır⁹. “e” harfi içeren bu kısım kırmızıyla yazılmıştır.

David Bellos, Georges Perec’in *La Disparition* romanını Paris’ten 100 kilometre uzakta bulunan “Moulin d’Andé” isimli tarihî bir binada yazdığını belirtmiştir (Bellos, 1993, 400). Bellos, bu binanın Georges Perec’in arkadaşı Suzanne Lipinska’ya ait olduğunu ve Perec’in Lipinska’yla bu binada 1968 yılında yaşadığı bilgisini vermiştir (age, 400). Perec, *La Disparition*’u burada yazmıştır. Bellos, Perec’in arkadaşlarının burayı sık sık ziyaret ettiğini ve Perec’in arkadaşlarıyla kitabı hakkında fikir alışverişinde bulunduğunu sözlerine eklemiştir (age, 402).

Romanda, bir grup arkadaş Anton Voyl adındaki kayıp dostlarını aramaktadır. Anlatı, bir dedektif romanı örgüsünde geçmektedir. Romanın ana temasını meydana getiren kayboluşa dair başka metinlere göndermeler, öykü içinde öykü anlatımı, dilsel bulmacalar gibi birçok değişik biçimsel yöntemler kullanılmıştır. Örneğin, Herman Melville’in Moby Dick romanının özeti lipogramatik bir yeniden yazım şeklinde *La Disparition*’un sekizinci bölümünde verilmiştir (Perec, 1989, 86). Romandaki akıl oyunları, çeşitli göndermeler, anlatı örgüsündeki alt katmanlar, geri dönüşler, mizahi kurgu ile okuyucunun kayboluşa dair bir çıkarsama serüvenine yönlendirilmesi amaç edinilmiştir. Romandaki karakterler, yazarın kısıtlamasına göre kayıp harfi tahmin edebilmekte ama onu kullanmanın tehlikeli olduğunu düşünmektedir. O harfi kullanmaya çalışanlar ölümcül badirelerle karşı karşıya gelir. Roman, okuyucunun “Anton Voyl [Anton Ssliharf] nereye kayboldu” sorusuna yanıt bulmaya çalışırken içinde kaybolabileceği bir yapıttır. *La Disparition* romanının

⁸*La Disparition*’un 1989 baskısı yan metinlerinden kapak, ön kapak için bkz. Ek 1.1, s. 118.

⁹*La Disparition*’un 1989 baskısı yan metinlerinden iç kapak sayfaları için bkz. Ek 1.2, s.119.

özeti, Fransızca metindeki ana bölümlemeye göre yapılacaktır. Fransızca metinde altı ana bölüm, yirmi altı bölüm vardır. Beş ana bölüme roman kahramanlarının ismi verilmiştir. İkinci bölüme isim verilmemiştir. Beşinci sıradaki bölüm “e” harfi kısıtlaması gereği atlanmıştır.

I. Anton Voyl (1., 2., 3., ve 4. Bölümler)

Anton Voyl [Anton Ssliharf] günlerdir uyuyamamakta, çeşitli sanrılar görmektedir. Ne yapsa uykusuzluğuna bir çare bulamamakta, gerçekler ve hayaller birbirine girmektedir. Olayları daha iyi kavrayabilmek için bir günlük tutmaya başlar, çeşitli notlar ve bir roman taslağı ile günlüğünü doldurur.

Anton günlüğünü tutmayı kayboluşuna kadar sürdürür. Arkadaşlarına altında tuhaf bir dipnot bulunan birer mektup yazıp yollar ve ardından bir daha görülmez. Bu dipnotta: “Hayvanlar Dünyası Parkı’nda sigarası ağzında ajan gibi dolaşan façası bozuk avukata dört damacana viski toslayalım.” yazmaktadır (Perec, 2008a, 51). [“Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo.”] (Perec, 1989, 55).

Amaury Conson [Amaury Ünsüz], Anton’un arkadaşıdır. Altı tane çocuğundan sadece biri hayatta kalmıştır. Türkçe metinde Amaury’nin dokuz çocuğu vardır. Amaury, Anton’un evine gider ve ipucu bulmak amacıyla arkadaşının eşyalarını karıştırır. Bir karton kutu içinde Anton’un kendi elyazısıyla aldığı notları ve günlüğünü bulur, bunları okuduktan sonra polis karakoluna gider.

Karakoldaki bir yetkili Anton’un intihar etmiş olabileceğini söyleyip konuyu kapatmak ister ama Amaury başbakanlıkta çalışan bir arkadaşını arayarak, karakol amirinin konuya önem vermesini sağlar. Karakol amiri soruşturmayı yürütmesi için Ottavio Ottaviani adlı bir polis memurunu atar. Amaury, polisin evine gider, arkadaşının intihar etmediğini, büyük olasılıkla kaçırıldığını söyler ve Anton’un kendisine yazdığı mektuptaki dipnotu göstererek Hayvanlar Dünyası Parkı’na gitmeleri gerektiğini belirtir. Ottaviani, zar zor ikna olur ve kendisinin ilk olarak civardaki sağlık ocaklarına bakacağını, Amaury ile orada daha sonra buluşacağını söyler.

II. Hasan İbn Abu (6.,7., ve 8. Bölümler)

Amaury, hayvanat bahçesine gider ve burada sigara içen bir avukatla karşılaşır. Avukatın adının Hasan İbn Abu olduğunu ve Anton’un avukata da o anlaşılmaz notu yazdığını öğrenir. Hasan İbn Abu sahneden çekilir. Hayvanat bahçesinde karşılaştığı

diğer kişilerden biri, bir zamanlar Anton'un sevgilisi olan Olga'dır. Ottaviani de hayvanat bahçesine gelir ve Cezayirli bir avukatın kaybolduğunu bildirir. Ottaviani, Anton'la konuşması sırasında kaybolan avukatın Hasan İbn Abu değil ama Hasan İbn Barka isimli bir başka avukat olduğunu söyler.

Anton'un notu uyarınca, Amaury, Olga ve Ottaviani yarışlara giderler. "Whisky Dix" (Viski Dört) adlı ata oynamak isterler ama bu at yarışa katılmıyordur. Bir şeyler öğrenmek umuduyla Hasan İbn Abu'nun evine giderler ama Hasan İbn Abu misafirleri olduğu sırada evinde bıçaklanarak öldürülür. Hasan İbn Abu'nun cenaze töreninde Amaury bir adamla konuşur. Cenaze toprağa verilirken avukatın bedeninin kaybolduğu anlaşılır. Olga yaşadığı yere geri döner.

III. Douglas Haig Clifford (9., 10., 11., 12., 13. ve 14. Bölümler)

Şok edici cenaze töreninden sonra Amaury Conson, Olga'nın yanına gitmek üzere cenazede konuştuğu Arthur Wilburg Savorgnan [Arthur Wilburg Hicibilain] isimli adamla yola koyulur. Bu noktada, roman anlatısı Amaury ve Arthur'un yol aldığı Azincourt Şatosu ve tarihine yoğunlaşır. Şato, İngiliz ve Fransız ordularının 1400'lerde savaştığı bölgede bulunmaktadır. Bu şatoyu Augustus B. Clifford isimli bir İngiliz asker satın almıştır. Clifford'un Douglas Haig isimli operacı bir oğlu vardır. Haig bir baritondur ve Olga'yla evlenmiştir; ancak evlendikten üç gün sonra, son derece talihsiz bir şekilde hayatını kaybeder. *Don Giovanni* operasında ölü binbaşyı oynamaktadır. Son sahnede bir alçının içine girerek binbaşının heykelini temsil eder. Haig sahneye girdiğinde ve uşağın söylediği "Ah signor... L'uom di Sasso... L'uomo bianco... Ah pardon... Tatata..." sözcüklerini duyduğunda dengesini kaybederek düşer ve bir yumurta gibi kırılarak ölür. Bu ölüm, romanın kahramanlarını bir bir saran lanetin başlangıcı gibidir.

Augustus oğlunun ölümünden sonra Azincourt Şatosu'nda inzivaya çekilir. Olga, Augustus'un izini altı yıl sonra bulur ve Augustus'a kendini sevdirebilir, haftada bir ziyaretine gider ve birkaç gün şatoda kalır.

Amaury ve Savorgnan şatoya varırlar, kapıyı Squaw isimli hizmetçi açar. Squaw, Savorgnan'ı tanımaktadır ve misafirleri içeri buyur eder. Olga'nın kendilerini beklediğini söyler.

Amaury, Savorgnan, Olga ve Augustus B. Clifford sohbete başlarlar. Augustus, Anton'un kendisine yolladığı bir fotoğraf albümünü çıkarır. Albümde, ne anlattığı

anlaşılmayan bir ilan vardır. Ardından Savorgnan, Anton'un yolladığını tahmin ettiği, içinde çeşitli kitaplar bulunan bir koliden bahseder. Anton'un bütün arkadaşları kendilerine yollanan kitap ve defterlerde bir şifre olduğunu düşünmektedir. Yemek yenip herkes yatmaya gittikten sonra Augustus B. Clifford'u uyku tutmaz, salona gelir. Orada bir karton dikkatini çeker, onu alır ve bir Japon harfinin kıvrımlarında elini dolaştırdıktan sonra aniden çılgılık atarak olduğu yere yığılıp ölür.

Evin hizmetçisi Squaw, durumun bir zahirden kaynaklandığını söyler. Zahir, Allah'ın doksan dokuz adından biridir ve her yerde var olan, açık, gözden saklanmayan anlamındadır. Romanda zahir, her yerde var olan bir laneti temsil etmektedir. Squaw lanetle ilgili bildiklerini anlatmaya başlar. Augustus'un ölümü, oğlu Douglas Haig'in lanetlenmesiyle bağlantılıdır. Augustus'a gayrimeşru bir oğlunun doğmak üzere olduğu söylenir ve o da hastaneye gider. Doğum gerçekleşikten sonra, oğlunun karnının ortasında küçük bir taş bulur, onu söküp bir yüzük haline getirir ve hep üzerinde taşır. Böylece Augustus zahirini oğlunda bulmuş olur.

Augustus gençliğinde tanıştığı gurusu Othon Lippmann'la arkadaşlık kurmuş ve onun arınma ayinleri, Augustus'un bunalımlarının çözülmesine iyi gelmiştir; ama Douglas Haig'in doğumuyla yüzük şeklindeki zahir hayatına girdikten sonra, zahiri kaybetme korkusu hayatını zehir eder. Bir gün Othon Lipmann, Augustus'un evine aniden gelir ve hiddetle ipe sapa gelmez sözler sarf edip yere yığılır. Augustus, Othon Lipmann'ı kontrol edince vücudunun kan içinde kaldığını ve göğsünün parçalandığını görür, Lipmann bir süre sonra ölür.

Augustus bu olaydan sonra iyice bunalıma girer, oğluyla ilgilenmez olur ama sonradan hatasını anlayarak kendisini oğlunun eğitimine verir. Douglas bir bariton olur ve babasının üzerindeki lanetten söz etmesinin ardından evi terk eder. Bir gün Augustus, Anton Voyle'dan oğlunun neler yaptığını anlatan bir mektup alır. Bir süre sonra da Anton, Augustus'un evine gelir ve ona Douglas'ın onun öz babası olmadığını bildiğini, aslında ondan nefret ettiğini ve daha çocukken Augustus'un elindeki yüzüğü Douglas'ın aldığını ve Douglas'ın *Don Giovanni* operasında binbaşı rolünü oynayacağını söyleyip Douglas'ın oyunda mahvolacağını yazılı olduğu bir not çıkarır. Ayrıca Douglas'ın Olga ile evleneceğini de belirtir.

IV. Olga Mavrokhordatos (15., 16., 17., 18., 19. ve 20. Bölümler)

Augustus, hemen tiyatroya koşar; ama Douglas tiyatro sahnesinde heykel kostümü içindeyken parçalanarak ölür.

Squaw, uzun anlatısına devam eder. Haig'in karısı, Olga'nın babasının Augustus'un en büyük rakibi, İngiliz düşmanı bir adam olan Albin Mavrokhordatos olduğunu söyler. Augustus'a saldıran Othon Lipmann'ın da Albin'in dostu olduğunu belirtir. Lanet aslında Mavrokhordatosların üzerindedir; ama Olga ve Douglas'ın evlenmesiyle lanetin kendilerine de geçtiğini anlar Augustus. Olga, Augustus'u Douglas'ın ölümünden sorumlu tutar. Augustus'un sahneye Douglas'ın çıktığı anda avazı çıktığı kadar haykırmasının onun şaşırmasına yol açıp yuvarlanmasına ve canından olmasına yol açtığını söyler.

Olga daha sonra Anton Voyl'a bir ilişki yaşadığını belirtir. Olga'nın anlattıkları bittikten sonra Douglas Haig'in çok sevdiği sazan balığını beslemek için akvaryumun yanına giderler; ama Jonas adındaki balığın öldüğünü görürler. Jonas'ı yerli halkın geleneklerine göre yemeğe karar verirler. Olga balığın karnını yarar ve içinden zahir fırlar. Olga aniden bir sözcük sayıklayarak hayatını kaybeder. Olga'nın söylediği "Maldiction" sözcüğünün ne olabileceğine dair kendi aralarında tartışırlar. Squaw, bunun boğaza musallat olan bir hastalık olduğunu ve Olga'nın tabu bir sözcük ya da benzerini söylediği için öldüğünü belirtir.

Ardından tekrar sofraya otururlar; ama hiçbirinin üzüntüden iştahı yoktur. Amaury Conson sigara içmek üzere dışarı çıkar. İçeri girdiğinde evde hiç ışık yoktur ve kimseden ses seda çıkmamaktadır. İlk aklına gelen, zehirlenmiş olma ihtimalleridir. Kendisinin de zehirlenmiş olabileceğini düşünür ve yukarı kattaki panzehiri almak üzere merdivenleri tırmanır.

V. Amaury Conson (21., 22., 23. ve 24. Bölümler)

Conson'un evine polis memurları Aloysius Swann [Aloysius Unitt] ve Ottavio Ottaviani gelir. Squaw onlara olup bitenleri anlatır. Amaury ve Savorgnan'ı yanlarına çağırırlar. Amaury yanıt vermez. Savorgnan gelir; ama çok yorgun olduğu için uykuya dalar. Swann, Amaury'nin ölmüş olabileceğini ve onun ölümünün de Amaury'nin oğlu Yvon'un iskambil kâğıdı oynarken biri tarafından öldürülmesi ile ilgili olabileceğini söyler. Savorgnan uyanır. Amaury'i görüp görmediğini sorduklarında, "Amaury diye biri artık yok." der ve olanları anlatmaya koyulur.

Amaury, Savorgnan'ın dolabındaki bir kutu içinde sakallı bir adamın fotoğrafını gördükten sonra sinir krizi geçirir. Amaury, Savorgnan'ın dolabında bulduğu sakallı adamın fotoğrafının aslında kendisinden çalındığını, ardından da büyük oğlu Aignan'ın (Gayb) öldüğünü söyler. Savorgnan ise o fotoğrafın Amaury'e değil kendisine ait olduğunu ve her iki fotoğraftaki sakallının aynı adam olduğunu iddia eder. Savorgnan, Amaury sakinleştikten sonra ona kendileriyle ilgili geçmişini anlatmaya başlar.

Savorgnan ile Amaury üç kardeştir. Amaury'nin haberi olmadığı diğer kardeş atalarının geleneği uyarınca öldürülmüştür. Bu geleneğe göre taht kavgalarını önlemek için her aile bir oğlan çocuğuna sahip olmalıdır; ama Amaury ve Savorgnan'ın annesi bir batında üç erkek çocuk doğurur. Babaları bir iş için uzakta olduğundan bu durumu bilmemektedir.

Anneleri çocuklarını bekleyen kötü akıbeti bildiği için oğullarından ikisini hastanede ona yardım eden hemşireye verir. Hemşire iki çocuğu alarak orayı terk eder ve babaları sadece bir oğlu olduğunu sanarak ailesiyle yaşamına devam eder. Yıllar geçer, Amaury'nin annesi ölüm döşegindeyken bir rahibe, başkasına verdiği iki oğlundan söz eder. Rahip hemen bunu ülkenin başındaki yöneticiye söyler. Kral çok kızar ve babalarını çağırıp hayattaki oğlunu öldüreceğini söyler. O ana dek diğer iki oğlundan haberi olmayan baba, oğlunun tahta çıkmasını umut ederken ölümüyle sarsılır, tüm suçu Amaury ile Savorgnan'ın var olmasına bağlayıp onları öldüreceğine ant içer ve bu kinle oğullarını öldürmek üzere peşlerine düşer.

Savorgnan'da kardeşini aramaya koyulur. İki kardeş onları alan hemşirenin ölümünden sonra ayrı ayrı başka birileri tarafından büyütülmüştür. Savorgnan kardeşine, öz babalarının kendilerini ve çocuklarını öldürmek için takip ettiğini söylemek ister. Arayışı sırasında, başından türlü maceralarla beraber bir de evlilik geçer; ama karısı doğum yaptıktan sonra ölür. Savorgnan'ın bir batında altı çocuğu olur. Savorgnan çocuklarını lanetten kurtarmak istediği ve hepsine birden bakamayacağını anladığı için başkalarına verir.

Savorgnan'ın romanda karşımıza çıkan ve tek tek ölen çocukları: Douglas Haig, Anton Voyle, Hasan İbn Abu ve Olga'dır. Diğer ikiz erkek çocuklarından biri kaybolmuş, büyük bir olasılıkla ölmüştür. Savorgnan, Amaury'i bulmak için nasıl mücadele ettiğini anlatır ve babaları Sakallı'nın Amaury'nin oğlu Aignan'ın peşine

düşüğünü belirtir. Savorgnan, Aignan'ın öleceğini bildiği hâlde Sakallı'ya engel olmadığı ve Amaury'e haber vermeyip kendi canını düşündüğü için Amaury onu suçlar. Amaury, Savorgnan'ın üzerine yürüyüp saldırıya geçer; ama ayağının altındaki bir mknatısın çekimine karşı koyamayıp dibe doğru kaybolur.

VI. Arthur Wilburg Savorgnan (25. ve 26. Bölümler)

Bundan sonra herkes anlatı sırasının polis memuru Ottavio Ottaviani'ye geldiğini söyleyip ona döner. Ottaviani, Savorgnan'ın bahsettiği kaybolan ikiz çocuklardan biri olduğunu bildirir. Savorgnan ve Ottaviani, baba-oğul birbirlerine sarılırlar. Ottavio bu durumu anlatınca, Aloysius Swann onu öldüreceğini söyler. Aloysius Swann'ın babaları Sakallı'nın adına çalıştığı, onun sağ kolu olduğu ortaya çıkar. Aslında Sakallı dedikleri kişi fiziksel özelliklerine de baktığımızda yazara, Georges Perec'e gönderme yapmaktadır. Aloysius, önce Ottaviani'yi sonra da Savorgnan'ı öldürür. Squaw şaşkınlık içinde hepsinin işinin bittiğini, romanın sonuna gelinip gelinmediğini sorar Swann'a ve Swann da romanın bittiğini onaylar.

Romanın sonunda Anton'un bütün arkadaşlarının lanetlenen ailenin fertleri olduğu anlaşılır. Herbiri üzerlerindeki lanetten dolayı ölmüş ya da kaybolmuştur. Laneti yapıp ölümlere neden olan babanın ismi yapıtta "Barbu" ["Sakallı"] diye geçmektedir. Baba, oğlunun ölümünün intikamını aldığı için roman sonlanmıştır.

Barbu x Anne

Amaury Conson	Öldürülen Çocuk	ArthurW. Savorgnan
Aignan		Anton Voyl
Adam		D.Haig Clifford
Ivan		Hassan Ibn Abbou
Odilon		Olga Mavrokordatos
Urbain		Ulrich/Ottavio Ottavioani
Yvon		Yorick

3.2.2. Georges Perec

Georges Perec, 7 Mart 1936'da Paris'te doğmuş, 3 Mart 1982'de Ivry'de ölmüştür. Dil oyunları ve kısıtlamaları temel alan edebiyat anlayışıyla anlatı üslubuna ve şiire yenilikler getirerek edebiyat dünyasında ayrı bir yer edinmiştir.

David Bellos, *Georges Perec: A Life in Words* [*Georges Perec: Sözcükler İçinde Bir Yaşam*] (1993) adlı biyografik kitabında Perec'in yaşamına ve yapıtlarına dair bilgileri son derece ayrıntılı bir şekilde sunmuştur. Bu biyografiye göre, Perec'in ailesi Fransa'ya göçmüş Polonyalı Yahudidir. 1939'da babası II. Dünya Savaşı'na katılmış, 1940'da öldürülmüştür. Annesi ise 1943 yılında toplama kampına gönderilmiştir. 1947'de Perec annesinin kayboluş kaydını almıştır. 1958'de ise ölüm kaydı gelmiştir (age, 3-51). Bellos, Perec'in hiçbir zaman annesinin yasını tutacak, o yası bitirecek belirli bir zamana sahip olmadığını, belirtmiştir (age, 147). Bu yasin başlangıcı ve sonu yoktur. Bellos'a göre Perec'in yaşamı sözcüklerin ardındadır. Bu yaşamın en büyük, en derin itici gücü ise kayıpları, kızgınlığı, uzak anıları, kısaca geçmişidir (age, 149). Hayatta kaldığı için acı bir suçluluk duygusu taşıyan yazar, gençliğinde kendisine “Je suis un mauvais fils” [“Ben kötü bir çocuğum”] demiştir (age, 150). Savaştan sonra Paris'e halasının yanına gitmiş, ölen anne ve babasını edebiyat yoluyla ölümsüzleştirmeyi amaçlamıştır (age, 123).

Bellos, Perec'in somurtkan bir insan olmadığını, müzik ve eğlenceyi de sevdiğini ekleyip edebî alanda bir aktivist olarak dergiler çıkardığını belirtmiştir (age, 191). 1965'te ilk romanı *Les Choses. Une Histoire des Années Soixante* [*Şeyler-Altmışlı Yılların Bir Hikâyesi*, çev. Sevgi Tamgüç, Metis Yay. 1998] ile Renaudot Ödülü'nü kazanmıştır. 1967'de Oulipo grubuna katılmıştır. Tersten de aynısı okunan palindromu 500 sözcükle Guinness Rekorlar Kitabı'na girmiştir.

Birçok yeni biçimleri, farklı türdeki kısıtlamaları kitaplarında denemiştir. 1978'de yayımlanan ve Medici Ödülü'ne layık görülen *La vie Mode d'Emploi* [*Yaşam Kullanma Kılavuzu*, çev. İsmail Yergüz, Yapı Kredi Yayınları, 2001] Perec'in en önemli yapıtlarından biridir. *La Boutique Obscure* [*Karanlık Mağaza*], 1973'te, *W ou le Souvenir d'Enfance* [*W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, çev. Sösi Dolanoğlu, Metis Yayınları, 2001] 1975'te, *Je me souviens* [*Anımsıyorum*] ise 1978'de yayınlanmıştır. Bu yapıtları da yoğun otobiyografik özellikler taşır (AGS [10.05.2013]). Perec'in diğer yapıtları şu şekildedir: *Quel Petit Vélo à Guidon Chromé au Fond de la Cour?*

(1966) [*Bahçedeki Gidonları Kromajlı Purpur da Neyin Nesi?*, çev. Cemal Yardımcı, Metis Yayınları, 1996]; *Un Homme qui Dort* (1967) [*Uyuyan Adam*, çev. Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, 2000]; Pierre Lusson ve Jacques Roubaud ile birlikte yazdığı *Petit Traité Invitant à la Découverte de l'Art Subtil du Go* (1969) [*İncelikli Go Sanatını Keşfetmeye Çağırın Küçük Kitap*, çev. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi, 1998]; *Les Revenentes* (1972) [*Geri Dönenler*]; *Espèces d'Espaces* (1974) [*Alanların Çeşidi*]; *Ulcération* (1974) [*Ülser Olma*]; *Alphabets* (1976) [*Alfabe*]; *Les Mots Croisés, Précédés de Considérations de l'Auteur sur l'Art et la Manière de Croiser les Mots* (1979) [*Yazarın Sözcükleri Çaprazlama Biçimine göre Kurulmuş Bulmacalar*]; *Un Cabinet d'Amateur* (1979) [*Harikalar Odası*, çev. Esra Özdoğan, Sel Yayıncılık, 2006]; *L'Art et la Manière d'Aborder son Chef de Service pour lui Demander une Augmentation* (1973) [*Ücret Artışı Talebinde Bulunmak için Servis Şefine Yanaşma Sanatı ve Biçimi*, çev. İsmail Yerguz, İmge Kitabevi, 2010]; *La Clôture et Autres Poèmes* (1980) [*Bahçe Duvarı ve Diğer Şiirler*]; *Récits d'Ellis Island, Histoires d'Errance et d'Espoir* (1980) [*Ellis Adası'na dair, Serserilik ve Umut Öyküleri*]; *Théâtre I, La Poche Parmentier Précédé de l'Augmentation* (1981) [*I. Tiyatro, Parmentier'nin Artıştan Önceki Cebi*]. Ölümünden sonra, yayınlanmış yapıtlarından: *Tentative d'Epuisement d'un Lieux Parisien* (1982) [*Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*, çev. Ayşe Ece, Sel Yayıncılık, 2011]; *Penser Classer* (1985) [*Düşünmek Sınıflandırmak*]; *53 Jours* (1989) [*53 Gün*]; *Cantatrix Sopránica L. et Autres Ecrits Scientifiques* (1991) [*Cantatrix Sopránica L. ve Diğer Bilimsel Yazılar*, çev. Alper Ünal, Sel Yayıncılık, 2007]; *Le Voyage d'Hiver* (1993) [*Kış Yolculuğu*, çev. Hüseyin Boysan, Nisan Yayıncılık, 2008]; *Beaux Présents Belles Absentes* (1994) [*Güzel Mevcutlar Güzel Yoklar*]; *Le Condotierre* (2012) [*Paralı Asker*, çev. Esra Özdoğan, Sel Yayıncılık, 2013].

La Disparition Fransız ve dünya edebiyatında saygın bir yer edinmiş ve hakkında birçok yazı yazılmış, farklı nitelikte incelemeler/araştırmalar yapılmıştır. Fransız, Türk ve İngiliz edebiyat ve kültür dizgesindeki çeviri ve çevirmen algısını görülebilirlik/görülemezlik ve ses/sessizlik boyutlarıyla şekillendirdiği düşünülen bu yazılar, tezin konusu çerçevesinde incelenmiştir. Yer ve içerik kısıtlanması dikkate alınarak tez çalışmasına çeviribilim açısından katkı sağlayacağı düşünülen metinler, bir sonraki bölümde belli vurgu noktalarıyla betimleyici bir yaklaşımla ele alınacaktır.

3.2.3. Fransızca Yapıtlı İlgili Üst Metinler

La Disparition hakkında çıkmış yazılarda genel olarak romanın dil kısıtlamasına rağmen ne kadar edebî bir dil ve canlı bir kurguyla yazıldığına vurgu yapılmıştır. Bir diğer vurgu noktası da yazarın ailesini İkinci Dünya Savaşı'nda kaybettiği için bu kayıpların “e” harfiyle simgelenmiş olmasıdır. Fransızca metne dair yazılar, Andrée Chauvin, Marc Parayre, Maeyema Yû, Dominique Rosse, Mireille Ribière tarafından (anılan başlıklarca) irdelenmiştir:

1. Andrée Chauvin. “La saga du scriptural: occultations, duplications”¹⁰ [“Kutsalın sagası: kayboluşlar, çoğalışlar”]. *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*. 3. 1987. <http://semen.revues.org/5613>.

Andrée Chauvin, Université de Franche-Comté'de Fransızca dilbilim-göstergebilim-filoloji bölümünde öğretim görevlisidir. Fransızcada en çok kullanılan “e” harfinin bulunmayışına bağlı olarak romanda yeniden yazım özelliğinin meydana geldiğini vurgulamaktadır. Chauvin, “e” harfinin bulunmayışını bir kayboluşa, sessizliğe benzetip kendini gizlediğini, öte yandan da onu muzipçe gösterdiğini belirtmiştir (Chauvin, 1987). Chauvin'e göre, *La Disparition* cezbedici bir okuma serüveni vaad etmekle birlikte okuyucudan boşlukları doldurmasını, parçaları birleştirmesini istemektedir (Chauvin, 1987). Chauvin, kayboluşu neyin sakladığını ve neyin onu açığa çıkardığı sorusunun romanın düğüm noktasını oluşturduğunu ve okuyucunun karşısına sürekli çıktığını belirtmektedir (Chauvin, 1987).

Chauvin'e göre anlatımdaki ani değişiklikler bu kayboluşu saklayan ya da gösteren hareketler olarak metnin bütünü etkilemektedir (Chauvin, 1987). Metinde kayboluşa dair birçok ipucu bulunmakta olduğunu belirten Chauvin, örnek olarak “Anton Voyl” ismindeki “voyl” sözcüğünün Fransızcada “perde” [“voile”] ve “sesli harf” [“voyelle”] karşılıklarını karşıştırdığını söylemektedir (Chauvin, 1987).

Romanın konu ve kurgusundan da söz eden Chauvin, öykünün birbiri üzerine sürüklenip yığılan tuhaf olaylar ve anlatılar serisinden oluşmakta olduğunu belirtmektedir. Chauvin'e göre roman içindeki bütün anlatılar kayboluş denilen bir salgın hastalığa yakalanmaktadır. Bu durum yeniden yazım gerektiren bütün eserlere ait bir özelliktir (Chauvin, 1987). Chauvin romandaki karakterlerin sanki bir boşluk tarafından yutulduğunu ve bu boşluğun onları anlatıda canlandırdığını ifade

¹⁰ Makele için bkz. Ek.2.1., s. 125.

etmektedir (Chauvin, 1987). Bir eksikliğin çevresinde bir sözcük bulmacasının ana hatları düzenlenmekte, kaybolan ardından bulunan sözcükler metni sarmaktadır. Bu Perec'in ustalığının bir oyunudur (Chauvin, 1987). Chauvin, Harry Matthews'un Perec'le ilgili bir cümlesine gönderme yapmıştır. Matthews'a göre Perec'in yapıtlarındaki yokluk ölüm merkezlidir (Chauvin, 1987). Chauvin romandaki ölümlerin, kötülüklerin akıcı bir neşelilikle sürdüğünü vurgulamıştır. Bunun da gerçekliğe yakınlığı ya da gerçekliği reddeden bir durum olduğunu ve heyecan yarattığını belirtmiştir (Chauvin, 1987). Chauvin'e göre okuyucu Anton Voyl'un kayboluşunun ardında vahşi bir gizem olduğuna ve anlatıcının oyununa katılırsa daha rahat hareket edeceğine ikna edilmektedir (Chauvin, 1987). Chauvin olayı araştıran karakterlerin tam sırrı çözmüşlerken peşi sıra kaybolduklarını, "e" harfi söylemeleri yasak olduğu için anlatıdan çıkarıldıklarını belirtmiştir (Chauvin, 1987).

Anlatı boyunca kalan karakterler Olga, Amaury, Arthur Wilburg Savorgnan geçmişlerindeki olayları aktarmakta, geriye dönüşlerle ana anlatıya destek vermektedirler. Chauvin'e göre romanın estetiğini anlatım tarzı ve sözcük oyunu oluşturmaktadır. Sırrın çözüm yolu romanın kurgusunun tarihsel, üretimsel, edebî bağlamda yeniden yazılmasıdır, bu da romanın eşsiz dilini meydana getirmektedir (Chauvin, 1987).

2. Marc Parayre. "*La Disparition*: Ah, le livre sans 'e'"¹¹ [*"La Disparition*: 'e'siz o kitap"]. *Formules: Revue des littératures à contraintes*. 2. 1998. <http://www.formules.net/revue/02/parayre.html>.

La Disparition'un İspanyolca çevirmenlerinden olan Marc Parayre makalesinde romandaki dil oyununu ve kurgusunu örneklerle açıklamış, romana çeviri sorunsalları açısından yaklaşmıştır. Parayre romanın çevirmek ya da çevirmemek arasında zıt bir kutupta durduğunu ve çevrilemez niteliğinin daha kolay dile getirildiğini belirtmiştir. Bunun nedeni ise Parayre'ye göre "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki karmaşık birlikteliktir. Parayre, romanı incelerken ortaya şu soruların çıktığını söylemiştir: "Öncelik tanımamız gereken nedir?" "Saklamamız gereken nedir?" "Yabancı bir dilde böylesi bir yapının bütün özelliklerini yansıtabilir miyiz?" (Parayre, 1998). Bu soruların ve diller arası oyunların kuramsal soruşturması yapıldıktan sonra, Parayre, *La Disparition*'un İspanyolcaya çevirisinin uygulamalı bir atölyeye dönüştüğünü ifade etmiştir (Parayre, 1998). Bu atölyede

¹¹ Makale için bkz. Ek 2.2., s.144

sadece metnin lipogramatik özellikleri değil, sorunlara pratik çözümler de bulmak amaçlanmıştır. Parayre derin denebilecek bu araştırmayla *La Disparition*'un son derece ayrıntılı metin yapısını anlayabildiklerini belirtmiştir (Parayre, 1998). Parayre'ye göre bu başlangıç için bir önkoşuldu; çünkü yazının içindeki düzenekleri, bunlardan kaynaklanan etkiyi anlayıp İspanyolcada oluşturmayı sağlayacaktı. Bu doğrultuda Parayre, farklı bir yazı çatısında oluşturulmuş bir metni okuyup yeniden yazdıklarını bir başka deyişle yazı okumasına dair bir yazı oluşturduklarını belirtmiştir (Parayre, 1998).

Parayre, *La Disparition*'un Fransızcada en çok kullanılan harfi yasaklamasıyla son derece sıkı bir kurala bağlı kaldığını belirttikten sonra “e” harfinin aynı zamanda Fransızcada “onlar” [“eux”] karşılığında olmasından dolayı roman için ayrı bir önem taşıdığını belirtmiştir (Parayre, 1998). “onlar” Perec'in savaşta kaybolan anne ve babasını simgelemektedir. Parayre lipogram kuralına uymanın *La Disparition*'un çevirisi için gerekli, mutlak, şart olduğunu belirtmiştir (Parayre, 1998). İspanyolcada en çok kullanılan harf “a” olduğu için İspanyolca çevirinin “a” harfi eksik yapıldığını belirtmiştir. Parayre Perec'in de aslında “e” harfi kullanmadan dilsel dönüşümler, anlatımlar denediği bu lipogramla bir çeviri yaptığını söylemiştir. Parayre ardından Fransızca metinde “e” harfi kullanmamak için yazarın nasıl dilsel oyunlar yaptığından söz etmiştir (Parayre, 1998).

Dilsel kısıtlamadan kaynaklanan sorunların Fransızca ve İspanyolcada aynı olmadığını belirtmiştir. Bu bağlamda *La Disparition*'un herhangi bir çevirisini başarısızlığa mahkûm edebilmenin ya da yetersiz saymanın mümkün olabileceğini eklemiştir. Çevirinin mümkün olabilmesi için çevirinin bir uzlaşım eylemi olarak kabul edilmesini ve gerekirse eşdeğerliğin sağlanması için bazı ekleme ya da çıkarmaların yapılabileceğini vurgulamıştır (Parayre, 1998).

Parayre Fransızca metindeki her sözcüğün düşünülerek seçildiğini, üretici dilsek yapıyla metin içersindeki birçok noktanın birbiriyle bağlandığını belirtmiştir (Parayre, 1998).

3. Maeyema Yû. “Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec”¹². [“Georges Perec'in *La Disparition* kitabı için hazırlık notları”]. *Revue d'études perecquiennes*. Haziran 2013.

¹² Makale için bkz. Ek. 2.3., 153.

Maeyema Yû, bu makalesinde Perec'in *La Disparition* için hazırladığı müsveddelerin, yazdığı notların ayrıntılı bir incelemesini yapmıştır. Yû, *La Vie mode d'emploi*'nin nasıl yapıldığına dair birçok araştırma olduğunu, buna karşılık *La Disparition* gibi çok büyük bir lipogramın hazırlanmasıyla ilgili fazla araştırma bulunmadığını vurgulamıştır (Yû, 2013). Yû, Perec'in kendi notlarını ikiye ayırdığını belirtmiştir. Bir yanda üç yüz sayfalık bir müsvedde, öbür yandan ise bu kitabı nasıl yazdığına dair notlar bulunmaktadır (Yû, 2013). Yû, Perec'in notlarının arasında daktiloyla yazılmış nüsha, Bernard Pingaud'nun arka kapak yazısının müsveddesi ve kitabın çıkışıyla ilgili gazete kupürleri olduğunu söylemiştir. Bununla beraber, kitabın el yazısıyla yazılmış müsveddeleriyle beraber kitapta yer alan farklı şairlere ait şiirlerin "e" siz yazımı, Oulipo yazarlarının isimlerinin "e"siz yazımı ve resimler de bulunmaktadır. Yû, bu resimlerden birinin ilk kapakta yer aldığını belirtmiştir (Yû, 2013). Hazırlık notları diye bir bölümü de incelediğini belirten Yû, bu notların *La Disparition*'da bulunmadığını eklemiştir. Notlarının önemli bir parçası, Perec'in kitabı yazma yöntemlerini içermiştir. Notların başlığı, "Comment j'ai écrit certains de mes livres?" ["Bazı kitapları mı nasıl yazdım?"], Raymond Roussel'in 1935 tarihli yapıtının başlığıdır. Yû, bu notların Raymond Roussel'in yazım yöntemlerini içerdiğini, Perec'in yapıtının mekanizmasını oluşturduğunu belirtmiştir. Yû, Perec'in müsveddelerinin fotokopi ve mikrofilm olarak Associations Georges Perec'te bulunduğunu belirtmiştir (Yû, 2013). Yû'nun bu çalışması, romanın şifrelerini çözmeye yönelik Perec'in yazım mekanizmasını açıklamıştır. Bu doğrultuda Perec'in bir yeniden yazım ustası olduğunu kanıtlar niteliktedir.

4. Dominique Rosse, "Disparition/Réapparition/Identité"¹³ ["Kayboluş/Yeniden Beliriş/Kimlik"]. *Revue d'études perecquiennes*. 2000.

http://www.litterales.com/document_disparu.php?id=649&table=litterature

Dominique Rosse, makalesinde Perec'in yazıları, anıları ve düşleri yoluyla kendini oluşturduğunu ve bütün bunların yazarı dönüştüren öğeler olduğunu belirtmiştir (Rosse, 2000). Rosse'a göre Perec'in yazı sanatı tamamen bir geçmiş hatırlamasıdır. Perec, yazılarında sürekli olarak hareketi aramıştır. Ritim, yazılarının en önemli ögesi olmuştur (Rosse, 2000). Rosse, *La Disparition*'daki lipogramatik işlemin iç ve dış dünyaya gidiş gelişlerle dolu karmaşık bir yapısı olduğunu belirtmiştir (Rosse,

¹³ Makale için bkz. Ek. 2.4., s.155.

2000). Bununla beraber Rosse, yazarın dilsel, edebî, betimleyici göndermeleri anılarına, kendinde eksik olanlara yaptığını ileri sürmüştür. Rosse’a göre *La Disparition*’un iç ve dış dünyayla bağı kurguya yapılan çeşitli ekleme yöntemleriyle yeni biçimler almıştır. Romana bütünlüğünü sağlayan hep var olan eksikliklerdir. Romanda konuşan kişinin bu eksiklikle, bu kopuşla bir iletişimi vardır. Konuşan kişideki bu ayrılık durumu, “gösterenden” [“signifiant”] kopartılmaya benzemiştir. Bu nedenle Rosse, Perec’in kuralın içine kural koyduğunu belirtmiş ve bu kuralın sözcüklerin metin içerisinde hareketli, yaratıcı bir biçimde dağılımını sağladığını vurgulamıştır (Rosse, 2000).

5. Mireille Ribière. “Posteriorité de *La Disparition*: l’exemple d’Ella Minnow Pea”¹⁴. [“*La Disparition*’un Ardılları: Ella Minnow Pea Örneği”]. *Georges Perec: Inventivité, Posteriorité, Cluj-Napoca Kolokyumu* / 14-16 Mayıs 2004. *Bildiri Kitabı*. 2006. 191-209. <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MRibiere.pdf>.

Bu tezin 3.3.2.3. numaralı bölümünde, *A Void* çevirisi üzerine çalışması irdelenen Mireille Ribière, bu makalesinde Mark Dunn (doğ.1956)’ın *Ella Minnow Pea* adlı lipogramatik romanını incelemiştir. İncelemeye başlamadan önce Oulipo edebiyatının en başarılı yapıtlarından *La Disparition*’dan söz etmenin doğru olacağını belirtmiştir. Ribière göre, *La Disparition* romanı gittikçe artan bir üne sahip olmuş ve Oulipo yazım atölyelerini yeni işler yapmaya teşvik etmiştir (Ribière, 2006, 191). Ribière, *La Disparition*’un ardıllarından söz etmeden önce romanın lipogram olarak başarısını anımsamak gerektiğini belirtmiştir. Ribière’e göre, *La Disparition* son derece basit bir kısıtlama üzerine kurulmuş, büyüleyici bir sonuca varmıştır. Ribière, 300 sayfalık romanın çok güçlü anlatımsal bir yapısı olduğunu ve romandaki dilsel bütün yapıların bu kısıtlamadan türetildiğini vurgulamıştır. Ribière, lipogramatik geleneğin dönemlerinin *La Disparition*’dan önce ve sonra diye ayrılması gerektiğini öne sürmüştür (Ribière, 2006, 192).

Sonuç olarak, Georges Perec en büyük lipogramı yazmıştır. Romanı, 1968 Fransa’sında sosyal ve politik olayların patlak verdiği bir dönemde geçmektedir. Bununla beraber, birçok geri dönüşler, farklı olaylar ve metinlere göndermelerle doludur. Perec, farklı yazarların metinlerini “e” harfi kullanmadan yeniden yazmıştır. Romanın yan metinlerinde “e” harfi kısıtlamasına gönderme yapılmamıştır. Romanla

¹⁴ Makale için bkz. Ek. 2.5. , s.171.

ilgili üst metinler, yapıtın lipogramatik özelliğine, yazarın hayatındaki kayıplarla yapıt arasındaki ilişkiye, dilsel, kültürel, biçimsel, anlamsal vb. açılardan vurgu yapmıştır.

3.3. *La Disparition* ve Çeviri Metinler

La Disparition romanı dünya edebiyatının birçok diline çevrilmiştir. Türkçeye ise 2005 yılında Cemal Yardımcı tarafından *Kayboluş* adıyla çevrilmiştir. İngilizcede üç çevirisi vardır; ama bunlardan sadece Gilbert Adair'in *A Void* çevirisi 1994'te yayın dünyasında yer almıştır. Çevirmen, 1995'te bu çevirisiyle Scott Moncrieff Ödülü'nü kazanmıştır. Basılmamış iki ayrı İngilizce çeviriden biri *A Vanishing* adıyla Ian Monk'a; diğeri de *Vanish'd!* adıyla John Lee'ye aittir. Eugen Helmlé, *La Disparition*'u, 1986 yılında *Anton Voyls Fortgang* olarak Almancaya çevirmiştir. Yapıt *El Secuestro* başlığıyla “a” ünlüsü kullanılmadan, Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega imzasıyla 1997'de İspanyolcaya çevrilmiştir. *La Disparition* ayrıca Rusça, İsveççe, Hollandaca, Hırvatça ve Japoncaya da çevrilmiştir. Tüm çevirmenler lipogramatik kısıtlamaya uyan çeviriler ortaya çıkarmışlardır.

Bu çalışmada, *La Disparition*'un Cemal Yardımcı ve Gilbert Adair tarafından yapılan Türkçe ve İngilizce çevirileri incelenecektir. Bununla birlikte, çeviriler üzerine yazılmış üst metinler de ele alınacaktır.

3.3.1. *Kayboluş* ve Cemal Yardımcı

Bu bölümde öncelikle *Kayboluş* çevirisinin yan metin öğeleriyle ilgili bilgi verilecektir. Yardımcı'ya ait özyaşam bilgilerinden sonra, *Kayboluş*'la ilgili üst metin incelemeleri de bu kısmın konusunu oluşturmaktadır.

3.3.1.1. *Kayboluş*

Erek metin 1 diye adlandırdığımız Türkçe çeviri, Ayrıntı Yayınları tarafından Cemal Yardımcı çevirisi ile 2005 yılında yayınlanmıştır. *Kayboluş*'un ön kapağında “e” harfi bulunan sözcükler, yazar ismi, çevirmen ismi kırmızıyla yazılmıştır. Çevirmen için Türkçeleştiren sözcüğü tercih edilmiştir. Arka kapağında tanıtım yazılarından “e” harfi bulunan paragraf kırmızıyla yazılmış, ardından gelen tanıtım yazısı “e” harfi bulundurmadığı için siyahla yazılmıştır. Enis Batur'un kitapla ilgili bir yazısı

arka kapakta bulunmaktadır. Enis Batur ismi kırmızıyla yazılmıştır. Bu yazıdan sonra yazarın bir resmi yer almaktadır¹⁵.

İç kapakta, kitabın künyesi kırmızıyla yazılmıştır. Bundan sonraki sayfada yazar ismi kırmızı, yapıtın ismi siyah yazılmıştır. İç kapakta çevirmen ismi bulunmamaktadır. İç kapak sayfalarında, Georges Perec ve Cemal Yardımcı'nın özgeçmişi kırmızıyla yazılmıştır. Georges Perec'in özgeçmişi iki sayfa; Cemal Yardımcı'nın özgeçmişi ise yaklaşık yarım sayfadır¹⁶.

Ayrıntı Yayınları'nın o zamanki editörü Ömer Faruk, 1969 yılında Fransa'da yayınlanmış bir eserin 36 yıl sonra Türkiye'de çıkmasını, eserin çevirmenini beklemesine bağlamıştır. Ömer Faruk'a göre bunu yapabilecek kişi ortaya çıktığı zaman akli başında yayıncının yapması gereken çevirmenin hevesini köreltmemek, teşvik etmek, ilgisini diri tutmaktır ve *Kayboluş* onu üstlenebilecek çevirmeni ne zaman bulundursa o zaman yayınlanabilecek bir kitaptır (Ömer Faruk 10.03.2014 röportajından)¹⁷.

Erek metin 1'in ön ve arka kapağındaki "e" harfini kapsayan sözcükler kırmızı punto ile yazılırken kitap ismi ve arka kapaktaki yazı siyah punto ile yazılıp çevirmen yerine "Türkçeleştiren" ifadesi kullanılmıştır. Kitabın editörü, kaynak metinde "e" harfi içeren başlık ile yazar isminin kırmızı ile yazılmasından dolayı kendilerinin buna sadık kalmak istediğini belirtmiştir.

3.3.1.2. Cemal Yardımcı

Cemal Yardımcı 13 Ocak 1961 yılında İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nden sonra birincilikle girdiği İTÜ'nün Makine Mühendisliği'ni yine birincilikle bitirdi ve daha sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde nükleer bilim yüksek lisansı yaptı. Doktorasını ise ekonomi alanında aldı. Akademisyen, mühendis, ekonomist, bilgisayar uzmanı olarak değişik işlerde çalıştı. Edebiyatla ilgisi hep süren Yardımcı yayıncılıkla da uğraştı ve çeviriler yaptı (Başcı, 2010, 1). *Kayboluş*'un yanı sıra Georges Perec'ten *Bahçedeki Gidonları Kromajlı Pırpır da Neyin Nesi?* (*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*) (Metis Yayınları, 2010) yapıtını Türkçeye aktardı. Diğer çevirileri arasında Ursula K. LeGuin'in *Malafrena* (Metis Yayınları, 2013),

¹⁵ *Kayboluş*'un yan metinlerinden ön kapak için bkz. Ek 1.3., s. 120.

¹⁶ *Kayboluş*'un yan metinlerinden iç kapak sayfaları için bkz. Ek 1.4., s.121.

¹⁷ Ömer Faruk'la bu tez bağlamında yapılan söyleşi için bkz. Ek.2.27., s.278

Dave Goldberg ve Jeff Blomquist'in *Evren Kullanma Kılavuzu* (Metis Yayınları, 2011) yer almaktadır.

3.3.1.3. Türkçe Çeviriyle İlgili Üst Metinler

Kayboluş Türk edebiyat dizgesinde uzun yıllardır merakla beklenen bir yapıt olmuştur. 2008 yılında piyasaya çıkmasıyla hakkında önemli tartışmalar yaşanmış, eleştiriler yapılmıştır. Kayboluşa dair Celâl Üster, Efnan Atmaca, Cemal Yardımcı, Armağan Ekici, Adnan Şerifoğlu, Müge Özcan, Tuna Ersöz tarafından kaleme alınan yazılar (anılan başlıklarla) irdelenmiştir:

1. Celâl Üster. "Perc'in *Kayboluş*'u mu, Kayboluşu mu?"¹⁸. *Radikal Kitap*. 24.02.2006.

Bu eleştiri yazısı, *Radikal* gazetesinin Kitap ekinde, "Yeryüzü Kitaplığı" başlığı altında yayınlanmıştır.

Türkçenin önemli çevirmenlerinden olan Celâl Üster, *Kayboluş*'un AyrıntıYayınları'na ait 400. kitap olarak yayınlandığını belirtmiştir. Üster'e göre, *Kayboluş* hem Georges Perc'in Türkiye'deki hayranları hem de çeviri uğraşını ciddiye alanlar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Üster, Perc'in Fransız dilinin kendisine sunduğu zengin söz dağarcığının yaklaşık dörtte birine sırt çevirdiğini vurgulamakta aynı sınırlamayı Yardımcı'nın da uygulamış olduğunu belirttiikten sonra şöyle devam etmektedir:

"Bu denli zor bir uğraşı yalnızca Türkiye'de değil, dünyada da pek az çevirmen göze alabilirdi. Açıkçası, Perc'in yapıtını aslından okumuş değildim. Ama gazetelerde, dergilerde çıkan yazılarda çeviriden övgüyle söz ediliyordu. Artık bu kadar başarılı bir Türkçesi olduğuna göre, *Kayboluş*'u ben de okuyabilirdim" (Üster, 2006).

Üster, çeviriye olan övgüden söz ettikten sonra Yardımcı'nın romandaki kısa yaşam öyküsüyle ilgili şunları söylemektedir:

"Bir zamanlar çevirmenin kısa yaşam öyküsünü vermek şöyle dursun, adını bile güçbela verirlerdi. Son yıllarda birçok yayınevi, çevirmenin adını kitabın ön kapağına yazdığı gibi, içeride kısa bir yaşamöyküsünü de sunuyor. Ama *Kayboluş*'un başında yer alan yaşamöyküsünde, Yardımcı'nın "bugünlerde karısı çalışırken ilk romanını yazmak üzere eve kapanma mesleğine atılmak amacıyla enerji biriktirmekte" olduğunu okuyunca irkilmedim değil, ama ne yalan söyleyeyim, bunun bir şeylerin habercisi olabileceği aklıma gelmedi. Belki de kendini fazlaca önemseyen bir çevirmenle karşı karşıyayım, diye geçirdim içimden, yoksa bu garip cümlelerin burada işi ne!" (Üster, 2006).

Üster, çevirmenin isminin ön kapakta yayınlanmasının hatta yaşam öyküsünün verilmesinin yeni bir uygulama olduğunu belirtmektedir. Yardımcı'nın yaşam

¹⁸ Celâl Üster'in yazısı için bkz. Ek. 2.6., s.185.

öyküsünün yayınlamasını olumlu karşıladığını söyleyebiliriz. Bununla beraber buradaki ifadeleri, fazla samimi ve haddini aştığını düşündüğü izlenimi de çıkarılabilir.

Üster, *Kayboluş*’u okurken *Ulysses*’in çok konuşulmuş çevirisinin aklına geldiğini belirtiyor ve çevirinin başarısız olmasını “Joyce’un romanının bir oyundan ibaret sanılmasından ve fazlaca yerlileştirmesinden...” kaynaklandığına bağlayıp şöyle devam ediyor:

“Yardımcı’nın çevirisi ise, Perec’in yapıtının özündeki ince alayın, humour’un ayırıcında bir çeviri gibi göründü bana. Ama 4. bölümü bitirdiğimde, çevirmenin yaşamöyküsündeki o garip cümlelerin hikmeti ortaya çıktı! Benim bildiğim, Perec romanda 5. bölümü atlamıştı. *Kayboluş*’ta, içinde “e” harfi olan hiçbir sözcük olmadığı gibi, 5. bölüm de yoktu. Oysa çeviriye bir 5. bölüm eklenmişti ve şöyle deniyordu: “Burada, kitabın yarı-yazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır” (Üster, 2006).

Burada Üster, Cemal Yardımcı’nın çevirisinde eklediği bölümden, diğer bir deyişle çevirmen notundan, Yardımcı’nın “yarı yazarlıkla” neyi kastettiğini belirttiği cümleleri alıntılıyor ve şöyle devam ediyor:

“İlkin, herhâlde başka bir kitabın sayfaları buraya karışmış dedim kendi kendime. Ama öylede değildi. Yoksa ben yanlış biliyordum da Perec’in bir azizliğiyle mi karşı karşıyaydım? Sözü uzatmayayım. Cemal Yardımcı *Kayboluş*’un özgün metnine kendinden dört bölüm eklemiş, başlıkları değiştirmiş, Perec’in kitabını başka bir kitaba dönüştürmüştü... 1950’li yıllarda, 1960’larda Gide’leri, Malraux’ları, Sartre’ları, Koestler’leri daha nice klasik ve modern yazarı Türkçeye “kazandırırken”, kimi zaman “Türk okurunu ilgilendirmedigi” gerekçesiyle, kimi zaman da kitap fazla kalın olmasın diye çıkarma yönteminin uygulandığını biliyordum. Bu konudaki gülünç hikâyeleri büyüklerimden dinlerken yeterince şaşkınlık yaşamıştım. O yüzden, Tolkien’in kitabından “1453” tarihinin çıkarılması bana çok da şaşırtıcı gelmemişti. Ama Perec çevirisindeki ekleme yöntemiyle doğrusu ilk kez karşılaşıyorum.

Kimi kitapların çevirisi, belirli bir uyarlamayı gerektirebilir. Kimi çevirmenler de çevirdikleri yazara bir hayli müdahale ederek onu iyice “bizden” kırlarlar. Örneğin, Can Yücel, özellikle şiir çevirilerinde dizeleri handiye yeniden söyler. Sözelimi, Shakespeare’in bir sonesi, onun kalemıyla Türkçeleştikten sonra bir Shakespere-Can Yücel şiiri olur çıkar. Böylesi bir yaklaşımın bana yakın geldiğini söylemesem de en azından şiir çevirisinin “özgür” bir yaklaşımı bir ölçüde kaldırdığını, dahası bazen kaçınılmaz kıldığını söyleyebilirim.

Gel gör ki Perec gibi Batı edebiyatının en cins yazarlarından birinin, eklemeler yapılarak, nerdeyse tümünden değiştirilerek çevrilmesini açıkçası anlayabilmiş değilim. *Kayboluş*’un, aslından ayrılmayan bir çevirisi yayımlandıktan sonra, *Kayboluş* üstüne böyle bir fantezi yapılmış olsa daha kolay anlayabilirdim. Cemal Yardımcı, keşke, Perec’i Perec olarak çevirdikten sonra böylesi bir uğraşın esiniyle ayrı bir kitap yazsaydı” (Üster, 2006).

Üster’in ilave edilen bölümlere ve Yardımcı’nın kendisine “yarı yazar” demesine karşı olduğu görülmektedir. Üster’in bu çeviriyi çeviri olarak nitelendirmediği söylenebilir. Yardımcı, Üster’in eleştirisine göre aslından ayrılan bir çeviri yapmıştır. Bunun nedeni ise yaptığı eklemeler ve kendisine yarı yazar demesidir

Cemal Yardımcı, *Remzi Kitabevi Kitap Gazetesi*'nden Ayşe Başcı'yla yaptığı söyleşide yarı yazarlık iddialarına şu şekilde yanıt vermiştir¹⁹:

“*Kayboluş*”ta bütün çabam saf bir çevirmen çabasıydı. Çevirinin gerektirdiği şeyleri yapma çabasıydı. Kendi kalemini oynatma çabası hiç değildi. Bu “yarı yazar” sözü de “tercüman, çevirmen, mütercim” diyemememin bir sonucuydu (kitapta “e” harfi hiç kullanılmadığı için). Araya sokmak durumunda kaldığım, farklı puntolarla araya girdiğimi hissettiren, çevirmen olarak söz aldığımı net bir şekilde söylediğim o pasajlar da yine tamamen kitabın çevirisinin gerekleriyle ilgiliydi” (Yardımcı’nın Ayşe Başcı’yla söyleşisi, 2010).

Üster’in çeviriyi değerlendirirken çevirinin dilsel koşullarını yalnızca belli bir boyutuyla göz önüne aldığı söylenebilir. Çeviriye ve çevirmene yaklaşımı yazarın çevirmen karşısında mutlak üstünlüğünü onaylar niteliktedir:

[...] son zamanlarda sıkça duymaya başladığım ‘yaratıcı çeviri’yle mi karşı karşıyayız burada? Açıkçası, ‘yaratıcı çeviri’den tam olarak ne anlaşılması gerektiğini bilmiyorum. Çok tutucu mu düşünüyorum, emin değilim. ‘Yaratıcı çevirmen’, çeviriyi yaparken giderek ‘yaratıcı yazarlığı’, ‘yarı yazarlığı’ üstlenirse, çevrilen yapıt kendisi olmaktan çıkıp başka bir yapıta dönüşmez mi? O zaman da kitap artık, Perec’in *Kayboluş*’u değil, ‘Perec’in kayboluşu’ olmaz mı” (Üster, 2006).

Üster, çeviri dizgesinde duyduğu “yaratıcı çevirmen” nitelemesinin anlaşılması güç bir kavram olduğunu vurgulamaktadır. Bu nitelemenin kaynak metni kendi olmaktan çıkaracağını düşündüğü söylenebilir. “Yaratıcı” nitelemesiyle çevirmenin eklemeler yapabileceğini düşünmesi, Üster’e göre çeviriyi kaynak metinle eşdeğer yapmamaktadır denebilir. Bu doğrultuda, Üster, *Kayboluş*’un tam olarak çeviri tanımlamasına girmediğini öne sürmektedir:

“Amacım, ne yargılamak, ne de yadsımak. Yardımcı’nın bu çeviriye verdiği emeğe saygı duyuyorum. Ama *Kayboluş*, ancak böylesi bir “uyarlama”yla mı çevrilebilirdi? Çevirmen, çevirdiği yapıta bu boyutlarda müdahale edebilir mi? Çevirmenin giderek “yarı yazar”a dönüştüğü bir *Kayboluş*, Perec’in yapıtı olmaktan çıkmaz mı? Perec hayatta olmadığına göre, Fransa’daki yayıncısı Denoël bu konuda ne düşünür” (Üster, 2006).

Üster, *Kayboluş* çevirisini bir uyarlama olarak nitelendirmektedir. Mark Shuttleworth *Dictionary of Translation Studies* [“Çeviribilim Sözlüğü”]adlı kitabında “uyarlama” [“adaptation”] sözcüğünün geleneksel olarak serbest bir çeviri stratejisiyle yapılmış metinler için kullanıldığını belirtmektedir (age, 3). Bu terim, Shuttleworth’e göre genellikle belirli bir okuyucu kitlesi için bir çeviride hatırı sayılır değişiklikler yapılmasını içermektedir ve geleneksel kuralcı bir yaklaşıma işaret etmektedir. Uyarlama olgusuna dair yorumlarda, uyarlamanın genellikle sadık sayılmadığı görülmektedir (age, 3).

Shuttleworth, Susan Bassnett’in bu konuyla ilgili şu yorumuna da yer vermektedir “Çeviri (translation), versiyon (version), uyarlama (adaptation) arasında ayrım

¹⁹ Cemal Yardımcı’nın Ayşe Başcı’yla röportajı için bkz. Ek 2.7., s.189.

yapmaya çalışmak ve bu kategoriler arasında bir ‘doğruluk’ hiyerarşisi oluşturmaya çalışmak zaman ve mürekkep kaybıdır” (Shuttleworth & Cowie içinde Bassnett 1997: 4).

Bu doğrultuda Celâl Üster’in geleneksel bakış açısıyla çeviri ve çevirmene yaklaştığı söylenebilir. Celâl Üster yazısını bitirirken çeviriyi önemseyen biri olarak yarı-yazarlık ve *Kayboluş*’un tartışılması gerektiğini söylemektedir. *Radikal Kitap*’ta *Kayboluş*’un çevirmeni de olmak üzere farklı yaklaşımlardan çevirmenlerin, yazarların görüşlerine yer verilmesi önerisini getirmektedir. Üster’den gelen çeviri söylemi, kuramı, uygulaması açısından yararlı görüş alışverişi önerisi, hemen ertesi gün 25 Şubat 2006’da *Radikal* gazetesinin sayfalarında karşılığını bulmuştur.

2. Efnan Atmaca. “Çevirmen Yarı Yazar mı?”²⁰. *Radikal*. 25 Şubat 2006.

Gazeteci Efnan Atmaca, Cemal Yardımcı’nın çevirisiyle ilgili Celâl Üster’in başlattığı tartışmayı “Çevirinin ve çevirmenin sınırı ne?” şeklinde kısaca özetleyip genel bir soruya dönüştürerek Enis Batur, Tahsin Yücel, Tuncay Birkan, Saliha Paker, Ferit Edgü’ye bu konuyla ilgili düşüncelerini sormuştur. “Celâl Üster’in *Radikal Kitap*’taki yazısı Georges Perec’in ‘e’siz kitabı üzerinden yeni bir çeviri tartışması başlattı” altbaşlığının ardından, “Çevirmenin kitaba ekleme yapması ‘abes’ mi, ‘yaratıcılık’ mı?” sorusunu yönelten Atmaca, Üster’in çevirmenin ekleme yapması ve kendisine “yarı yazar” demesini eleştirdiği bölümden alıntı verdikten sonra şöyle devam etmiştir:

“Üster, yazısında Yardımcı’nın özgün metne kendinden dört bölüm ekleyerek ve başlıkları değiştirerek Perec’in kitabını başka bir kitaba dönüştürdüğünü söylerken ‘Çevirmen çevirdiği yapıta bu boyutlarda müdahale edebilir mi? Çevirmenin giderek ‘yarı yazar’a dönüştüğü bir *Kayboluş*, Perec’in yapıtı olmaktan çıkmaz mı?’ sorusunu ortaya attı” (Atmaca, 2006).

Efnan Atmaca, yazısında Cemal Yardımcı’nın tartışmaya annesi ameliyat olduğu için katılamadığını da belirtmiştir. Tartışmaya katılan Enis Batur, Celâl Üster’in Perec’in romanı hakkında başlattığı tartışmanın verimli bir fikir tartışması yaratabileceğini belirtmiştir. Bu tartışmanın günlük ya da haftalık bir basından ziyade, teknik ayrıntıların tartışılabilceği aylık bir dergide olmasının daha iyi olacağını eklemiştir. Bunun nedeni Batur’a göre, aksi takdirde kitap şu ya da bu biçimde nedenlerine

²⁰ Efnan Atmaca’nın yazısı ve tartışma için bkz. Ek. 2.8., s.192.

bakılmaksızın sert eleştiriler alabilir. Batur, kendisinin kitabın edebî yönünü ele alıp böyle bir çeviri nasıl değerlendirilmeli konusuna eğilebileceğini belirtmektedir.

“Açıkçası Celâl Üster’le aynı konumlarda olmadığımızı söylemeliyim. Çünkü çeviri kuramları son 20 yıl içinde çeviri pratiğini de etkileyecek sonuçlar doğurdu. Çeviri sonuçta bir yorum çalışmasıdır. Her metin aynı yorum ufkunu çevirmene açmayabilir. Bazı metinler düzayak yorumla yetinebilmesini, birebir yakın karşılık üretilmesini gerektirebilir; buna karşılık özellikle çağdaş metinler çevirmene yorum gücünü yoğun biçimde kullanabileceği örnekler getirdi. Perec’in yapıtı baştan uca bu tür bir yapıt. Kaldı ki çeviriler yapmış bir yazardır. Ve orada deyim yerindeyse aşırı bir yorumun devreye girdiği bir çeviri anlayışıyla karşı karşıyayız. Bir tür yeniden yazma deneyimi olarak gördüğünü Perec’in biliyoruz. Kaybolan pek çok özelliği açısından zaten deneysel boyutları olan bir kitap. Dolayısıyla çevirmene böyle bir dalga boyutunda alıştırma yapma penceresi açıyor. Ben Cemal Yardımcı’nın çevirisini çok beğendiğimi söylemeliyim her şeyden önce. Ama kitabın içine eklediği bölümler konusunda dediğim gibi belki çeviri açısından değil ama başka perspektifler nedeniyle tartışma yapılabilir. Kimileri Perec’in yapıtına aşırı müdahale söz konusudur diyebilir. Çevirmenin kendi sözlerini yapıta eklememesi gerekirdi diyebilirler, anlayışla da karşılarım bu yorumu. Ama bu nedenden bu kitabın çevirisinin neredeyse linç girişimine sahne edilmesi de bana doğru gelmez. Bu yapılıyor demiyorum ama böyle bir endişe de taşıyorum. Dolayısıyla tartışalım bu konuyu ama işin ahlak boyutunda çok oyalanmayıp biraz da yazınsal tarafla uğraşalım” (Atmaca 2006 içinde Batur).

Enis Batur’un bu eleştirisinde, son yirmi yıl içindeki çeviri kuramlarının çeviri pratiğini de etkilediğini belirtmesi, merkezdeki bir yazarın çeviri kuramı ve gelişimi hakkında yorum yapması açısından önemlidir. Çevirinin bir yorum çalışması olduğunu, birebir ya da yoğun bir yorum gücü kullanılabilen metinler olabileceğini söylemesi, çeviriye kuralcı bir yaklaşımla bakmadığını gösteriyor denilebilir.

Bununla beraber Batur, Cemal Yardımcı’nın çevirisini çok beğendiğini belirtirken, yer kısıtlamasıyla bağlantılı olarak betimleyici örnekler verememektedir. Öte yandan, Enis Batur çevirmenin ekleme yapmasıyla ilgili eleştirilebileceğini; ama bunun çeviri açısından tartışma yaratmaması gerektiğini, çünkü çeviriye linç girişimine yol açabileceğini vurgulamaktadır. Enis Batur kitap hakkında çevrilemez diye bir fikir söylememiştir.

Yazar-çevirmen unvanıyla görüşlerine yer verilen Tahsin Yücel ise şunları söylemiştir:

“Bir çevirmenin çevirdiği metne olabildiğince bağlı kalması gerekir. Öte yandan çevrilere sansür uygulama, belirli yerlerini atlama gibi bir yönelim var. Çevirmen işin altından kalkamadığı zaman belli yerleri atlıyor ki bu yanlış bir tutum. Hukuksal, politik nedenlerle yapılan çıkarmalar da oluyor ve bunun bir kısmını anlamak gerekir. Hiç olmayacak bir şey değil. Örneğin, *Küçük Prens*’te Atatürk ile ilgili hoş olmayan bir cümleyi çıkarıyor çevirmen, ben olsam ben de çıkarırdım doğrusu. Çünkü bu çocuklara yönelik bir kitap. Tarih ya da tartışma olsa bırakırdınız. Eklemek ise tümüyle gereksiz bir yaklaşım. Çünkü o zaman yaptığımız çeviri olmaktan çıkar. Bana kitaba ekleme yapmak çok tuhaf geliyor. Aslında o çeviriye görmedim ama söz konusu kitabı çevirmek de zor. Çünkü hiç “e” sesini kullanmadan o kavramları tam anlamıyla çevirmek olanaksız gibi geliyor bana. Ancak ekleme yapması da fantezi bir çevirmen karşısında olduğumuzu gösteriyor” (Atmaca 2006 içinde Yücel).

Tahsin Yücel, çevirmenin çevirdiği metne olabildiğince sadık olması gerektiğini belirtirken, bu sadakatin içinde çevirmenin atlama ve ekleme yapmaması gerektiğini belirtmektedir. Bununla beraber, çıkarma yapmanın makul karşılanacağı ideolojik noktalar var olabileceğini ama ekleme yapmanın istenmeyen bir yaklaşım olduğunu vurgulamaktadır. Yücel’in, sadakat ile ilgili bu fikirlerini geleneksel çeviri yaklaşımı çerçevesinde, genellemelerle, ifade ettiği söylenebilir. Yücel ekleme yapmanın “çok tuhaf” geldiğini belirttikten sonra *Kayboluş* çevirisini görmediğini açıklamaktadır. Hemen ardından da hiç “e” sesi kullanmadan “o kavramları” çevirmenin imkânsız olduğunu söyleyerek “fantezi bir çevirmen” nitelemesi yapmıştır. Yücel’e göre bir kitabın hiç “e” sesi kullanılmadan yazılmasının o kitap için çevrilmezlik nedeni oluşturduğu söylenebilir.

Tuncay Birkan, bir çevirmen ve Kitap Çevirmenleri Girişimi’nin aktif bir üyesi olarak fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Çevirmen “bağımlı yaratıcı” olarak tanımlanıyor. Buradaki iki unsurun da hakkını vermek gerekir. Genellikle medyadaki tartışmalarda bağımlılık kısmı öne çıkar, çok da önemlidir elbette, çünkü çevirmen kafasından bir şey yazmaz. Başka birinin eserini mümkün olduğunca sadık bir biçimde kendi diline aktarmaya çalışır. Ama bir yandan iş yaratıcılığı da içerir. Çünkü hiçbir çevirmen sözcük sözcük çevirmez. Her iyi çevirmenin bir damgası vardır aslında. O damgayı örneğin bölümler ekleyerek, kitapta olmayan üslubu kitaba dayatarak fazla öne çıkarmak gayrimeşru şeylerdir. Çevirmenin asli sorumluluğu metne karşıdır ve bütün iyi çevirmenler bunun farkında olmak zorundadır” (Atmaca 2006 içinde Birkan).

Birkan çevirmenin yaratıcılığını, “çevirmenin bir damgası vardır” şeklinde desteklerken, bölüm eklemenin yaratıcılık sayılmadığını “gayrimeşru” nitelemesi kullanarak ifade etmiştir. Percin’in romanının çevrilemezliğine dair açık bir yorumda bulunmadan genel olarak “sözcük sözcük çeviri”nin mümkün olmadığını vurgulamıştır. Birkan’ın çeviriye ekleme yapılmasını onaylamadığı ve çeviriyi daha çok genellemeler yoluyla eleştirdiği söylenebilir. Birkan’ın bu sözlerinden sonra, “Çevirmen de yaratıcı olmalı” altbaşlığı vardır. Bu alt başlıktan sonra akademisyen ve çevirmen Saliha Parker’in görüşleri sunulmuştur:

“Tartışmalar bize birçok önemli soru sorduruyor. Burada ikisine değinmek isterim: Biri çeviri/çevirmen ahlakı ile ilgili, diğeri de çeviride yaratıcılıkla. İkisi de çeviribilim araştırmalarında incelenen temel konulardan. Çeviri dediğimiz yazı varlığının çok çeşitli stratejilerle yürütülmüş olduğunu görüyoruz. Osmanlı öncesinden bugüne devam eden zengin bir çeviri geleneği var. Tanzimat’a kadar Türk-Fars-Arap kültürlerinin örtüştüğü alanda pek de “yabancı” sayılmayan metinlerin çeşitli biçimlerde “sahip”lenilip, “benim”senip, eksiltme ve ekleme yoluyla yerleştirildiğini ya da yerleştirildiğini görüyoruz. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ise Avrupa kültürünün “gerçekten yabancı” olarak algılanan eserleri, Osmanlı toplumu için çevrilmeye başlanınca tereddütler yaşıyor ve yüzyılın sonunda, bugün “norm”laşmış sayılan “aslı koruma” ilkesi belirliyor. Bu ilkenin norm olması 1940’larda Tercüme Bürosu’nun yayınlarıyla gerçekleşiyor.

Bugün söz konusu olan çeviri “olayları”, çeviribilim açısından, yer aldıkları kültür ve yayın ortamı bağlamında “yargılanmadan” incelenmesi gereken ilginç “vaka”lardır. Günümüzde

sorumlu çevirmenlik ve yayıncılık ahlakına göre bir eserin “aslı”nın, içeriği ve biçimiyle korunması önemseniyorsa, farklı bir yol seçenlerin amaçlarını tartışmak doğal olmalı.

Ne var ki çeviride aslı koruma uğraşı da masum, sapmasız, müdahalesiz bir süreç değildir. Çeviride yaratıcılık meselesi de tam burada ahlaka bağlanabilir. Çeviriye kaynak olan edebiyat metninin üretilişi yaratıcılığa dayandığına göre çevirmenin de metnin aslını koruyabilmek için tabii ki yaratıcılığını kullanması, yazarın yaratıcı oyunlarına katılması, onları silmemesi, çeviride bir biçimde yaşamaya devam etmelerini sağlaması beklenir. Çevirmen için en makbul görünebilirlik de budur diyerek tartışmaya bir nokta koyabiliriz ama dünya çeviri edebiyatındaki somut örneklerine bakıldığında, çeviride yaratıcılığa sınır çekmenin hiç de kolay olmadığı görülür, özellikle şair-çevirmen, yazar-çevirmenlerin ürünlerinde” (Atmaca 2006 içinde Paker).

Paker, çeviri kuramı bilgisine dayanarak araştırmacı bir çevirmen olarak konuya yaklaşmıştır. Araştırmacı, Tanzimat dönemindeki çeviri uygulamalarını örnek göstermiştir. Bu dönemde çevirmenlerin yapıtlara müdahaleler yaptığını ve çevirileri yerleştirdiğini belirtmiştir. “yaratıcılığın” çeviribilim bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda, çeviri olaylarının yargılanmadan incelenmesi gereken vakalar olduğunun altını çizmiştir. Paker’e göre yaratıcılığa sınır çekmenin mümkün olmadığı çeviri örnekleri, özellikle şair-çevirmen ve yazar-çevirmenlerin eserlerinde görülmektedir. Paker’in bu tespiti 1940’larda doruk noktasına ulaşan ve diğer dönemlerde özellikle şiir çevirisinde kendini gösteren Türkiye’deki çeviri söylemini yansıtmaktadır (krş. Karadağ, 2003, 28).

Paker çeviriyi/çevirmeni yargılamadan içinde yer aldıkları kültür ve yayın ortamı dikkate alınarak değerlendirmek gerektiğini vurgulamıştır.

Saliha Paker’den sonra yazar Ferit Edgü söz almıştır:

“*Kayboluş*’u yayımlanır yayımlanmaz, büyük bir merakla alıp okumaya başladım. 55. sayfaya geldiğimde duraladım. İnanılır gibi değil, romanda olmayan 5. Bölüm, kendisini “yarı yazar” diye niteleyen çevirmen tarafından kaleme alınıp romana eklenmişti. Daha sonraki sayfalarda gördüm ki “yarı yazar” 25 bölümlük romana kendinden dört bölüm eklemişti. Bugüne değin, (çevirmen ya da yapımcı tarafından) makaslanıp kısaltılmış, gereksiz görüldüğü ya da okuyucuyu sıkacağı düşünülen ya da ideolojik ya da yargıçları harekete geçirecek erotik bölümlerin çıkarıldığı pek çok çeviri gördüm sevgili yurdumuzda. Ama ilk kez, bir çevirmenin romana kendinden bölümler eklediğine tanık oluyorum. Hadi, çevirmen böyle bir zırtapozluk yapmış, yayımcı bu saçmalığa nasıl ortak oluyor. Yoksa yayımcılar, yayımladıkları kitapları okumuyorlar mı? Doğrusu yavaş yavaş buna inanıyorum. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı Fransız yazınının en özgün, en önemli yazarlarından biri olarak gördüğüm Georges Perec’in kemikleri sızlamıştır, diyecektim; eğer cesedinin krematoryumda yakılıp küllerinin savrulduğunu bilmeseydim” (Atmaca 2006 içinde Edgü).

Ferit Edgü’nin çevirmenin yaptığı eklemeleri onaylamadığı görülmektedir. Edgü, Türkiye’de çıkarmaların okuyucu ilgisi, ideolojik ya da erotik açılardan yapıldığını belirtmiştir. Edgü, Tahsin Yücel gibi bazı durumlarda çıkarmaları makul karşılamakta; ama eklemelere olumlu yaklaşmamaktadır. Edgü, bu çevirideki eklemenin neden dolayı yapıldığı sorusunu sormamıştır.

3. Cemal Yardımcı. “Okur Bekleniyor”²¹. *Radikal Kitap*. 3 Mart 2006.

24 Şubat ve 25 Şubat 2006’da *Radikal Kitap* ve *Radikal* gazetesindeki eleştirilerden sonra, Cemal Yardımcı’nın eleştirilere yanıtı “Okur bekleniyor!” başlığıyla 3 Mart 2006 tarihli *Radikal Kitap*’ta yayınlanmıştır:

“*Kayboluş* çevirim, kitabı satır satır özgün metinle karşılaştırarak okuyan ciddi bir eleştirmenin önünde, kendini benden yardım almadan savunabileceğine inanıyorum. Buna karşılık romanın Fransızca aslına göz atmadan, “duyumlardan” hareketle, yarım yamalak bir okumadan sonra kaleme alınmış eleştirilere karşı çevirimi yalnız bırakmak istemiyorum” (Yardımcı, 2006, 2).

Öncelikle Cemal Yardımcı, çevirisini okumadan eleştirilenlere karşı bu yazısını kaleme aldığını ifade etmiştir. Erek metni özgün metinle satır satır okuyup karşılaştıran eleştirmenlere karşı çevirisinin kendini savunacağını ilâve eden Yardımcı sözlerine şöyle devam etmiştir:

“Celâl Üster’in yazısında diline doladığı ‘yarı yazardan’ başlayayım. Niçin yarı yazar? *Kayboluş*’taki yanıt şu: “Okur bağışlasın, yaptığım işi ‘yarı yazarlık’ olarak adlandırmam bir zorunluluktan kaynaklanıyor. Başka bir uygun sözcük, münasip bir tabir bulmak için çok uğraştım; kimbilir kaç sözlük, lugat, kamus, imla kılavuzu karıştırdım, ama aradığımı bulamadım, bulduklarım hoşlanmadım; sonuç olarak yarı yazarda karar kıldım.” Yani dolaylı ifadelere ve mizaha yatkın olmayanlar için daha açık söylersem, ç’E’virm’E’n, t’E’rcüman, Türkç’E’l’E’ştir’E’n, ç’E’vir’E’n, dilimiz’E’ kazandıran diyemediğim için “yarı yazar” tabirini kullandım. Yoksa yine *Kayboluş*’ta söylediğim gibi “(...) aslına sadık kalmak için o kadar titiz davrandım ki yaptığım işin bir uyarlama dahi olmadığını düşünüyorum.” [...]

Özgün metinde “kayıp” olan 5. bölüm, çevirimde mevcut bulunuyor. Ama çevirimde de 6. bölüm “kaybolmuş”. Neden acaba? Özgün metin 26 bölüm, çevirimde ise 29 bölüm var. Niçin böyle ki?

Dikkatli bir okurun bu soruları sorar sormaz, buradaki küçük oyunu görüp gülümseyeceğini öngörmüştüm. Beklediğim zihinsel kıvraklığı gösteremeyen özensiz eleştirmenler için açıklayayım:

Kayboluş’un içerdiği bin bir oyundan biri de alfabe düzeyinde ve romanın genel yapısıyla, bölümlendirilmesiyle ilişkiliydi. Roman 26 bölümden oluşuyordu ve 5. bölüm yoktu. Alfabeyi yansıtan bir yapıydı: Batı Avrupa’da kullanıldığı şekliyle Latin alfabesinde 26 harf vardı ve 5. harf (bir tahmin yapın lütfen!) “e” harfiydi. Romanı çevirirken bu yapıyı aynen korumak bir alternatifti, ama bu bir şiiri düzyazı olarak Türkçeleştirmek gibi bir şey olacaktı. Bu oyunu da Türkçeleştirmek, romanın “yapısını da çevirmek” gerekiyordu. *Kayboluş*, Türkçede 29 bölümden oluşmalı ve kayıp bölüm (birlikte sayalım a, b, c, ç, d, e) 6. bölüm olmalıydı.

Perec’in 26 bölümü aynen korunup bir dipnotla yaptığı oyuna işaret edilemez miydi? Bence böylesi *Kayboluş*’u “e” harfi kısıtlamasına uymadan çevirmek, yazarın bütün bunları “e” harfi kullanmadan yazdığını açıklamak kadar anlamlı olurdu. Romanın yapısını Türkçede korumak için kimi bölümleri keyfi olarak bölüp birleştirmek de düşünülebilirdi. Ben, çevirmen özgürlüğünü en az düzeyde kullanmak, özgün metne hiç dokunmamak istedim. Bunun yerine, Perec’in yazdıklarından açık seçik ayrılması için farklı bir yazı tipiyle dizilmiş, “çevirmenin notu” niteliğinde bölümler kullanmayı düşündüm. “ç”, “ğ”, “ş”, “ı”, “ö”, “ü” harflerinin sözcülüğünü üstlendiğim dört bölüm yazdım. Bu bölümlerde esas anlatının örgüsüne hiç dokunmadan, Perec’in anlatısına hiç müdahale etmeden, çevirime ve çeviri sürecine dair konuştum. Bu dört bölüm içerik olarak bir araya toplanıp çevirmenin önsözü olarak da basılabilirdi. Yani sözümona “müdahalem”, içerik olarak anlatıdan tamamen bağımsız, biçimsel olarak da farklı hurafatla ana metinden koparılmış dört bölümü kitabın içine dağıtmaktan ibarettir. Bu bölümleri “sanki asıl anlatının parçasıymış gibi”

²¹ Cemal Yardımcı’nın yazısı için bkz. Ek. 2.9., s.196.

numaralandırmam ise sadece Perec'in biçimsel düzeydeki bir oyununu Türkçeye "çeviriyor". Bu oyunları Türkçede yeniden kurmadan çevirinin eksik kalacağını düşünüyor ve evet, *Kayboluş*'un ancak böyle çevrilebileceğini düşünüyorum.

Bölümlendirmedeki bu alfabe oyunu, kitaptaki sayısız oyundan bir tanesi. Üstelik en barizlerinden, en açıklarından biri. Bunun bile farkına varmayan Celâl Üster bir yerde "başlıkları değiştirdiğimden" de söz ediyor. Kitabın farklı Fransızca basımlarında, başlıklarda farklı noktalama işaretleri kullanıldığını fark edip, sadece virgülü Perec'in istediği yerde kullanmak için harcadığım zamanı düşünüyor ve gülüp geçiyorum" (Yardımcı, 2006, 2).

Yardımcı'nın, eleştiriler karşısında yaptığı tercihlerin nedenlerini sunduğu görülmüştür. Öncelikle, başta Celâl Üster'in tepki gösterdiği "yarı yazarlık" terimini kullanma nedenini açıklamıştır. "Yarı yazar" sözcüğünü, tamamen metindeki kısıtlamadan dolayı söylediğinin altını çizmiştir. Çevirmenin üzerinde durduğu en önemli nokta eserin aslına son derece "sadık" kaldığı, dolayısıyla bu çeviriye bir uyarılama denemeyeceğidir. Bu noktada, çeviri tarihi boyunca en çok tartışılan konulardan olan sadakat kavramı bağlamında, sadık ve serbest çeviri arasındaki gidip gelen söylemlerin çevirmenin bilinçaltını ve yaptığı işleri etkilediği göz önünde bulundurulabilir. Yardımcı, yaptığı bölüm eklemelerini yazarın Oulipocu oyununu bozmamak için yaptığını belirtmiştir. Yardımcı, eserin yapısına "sadık" kaldığını üzerinde durarak belirtmiştir. Yazarın romanı bölümlemesini Türkçedeki sesli harflere göre yaptığını, ek bölümlerin kaynak metnin bütünlüğüne müdahale etmediğini vurgulamıştır. Yardımcı, "Ben, çevirmen özgürlüğünü en az düzeyde kullanmak, özgün metne hiç dokunmamak istedim" ifadesiyle kaynak metne bağlılığı savunuyor denilebilir. Yardımcı'ya göre Perec'in biçimsel oyunlarını Türkçe metne aktarmamak çevirinin "eksik" kalmasına yol açacaktır. Görülüyor ki Cemal Yardımcı da çeviri eleştirmenlerinin üzerinde durduğu "sadakat" kavramını öne çıkarmıştır. Yardımcı'ya göre de çevirmen özgürlüğü en az düzeyde olmalıdır. Kaynak metni içerik ve biçimi bozmadan erek dile aktarmak gerekmektedir. Yardımcı'nın bu söylemi, Türkiye'de özellikle 1960'ların çeviri söylemindeki yazarın üslubunu ön plana çıkarmak gerektiği düşüncesiyle örtüşüyor (krş. Tahir-Gürçağlar, 2005, 100).

4. İsmet Berkan. "Pinokyo'ya Allah Rızası İçin Bir Parça Ekmek"²². *Radikal*. 22.08.2006.

2006 yılında *Radikal*'in genel yayın yönetmeni olan İsmet Berkan, bu yazıyı, Milli Eğitim Bakanlığı'nın ilan ettiği Yüz Temel Eserdeki müdahalelere ilişkin kaleme almıştır. Bu yazıda, *Kayboluş* ve Cemal Yardımcı'ya da gönderme vardır. Berkan,

²² İsmet Berkan'ın yazısı için bkz. Ek. 2.10., s.199.

Batılı eserlerde İslam kültürüne özgü öğelerin çevirmenlerce eklenmesini doğru bulmamaktadır. “Çevirmen bir edebî eseri çevirirken ne kadar ‘başka bir dilde yazan’dır, ne kadar ‘çevirmen’?” sorusunun tartışılır bir konu olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda, Yardımcı’nın *Kayboluş*’a yaptığı eklemeleri de eleştirdiği görülmektedir.

5. Armağan Ekici. *Kayboluş* Son²³. *Cumhuriyet Kitap*. 9 Mart 2006/ekiciblogspot. 19 Mart 2006.

Radikal’deki tartışmanın ardından çevirmen ve yazar Armağan Ekici 9 Mart 2006’da *Cumhuriyet Kitap*’ta Perec ve *Kayboluş* çevirisiyle ilgili bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıyı kitabın İspanyolca çevirisini duyduktan sonra kendi bloğunda yayınlamıştır. Ekici Yardımcı’nın bu çevirisinin Türkçemiz adına son derece memnuniyet verici bir başarı olduğunu belirtmiştir.

Ekici yazısına şöyle devam etmiştir:

“İnsanoğlu geçiştirmeyi seviyor. Georges Perec’in birçok yapıtı da tek cümleyle geçiştiriliyor sık sık (Şeyler: “60’lı yılların toplumsal hayatını anlatan bir kitap, lisedeyken okutmuşlardı”; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*: “Olay bir apartmanda geçiyor”). Oysa Georges Perec, düz okumayla, bir cümleyle, bir fikirle geçiştirilebilecek en son yazarlardan biri. Kısa zaman önce Türkçede yayımlanan *Kayboluş* bu konuda iyice talihsiz – Perec’in bir söyleşisinden alıntılıyorum: “Eleştirmenler, bu kitabın kendisi hakkında değil de neredeyse yalnızca kitabı ortaya çıkaran sistem hakkında konuşular. İçinde e harfi geçmeyen bir kitap bu; bunu söyleyince, üzerinde söylenebilecek her şey söylenmiş oluyordu.” Talihsizlik: Gerek Perec’in yazarlığının, gerek Oulipo akımının en önemli dönüm noktalarından biri olan *Kayboluş*, Perec’in kurduğu çok katmanlı yapıların en güzel örneklerinden biri aslında”(Ekici, 2006).

Görülüyor ki Ekici, Perec’in romanlarının sadece teknik ayrıntıları açısından değerlendirilmesini ve *Kayboluş* romanının da benzer biçimde sadece “e” harfi kısıtlaması açısından ele alınmasını eleştiriyor. Bu görüşün ardından Ekici, Oulipo ve Georges Perec bağlantısına, Perec’in yaşamının kayboluş olgusu ile bağlantısına ve Perec’in biçimindeki eğlence öğesinin önemine değiniyor. Perec’in diğer yapıtlarıyla ilgili bilgiler veriyor. Ekici’nin çeviri ile ilgili ilk sözleri şöyle:

Kayboluş, Perec’in hayatına damgasını vurmuş bir kavram – Cemal Yardımcı’nın kitaba “zorunlu müdahale”lerinden ilkinde andığı gibi, annesi ve babasını savaşta kaybetmiş, annesinden geriye bir “Acte de Disparition”, “Kayıp İlmühaberi” kalmış; çocukluk, aile anısı yok, çocukluğunun geçtiği sokaklara dönerek anılarını hatırlamaya çalışmış (Ekici, 2006).

Ekici, bazı eleştirmenlerin aksine Yardımcı’nın kitaba yaptığı eklemeleri “zorunlu müdahale” olarak yorumlamıştır. Ekici, Perec’in dil oyunlarını, Yardımcı’nın son derece başarılı yansıttığını belirtmiştir:

²³ Armağan Ekici’nin yazısı için bkz. Ek 2.11., s.201.

“Bildiğim kadarıyla, Türkçedeki *Kayboluş*, bu zorlu çevirinin herhangi bir dünya dilinde dördüncü kez başarılması (Almanca: Eugen Helmlé, *Anton Voyls Fortgang*, 1969; İngilizce: Gilbert Adair, *A Void*, 1994; İspanyolca: Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Regina Vega, *El Secuestro*, 1998). Başka dillerde *Kayboluş*’un izine rastlayamadım; yalnızca Danimarka diline bir kısmının aktarıldığı ile ilgili bir iz buldum. Durum buysa, Türkçe adına pek alışık olmadığımız bir öncülük durumuyla karşı karşıyayız demek – anadilimiz adına sevinmemek mümkün değil. Cemal Yardımcı’nın her açıdan çok yetkin, tam olması gerektiği, hayal edeceğim gibi yaptığı bu çeviri, bana büyük bir okuma zevki tattırdı – Cemal Yardımcı, Perec’in bulmacalar, oyunlar yumağı olan metnini çevirirken, yaptığı çeviriyi de ayrıca okunacak bir eylem olarak sunmuş, doğrudan doğruya, çeviriyi alıp özgün metinle ve diğer çevirileriyle karşılaştırarak okura hitap eden bulmacalar (Savorgnan = Hicibilain, Arthur Gordon Pym bilmecesinin Türkçede aldığı hal...) eklemiş; bu kitap da ancak böyle çevrilebilirdi”(Ekici, 2006).

Ekici’ye göre Yardımcı’nın Türkçede en sık kullanılan harfi “a” yı tercih etmemesi de yerinde bir seçim olmuştur; aksi takdirde, çevirmenin “tümünden geçersiz bir çeviri” yapmış, Perec’in evreninden kopuk başka bir evreni metin içine yerleştirmiş olacağını söylemiştir.

“Lipogram işine meraklı olanların iyi bildiği bir itiraz vardır: eğer amaç akrobasiyse, Türkçe lipogramlar içinde a harfi olmadan yazılmalıdır, Türkçenin en sık kullanılan harfi a’dır. Bildiğim kadarıyla, İspanyolca çeviri de bu nedenle a harfi kullanılmadan yapılmış. Örneğin, Raymond Queneau’nun önerdiği “lipogram güçlük endeksi”, harfin dildeki sıklığı ile sözcük sayısını çarpmaya dayanıyor; Derya Arda, Ercan Buluş ve Tarık Yerlikaya’nın kriptoloji ve Türkçe şifre çözümü üzerine sundukları bir makalede, Türkçede a’nın sıklığı %12, e’nin sıklığı %9 olarak veriliyor. Demek ki Türkçede a kullanmadan yazmak e kullanmamaya oranla üçte bir oranında daha zor. Peki, durum buysa kitabın çevirisi de a kullanmadan mı yapılmalıydı?

Böyle bir metni düşünmek mümkün. Eksik unsurun beşinci değil birinci unsur olduğu, hemen girişinde eksik bir kısım içeren, bu eksiklik kesitinde Entını Seslihrf’in görüntüden çıktığı sonucunu bize hissettiren, içindeki tüm yirmi dokuz unsurlu listelerde ilk unsurun eksik olduğu bir Türkçe metin, bir *Yokoluş* üretilebilirdi şüphesiz. Muhtemelen, böylesi bir metin iyice gülünç olurdu: büyük ünlü uyumu nedeniyle, bu kısıtın çizdiği çerçeve içindeki Türkçe, hele yüksek sesle okunurken, çehremize sürekli bir gülümsemeyi yerleştiren, sesimize (Kubrick’in filmindeki psikolojisi şüpheli nükleer fizikçi) Herr Doktor Merkwürdigeliebe’nin sürekli bir sırtışın içinden söylenmesine benzer bir ton veren bir Türkçe. Nedir ki bence, böylesi bir çeviri tümünden geçersiz bir çeviri olurdu: Perec’in seçmiş olduğu yüzlerce, belki de binlerce özel ismin neredeyse hepsini değiştirmemiz, demek ki Perec’in birikiminin, seçimlerinin yerine tümünden değişik bir birikimi, metnin temeline Perec’in evreninden neredeyse kesinlikle kopmuş bir evreni yerleştirmemiz gerekirdi”(Ekici, 2006).

Ekici, çevirinin 28 bölüm ve bir eksik bölümden oluşmasını; yani çevirmenin ilave ettiği bölümleri de yerinde bir tercih; aksi bir çeviri stratejisini ise “kitabın temel kurgusunu sakatlayan bir çeviri hatası” olarak değerlendirmiştir.

“Kitaptaki bölüm sayısı ve alfabe arasındaki ilişki metnin yapısındaki önemli bir yapıtaşı, bunun aktarılması son derece gerekli ve Cemal Yardımcı’nın bölümleri yirmi sekize çıkarırken konu hakkındaki görüşlerini kitaba eklemesi, kitabın “bölüm sayısını çevirme” sorununu çözmesinden dolayı “anlamalı ve geçerli bir tercih”, böylesi oyuncu bir metni okumak da bir oyunculuk içerdiği gibi, çevirme eyleminin de “oyuncu” olması “işin ruhunun gereği Yardımcı’nın kitaba bölümler eklemesi konusunda itirazlar var; bence, asıl bu kitap beşinci bölümü eksik olan yirmi altı bölüm olarak Türkçeye çevrilseydi, kitabın temel kurgusunu sakatlayan bir çeviri hatası yapılmış olurdu. Kitabın bölüm sayısı ile alfabenin harfleri arasındaki ilişki, kitabın temel entrikasının olmazsa olmaz bir unsuru

olduğuna göre, bu kurgusal yapıyı da Türkçeye aktarmak zorunlu; bu durumda, görebildiğim iki seçenek var: Ya mevcut bölümleri yeniden düzenleyerek yirmi sekiz bölüme çıkaracak, ya da yeni malzeme ekleyeceksiniz. Böyle bir işi tamamlamış bir çevirmenin konu hakkındaki görüşlerini kitaba eklemesini her zaman tercih ederim, Cemal Yardımcı'nın bu notlarını eklerken kitabın "bölüm sayısını çevirme" problemini de çözmesi bence son derece anlamlı ve geçerli bir tercih. Kaldı ki böylesi oyuncu bir metni yazma, okuma eylemleri ne kadar oyuncuysa, çevirme eyleminin de o kadar oyuncu olmasını beklemek bence işin ruhunun gereği"(Ekici, 2006).

Ekici'nin yorumlarına kısa örnekler de eklediği görülmektedir. Bununla beraber, Ekici'nin değerlendirmelerinin de çeviride sadakate dayandığını; ama çevirmenden beklenen bu sadakatin Oulipocu kısıtlamalara uyması ve bu kısıtlamalar ile dil oyunlarını Türkçede en iyi şekilde yansıtmayı açısından değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Ekici'ye göre, kaynak metindeki yapıya uymamak bir çeviri hatasıdır ve çevirmenin tercihleri de kaynak metindeki oyunlara uyması bakımından "anlamlı", "geçerli" ve "sadık"tır.

Ekici'nin değerlendirmeleri, betimleyici ögelere çok fazla dayanmaması ve çeviriyi Oulipocu kurallara uyup uymadığını denetleyecek bir görüşle yargılaması açısından kuralcı bakış açısının izlerini taşımaktadır. Ekici'ye göre çeviri, kaynak metindeki metinlerarasılığı ve mizahı çevirmenin kendisine yarı yazarlık biçtiği bölümler de dâhil olmak üzere, başarılı bir biçimde aktarmaktadır. Çevirinin aktardığı mizah erek kültür okuyucusuna hitap ettiği için ayrıca önemlidir:

"Perec'in Fransız edebiyatının en tanınmış şiirlerini e'siz yazdığı bölümde izlenmesi gereken doğru strateji için de düşünülebilecek değişik çözümler var – Helmlé daha çok Fransızca şiirleri, Adair daha çok İngiliz edebiyatı klasiklerini kullanmış ("Quoth that Black Bird: 'Not Again'"), ben de mizah etkisinin zaten okuyucunun çok iyi bildiği (tercihen ortaokul edebiyat kitaplarından alınmış) Türkçe şiirlerde en güçlü bir şekilde ortaya çıkacağını düşünüyorum. Cemal Yardımcı, Fransızca şiirleri aktarmayı seçmiş. Eklediği notlarda, seçilebilecek Türkçe şiirlerden örnekler sunarak okuyucuya olan mizah borcunun bir kısmını ödedikten sonra, Karacaoğlan şiiriyle beni kırıp geçirerek borcun geriye kalan kısmını da fazlasıyla ödemiş oldu – eğer lipogram bir *Aziz İstanbul*'un yazılmasını o kadar istiyorsam ("Yine dün bir tepene çıktım, leziz Edirne!") onu da ben yazayım, değil mi ama? Kitapta çözümü oldukça güç tuzaklar da var: Borges'in kaplanını Perec Fransızcada ("tigre") anamıyordu tabii, ama Türkçede bu sınırlama kalktığına göre Borges'in "kaplan"ına dönmek mi daha sadık bir çeviridir, yoksa Perec'in "jaguar"ı olarak bırakmak mı?

Türk okur için eğlenceli noktalar var demiştim. Kitabın can alıcı bir bölümünün (Perec'in hayatında ayak basmadığı) Türkiye'de geçmesi, Cemal Yardımcı'nın "yarı-yazarlık" yetkisiyle son derece yerel kimi unsurları kitabın sağına soluna ekleyerek okura göz kırpması" (Ekici, 2006).

Armağan Ekici, 400. kitabı olarak çeviriyi yayınlayan Ayrıntı Yayınevi'ni de kitaba gösterdiği belirgin özen ve emekten dolayı başarılı bulmuş, sözlerini şöyle noktalamıştır.

"Kelime oyunu meraklıları, Perec okurları zaten çoktan bu kitaba ilgi göstermişlerdir. Ben genel olarak Türkçe edebiyatla ilgili olanlara sesleneceğim: Sınırlama altında yazı, dilin

sınırlarını aramak, kullandığımız dili sınamak için de bir yöntemdir ya, bence, Türkçenin bugün ne durumda olduğunu, günümüz Türkçesinin olanaklarını merak eden herkes için okunması şart bir metin Cemal Yardımcı'nın çevirisi" (Ekici, 2006).

Görülüyor ki Armağan Ekici, Cemal Yardımcı'nın çevirisini, hem kaynak metnin kısıtlama dolu yapısına hem de mizah ve acı yüklü ruhuna sadakati, Türkçenin olanaklarının kısıtlamaya bağlı kalarak kullanılması ve genişletilmesi açısından değerlendirmektedir. Ekici'nin değerlendirmesi, yukarıda da belirttiğimiz gibi çeviribilim alanından bir kişinin metni değildir. Ekici, çevirmeni ağır sözcüklerle yargılamamakta, tam olarak betimleyici diyemeyeceğimiz kuralcı bir bakış açısının izlerini taşıyan görüşleri çerçevesinde çeviriyi bir "yok-çeviri" olarak görmediği gözlemlenmektedir.

6. Adnan Şerifoğlu. "Georges Perec'in *Kayboluş*'u"²⁴. *İndigo Dergisi*. Ocak 2010.

İnternet dergisi *İndigo* yazarlarından Adnan Şerifoğlu olumsuz görüşlere katılmadığını söyleyerek *Kayboluş* çevirisi hakkında şunları belirtmiştir:

"Çevirmen hakkında olumsuz eleştirilere katılmadığımı belirtmek istiyorum ve çevirmene buradan teşekkür ediyorum böyle zor bir romanı bizim dilimize de kazandırdığı için. Çünkü bu eser dünyada sayılı dillere çevrilmiş şimdiye kadar. Sırasıyla Almanca, İngilizce ve İspanyolcadan sonra da Türkçe. Bence bu önemli ve kim ne derse desin yapılan iyi şeyleri görmek gerekiyor. Üstelik bu konuda bir uzman olan ve *Perec Kullanma Kılavuzu*'nu hazırlayan Enis Batur'un çeviriyi çok beğendiğini bizzat Cemal Yardımcı ifade ediyor" (Şerifoğlu, 2010).

Şerifoğlu, Enis Batur'un bu çeviriyi beğenmesinin edebiyat dünyasındaki önemine dikkat çekmiş ve Yardımcı'nın zor bir işi başarmasından dolayı takdir edilmesi gerektiğini söylemiştir. Burada, edebiyat dünyasında "patronaj" kavramı bağlamında güç ilişkilerinin gündeme geldiği görülmektedir. Benzer bir vurguyla, Müge Özcan da, çeviriyi "yok-çeviri" saymayan ve beğenenler arasındadır.

7. Müge Özcan. "*Kayboluş*"²⁵. www.okuryatar.com. 27 Aralık 2011.

Olumsuz eleştirilere katılmayanlardan biri de bir kitap sitesinde yazısı çıkan Müge Özcan'dır. Özcan, bu tanıtım yazısını "e" harfi kullanmadan yazmıştır. Çeviriye karşı olumsuz eleştirilere katılmadığını belirtmiştir. Çevirinin neden kaynak metinden daha fazla bölüm içerdiği sorusuna da değinmiştir:

"*Kayboluş*'un Türk Dili uyarlamasında, C. Yardımcı'nın yazdığı birkaç bölüm var. Romanın aslında yirmi altıdan bir az olan bölüm sayısı, Türk Dili uyarlamasında yirmi dokuza çıkarılmış. Romanın Fransızcasında olmayan bölümün numarası altıdan bir az. Türk dili uyarlamasında da altıncı bölüm yok. Bazıları C. Yardımcı'nın romanı farklılaştırmasını hoş bulmasa da yorumcu bunun romana farklı bir tat kattığını düşünüyor. Türk Dili uyarlayıcısı

²⁴ Adnan Şerifoğlu'nun yazısı için bkz. Ek. 2.12., s. 208.

²⁵ Müge Özcan'ın yazısı için bkz. 2.13., s. 211.

bu kadar zor bir işi başarmış, ancak roman hâlâ çok akıcı. Yorumcunun Fransızcası olsaydı, romanın aslını da okuyup karşılaştırmayı çok arzulardı ama Fransızca bilmiyor... Yorumcu da iki ustaya saygısından, bu yorumu sırasında romanda kaybolan harfi kullanmadı” (Özcan, 2011).

8. Tuna Ersöz. *Kitap Yurdu*. 29 Ocak 2011.

Kitap yurdu sitesi yazarı Tuna Ersöz de benzer bir ifadeyle çeviride “e” harfi kullanılmamasına vurgu yapmıştır:

“Romanı Türkçeye çeviren Cemal Yardımcı, bu çeviri yaparken hiç “e” harfi kullanmamış! Bu, bence Perec’in yaptığı sıra dışı şeyden daha olağanüstü. “e” harfinin hiç kullanılmadan yazıldığı bir romanı başka bir dile -üstelik “e” nin etkin olduğu bir dile- aynı kurala sadık kalarak çevirebilmek gerçekten övgüye ve takdire değer bir iş. Farklı tatlar arayan okurlar için iyi bir seçim olacağına eminim” (Ersöz, 2011).

9. Sefa Kaplan. “Bu Romanda ‘e’ Harfi Yok”²⁶. *Hürriyet*. 14 Aralık 2005.

<http://www.hurriyet.com.tr/yasam/3635380.asp>

Bu yazı *Kayboluş*’un piyasaya sürülmesinden kısa bir süre sonra yayınlanmıştır. Kaplan da çoğu yazarlar gibi Perec’in hiç “e” harfi kullanmadan yazdığı bu romanın Türkçeye “e” harfi olmadan aktarıldığını vurgulamıştır. Yardımcı’nın böyle bir kitabı Fransızca yazmanın çok daha zor olduğunu belirten sözlerine yer vermiştir. “e” harfinin kayboluşunun Nazi Almanyası’nda kaybolan annesini simgelediğini eklemiştir (Kaplan, 2005).

Genel olarak değerlendirmek gerekirse, *Radikal Kitap*’taki tartışmaya katılanların çoğu Yardımcı’yı metne yaptığı eklemeler ve kendisine “yarı yazar” demesinden dolayı eleştirmiştir. Saliha Paker ve Enis Batur ise, çevirmeni yargılamadan içinde bulundukları dizgenin şartlarına göre değerlendirmek gerektiği konusunda benzer düşünceler öne sürmüşlerdir.

Adnan Şerifoğlu, Müge Özcan, Tuna Ersöz ve Sefa Kaplan imzalı *Kayboluş* ile ilgili yazılarda ise çeviriye dair yorumların hep “e” harfi kısıtlaması temel alınarak yapıldığı görülmektedir. Bu noktada çevirinin “e” harfi bulundurmaması yönünden “sadık” olarak değerlendirildiği söylenebilir.

Armağan Ekici, romandaki eklemeleri özgünün biçimine sadık kalması açısından değerlendirmektedir. Bununla beraber, Ekici’ye göre bu eklemelerle metin rahat okunabilmekte ve Perec’in nüktelerini yansıtabilmektedir.

²⁶ Sefa Kaplan’ın yazısı için bkz. Ek. 2.14., s. 212.

“Görülebilirlik”, incelenen yazılarda, tümüyle olumlu olarak değil de daha çok olumsuz yönleriyle, “e” harfini kullanmama, “yarı yazarlık”, “ekleme”, “akıcılık” noktalarında kaynak metne ve yazara sadakat üzerinden tartışılmaktadır denilebilir.

Sonuç olarak, *La Disparition* Japonca ve Hırvatça dâhil birçok dile çevrilmiştir. 2005 yılında yayınlanan *Kayboluş* çevirisinde Cemal Yardımcı’nın ön kapakta isminin geçtiği görülmektedir, iç kapakta ise ismi yer almamaktadır. Ancak iç sayfalarda yazardan sonra çevirmenin biyografisi verilmiştir. Celâl Üster, çevirmenin biyografisinin bulunmasını ender bir durum olarak yorumlamıştır. *Kayboluş* çevirisine dair olumlu görüş bildiren üst metinlerde ise Cemal Yardımcı, Georges Perec’in olağanüstü romanını çevirdiği ve çevirisi “e” harfi içermediği için başarılı bulunmuştur. Bununla beraber, romana yaptığı eklemeler ve kendisine yarı yazar demesi bir tartışma başlatmıştır. Bu eklemeleri ve “yarı yazar” nitelendirmesini doğru bulmayanlar, *Kayboluş*’un Perec romanı olmaktan çıktığını öne sürmüşlerdir. Tartışmacılardan sadece Saliha Paker ve Enis Batur çevirinin bir yorum çalışması olduğunu ve yargılanmadan incelenmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

3.3.2. A *Void* ve Gilbert Adair

Bu kısımda, *A Void* çevirisine dair genel bir giriş ve Gilbert Adair’e ait özyaşam bilgileri yer almaktadır.

3.3.2.1. A *Void*

Erek metin 2 diye adlandırdığımız İngilizce çevirinin ilk yayıncısı, Random House yayınevinin bir kolu olan Collins Harvill’dır ve kitap, 1994 yılında piyasaya sürülmüştür. Bu tezde, kitabın 2008 yılında çıkmış ikinci baskısı incelenmiştir. Kitabın yayınevi David R. Godine’dır. *A Void* toplam 284 sayfadır.

Ön kapak resminde “e” harfi üzerinde bir çizgiyle bulunmaktadır. “Translated from the French by Gilbert Adair” [Fransızcadan Gilbert Adair tarafından çevrilmiştir] cümlesi küçük boyutta yazılmıştır. Bunun ardından, büyük boyutta yazarın ismi yer almıştır ve hemen sonra *A Void* kitap adı gelmektedir. Başlık yazar isminden daha küçük boyuttadır. Arka kapakta roman, *A Void* çevirisi ve kısıtlamayla ilgili bilgi bulunmaktadır. Ardından *The New Yorker* dergisinin çeviri hakkında söyledikleri gelmektedir. Bundan sonra da Georges Perec hakkında kısa bilgi verilmiştir²⁷. *A*

²⁷*A Void*’un yan metinlerinden kapak, ön kapak için bkz. Ek 1.5., s. 123.

Void'ın iç kapağında, çevirmen ismi bir kez daha verilmiştir. İç kapak sayfalarına yayınevi ve kitap künye bilgileri ve yayınevinin diğer kitaplarından bir kısmı yazılmıştır²⁸.

Georges Perec, İngilizce konuşulan ülkelerin kültür ve edebiyat dizgelerine David Bellos'un yoğun çalışması sonucunda girmiş ve Bellos, İngilizce konuşan camiada Perec çevirmeni olarak anılmıştır (Gibbons, 2006, 1). Georges Perec'i, 1987'de *Life A User's Manual* [*La Vie Mode d'Emploi*, 1978; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, çev. İsmail Yerguz, 1998] ile İngilizceye kazandırmış ve Perec'in ayrıntılı biyografisini 1993'te, *Georges Perec A Life in Words* adıyla yayınlamıştır.

La Disparition'un çevrilmesi önce David Bellos'a teklif edilmiş; ancak Bellos'un Perec biyografisi üzerinde çalışması, diğer işleri ve Bellos'un kendi ifadesiyle, "bu işten korkması" çeviriyi yapmasını engellemiştir. Ama bu çeviri çalışması için Gilbert Adair'i önermiştir (Rosen, 1995, 1). David Bellos'un belirttiğine göre, İngilizce çevirinin editörü Guido Waldman'dır ve Gilbert Adair'in bu başarılı çevirisiyle ilgili en ufak bir değişiklik yapmayı düşünmemiştir²⁹.

3.3.2.2. Gilbert Adair

Gilbert Adair, 1944 yılında Edinburgh, İskoçya'da doğdu ve kendi deyimiyle "60'larda her film düşkünü bir genç gibi" Paris'e gidip uzun süre orada yaşadktan sonra Londra'ya döndü. İlk kurgu eserleri *Alice Through the Needle's Eye* [*Alice Aynadan İçeri*] ve *Peter Pan and the Only Children* [*Peter Pan ve Kardeşsiz Çocuklar*]’dır. *The Holy Innocents* romanı ile 1988'de Author's Club First Novel Ödülü'nü almıştır. Bu roman daha sonra, 2003'te Bernardo Bertolucci'nin yönettiği *The Dreamers* filminin öyküsü olmuştur. 1992'den 1996'ya kadar *The Sunday Times*'da köşe yazarlığı yapmıştır. *The Independent on Sunday* gazetesinin baş film eleştirmenliği görevini sürdürmüştür.

Adair, *La Disparition* romanının, *A Void* çevirisiyle 1995'de Scott Moncrieff Çeviri Ödülü'nü almıştır. Diğer eserleri arasında *Myths and Memories* [*Mitoslar ve Anılar*] (1986); *Love and Death on Long Island* [*Long Island'da Aşk ve Ölüm*] (1990) (bu eser 2003'te Richard Kwietniowski tarafından filme çekilmiştir); *The Death of the Author* [*Yazarın Ölümü*] (1992); *The Postmodernist Always Rings Twice*

²⁸ *A Void*'un yan metinlerinden iç kapak sayfaları için bkz. Ek 1.6., s. 124.

²⁹ David Bellos'la yapılan yazılı görüşmeler için bkz. Ek. 2.28., s. 284.

[*Postmodernist Her Zaman Kapıyı İki Kere Çalar*] (1992) isimli edebî eleştiri kitabı ve *Flickers: A History of the Cinema in 100 Images* [*Sinema filmleri: 100 Resimde Sinema Tarihi*] (1995) sayılabilir. Adair, 8 Aralık 2011’de hayata gözlerini yummuştur (*The Telegraph*, 2012, 1).

3.3.2.3. İngilizce Çeviriyle İlgili Üst Metinler

Gilbert Adair’in çevirisi üzerine Anglosakson dizgede birçok tanıtım yazısı ve eleştiri çıkmıştır. Bununla birlikte *Palimpsestes* dergisinin 9. (1995) ve 12. (2000) sayılarında *La Disparition*’un İngilizce çevirisiyle ilgili makaleler yayınlanmıştır. İlk olarak, çeviri yayınlandıktan bir yıl sonra, 1995 yılının Nisan ayında yayımlanan Miriam Rosen imzalı yazı incelenmiştir. Bu incelemenin ardından, İngilizce çeviriyle ilgili Miriam Rosen, John Sturrock, Walter Abish, Joshua Cohen, Daniel Gunn, Kevin Jackson tarafından yazılan üst metinler (anılan başlıklarca) incelenmiştir. *Palimpsestes*’te yazıları olan Sara R.Greaves, John Lee ve Mireille Ribière’in makaleleri de (anılan başlıklarda) irdelenmiştir:

1. Miriam Rosen. “De l’Etranger- Le ‘e’ de Perec file à l’Anglaise- A Void de Georges Perec” ³⁰ [“Yabancıdan -Perec’in ‘e’ si- İngilizceye, Georges Perec’in A Void’ına gidiyor]. *Libération* Livres. 27 Nisan 1995.

Miriam Rosen gazeteci olmasının yanı sıra, film ve kitap eleştirmenidir. Rosen’in yazısı *A Void*’un yayınlandığı yıl yazılmıştır. İlk önce Gilbert Adair hakkında bilgi vermektedir. Ardından, *A Void*’un Gilbert Adair’in çeviri süreciyle ilgili sözlerine yer vermiş ve kendi değerlendirmesini yapmıştır.

Rosen, Adair’in çeviriyi nasıl kabul ettiğini ve çeviri stratejilerini çevirmenin sözlerine yer vererek belirtmiştir. Çeviriden birkaç örnek sunup çeviriyi değerlendirmiştir. Rosen’in çeviriyi olumlu değerlendirdiği görülmektedir. Rosen, Adair’in Fransızca hâkimiyetini ve başarılı bir edebiyatçı olduğunu vurgulamıştır. Adair’in telif yapıtlarıyla ilgili bilgi vermiş ve bunların “benzek (örnekleme)” [“pastiche”] niteliğinde olduğunu belirtmiştir. Adair’in Perec’le edebî açıdan benzer yapıtlar ürettiğini çevirmenin sözlerine dayanarak öne sürmüştür.

Miriam Rosen, Adair çevirisi için “*La Disparition*’un İngilizce uyarlaması” [“version anglaise” de *La Disparition*] ifadesini kullanmıştır. Çevirinin tamı tamına bir çeviri

³⁰ Miriam Rosen’in yazısı için bkz. Ek. 2.15., s. 213.

olmadığını; çünkü asıl metinden daha uzun olduğunu belirtmiştir. Bunu yaparken olumsuz bir yargı ifadesi kullanmamıştır; çünkü çevirmenin aslında son derece Fransız kültürüne hâkim, orada yaşamış bir sinema eleştirmeni, yazar, şair, köşe yazarı olduğunun altını çizmiş, çeviriyi yapana dek birçok kitaba imza attığını belirtmiştir. Rosen, Adair’in çevirisinin en uzun lipogram olması açısından Perec’in ayağını kaydırabileceğini belirtmiştir.

Rosen’in çevirmeni öncelikle yazar kimliğiyle ön plana aldığı söylenebilir. Adair’in başarısının bir kısmı Anglosakson edebiyat dizgesinde Perec uzmanı ve çevirmeni olarak saygın bir yere sahip David Bellos’un çevirmeni teşvik etmesine de bağlandığı söylenebilir. Bu da “patronaj” kavramı bağlamında değerlendirilecek nitelikte çeviri alanında bir diğer güç ilişkisi durumudur (krş. Şerifoğlu’nun Batur değerlendirmesi).

Adair’in kendi kitapları ile Perec’in eserleri arasındaki bağlantı, İngiliz edebiyatında zaten Perec tarzında eserlerin varlığı, bu eleştirinin temel vurgu noktalarıdır, denebilir. İngiliz edebiyatındaki diğer metinlere öykünerek yazmak Perec’de de vardır ve Adair de Perec’e ve ayrıca kendi kültürünün çağrıştırdıklarına öykünerek bu çeviriyi yapmıştır.

Rosen, Adair’in sözlerine dayanarak çeviri stratejisini, kısıtlamaya uyma ve çevirinin okunabilir olması şeklinde özetlemiştir. Rosen, Adair’in metni okunabilir yapmak için “telafi sistemi” [“système de compensation”] uyguladığını öne sürmüştür. Fransız dizgesine ait öğeler, İngiliz okuyucunun algısına göre yeniden düzenlenmiştir. Rosen, Adair’in bu stratejisini hem Perec’in zaten İngiliz edebiyatında olan bir türü kullanmasına, hem de İngiliz yazarların da bu öykünme sistemini yapıtlarında kullanmasına bağlamıştır. Ayrıca Perec’in yapıtında farklı yazarların müdahaleleri bulunduğu için Adair de metni yeniden düzenleme yetkisine sahip olduğunu belirtmiştir. Bundan dolayı Rosen Adair’in çevirisinde birçok parantez, farklı ifade tarzları ya da metinler kullandığını ileri sürmüştür. Rosen, Adair’in “Bu kitapta, bu Perec’in değil, bu benim dediğim yerler var!” cümlesiyle yazısını bitirmiştir.

Rosen, Adair’in çevirisini “İngilizce versiyon” [“version anglaise”] şeklinde değerlendirmiştir.

2. John Sturrock. “E-less in Gaza”³¹ [“Gazze’de “e” harfsiz”]. *The London Review of*

³¹ John Sturrock’un yazısı için bkz. Ek 2.16., s. 215.

Books. C 16. S 21. Kasım 10. 1994: 6.

The London Review of Books yazarlarından John Sturrock, Adair'in bu çevirisini çok başarılı bir "adaptasyon" olarak nitelemiştir: "Perc'in romanından yaptığı bu parmak ısırtan adaptasyon, kitabın lipogramatik özelliğini açığa çıkarmamaktadır" (Sturrock, 1994, 6).

Sturrock, İngilizcede "e"siz yazmanın neredeyse Fransızcadan daha zor olduğunu belirtmiştir. Sturrock'a göre, Perc'in "je, se, le, ce, elle, de, les, des, avec, après, quel, que, est" gibi kıymetleri tartışılmaz sözcükleri kullanamaması son derece zordur. Adair'in de "he, she, we, they, the, be, before, after, then gibi" sözcükleri kullanması mümkün olmamakla birlikte, işini daha da zorlaştıran üç yüz sayfalık bir romanı bu tür kısıtlamalarla çevirecek olmasıdır. Sturrock, Adair'in bu zorluğu büyük bir şevk ve neredeyse kahramanca bir icat becerisiyle aştığını belirtip sözlerine şöyle devam etmiştir:

"O zamanlarda hiçbir İngiliz dili lipogramcısının zaman içinde, gerekli sözdağarcığı ve büyük bir sabırla "e"siz bir versiyonu yapmayı başarabileceğine pek inanılmazken, ümit veren bir müptelanın yıllardan beri bu konuda çalıştığı biliniyordu. Gilbert Adair şu an bize hünerle göstermiştir ki bir dilde yazılmış lipogram bir metin, diğer dilde yeterliden de öte bir biçimde meydana getirilebilir; böylece sadece alfabetik kısıtlama korunmaz aynı zamanda orijinalindeki ustalık da sürdürülür. Her iki dilin de harf sıklığı açısından birbirine oldukça yakın olması gerekir ki iki yazarın başarısı karşılaştırılsın. Fransızca ve İngilizce yeterince yakındır ve *A Void* bundan sonra dilimizin sahip olduğu en uzun lipogram olarak kalacaktır, tıpkı uzun yıllar *La Disparition*'un Fransızcada kaldığı gibi" (Sturrock, 1994, 6).

Sturrock, Adair'in bu hünerli lipogram çevirisinin diğer bir dile "yeterliden de öte bir biçimde" çevrildiğini ileri sürmüştür. Sturrock'a göre bunun nedeni, Adair'in alfabedeki kısıtlamaya uymasının yanısıra özgünündeki "ustalığı" da sürdürmesidir. Sturrock'a göre her iki dilin harf sıklığı açısından birbirine yakın olması nedeniyle, Perc ve Adair'in başarısı benzer seviyede tutulabilir. Sturrock, İngilizce metni çeviri olması açısından şöyle değerlendirmektedir:

"Adair'in çalışmasının "çeviri" sayılıp sayılmadığı ilginç bir sorudur. *A Void*, *La Disparition*'a şüphesiz umulandan daha yakın durmaktadır. Tabii ki orijinaldeki bütün kişi ve yer isimleri yeniden üretilebilir, böylelikle Adair kahramanın ismini Anton Vowl'a dönüştürmüştür.[...]. Perc'in metni aslında tamamen farklı yollardan oluştuğuna göre bu durumun bir sorun olduğu söylenemez. Aksine, sorunun çözümüdür. Lipogramatik bir metnin diğeriyle tam benzerliğinin mümkün olmadığı birçok zamanda çevirmen tek başınadır, tıpkı Perc gibi dolaylı anlatımın nadir zevkleriyle oynamakta özgürdür. Adair, bizim yerli sözcük depomuzun en uzak ve kıyıda köşelerine maharetle girerek kendini göstermiştir" (Sturrock, 1994, 6).

Sturrock, lipogramatik bir metin diğeriyle tam benzerliğe sahip olamayacağı için farklı ifadeler üretilebileceğini öne sürmüş ve Adair'in bu üretimi ustalıklı yaptığını vurgulamıştır. Sturrock, metnin lipogram olmasından dolayı, çevirmenin özgürlük

hakkını savunmuştur ve lipogram çevirmenin her iki dilin en iyilerine sahip kişi olduğunu ileri sürmüştür:

“Aynı Oulipocu ilke doğrultusunda, yazma eylemi ciddi kısıtlamalara maruz kaldığında genel olarak daha kolaylaşır diye düşünülse bile bir çevirmene bazı sözcüklerin yasak olduğu bir durumda, çevirinin gerçekten daha kolaylaşıp kolaylaşmadığı tartışmalı bir noktadır. Bir lipogramı çevirmeyi üstlenmiş çevirmen, her iki dünyanın da en iyilerine sahiptir: Kaybolmasını engelleyen üzerinde çalıştığı bir metin; orijinal anlatım yapısının önüne çıkardığı dönemeçlerde başıboş hareket etme ve dilediğini yapma özgürlüğü. Birbirine son derece yakın iki lipogram olan *La Disparition* ve *A Void* garip ama arzu edilir bir çift olabilirler. Zanaatkârlık açısından, Gilbert ve Georges eğlenceli oyunlardan kaçınan adaşlarına birkaç şey öğretebilir”(Sturrock, 1994, 6).

Bu bağlamda, Sturrock, Adair’in yazar gibi özgür seçimler yapabileceğini belirtmiştir. Sturrock, Adair’in çevirisindeki lipogramı Perec gibi “e” harfinin yokluğunu hissettirmeden aktarması, hareketli ve ustalık dolu bir dil ile kurguya sahip olması açısından “yeterliden de öte” [“more than adequately”] bir biçimde meydana getirdiğini ileri sürmüştür. Adair’in çevirisini özgünü kadar hünerli, çığınca bir iş olarak gören Sturrock’un çevirmen-yazar konumlandırması dikkat çekicidir.

3. Kevin Jackson. “As Easy As ABC: Georges Perec Once Wrote A Whole Novel Without the Letter e. Kevin Jackson Summarises an Oulipian Life in 26 Sentences”³² [“ABC Kadar Kolay. Georges Perec Bir Keresinde E Harfsiz Bir Roman Yazdı. Kevin Jackson 26 Cümlede Oulipocu Hayatını Özetledi”]. *The Independent*. 7 Nisan 1994.

Kevin Jackson imzalı bu yazı Adair’in çevirisinin yayın dünyasına sürülmesine çok az bir zaman kala yayınlanmıştır. Yazı, İngilizcedeki harf sayısını temsilen yirmialtı paragraftan oluşmaktadır. İlk paragraf şu şekildedir:

“A *Void*, Gilbert Adair’in yayınlanacak Georges Perec’ten *La Disparition* (1968) çevirisi, en azından bir olağanüstü özelliğiyle övünecektir: İki kaçırılmış adamın iz sürülmesi üzerine dedektiflik türü bir öykü anlatan bu 280 küsur sayfalık roman, tıpkı Fransızca orijinali gibi bir kere bile olsun asla e harfini kullanmayacaktır”(Jackson, 1994).

Jackson yazısında, Adair’in sözlerine yer vererek çevirmenin özgürce seçimler yaptığını vurgulamıştır. Jackson’un bu ifadesinde bir olumsuzluk duygusu olduğu söylenemez:

“Ayrıca, Gilbert Adair, *La Disparition*’u *A Void*’e dönüştürürken kendisine garip bir özgürlük duygusunun geldiğini, bunun nedenini ise “‘e’ harfsiz pekâlâ mükemmel iyi giden bir dil formüle etmeyi başardım, neredeyse sonunda geleneksel İngilizce kadar akışkan yazabildim ve aksi durumda ulaşamayacağım tesirler elde ettim... Tıpkı özürli insanların

³² Kevin Jackson’un yazısı için bkz. Ek. 2.17., s. 220.

dolu dolu, ilginç yaşamları olabileceği gibi “e”siz İngilizce total değil, farklı bir biçimde ‘özürsüz/yeterli bir dil’” olarak açıklar” (Jackson, 1994).

Jackson da diğer yazarlara benzer bir biçimde, Adair’in tıpkı Perec gibi hünerli bir biçimde “e” harfi kullanmamasını öne çıkarmıştır, denebilir.

4. Daniel Gunn. “E-free”³³ [“E’siz”]. *Times Literary Supplement*. S 4475. 7 Ekim 1996. 28.

Times Literary Supplement’ın yazarlarından Daniel Gunn, Adair’i başarılarıyla okuyucu karşısında yüceltir. Bu saygınlığın çevirmeni yazarla aynı konumda tutan bir saygınlık olduğu görülmektedir:

“Adair’in başarılarından ötürü *A Void*’u okumaksa, ikiye katlanmış korkutucu bir deneyimdi. Çünkü burada dikkat sadece mevcut cümlelerden, şaşırtıcı bir biçimde Perec’in kendini zorunlu tuttuğu kısıtlamaya kaymakla bitmiyor, ayrıca çevirmenin büyük çabasına hayran kalıyorsunuz. “Nasıl başardı bunu?”, “Neden böyle birşeyle uğraştı?” soruları “Nasıl başardılar?”, “Neden böyle bir şeyle uğraştılar?”a dönüşüyor” (Gunn, 1996, 28).

Gunn, Perec’in dile bir şiddet eylemi uyguladığını, benzerini de Adair’in çevirisinde yaptığını ifade etmiştir. Bunu yaparken Adair Perec gibi kurgudaki heyecan ve hareketi korumuştur:

“Hem romandaki karakterlerin hem de okuyucunun nefessiz ve heyecanla olay içindeki akışları kaybolmamaktadır. Gerçek ve metaforik yok edişler son derece fazladır. Burada dile karşı bir şiddet uygulanmaktadır, sonu bir şenliğe dönüşen, tehlikeli bir boğma eylemi” (Gunn, 1996, 28).

Gunn, Adair’in İngilizcenin yapısından kaynaklanan birtakım sorunlarla karşılaşmış olabileceğini söylemiştir. Örneğin, Fransızcada sayıların “e” harfsiz yazılmasının İngilizceye oranla daha kolay olduğu için Adair’in sayıları değiştirmesini doğal karşıladığını belirtmiştir. Bununla beraber Gunn, Adair’in Fransız yapıtlara göndermelerin İngiliz yapıtlarla yer değiştirmesini de yaratıcılık olarak değerlendirmiştir:

“Adair’in enerjisi ve dehası neredeyse sınırsız. Hamlet’in “To be or not to be” monoloğunun “e”siz versiyonu harikulade, “Ozymandias”ı eğlendirici ve daha birçok değerli hazine var. “Un anglais” ifadesi “a brilliant Scotsman”e, [...]“un mauvais roman”, Dick Francis’e, “paradis” “Arcadia” ya, “la mort” “Thanatos”a, “par trois fois” “again and again”e dönüşüyor. Diğer önemli noktaysa, romanın elle tutulamayan uçarı tonu, biçimindeki dalgalanmalar ve ürkütücü hassasiyet aşırılık ve bollukla beraber korunabilmiş”(Gunn, 1996, 28).

Gunn, Adair’in çevirisiyle ilgili bir kitabın her iki dilin özelliklerini yansıtacağını da şöyle dile getirmiştir:

“Bir “çevirinin kitabı”, bizi Adair’in deneyimine, Fransızca ve İngilizcenin zenginlikleri ve eksikliklerine, kısaca dile götüren bir yol açar”(Gunn, 1996, 28).

³³ Daniel Gunn’ın yazısı için bkz. Ek 2.18., s. 225.

Gunn, Fransızcada en sık rastlanan “e” harfi kullanmama kısıtlamasının, bir kayba bağlı kalma iradesi gösteren Perec’in anne ve babasının kaybı ile Yahudilerin sistematik yok edilişlerini simgelediğini belirtmiştir. Adair’in de bu kaybı Perec gibi açıkça söylemeden başarılı bir biçimde yansıttığını ileri sürmüştür.

5. Walter Abish. “Vanishing Act”³⁴ [“Kayboluş Edimi”]. *Washington Post Book World*. C XXV. S 11. 12 Mart 1995. 11.

Avusturya kökenli Amerikan yazar Walter Abish’in bu yazısı, *Washington Post Book World*’ün “Critical Review” [“Eleştiri”] alt başlığında yayınlanmıştır. Abish, romanın lipogram olma özelliği ile içinde gizlenen Yahudi soykırımına vurgu yapmış, romanın lipogram biçimde olmasının gelişigüzel bir kısıtlamadan ziyade öykünün anlamını oluşturan bir parçayı teşkil ettiğini belirtmiştir.

Abish, romandaki bazı cümlelerin yorumlanması gerektiğini, *A Void* adlı kitabın satır aralarında söylenmemiş bir katliam ve hayatta kalma mücadelesinin gizlendiğini ifade etmiştir. Abish bu acı dolu tarihin 1982’de 46 yaşındayken ölen Georges Perec’in David Bellos imzalı biyografisinin basılmasından sonra, romandan deşifre edilerek çözümlenebileceğini eklemiştir. Abish, Gilbert Adair’in çevirisinden şöyle söz etmiştir: “Gilbert Adair’in ustalık dolu çevirisiyle, *A Void* belki de yanlış okumaya davetiye çıkarıyor ama gözü pek okuyucu için kesinlikle degecek bir yolculuk barındırıyor” (Abish, 1995, 11).

Abish’in İngilizce çevirinin içinde sakladığı tarihi vurgulamakla birlikte, çeviriyi son derece başarılı ve ustaca yapılmış olarak değerlendirdiği söylenebilir. Abish’in yazısında Yahudi soykırımı vurgusu biçimsel bir özellik olarak ön plana çıkmaktadır.

6. Irving Malin. “Georges Perec. *A Void*”³⁵. *Review of Contemporary Fiction*. Darkly Archive Press. C 15. S 2. Yaz 1993. 200-201.

Irving Malin, özellikle Amerikan Yahudi edebiyatı eleştirmeni olarak isim yapmıştır. “Georges Perec. *A Void*” başlıklı yazısında Malin, kitabın öykü içerisinde öykü, gizem içinde gizem, gölge içinde gölge içerdiğini söyledikten sonra, Perec’in iletişimin kasıtlı bir biçimde deforme edilebileceğini bildiğini, bunun için de beyaz yalanlar, politik sloganlar kullandığını ve suçları parçalara ayırmak için belli yapılar

³⁴ Walter Abish’in yazısı için bkz. 2.19., s. 228.

³⁵ Irving Malin’in yazısı için bkz. 2.20., s. 231.

oluşturduğunu belirtmiştir.

Malin, kitaptaki “e” harfinin yokluğunun, geçmişte yazarın ölüm kamplarına yollanan kaybolmuş yakınlarını temsil ettiğini belirtirken, açıkça Yahudi soykırımı ifadesini kullanmamıştır. Okuyucunun metin içerisinde saklı dilsel, politik, dini temaları gözden kaçırmayarak kitabı ele alması gerektiğinin altını çizmiştir. Malin, kitabın bir çeviri kitap olduğu noktasına değinmeden, kitabın konusuyla ilgili yorumlar yapmış, çeviriden pek söz etmemiştir. Örneğin, kitabın “Metagraflar” bölümündeki bir alıntıyı İngilizce olarak verip kitabın sona erişini, Perec’in yakınlarını kaybetmiş olmasıyla ilişkilendirmiştir.

7. Ian Monk. “On G. Adair’s *A Void*”³⁶ [“G. Adair’in *A Void*’ı üzerine”]. *Writings for the Oulipo*. Make Now Press. 2004. 7-9.

Bu eleştiri yazısı, Monk’un kaleme aldığı *Writings for the Oulipo* adlı kitabın Georges Perec’e adanmış bölümünde yer almıştır (Monk 2004). Monk, *La Disparition*’u *A Vanishing* başlığıyla İngilizceye çevirmiştir; ama çevirisi yayınlanmamıştır (Kırş. Greaves, 2000, 103). Monk *A Void*’ı eğlendirici bulduğunu ama çeviri olarak hayal kırıklığına uğrattıcı olduğunu ileri sürmüştür:

“Zor kısıtlamalarla çalışmış genç bir Oulipocu olarak, şüphesiz ki G. Adair’in *La Disparition* çevirisini incelemeyi merakla istiyordum. Onu kendi çapında bir çalışma olarak eğlendirici buldum ama samimi olmak gerekirse çeviri olarak hayal kırıklığına uğrattıcı. Hemen şunu belirtmek isterim ki bizim şu Britanya dilinde belirli bir sembol olmadan yazmak aslında o kadar da zor değil. Dört gıdımlık zekâsı olan herkes yapabilir bunu. Bu durum, bir Anglosakson ülkesinde lipogram yazmanın yaygın olmadığına ipucu olabilir. Peki, o halde neden ama neden (Paul Johnson’ın diyeceği gibi) Adair bu kadar çabuk orijinaliyle oynamaya girişti? Ve neden “*A Void*” (Boşluk, kaçınma) kadar sakarca bir sözcük oyunu seçti? Bu seçim, görevinin neden oluştuğunu anlayamadığını belirten bir işaret diye düşünüyorum. Çünkü bir lipogram, içermemesi gereken bir sembolden kaçınmakla yetinmemelidir sadece. Yazarı, bu kısıtlamada imgelemine artırıcı bir yol bulmalıdır (*La Disparition*’un sanatsal yaklaşımında ve Alıntılar bölümünde bu durum bir açıklama içeriyor)... Bir lipogram çevirmeni için bu imgelem artırıcı yol, orijinalin ne dediğini söyleyecek bir yol bulma becerisidir; ekleme ya da çıkarma yapmadan, eserin deyiş yapısının sınırları içerisinde. Adair zeki ve iyi bir sözcük ustası ama çevirisi tamamen bu söylediğimizi yapmayı başaramıyor. *A Void*’ı incelerken o kadar çok ekleme, çıkarma ve tamamen açık yanlış çeviriler buldum ki bir süre sonra saymayı bıraktım” (Monk, 2004).

Oulipo grubunun sitesinde Ian Monk’un 1989’dan beri Oulipo grubu üyesi olduğu ve bu türde yapıtlar verdiği, aynı zamanda Perec’ten çeviriler yaptığı belirtilmiştir (Oulipo, [14.04.2014]). Monk ayrıca *La Disparition*’u Gilbert Adair’dan önce *A Vanishing* başlığıyla çevirmiş; ama bu çeviri yayınlanmamıştır.

³⁶ Ian Monk’un yazısı için bkz. Ek. 2.21., s. 233.

Monk, İngilizcede “e” harfi olmaksızın yazmanın hiç de zor olmadığını vurgulamıştır. Bu noktada Adair’in de “e” harfi kullanmamasını abartılı bir başarı olarak gördüğü söylenebilir. Monk, Adair’in çeviriyi sadece “e” harfindeki bir kayboluş olarak değerlendirmesini yeterli bulmamıştır. Monk’a göre çevirinin sadece “e” harfi barındırmaması başarılı bir çeviri olduğunu kanıtlamaz. Monk, Adair’in zeki bir söz ustası olmasına rağmen çevirinin hayal kırıklığına uğratmasının nedenini eklemelere, çıkarmalara ve yanlış çevirilere bağlamıştır. Bu noktada Monk, çeviriden dört örnek verip uygun bulmadığı noktaları belirtmiş, ardından bu cümleler için kendi çevirisinde izlediği yolu söylemiştir. Bu tezin 3.4.2. eklemeler bölümünde de geçen bir örneği Monk şu şekilde ele almıştır:

“Orijinal: “Puis l’on suicida Fignon.”

Adair (p. 58): “... following Fignon’s hara-kiri à la Mishima (in fact, so rumour had it, this was not a totally voluntary affair, for, calmly placing a sword in front of him, and saying only, in an odd transatlantic twang, that “a man’s gotta do what a man’s gotta do”, his boss at Matignon had no doubt in his mind what would occur...”

Mişima’nın trajik edimine dair kaba bir ekleme, artı uzun bir laf kalabalığı, gene saçma sinemasal bir tıngırtı, sadece Fignon’un kendini öldürdüğünü (hara-kiri à la Mishima yaptığını) söylemek için yapılmış. (Lucan’da etrafını çevreleyen bütün arkadaşları, faşist bir diktatöre karşı yaptığı eylemin, mor bir damardan küvete akan sıcak kanın onu ölümsüzlüğe götüreceğini bilirken) Şöyle bir çeviri neden olmasın: Why not: “Big wigs push Fignon into drinking poison / swallowing aspirins / blowing his brains out / slitting his wrists in his bathtub.” “Büyük kanatlar Fignon’u itti zehri içsin diye/ beyni fırlasın diye/ bileklerini küvette kessin diye” ya da ses getirecek daha binlerce sonlandırma yolu. Adair’in, orijinali hiç düşünmeden sadece gösteri yaptığının dair bir şüphe uyanıyor insanda. Bu çok yaygın harfi kullanmadan yazılmış olsa bile, orijinal sezi ve/veya besbelli saçmalıklarla dolu paragraflar oluşturmak bir çocuk oyuncağı. Ben beceriksizce bunu söylemeye çalışıyorum. Yazarın aslında ne söylediğine bağlı kalınmasıdır önemli olan” (Monk, 2004).

Diğer bir örnek, Oulipocu bir oyunla ilgilidir. Pangram denilen bu sözcük oyunu alfabadeki bütün harflerin bulunduğu bir cümlemin üretilmesidir.

“Original: ‘Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo’.

Adair (p. 39): ‘I ask all 10 of you, with a glass of whisky in your hand - and not just any whisky but a top-notch brand - to drink to that solicitor who is so boorish as to light up his cigar in a zoo’.

That quick brown fox is jumping onto a lazy diva”, ifadesi bildiğimiz basit bir denemedir ve A’dan Z’ye bütün sembolleri içerir (doğal olarak bu kitapta bulunmaması gerekeni içermiyor, ayrıca Anton Vowl’un arkadaşları için neler olup bittiğine dair önemli ama nafile bir işaret. Bu çevirideki sözcük çokluğuna rağmen m, q, v ve x harflerinin yokluğu da garip bir durum. Şu şekilde de çevrilebilir: “Quick! pour six whisky drams for an unjovial solicitor bringing cigars to a zoo.” Aksi takdirde, Anton Vowl’un yazı sonrası tamamen bir boşluk olur” (Monk, 2004).

Ian Monk, Adair’in özgünü hiç düşünmeden gösteri amaçlı bir çeviri yaptığını ileri sürmüştür. Buna neden olarak kaynak metindeki, dilsel ya da sosyal göndermelerle ilgisi olmayan eklemeler yapmasını göstermiştir.

8. John Lee. “Okuyucu Mektupları”³⁷. *London Review of Books*. C 13, S13, 11 Temmuz 1991: 20.

Bu tezin 3.2.1. numaralı bölümünde de belirtildiği gibi *La Disparition*’un yayınlanmamış İngilizce çevirilerinden biri de John Lee’ye aittir. John Lee, romanı *Vanish’d* başlığıyla İngilizceye aktarmıştır (krş. Greaves, 2000, 103). Lee, *London Review of Books*’un Okuyucu Mektupları köşesine *La Disparition* çevirisiyle ilgili bir mektup göndermiştir:

John Lee, *La Disparition* çevirisine gönderme yaptığı mektubunda şunları söylemektedir:

“Çeviri üzerine fazla konuşmak pek ilgi çekici değildir çünkü ya çok genellemeci ya da çok dardır. Konu, ancak iki farklı versiyonu karşılaştırmak gibi orta bir yol bulunduğunda etkileyici bir hale gelir; tıpkı *London Review*’ın sayfalarında birbiri ardına gördüğümüz Craig Raine ve Donald Davie’ninkiler gibi (*LRB*, 13 Haziran). Bazı çeviriler uzun bir süre gecikmiştir: Sayısız Fransızca çevirmeni, yıllarca Henry James’i ele aldı. Eserlerinin hepsinin yayınlanması daha yeni bitmiştir. Yazarın çeşitli nedenlerden on beş yılda yarısını bitirdiği *The Sense of the Past* romanını çevirmem, belki pek de farklı olmayan nedenlerden dolayı kâğıda ilk mürekkebi koymamdan, iki ay süren basılmasına kadar altı yıl aldı. Bazı çeviriler ise teleskobun öbür ucundan baktığınızda vakitsiz geliyor. 1987’de Georges Perec’in İngiliz yayıncısı *La Disparition*’un tam çevirisini “bu yüzyıla” (Amerikan karşılığını tırnak içine alıyorum) muhtemelen küçük gelmeyecek idealize bir diğer seçeneğinden dolayı reddetti. Ne hikmetse James’i çevirmek, biçimsel özgürlüğün kural olduğu Perec’i çevirmekten çok daha kısıtlayıcı: Anlamsal tutarlılık ve biçimin karmaşık gerekliliklerini karşılaması için Fransızcanın sözdizimi genişletildiğinde, Raine’nin matrioshka tesiri kaçınılmaz oluyor... James, küreği kürek olarak belirtmeyi reddederken, Perec “kazma aleti”, “kaşığı” ya da daha ilginç bir şey olarak adlandırıyor. Kelimelerin günümüzdeki kullanımları da keza yeterli olmayabilir; çünkü bir şeyin kesin ne olduğunu belirten Hingley tipi sözcükler yerine, Çehovvari ipuçları ve tahminlere dayanmak daha zordur. “Ulu hiç kimsenin” muhafazakâr değerleri ile daha eğlenceli belki de daha bencil değerlerin, yaratıcı süreç içerisinde nasıl tamamen bağdaşabileceği sorunsalını *La Disparition* ortaya çıkarmaktadır.

John Lee
Neufchâtel-en-Saosnois, Fransa” (Lee, 1991, 20).

John Lee *La Disparition*’un tam olarak yapılmış bir çevirisini İngiliz bir yayıncının 1987’de reddettiğini belirtmiştir. Açıkça kendi ismini ve çevirisinin başlığını vermemiştir. Lee, sözlü ve yazılı çeviriler yapmaktadır. Çevirileri arasında Henry James’ten *Nouvelles-La Leçon du Maître* (1984) [*The Lesson of the Master*], *Le Sense du Passé* (1991) [*The Sense of the Past*] bulunmaktadır³⁸. Lee’nin bu mektubu, Adair’in çevirisi yayın dünyasına sürülmeden *London Review of Books*’ta yayınlanmıştır. Adair’in çevirisini “bu yüzyıla [...] muhtemelen küçük gelmeyecek idealize bir diğer seçenek” olarak nitelendirmiştir. Lee, mektubunda kendi çevirisiyle Adair’in çevirisinin karşılaştırılmasını önermiştir. Lee bu yazısında “divine nobody”

³⁷ John Lee’nin yazısı için bkz. Ek. 2.22., s. 236.

³⁸ John Lee ve *Vanish’d* çevirisi hakkında bilgi için bkz. Bloomfield, 2011.

nitelemesini Perec için yapmış gözükmemektedir. Adair'in çevirisini açıkça iyi ya da kötü olarak değerlendirmemiştir. Yazara atfedilen “divine nobody” nitelemesinin Adair'in kendini gösteren tarzıyla örtüşmediğini düşündüğü söylenebilir, bunun çeliştiğini söyleyerek sanki yazar kendisini yok ederken Adair'in ismiyle öne çıkmasını onaylamıyor denebilir.

Palimpsestes'te çıkan yazılar

9. Sara Greaves. “De *La Disparition* de Georges Perec À *Vanish'd!*’de John Lee: La Traduction Traduite”³⁹ [“Georges Perec’in *La Disparition*’ndan John Lee’nin *Vanish'd*’ine: Çevrilmiş Çeviri”]. *Palimpsestes*. S. 9. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1995. 105-115.

John Lee’nin *La Disparition*’un iki İngilizce çevirisini karşılaştırma önerisi 1995 yılında *Palimpsestes* dergisinde kısmen yanıt bulmuştur. Sara Greaves, Adair ve Lee’nin çevirisiyle ilgili bir makale kaleme almıştır. 2000 yılında, *Palimpsestes*’in 12. sayısında *La Disparition*’un Adair ve Lee çevirileriyle ilgili bir bölüm ayrılmıştır. Lee’nin çevirisi Adair’in çevirisiyle beraber incelenmiş, John Lee de kendi çeviri stratejilerini Adair’inkilerle kıyaslamıştır.

Bu makaleyi, Sara Greaves 1995’te, Gilbert Adair’in *A Void* çevirisi yayın dünyasına sürüldükten kısa bir süre sonra yazmıştır. Greaves, İngiliz ve Fransız dili öğretimi ve yaratıcı çeviri üzerine uzmandır (Univamur, [10.07.2015]). Makalesinde, John Lee’nin bu parlak çevirisinin henüz yayınlanmadığını, Gilbert Adair’in *A Void* adlı çevirisinin de Harvil tarafından yayın dünyasına sürüldüğünü söylemiştir (Greaves, 1995, 105).

“Kaynak metinle benzer bir şekilde, ikinci derecedeki lipogramı okuması sırasında çeviri metin, kendi okuyucularını oluşturma görevini kendine veriyor. Aslında, Perec’in izlerini usluca takip etmiyor. John Lee çevirisiyle bu olağanüstü romanı İngilizcede yeniden yaratma işinin zorluğunu gösteriyor. Bu doğrultuda, hem kaynak metni ortaya çıkaran bir çeviri üretiyor (aşağı yukarı bütün çeviri metinlerdeki olgu) hem de bir parşömen kağıdı etkisi yaratıyor, metnin çeviri olduğunu ‘bir yandan gösterirken diğer yandan gizliyor’ (*La Disparition*, s. 41)” (Greaves, 1995, 108).

Greaves, John Lee’nin çevirisini lipogram okuyucusunu oluşturma özelliği açısından değerlendirmiştir. Bu lipogram okuyucusu kaynak metindeki yöntemler uyarınca meydana getirilmelidir (age, 109). Greaves’e göre John Lee, kaynak metindeki ana hatları saklamış, özellikle lipogramatik formüllerin izlerinden yola çıkarak İngiliz dilinde okuyucuyu lipogramın dilsel oyunlarına götüren ipuçlarını ya da şifreleri

³⁹ Sara Greaves’in yazısı için bkz. Ek 2.23., s. 237.

çevirisine dâhil etmiştir. Okuyucuya bu ipuçlarını, kaynak metindeki gibi, örtük bir biçimde göstermiştir. Greaves, incelemesini Lee'nin metninden parçaları kaynak metinle beraber ele alarak yapmıştır. Lee'nin dilsel düzeydeki çeviri stratejilerini lipogramın oyunlarını erek dile aktarması bakımından değerlendirmiştir. Greaves, Lee'nin kültürel referans aktarımını parantez içinde sunmasını, okuyucu tanıklığından dolayı, olumlu olarak değerlendirmiştir (age, 112).

Sara Greaves'in bu yazısı, Fransız bir çeviri(bilim) dergisinde yayınlanmıştır; dolayısıyla doğrudan çeviri(bilim) (üst)söyleminde yer aldığı söylenebilir. Greaves, örnekler göstererek betimleyici bir temel üzerinden John Lee'nin çevirisini değerlendirmiştir. Bununla beraber, herhangi bir çeviribilim kuramına ya da belli bir kuramsal görüşe göndermede bulunmadan, biçembilimsel ve dilsel bir değerlendirme yapması dikkat çekicidir.

Greaves, Gilbert Adair'in çevirisi yayımlandıktan sonra, gerek bu çeviri gerekse John Lee'nin çevirisiyle ilgili makalesini 2000 yılında *Palimpsestes* dergisinin 12. sayısı için kaleme almıştır. Bu sayıdaki “La Plausibilité d’Une Traduction: Le Cas de *La Disparition* de Georges Perec” [“Bir Çevirinin Kabul Edilebilirliği: Georges Perec'in *La Disparition* Vakası”] başlıklı bölüm Perec'in yapıtına ve çevirilerine ayrılmıştır. (İncelemeler Sara R. Greaves, John Lee ve Mireille Ribière'e aittir).

10. Sara R. Greaves, “Une Traduction Non Plausible? *La Disparition* de Georges Perec Traduit par John Lee”[“Kabul Edilemez Bir Çeviri mi? John Lee tarafından çevrilen Georges Perec'in *La Disparition*'u”]⁴⁰. *Palimpsestes*. S 12. 2000. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 103-116.

Greaves, Fransızca bilmeyen Anglosakson okuyucunun Georges Perec'in lipogramatik başyapıtına sadece 1994 tarihli Gilbert Adair çevirisiyle ulaşabileceğini belirtmiştir. Ancak hemen ardından, kitabın iki ayrı çevirisinin bulunduğunu belirtip John Lee'nin *Vanish'd* çevirisinin 10 yıldır var olduğunu vurgulamıştır. Greaves bu çevirinin, ne yazık ki verilen sözlere rağmen reddedildiğini eklemiştir. Bununla beraber, aynı editör birkaç sene sonra Adair'in çevirisini basmıştır. Greaves'e göre bu tercih şaşkınlık vericidir (Greaves,2000,103).

Greaves, bu iki çevirinin birbirine benzemediğini belirtmiştir: “bu iki metin, çok farklı iki tarafın ürünüdür”. Editör bunlardan birini “kabul edilebilir” [“plausible”]

⁴⁰ Sara R. Greaves'in yazısı için bkz. Ek 2.24., s. 247.

bulmuş, ama diğerini bulmamıştır. Greaves, editörün bu tercihinin nedenini ve hangi ölçüte göre bu yargıya vardığını sorgulamıştır (age, 103). Greaves, editörün kafasından neler geçtiğini anlamak için Lee ve Adair'in çevirilerini ve çeviri üzerine makalelerini karşılaştıracaklarını belirtmiştir (age, 103). Bu şekilde, Greaves'e göre çeviri eserin alımlanması üzerine düşünülecek, çevirmenlerin gelecek okuyucuları için ne düşündükleri anlaşılacak ve "kabul edilebilirlik" ["plausibilité"] olgusu üzerine çevirmenlerin düşünceleri ortaya çıkacaktır (age, 103).

Sara Greaves, Gilbert Adair'in çevirisi yayın dünyasına sürüldükten sonra *Courrier International*'in 11-17 Kasım 1994 tarihli 158. sayısında çıkan yazısına, makalesinde yer vermiştir. Bu makale üzerine kendi değerlendirmelerini sunmuştur.

Greaves, Gilbert Adair'in *La Disparition*'u deneysel roman sınıfına dâhil ettiğini belirtmiştir. Greaves, İngiliz okuyucunun deneysel romana ilgisizliğini bildiğini, bu nedenle Adair'in çeviri kararlarını ona göre aldığını belirtmiştir (age, 104). Bunu yaparken de, Greaves'e göre Adair, lipogram yazısını sıradanlaştırmıştır (age, 104). Başka bir deyişle, Adair bunu yaparken bir bakıma lipogram yazımını, "e"siz romanı küçümsemiş, "banalize" etmiştir. Bu iddiasını Adair'in yazısından şu alıntıya dayandırmıştır:

"Şunu anladım ki pekâlâ 'e'li bir roman yazılabileceği gibi (farklı bir şekilde de olsa) 'e'siz de yazılır" (Adair, 1994'den aktaran, Greaves, 2000, 104).

Greaves, Adair'in bu cümleleri *Sunday Times* için yazdığını ve dolayısıyla uzmanlara seslenmediğini vurgulamıştır. Greaves'e göre, Adair yazısında İngiliz edebiyatındaki deneysel edebiyat örneklerini hatırlatarak, Perec'in romanının değerini tam olarak yansıtamamış ve bu önemli eser karşısındaki sorumluluğundan kaçmıştır (age, 104). Bununla beraber, Greaves, "e"li bir roman yazmakla "e"siz bir roman yazmak arasında pek bir fark bulunmadığını söylediği için Adair'in lipogramatik kısıtlamada hakkını vermediğini ileri sürmüştür (age, 106). John Lee, Greaves'e göre kısıtlamayı çevirideki yaratıcılığının kaynağı olarak görmüştür; Adair ise yaratıcılığını kendine bağlamıştır (age, 106). Greaves, lipogramatik kısıtlamanın sağlanmış olmasının tek başına işin başarılı olduğu anlamına gelmediğini ilave etmiştir.

Greaves'e göre, Lee'nin sunduğu gibi, *La Disparition* romanı stratejilerini okuyucuya yavaş yavaş açan bir romandır. Kendine ait bir kullanım kılavuzu vardır ve öykü ilerledikçe, birbiri üzerine bindikçe, metinlerarası göndermeler ile roman arasında dilsel ve konusal düzeyde çözümlemeler yapılması gerekmektedir. Greaves,

bu noktada yazarın neredeyse parmakla işaret ettiği kısıtlamaların da bu çözümlemeye dâhil edilmesi gerektiğini belirtmiştir (Greaves, 2000, 107).

Greaves'e göre, Lee'nin çevirisi bütün bu özellikleri kapsar ve okuyucunun dilsel, anlatımsal oyunları, metinlerarası göndermeleri bulabilmeleri için onlara işaretler verir; tıpkı Perec gibi oyunun kurallarını okuyucuya öğretmeye çalışarak, lipogramatik kısıtlamaların saklanmış görüntüsünü su yüzüne çıkarıcı taktikler kullanır. Bunu yaparken Lee dipnotlardan da faydalanır (age, 107).

Greaves, Adair'in çeviri yaklaşımının sıradanın, normalin dışındaki her şeyi sıradanlaştırmak, metindeki yabancılığı indirgenemez ve tedirgin edici bir şekilde bilindik, sıradan bir zemine getirmek olduğunu belirtmiştir (age, 108). Lee ise, Greaves'e göre, romandaki bu yabancılığa, çetinliğe, kapalılık kullanmadan, abartıya kaçmadan "sadık" kalmıştır (age, 107). Greaves'e göre bu yaklaşımı tercih etmek gerekir, çünkü hem romana daha "sadık" hem de okuyucuya daha "saygılı"dır (age, 107).

Görülüyor ki Greaves'in çeviriye yaklaşımı yazara ve metnin biçimine, alt katmanlarındaki yapısal çözümlemelerine sadakat biçimindedir. Bununla birlikte Greaves, İngiliz edebiyat çevrelerindeki çeviriye yaklaşımı da eleştirmektedir. Eleştirmenlerin "kabul edilebilir" çeviri ("plausible") kavramı temel sorunsaldır. Greaves, Adair'in çevirisi hakkındaki yazıların övgü dolu ve başarılı bir iş karşısındaki hayranlığı sergileyecek cinsten olduğunu belirtmiş ve bunun nedeninin İngiliz edebiyat çevrelerindeki "kabul edilebilir"lik ("plausibility") anlayışında yattığını söylemiştir (age, 108).

Greaves, *The Guardian*'da Andy Martin imzalı "Avoiding 'e' issue" ["'e'den Sakınmak"] başlıklı yazıdaki şu sözlerle gönderme yapmıştır: ["Adair aslında güncellemeler ve açıklamalar yaparak özgünü zenginleştirdi"] (Martin, 1994, 10'dan aktaran Greaves, 2000, 109). Bu bağlamda, Greaves "kabul edilebilir" ["plausible"] çevirinin, İngiliz edebiyat çevrelerinde "makul" ["reasonable"] ya da "gerçeğe benzer" ["vraisemblance"] sözcükleriyle hemen hemen eşanlamlı olduğunu belirtmiştir (age, 109). Greaves, Perec'in romanının Adair'in çevirisiyle "kabul edilebilir" ["plausible"] olduğu ve çevirinin eseri zenginleştirdiği fikrini kabul etmemektedir. Bununla beraber, Adair'in yaptığı parantez içindeki bazı eklemelerin yazarın aktarmak istediği tarzda olmadığını da dile getirmiştir (age, 109).

11. John Lee. “Une Stratégie Traductive pour *La Disparition*” [“*La Disparition* için bir Çeviri Stratejisi”] ve “*La Disparition: Problem Translations, The Rough and the Smooth*” [“*Kayboluş: Sorun Çeviriler: La Disparition, Pürüzlü ve Akıcı*”]⁴¹. *Palimpsestes*. S 12, Presses de la Sorbonne Nouvelle. 2000. 137-157.

John Lee, “Une stratégie traductive pour *La Disparition*” ve “*La Disparition: Problem Translations The Rough and the Smooth*” başlıklı her iki makelesinde de çeviri stratejilerini, çevirisinden örnekler vererek açıklamıştır.

“*La Disparition: Problem Translations The Rough and the Smooth*” [“*Kayboluş: Sorun Çeviriler: La Disparition, Pürüzlü ve Akıcı*”] makalesinde Lee, alıntılara *A Void*’den parçalar katmış; kendi çevirisiyle Adair’in çevirisini kıyaslamıştır. Adair’in çevirisi üzerinde kendi çeviri stratejilerinin bir nevi savunmasını yapmıştır, denebilir.

Lee, “e” harfinin kullanılmamasının baş döndürücü bir sorun olmadığını, Almandada bunun daha zor olabileceğini belirtmiştir⁴² (Lee, 2000a, 117).

Lee çeviri yaparken ilk önce çözüm bulmaya çalıştığını daha sonra bu çözümleri metinde dizgesel bir biçimde uyguladığını belirtmiştir (age, 117):

“Çevirmenin o halde, görünürde birbiriyle uyum sağlamayan iki tip eşdeğerliğe göre konumlanması söz konusu: Anlamsal eşdeğerlik, biçimsel eşdeğerlik. [...] Bana öyle geliyor ki çevirinin global bir eşdeğerliği elde edebilecek bir özelliği var, bu eşdeğerlikte biçimsel ve anlamsal kıstaslar birbiriyle uzlaşa içerisinde” (Lee, 2000a, 117).

Görülüyor ki Lee, *La Disparition*’u çevirirken, kaynak metnin öz yapısındaki şifreleri göz önünde tutup, bunların izini çevirisine yerleştirmeye çalıştığını, böylelikle yapısal ve anlamsal biçime uymayı hedeflediğini açıklamıştır (Lee, 2000a).

Lee, “*La Disparition: Problem Translations The Rough and the Smooth*” makalesinde, çeviri sürecinde üzerinde durduğu noktaları örneklerle tekrar tekrar açıklamıştır (Lee, 2000b, 137-157).

12. Mireille Ribière. “*La Disparition* et sa Traduction par Gilbert Adair: Deux textes, une Mème Œuvre?”⁴³ [“*La Disparition* ve Gilbert Adair Çevirisi: İki Metin, Bir Eser?”]. *Palimpsestes*. S 12. Presses de la Sorbonne Nouvelle. 2000. 127-136.

Adair çevirisinin kaynak metnin öz yapısına uymadığını belirten yazarlardan biri de

⁴¹ John Lee’nin yazısı için bkz. Ek 2.25., s. 259.

⁴² John Lee’nin *La Disparition* çevirisiyle ilgili söyledikleri ve *La Disparition*’u diğer dillere aktaran çevirmenlerle söyleşi için bkz. Bloomfield 2011.

⁴³ Mireille Ribière’in yazısı için bkz. Ek. 2.26., s. 268.

Mireille Ribière'dir. Ribière, Adair'in çevirisini romandaki sosyo-politik kurgu, çevirmenin "yazarlık" yapması ve dil oyununa dair ipuçlarını vermemesi noktalarında eleştirmiştir.

Çevirmen, yazar ve Fransız edebiyatı uzmanı olan Ribière, yazısının başlığında soru işareti kullanmıştır. "İki metin, bir eser" sözcüklerinin sonundaki bu soru işaretiyle çeviriyi kaynak metinle eşdeğerliği açısından inceleyeceği ve bu incelemenin de olumsuz olacağı işaretini veriyor olabilir.

Ribière, diğer iki çeviri varken yayıncının neden Adair'in çevirisini tercih ettiği sorusuna yanıt arayacağını; bu soruyu, Adair'in çevirisinden önemli bulduğu üç parça üzerinden yanıtlayacağını belirtmiştir (Ribière, 2000, 128). Ribière'e göre *La Disparition*, tamamlandığı tarih olan 1968'den sonraki hiçbir olaya tarihsel göndermede bulunmamıştır (age, 128). Ribière, Adair'in yakın geçmişe dair olaylara gönderme yaptığını belirtmiştir (age, 128). Ribière, Adair çevirisinin basımının kabul edilmesini, liberalizm çağındaki Anglosakson okuyucunun isteklerinin belirlediğini vurgulamıştır:

"Aslında, Adair'de çeviri yalnızca Anglosakson kültüre yapılan bir yeniden yazım ve adaptasyon olmakla beraber, aynı zamanda tarihsel, estetik ve ideolojik bir transpozisyonudur. Böylece bu çevirinin basılmasının nedeninin Perec'in romanının kabul edilebilir yüzünü hem Anglosakson okuyucunun beklentilerine göre hem de zamanının havasına, liberalizmin egemen ritmine göre temsil etmesinden kaynaklandığı izlenimi doğmaktadır" (Ribière, 2000, 130).

Ribière'in belirttiği bu durum, Lawrence Venuti'nin çevirmenin görülemezliği hakkında söyledikleri ile örtüşüyor denebilir. Anglosakson ülkelerde, akıcı çeviri stratejisinin günümüze kadar hüküm sürmesi, kaynak metnin sanki erek kültüre ait bir parçaymış gibi erek kültüre adapte edilerek yerleştirilmesi, Gilbert Adair'in çevirisinin Anglosakson edebiyat dünyasında tercih edilmesine ışık tutuyor denebilir.

Ribière, romandaki 1968 olayları ve öncesine ait tarihsel dokunun bozulduğunu, o dönemin sosyal, politik hak talepleri ile edebiyat alanındaki ideolojiye karşı duruşun tam olarak yansıtılmadığını öne sürmüştür; bunun nedeni ise, romanda olmayan 1990'lara ve Anglosakson kültüre özgü öğelerin çeviride yer almasıdır (age, 132). Ribière'e göre, yazarın göndermede bulunduğu tarihsel ve kültürel öğeler çeviride saklanmış olsaydı, Anglosakson okuyucu için bu bir yakınlık ifade etmezdi (age, 133).

Ribière'in değindiği bir başka noktaysa, Adair'in yazarlık isteğinin yansımalarının

çeviride var olmasıdır. Ribière'e göre daha eserin başında bu görülmektedir. *La Disparition*'un "Avant-propos" bölümü üçüncü tekil şahıs üzerinden kaleme alınmışken, "Introduction" olarak aktarılan çevirisinde, Adair birinci tekil şahıs kullanmayı tercih etmiştir. Bundan dolayı, anlatıcı sanki kendi çağının olaylarını anlatacakmış gibi bir his doğmaktadır. Böylece çeviride, yazarın 1968 olaylarına yaptığı bağlam gönderimi ve yazarın birinci tekil şahıs üzerinden var olmama düşüncesi de atlanmıştır (Ribière, 2000, 130).

Ribière, Stéphane Mallarmé'yle "şairin ölümü" olgusunun başladığını, Roland Barthes'laysa "yazarın ölümü" olgusuna geldiğini belirtmiştir (age, 132). Bu yönden bakıldığında, *La Disparition* romanında Perec, birinci tekil şahısta konuşmamış ve okuyucuya bir ipucu vermemiş; okuyucudan sözcüklerden oluşmuş bir bulmacayı çözmesini istemiştir (age, 132). Hâlbuki Adair'in çevirisinde açıklamalar; yani erek okuyucunun Anglosakson kültür kodlarına uygun yorumlamalar vardır ve yazarın ölümüne/kayboluşuna gönderme yapan en son bölümde (Post-scriptum) Adair son derece baskın bir biçimde birinci tekil şahısla konuşarak "yazarın" ya da "çevirmenin" sesini duyurmuş; yani okuyucuyu öldürmüştür (age, 133). Bu bağlamda, *La Disparition* egemen geleneğe karşı bir kitapken, Adair egemen edebiyat normlarına uygun bir roman yaratmıştır (Ribière, 2000, 133).

Ribière, eleştirilerini, yazarın vermek istediği tarihsel göndermeler, yazarın kayboluşunun atlanması ve metin içerisindeki Oulipo oyununun ipuçlarını oluşturan katmanlı yapının aktarılmaması hususunda temellendirmiştir.

Sonuç olarak, *A Void* çevirisi Anglosakson kültürde saygın bir isim Gilbert Adair tarafından yapılmıştır. Dış kapakta, çevirmenin ismi yazardan önce ama küçük boyutta bulunmaktadır. İç sayfalarda da çevirmen ismi vardır. Yazar ya da çevirmen biyografisi iç sayfalarda bulunmamaktadır. Yan metinlerde "e" harfi kısıtlamasında bulunmamıştır. Üst metin incelemeleri, Gilbert Adair çevirisinin Anglosakson dizgede çok beğenildiğini göstermiştir. Adair'in *La Disparition*'u zenginleştirdiği yönünde bir yaklaşımın egemen olduğu söylenebilir. Eleştirmenlerin çeviri için "adaptasyon" sözcüğünü olumlu anlamda kullanıldığı görülmektedir (krş. Sturrock, 1994, 6). Bununla beraber, bu zenginleştirme işinin ancak saygın kalemler olarak görülen çevirmenler tarafından yapılabildiği görüşünün yaygın olduğu söylenebilir. Bu noktada, "yazar" çevirmenlerin dizgedeki güçlerinden dolayı "görülebilir" oldukları iddia edilebilir. Bu çevirmenlerin en önemli özelliği ise,

kaynak metni zenginleştirmek şeklinde yorumlanmıştır. Fransız dizgesindeki *Palimpsestes* dergisinde ise Gilbert Adair'in çevirisinin Georges Perec'i yansıtmadığı belirtilmiş, çeviri metne yansıdığı iddia edilen Anglosakson liberalizmi eleştirilmiştir (krş. Ribière, 2000, 130).

3.4. Metin İncelemesi

Bu bölümde, çeviri metinlerdeki çevirmen tercihlerinin “nasıl”, “neden”, “ne amaçla” yapıldığına ilişkin temel sorulara yanıt aramak hedeflenmektedir. Bu soruların yanıtı aranırken, kaynak ve erek metinlere bağlam içerisinde yaklaşılmaya çalışılmıştır. Bu metinlerin kaynak ya da erek kültürlerdeki toplumsal, siyasal, edebî dizge ile ilişkileri de göz önünde bulundurulmuştur. Çevirmenlerin kararları, çıkarma, ekleme, yerileştirme ve farklı yorumlama olarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma çevirmen tercihlerinin yoğunlaştığı noktalar doğrultusunda yapılmıştır. İncelemede Türkçe, İngilizce, Fransızca metinler, sırasıyla “Erek metin 1”, “Erek metin 2”, “Kaynak metin” olarak yer almaktadır.

3.4.1. Çıkarmalar

Bu bölümde amaç, çevirmenlerin “görülebilirliğini-görülemezliğini” ya da “sessizliğini”ni yaptıkları “çıkarmalar” bağlamında metinlerden alınan örnekler doğrultusunda incelemektir.

Çıkarma 1

Erek metin 1:

“Kayboluş
Bir gürültü bir soluktur uzaklara kaçan
Tırnaklar gibi süzülüp uçan bir karartı
(ki bir gıcırtyı rüzgârlarla yaldızlardı
bir zamanlar) şimdi şakaklarında kan

Olmasa birisi adım adım koşan ardından
kirpiği ok kurşunla ip kolunda kaskatı
Pusulasız talihin bağıyla ağzı tıkalı
kör sağır boşlukta kalsa o çıplak saksağan
yok olanın suskunluğu artık duyulmasa
kim anlardı (bu yazıya gömülü bir yasa
(dörtnele koşusunda bir aksama) arayıp

bulmadan bulanık akşam pusunda) burada
şudur anlatılan (ana fikir, ana kayıp)
sanat akrabadır savaş narasına (nokta)
J.Roubaud”(Perec, 2008a).

Erek metin 2 ⁴⁴

Kaynak metin:

“La Disparition

Un corps noir tranchant un flamant au vol bas
un bruit fuit au sol (qu’avant son parcours lourd
dorait un son crissant au grain d’air) il court
portant son sang plus loin son charbon qui bat

Si nul n’allait brillant sur lui pas à pas
dur cil aujourd’hui plomb au fil du bras gourde
Si tombait nu grillon dans l’hors vu au sourd
mouvant baillon du gris hasard sans compas

l’alpha signal inconstant du vrai diffus
qui saurait (saisissant (un doux soir confus
ainsi on croit voir un pont à son galop)

un non qu’à ton stylo tu donnas brûlant)
qu’ici on dit (par un trait manquant plus clos)
l’art toujours su du chant-combat (noir pour blanc)
Roubaud” (Perec, 1989).

J.

Kaynak metinde Jacques Roubaud’nun (1932) *La Disparition* adlı şiiri önsözden önce bulunmaktadır. Erek metin 1’de Cemal Yardımcı, Jacques Roubaud’nun şiirini belirli bir uyak düzeniyle çevirmiştir:

a b b a – a b b a – a a c – a c a

Burada çevirmenin erek kültürde kabul edilebilir bir çeviri yaptığını söyleyebiliriz, çünkü bir yabancılaştırma tınısı şiirde duyulmamaktadır. Aynı zamanda erek metinde “e” ünlüsü kullanılmamıştır. Erek metin 2’de Jacques Roubaud’nun şiiri çevrilmemiştir. Kaynak metinde Jacques Roubaud’nun şiiri önsözden önce yer almaktadır. Erek metin 1’de de, benzer bir biçimde önsözden önce bulunmaktadır.

Jacques Roubaud, Oulipo akımının en önemli üyelerindendir ve Georges Perec’in yakın arkadaşısıdır. Roubaud; şiir, roman, deneme türünde eserler üretmekle birlikte, üniversitede matematik öğretmenidir. 1966 yılında Oulipo üyesi olmuştur. Jacques Roubaud da Perec gibi dil oyunlarına dayalı, Oulipo kısıtlamaları içeren şiirler yazmıştır. Roubaud daha çok sone tarzı şiirler üretmiş ve bu şiirlerinin bir kısmını matematikte sayıların birbirleriyle toplanmasını sembolize eden Σ başlıklı sonelerini 1967’de Gallimard bir araya getirip yayınlamıştır.

⁴⁴ Erek Metin 2’de bu şiir yer almamaktadır.

Jacques Roubaud'nun Perec ile benzerliği sadece Oulipo akımında yer almasından gelmez; yaşamdaki kayıplarının da eserlerinin temasını etkilediği söylenebilir. Georges Perec, anne ve babasını Nazi Almanya'sının Yahudi soykırımında kaybetmiş, Jacques Roubaud 1961'de kardeşinin intiharıyla yaşamındaki ilk kayıp travmasını yaşamıştır. Kaynak metinle aynı başlığı taşıyan ve kaynak metin gibi "e" kısıtlamasına uyan bu şiir, *La Disparition*'la beraber 1969 yılında yayınlanmıştır. Roubaud'nun eserlerinin çoğunun zyaşamından etkiler taşıdığı sanat eleştirmenleri tarafından da belirtilmektedir (Jacques Roubaud Biography, [14.05.2015]).

Sonelerinin yer aldığı Σ adlı eseri, birçok biçimsel kısıtlama ve matematik sembolü içermekle birlikte, bir kardeş acısını da yansıtmaktadır (McDonald, 1995, 1). 1986 yılında karısının ölümünden sonra yayınlanan *Quelque Chose Noir* [*Siyah Bir şey*] başlıklı yapıtı karısının günlüğünden alıntılar ve Roubaud'nun yasını içermektedir (The European Graduate School, [10.10.2013]).

Roubaud'nun "Kayboluş" ["La Disparition"] şiirindeki "Siyah bir beden" ("Un corps noir"), "kanını daha uzağa götürerek" ["portant son sang plus loin"] ifadeleri de bir kayba işaret etmektedir. şiirde ayrıca "Go" oyununa göndermeler de dikkati eker: "sanat her zaman savaş-tınısını bilir" ["l'art toujours su du chant-combat"], "beyaz için siyah" ["noir pour blanc"]. "Go" siyah ve beyaz taşlarla oynanan bir strateji oyunudur. nszden hemen önce yer alan bu metin, okunacak yapıtın bir Oulipo oyununa göre düzenlendiğini haber verir bir nitelik taşımaktadır.

Erek metin 1'de, şiirin başlığı "Kayboluş" diye çevrilmiştir. "yokolanın" ifadesi "l'alpha signal" için kullanılmıştır. "Combat" sözcüğünün "savaş", "noir pour blanc" söz öbeğinin "nokta" olarak çevrildiğini düşünürsek, bu çevirinin de "Go" oyununa gönderme yaptığını söyleyebiliriz.

Cemal Yardımcı, akıcı bir Türkçeyle bu şiiri aktarmış denilebilir; böylece görülebilir bir biçimde şiire imzasını atarken okurda yadırgama hissini yaratmayarak belli bir oranda görünmez de olduğu söylenebilir. Kaynak metindeki "J. Roubaud" ifadesi aynı şekilde "J"nin açılımı belirtilmeden nakledilmiştir.

Erek metin 2'de ise bu şiir yer almamaktadır. Adair, müdahalesine ilişkin bir not düşmemiştir.

Çıkarma 2

Erek metin 1:

“ ‘Aramızda bir Champollion yoksa hâlimiz harap diyordum. Ama bir Champollion’dan fazlası lazım galiba.’

‘Ya da bir Roman Jacobson. Bir zamanlar ‘Pisi’ şiirinin tahlilini yapmıştı. Burada olsa da yapısal fikrini anlatsa.’ (Perec, 2008a, 129).

Erek metin 2:

“ ‘I said just an instant ago that only Champollion would know how to crack such a conundrum,’ says Augustin sadly. ‘But now I doubt if Champollion could pull it off. A Chomsky might in a pinch, though.’

‘Or possibly a Roman Jakobson, who could submit a structuralist’s opinion of *Ozymandias*!’” (Perec, 2008b, 110).

Kaynak metin:

“‘J’ai dit il y a un instant qu’il nous faudrait un Champollion n’y suffirait plus, dit, abasourdi, Augustus, il nous faudrait aussi un Chomsky.’

‘Ou plutôt un Roman Jakobson qui nous dirait son structural avis sur «Nos chats» qu’il analysa jadis” (Perec, 1989, 127).

Bu bölümde, Anton’un arkadaşlarına yolladığı kitaptaki metin ve şifreler üzerine Olga, Amaury, Savorgnan, Augustus ve la Squaw arasında bir konuşma geçmektedir. Anton’un yolladığı ipuçlarını çözmek için erek metin 1’de bir “Champollion”, bir “Roman Jakobson” gerektiği söylenmektedir. Buna karşılık erek metin 2’de “Champollion”⁴⁵, “Roman Jakobson”⁴⁶ ile beraber “Chomsky”⁴⁷’nin adı da geçmektedir.

Adair, kaynak metindeki dil uzmanlarına gönderme yapan bu üç özel ismi de kullanmıştır. Yardımcı’nın “Chomsky”yi kullanmadığı görülmektedir. Yardımcı, bu “çıkarma”yla ilgili bir açıklama yapmayı tercih etmemiştir.

Erek metin 1’de “pisi şiiri” ifadesi kullanılırken, erek metin 2’de “Ozymandias” sözcüğü kaynak metindeki “nos chats” için kullanılmıştır. Yardımcı, “e” harfi kısıtlaması gereği “kediler” sözcüğünü tercih etmemiştir. Adair ise erek metin 2’de daha önce kullandığı (Perec, 2008b, 102) Ozymandias şiirine gönderme yapmayı tercih etmiştir. Adair, kaynak metinde bulunmayan, erek kültüre ait bir metin kullanmayı uygun görmüştür.

⁴⁵ Jean-François Champollion (1790-1832). Fransız eski Yunan ve Latin edebiyatı âlimi, filolog, doğubilimci, Mısırbilimci.

⁴⁶ Roman Jakobson (1896-1982). Rusya doğumlu Amerikalı dilbilimci. Slav dilleri uzmanı. Yapısal dilbilimde Prague Okulu’nun kurucularından biri.

⁴⁷ Noam Chomsky (doğ. 1928) Amerikalı dilbilimci, filozof, mantıkçı, siyasî eleştirmen, aktivist, yazar. Bilişsel Bilimler uzmanı.

Çıkarma 3

Erek metin 1:

“Susalım da Olga sözünü bitirsin. Çok da şaşırtmayalım, çünkü korkarım akşama kadar, daha da inanılmaz bir sürü olay işitip, daha da paradoksal bir sürü karşılığın açıklığa kavuşmasını duyacak, kör talihin daha da kafa karıştırıcı bir sürü oyununa tanık olacağız’
Kuşkusuz Arthur Wilburg Hicibilain’in dilinin altında bir bakla vardı. Ama bundan söz açmaya daha vakit var; sabırlı olalım. Bakla Arthur Wilburg Hicibilain’in dilinin altında ıslana dursun, Olga ilginç anlatısını kaldığı noktadan sürdürdü” (Perec, 2008a, 212) (**kalin harf bana aittir**).

Erek metin 2:

“Shut up, all of you, and allow Olga to finish. And if I don’t look too aghast, it’s simply that I’m afraid, I’m much afraid, that, from now until nightfall, I’m going to find out many things just as astonishing, many facts just as confusing, and many plot points just as paradoxical So it all starts again, notwithstanding that Olga’s public, as you might call it, lying flat out on a sofa, or lolling back in an armchair, would occasionally almost nod off, for this discussion, which had got going that morning, was proving long and tiring” (Perec, 2008b, 189).

Kaynak metin:

“Taisons-nous, laissons Olga finir sa narration; n’ayons pas l’air trop surpris, car craignons qu’avant la nuit nous n’ayons pas à ouïr moult faits plus inouïs, moult, quiproqui, plus paradoxaux, moult coups du sort confondants’

À coup sûr, parlant ainsi, Arthur Wilburg Savorgnan savait à quoi il faisait allusion. Mais n’anticipons pas...

Olga continua donc son passionnant discours. Alangui, qui sur un divan, qui dans un sofa, chacun s’assoupissait parfois par un court instant, car la discussion, datait du matin, durait toujours” (Perec, 1989, 207) (**kalin harf bana aittir**).

Erek metin 1’de “kuşkusuz Arthur Wilburg Hicibilain’in dilinin altında bir bakla vardı. Ama bundan söz açmaya daha vakit var; sabırlı olalım”, kaynak metindeki “À coup sûr, parlant ainsi, Arthur Wilburg Savorgnan savait à quoi il faisait allusion. Mais n’anticipons pas” ifadesini aktarmak için kullanılmıştır. Erek metin 2’de buna benzer bir ifade bulunmamaktadır. Adair, bu cümleyi çıkarıp bir sonraki paragrafa geçmeyi yeğlemiştir. Bu paragrafta “as you might call it” ifadesi eklenmemiştir. Adair, erek metin 2’deki çıkarmaya dair bilgi vermemektedir. O cümlelerin erek kültür okuyucusu için önem teşkil etmediğini düşündüğünden böyle bir tercih yapmış olduğu söylenebilir.

Çıkarma 4

Erek metin 1:

“Hızını alamadı, toplan borusunu kurutulmuş yaprak hıştırlarıyla süslü bir potpori doğaçlamasına bağladı. Doğaçlamasını dönüp dolaşıp, “Zindandaki Mahpusun Türküsü” adlı çok bildik şarkıya bağlıyordu. O sıralar çok tutulan bu şarkı şu mısralarla bitiyordu:

*N’apcaz şimdi diyor bana
Diyorum ki bi bakalım*

*Bakalım da önümüz taş
Aç gözünü bakmak lazım*

*N'apıp yapıp dış avluya
Bir sotaya kapak atsak
Hazırlandım sıvışmaya
İmlayı azcık bozarak*

*Konuş konuş hiç faydasız
Özgür diyelim ki hâlâ
Koş duvara, aş duvarı
Bir duvar daha karşında*

*Dışarıda bir avlu var
Avludan sonra dört duvar
Duvara çarpar dalgalar
Dalgalar sözümü yutar*

*Artık n'olcaksa olmalı
Bu söz firar'dip kaçmalı
Ona bir yordakçı lazım
Suç ortağı olsun şarkım” (Perec, 2008a, 240).*

Erek metin2:

“Cockily taking hold of Augustus’s horn, twirling it around his hand as though it was as light as a baton thrown up by a drum-major in a dazzling rotating motion, and producing from it, with an amazing lack of huffing and puffing, a sonorous, wholly satisfying sound, Ottaviani actually starts improvising, and not without aplomb, a potpori of military music”. (Perec, 2008b, 213)

Kaynak metin:

“Saisissant non sans brio l’olifant qui tournoya sous sa main ainsi qu’un bâton sous l’adroit circuit rotatif qu’un Tambour-Major lui fait parcourir, il donna, claironnant, un hallali tout à fait satisfaisant, puis, s’hasardasant non sans aplomb, il improvisa tout un pot-pourri (alla podrida), fignolant surtout un air fort connu, la Polka du Mitard, chanson du jour dont voici la coda:

*Alors qu’il dit, on fait quoi
J’y dis Va savoir faut voir
D’ac pour voir mais pour voir quoi
Ça j’sais pas j’y dis faut voir*

*Hors pour voir il fait la cour
Faut qu’ça cass’ ou sans ça scions
J’y pourvois par la scansion*

*Mais j’y suis pas plus affranchi
Pour autant qu’il dit j’y r’dis
Cours a umur si tu l’franchis
Où qu’y’a un mur qu’il dit*

*Hors tout autour y a la cour
Faut qu’ça pass’faut qu’ça partout
J’l’y convois dans la Chanson” (Perec, 1989, 232).*

Kaynak metinde “la Polka du Mitard”, erek metin 1’de “Zindandaki Mahpusun Türküsü” olarak çevrilmiş ve şarkının sözleri de erek metin 1’e dâhil edilmiştir. Erek metin 2’de ise “la Polka du Mitard”, “a potpourri of military music” olarak çevrilmiş ve şarkının sözleri eklenmemiştir. Erek metin 1’de Yardımcı, erek kültürün normlarına göre “mitard”⁴⁸ sözcüğünü “mahpus” olarak çevirmiştir. Polka da “türkü” olarak aktarılmıştır; ayrıca, erek metin 1’de yirmi mısra varken kaynak metinde on dört mısra bulunmaktadır. Yardımcı, Türkçeye uygun dörtlük nazım birimini kullanmayı tercih etmiştir. Böylelikle erek kültürde rahat okunabilir bir çeviri stratejisi izlemeyi tercih ettiği söylenebilir.

Erek metin 2’de, çevirmen kaynak metindeki şarkı sözlerini aktarmamıştır. “Ottaviani actually starts improvising, and not without aplomb, a potpourri of military music” cümlesiyle Ottaviani’nin bir askerî müzik parçasını doğaçlama yaptığını belirtmiştir. Şarkı sözlerini neden çıkardığını belirtmemiştir.

Çıkarma 5

Erek metin 1:

“‘Ya Dandini’nin Ninnisi’ni duymuş muydun? Uyku vakti yaklaştığında,
minik yavrular için okunan bir şarkıdır’
‘Dinliyorum’
‘Dandini dandini yum gözünü hadi
Yum gözünü, gör rüyada
Kara bir yatakta, çukurların arasında, zambakların düşmanı
Aşkını yitirmiş çıldırmış zabiti
Doru dananın dört yanında boz bostanlar
Toprağı yarar kara lahanalar, ama onca sözcüğün altında
Sıçramaya hazır bir balık yatar,
Burası acı vatan, kalınmaz buralarda
Bilgi saymadan da sayalım bütün sayıları
İnşallah maşallah
Görsün rüyasında dandinim altın tuğlu bir Galya sancağı’” (Perec, 2008a, 276).

Erek metin 2⁴⁹

Kaynak metin:

“‘Il y a aussi la Chanson du Topinambour: on la dit aux bambins quand va
s’approchant à grands pas l’instant crucial du dodo’
Oyons, j’ai fait, la Chanson du Topinambour
Topinambour tu voudrais voir
Fou soldat sans amour grand souci du mouroon
Profonds massifs dans un lis noir
Par un fait d’imagination

⁴⁸ Mitard: zindan, hücre:

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3877164075>.

⁴⁹ Bu kısım çevrilmemiştir.

Chardons sportifs du Zinnia blanc
Sous tous nos mots, champs gris autour du poulain bai
Dort un poisson, un aspirant
Inhumain pays, imparfait
Comptabilisation hormis l'ordinator
Par Allah Inch Allah
Vois gamin un Gaulois gonfalon du pot d'or" (Perec, 1989, 270).

Cemal Yardımcı, erek metindeki "Chanson du Topinambour"u "Dandini'nin Ninnisi" ifadesiyle karşılamayı yeğlemiştir, çünkü kaynak metinde bu şarkının bebeklere söylendiği belirtilmiştir. "Topinambour", "yer elması" demektir. "Yer alması" için "kudüs enginarı" ("artichaut de jérusalem") kullanımı da bulunmaktadır. Kaynak metinde, Georges Perec, Kudüs'e gönderme yapıyor olabilir; "blanc" sözcüğü bir boşlukla ilgili olduğundan, İkinci Dünya Savaşı'nda, anne ve babasının kayboluşunu simgeleyebilir. Erek metin 1'de Yardımcı, yerlileştirme stratejisiyle erek kültür okuyucusu için çok bilindik "dandini ninnisi" ifadesini kullanmıştır.

Gilbert Adair ise kaynak metinde geçen bu şarkı sözlerini aktarmayı tercih etmemiştir. Bu tercihiyle ilgili erek metne bir not da düşmemiştir.

Çıkarma 6

Erek metin 1:

"Ölüm çanından daha ağır, büyük ayın çanından daha boğuk bir tonda Amaury'yi yanıtladım. **Grimaud'nun (polis müdürü olanından konuşmuyorum, bahis konusu olan Atos'un uşağı), Mordaunt'un yirmi yıl sonra anası Milady'nin katlinin intikamını almak için Sanson adlı birini nasıl öldürdüğünü d'Artagnan'ın, Porthos'un, Athos'un, Aramis'in kulağına fısıldadığında kullandığı tonda** konuştum: 'Ya! Bir sanatoryum'" (Perec, 2008a, 285) (**kalin harf bana aittir**).

Erek metin 2:

"Uh huh. A sanatorium,' I said, in a singsong as mournful as an air-raid alarm, as a ship's foghorn in a storm, right again, a sanatorium" (Perec, 2008b, 259).

Kaynak metin:

" Un sanatorium, oui, j'ai dit **d'un ton plus lourd qu'un glas, qu'un bourdon, du ton qu'a Grimaud (pas l'argousin, mais l'incommunicatif larbin d'Athos) quand il dit à d'Artagnan, à Porthos, à Athos, à Aramis qu'il a vu Mordaunt farcir à la navaja un Sanson qui avait, vingt ans avanti raccourci Milady sa maman au hachoir**" (Perec, 1989, 282) (**kalin harf bana aittir**).

Erek metin 1'de "qu'a Grimaud "pas l'argousin, mais l'incommunicatif larbin d'Athos" için Yardımcı "Grimaud'nun "polis müdürü olanından konuşmuyorum, bahis konusu olan Atos'un uşağı" ifadesini tercih etmiştir. Maurice Grimaud (1913-

2009)⁵⁰, 1968 olayları sırasında Paris Polis Teşkilatı'nın başıdır. Erek metin 2'de buna benzer bir aktarım bulunmamıştır. Bu çıkarma işlemine dair Adair'in bir açıklama yaptığı görülmemektedir.

Erek metin 1'deki "Mordaunt'un yirmi yıl sonra anası Milady'nin katlinin intikamını almak için Sanson adlı birini nasıl öldürdüğünü d'Artagnan'ın, Porthos'un, Athos'un, Aramis'in kulağına fısıldadığında kullandığı tonda konuştum" ifadesi bulunmaktadır. Bu sözler, kaynak metindeki "quand il dit à d'Artagnan, à Porthos, à Athos, à Aramis qu'il a vu Mordaunt farcir à la navaja un Sanson qui avait, vingt ans avanti raccourci Milady sa maman au hachoir" cümlelerini nakletmek için tercih edilmiştir. Perec bu kısımda gençliğini son derece etkileyen *Üç Silahşörler (Les Trois Mousquetaires)* romanına gönderme yapmaktadır⁵¹. Yardımcı, çevirisinde bu ayrıntıları tutmayı tercih ederken, Adair erek metin 2'de bu kısmı atlamış ve bu çıkarmaya dair açıklamada bulunmamıştır.

Erek metin 1'de "büyük ayın çanından daha boğuk bir tonda", kaynak metindeki "d'un ton plus lourd qu'un bourdon" için kullanılmıştır. "bourdon"⁵² sözcüğünün Fransızcada birçok karşılığı vardır. Kaynak metindeki "un joli bourdon" (Perec, 1989, 108) için erek metin 1'de "bir yaban arısı figürü" (Perec, 2008a, 109), erek metin 2'de "a dainty rustic motif" karşılıkları yeğlenmiştir. Kaynak metindeki "vol du bourdon" (Perec, 1989, 112) için erek metin 1'de "yaban arılarının uçuşu" (Perec, 2008a, 114), erek metin 2'de "an allusion to a McGuffin" (Perec, 2008b, 96) ifadeleri kullanılmıştır.

Erek metin 2'de "d'un ton plus lourd qu'un glas, qu'un bourdon, du ton qu'a Grimaud (pas l'argousin, mais l'incommunicatif l'arbin d'Athos) quand il dit à d'Artagnan, à Porthos, à Athos, à Aramis qu'il a vu Mordaunt farcir à la navaja un Sanson qui avait, vingt ans avanti raccourci Milady sa maman au hachoir" ifadesi nakledilmemiştir. Adair bunun yerine "in a singsong as mournful as an air-raid alarm, as a ship's foghorn in a storm" ifadesini kullanmayı tercih etmiştir. Adair, İngiliz kültürüne ait olmayan bir yapıta gönderme yapmak istemediğinden bu tercihi yapmış olabilir.

⁵⁰ Maurice Grimaud hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hewlett, 2009.

⁵¹ Georges Perec'in bu romanla ilgili anısı için bkz. Perec, 1975.

⁵² Bourdon: 1. "Yaban arısı. 2. Müzikte bazı enstrümanlara özgü yavaş, pes bir ton. Pes tonda çan sesi gibi. 3. Müzikte bir kompozisyon hatası. 4. Basım dizgesinde hata." (bkz. TLFI)

Çıkarma 7

Erek metin 1:

“Haig bir çığlık attı.

‘Baba!’

‘N’oldu oğlum?’

‘Bak! Buraya bak! Bilardonun çuhasında ak bir nokta var!’ Augustus irkilip küfrü bastı:

‘**As yoksa, arak rakısı çıkmaz! Zam kıçı sıkar kara as yoksa!** Piyanonun arkasında ak bir kadavra mı diyorsun?’” (Perec, 2008a, 157) (**kalın harf bana aittir**).

Erek metin 2:

“‘Papa!’ says Haig in a cry of anguish

‘Why, what is it, my boy?’ asks Augustus, staring at him

‘Look! Look at that, will you! A blank inscription on a Billiard Board!’

‘What?’ Augustus jumps off his stool. ‘A Blank on a Billboard?’” (Perec, 2008b, 139).

Kaynak metin:

“‘Papa! Cria Haig.

‘Qu’y a-t-il, mon fils? aska Augustus

‘Vois! Ici! L’inscription du Blanc sur un Bord bu Billard !

‘**Par Un as noir si mou qu’omis rions à nu!**’ jura Augustus sursautant, ‘un Blanc sur un Corbillard?’” (Perec, 1989, 156) (**kalın harf bana aittir**).

Erek metin 1’de italik ile belirtilen “As yoksa, arak rakısı çıkmaz! Zam kıçı sıkar kara as yoksa”, kaynak metinde italik ile belirtilen “Par un as noir si mou qu’omis rions à nu” ifadesi için kullanılmıştır. Fransızcada tersten okunduğu zaman aynısı olan bu ifadeyi Yardımcı, “as”, “kara” sözcüklerini saklayarak yerileştirme yoluyla aktarmayı tercih etmiştir. Bu sözcükleri tutmasının nedeni bilardo masasında birden bire beliren yazı ve noktaların harflere gönderme yapması olabilir. Erek metin 2’de ise kaynak metindeki bu sözcük oyunu görülmemektedir. Bu kısmı atlamayı tercih eden Adair, “un Blanc sur un Corbillard” için ‘A Blank on a Billboard’ ifadesini kullanmıştır.

Sonuçta, çevirmenlerin genel olarak kendi kültürlerine özgü olmayan öğeleri aktarmada zorluk yaşadıkları zaman çıkarma yapmayı tercih ettikleri; bu stratejiyi kullandıklarında da herhangi bir açıklama yapmayı uygun görmedikleri söylenebilir⁵³.

Çeviri stratejileri arasında çevirmenler eklemelere de başvurmuşlardır.

⁵³ Çıkarma 8, 9, 10, 11, 12 için sırasıyla bkz. Ek 3.1., s. 286; Ek 3.2., s. 286; Ek 3.3., s. 287; Ek 3.4., s. 288; Ek 3.5. s. 289.

3.4.2. Eklèmeler⁵⁴

Ekleme 1

Erek metin 1:

“Burada, bu kitabın **yarı yazarı** C. Yardımcı **zorunlu** olarak lafa karışır.

Yukarıdaki ‘**yarı yazar**’ sözü, fazla iddialı, hatta ukalaca bulunabilir. Altı üstü bir **uyarlama** için ‘**yarı yazarlık**’ iddiasına kalkışacak kadar alçakgönüllülüğü unutmakla **suçlanabilirim**. Aslında ön plana çıkma konusunda çok iştahlı olmadığım, açık adımı kullanmayışımın da anlaşılabilir. (Kılı kırk yarmaya kalkışan biri bunda da farklı bir kasıt arayabilir. Bu konuyu tartışmayacağım).

Dahası **aslına sadık kalmak** için o kadar titiz davrandım ki yaptığım işin bir uyarlama dahi olmadığını düşünüyorum. (Bu konuyu daha sonra açacağım).”

Okur bağışlasın, yaptığım işi ‘**yarı yazarlık**’ olarak adlandırmam bir **zorunluluktan** kaynaklanıyor. Başka bir uygun sözcük, farklı bir münasip tabir bulmak için çok uğraştım; kim bilir kaç sözcük, lügat, imla kılavuzu karıştırdım ama aradığımı bulamadım; bulduklarımın hoşlanmadım; sonuç olarak ‘**yarı yazarda**’ karar kıldım. (Oysa hakiki bir ihtiyaç, sahici bir lüzum olmayınca, onca sözcük nasıl da üşüşüyor insanın aklına!)

Aslında bu çok akıl kârı olmayan çalışmada, yaptığım işi biraz fiyakalı bir tabir kullanarak tanımlamak zorunda kalmaktan çok daha zorlayıcı şartlarla da karşı karşıyayım. Bariz bir misal, şu satırları yazmak zorunda olmam. Şimdilik okurdan yalnızca biraz itimat istiyorum. Zorunda olmasam, Sakallı Üstat’ın anlatısını bölüp ortaya fırlamazdım tabii ki. Nasıl bir zorunluluktan söz açtığımı okurun kavrayışına bırakıyorum.

Ama ortaya atlamak, anlatıyı bölüp okurun dikkatini dağıtmak, olası boşboğazlık suçlamalarını nasıl karşılayacağımı düşünüp karalar bağlamak, ta başından alınma yazılıydı. Çin yazısında sıkıntı piktogramıyla fırsat piktogramının, yan yana koyulduklarında, yazgı sözcüğünü ortaya çıkarmalarından aldığım ilhamla, sıkıntılı yazgımı bir fırsat olarak kullanmayı düşündüm. Araya girip söz almak zorunda kaldığımda, kuşkusuz romana katkısı olmayacak, ama okurun bu **uyarlamadan** alacağı tadı artırması olası birkaç izahat yapacak, anlatı bağlamının dışında birkaç ipucu sunacaktım.

Bu doğrultuda çalışmaya başladığım anda donakaldım. Sakallı Üstat’ın Fransız okuyucularına tanımadığı bir imkânı, Türk okurunun ağzına pişmiş armut gibi koymak Üstat’a da okura da saygısızlık olmaz mıydı? Ayrıca kuşkusuz izah mizahı öldürürdü. Okurun anlatı boyunca şu ana kadar tanık olduğu, daha da olacağı onca katliama, kayboluşa, yok oluşa, anlatıdaki mizahın canına okuyarak katkıda bulunamazdım. Bu tasarımı bir yana bıraktım.

Buna karşın (şu birkaç satırda ortaya çıkan burnu büyüklük, boşboğazlık, kararsızlık gibi kusurlarımın, günahlarımın yanına malumatfuruşluğu da koyma pahasına) bir noktayı açıklamadan yapamayacağım. Romanın orijinal adı olan *La Disparition*, ‘Kayboluş’ düzenlamasının yanısıra, Nazi işgali altındaki Fransa’da, Almanlar tarafından ortadan kaldırılanların yakınlarına sunulan ölüm kağıdının başlığında bulunduğu için, bizim ‘gözaltında kaybolanlarımızı’ çağrıştıran bir yananlam da taşıyor. Sakallı Üstat da, savaştığı sırada kurşunlanan babası için olmasa da, Yahudi olduğu için toplama kampına yollanan anasının *disparition* dökümanını alanlar arasında bulunuyor.

Yukarıdaki paragrafı tamamlar tamamlamaz çok konuştuğumun farkına varıp pişman oldum. Bu açıklamamı lüzumsuz bir lafazanlık, haddini aşan işgüzarca bir izah çabası olarak görüp, kaşlarını çatan okuru haklı buluyorum. Ama artık olan oldu, yazılan yazıldı.

Okurdan samimi ricam şu: Anton SSliharf’i kurtarmak için paradoksal çabaların sıralandığı sayfaya dönsün, sonra da bu bölümü atlayıp, bir sonraki sayfadan başlayarak okumayı sürdürsün ” (Perec, 2008a, 56) (**kalin harf** bana aittir).

⁵⁴ Erek metin 1’de yirmi dokuz, erek metin 2’de yirmi altı, kaynak metinde yirmi altı bölüm vardır. Bölüm ekleme tercihi sadece erek metin 1’de olduğu için, ekleme 1, 2, 3, 4 örneklerinde erek metin 2 ve kaynak metin bulunmamaktadır.

Bu bölüm diğer bölümlere göre farklı bir yazı karakteriyle metin içersinde yer almaktadır. Erek metin 1'in beşinci bölümünde çevirmen okura doğrudan seslenmektedir. Erek metin 2'de beşinci bölüm atlanmıştır. Adair, kaynak metindeki bölümlere düzenine uymayı tercih etmiştir. Yardımcı ise kaynak metinde olmayan bu bölümde kendisinden “yarı yazar” diye bahsetmiştir. Bu nitelendirmeden dolayı eleştirilebileceğini düşünerek Yardımcı'nın ön plana çıkma gibi bir gayreti bulunmadığını belirtmesi dikkat çekicidir. Özgün metnin “aslına” “sadık” kalmak için son derece titiz davrandığını belirtmiştir.

Yardımcı, okuyucuya doğrudan seslendiği bu eklemede açıkça olmasa bile aldığı bir çeviri kararına değinmektedir. “Uyarlama” diye söz ettiği çevirisinden okuyucunun tat alması için birkaç izahat yapmayı ve anlatı bağlamının dışında birkaç ipucu sunmayı düşünmüştür. Ancak bu fikrinden vazgeçmiştir; çünkü “Sakallı Üstat” dediği yazarın böyle bir yola başvurmadığını belirtmiştir. Yazar kendi okuruna açıklamada bulunmadığından, Yardımcı da, Türk okurunun böyle bir hakkı olmadığını düşünmüştür. Yardımcı'nın verdiği diğer bir ipucu ise, yapıtın yan anlamıyla ilgilidir. “Sakallı Üstat”ın Yahudi olduğu için toplama kampına yollanan annesinin “disparition” dökümanını alanlar arasında bulunduğunu belirtmiştir.

Yardımcı, bu tezin “Türkçe Çeviriyle İlgili Üst Metinler” bölümünde sunulduğu gibi Türk edebiyat dizgesinde önemli bir tartışma yaratmıştır. Tartışmaların odak noktası çevirmenin Georges Perec'in özgün yapıtına eklediği bölümler ve bu bölümlerde kendisine “yarıyazar” demesidir. Örneğin, Celâl Üster, Perec'in atladığı beşinci bölümü, Yardımcı'nın atlamamasını eleştirmiştir. Üster'e göre “çevirmenin”, “yarıyazar”a dönüştüğü bir *Kayboluş*, Perec'in yapıtı olmaktan çıkmaktadır (Üster, 2006, 4). Bu bağlamda, erek metin 1'deki diğer bölüm eklemelerini de sunmak uygun olabilir. Erek metin 1'e ilave edilen diğer üç bölüm de ana metinden farklı bir yazı karakteriyle basılmıştır.

Ekleme 2

Erek metin 1:

“Burada, bu kitabın yarı yazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır.

Burada okurun bu kitaptan aldığı tadı artıracağını umduğum ıvır zıvırı sıralayacağım. Çalışmalarında bunların tamamını kullandım. Sakallı Üstat'ın anlatının dört bir yanına sakladığı onca inciyi bulmak için faydalandım bunlardan. Tamamını olmasa da birkaçını alıp kurcalasın okur: Bu çabasının karşılığında farkına varmadığı bir ayrıntıyı yakalarsa, bir buluş ya da yaratıcılık anında duyulana yakın bir his kaplayacaktır içini. Ancak çabaları boşa çıksa, büyük ödülü ıskalasa dahi, sıkılmayacağından kuşku yok. Çünkü aşağıda sıralananlar

sorgulayıcı bir akıl için okumaya yardımcı araçlar olmalarının yanı sıra, kıvrak bir zihin için harika oyuncaklar olma vasfını da taşıyor:

- Bir tomar kâğıt, çizip yazmak, karalamalar yapmak için bir yazı aracı. (Bir hokkayla kaz tüyü, stilo, dolma, kurşun, hatta suluboyayla kıl fırça, bulduğunuzu kullanabilirsiniz.)
- Bir bilgisayar.
- Bir imla kılavuzu.
- Bir sözlük.
- Bir tarih, bir coğrafya atlası.
- Paris haritası.
- Avrupa karayolları haritası.
- Bir go takımıyla go oyununun kurallarını açıklayan bir kitap. (İmkân ulursanız Sakallı Üstat'ın bu konudaki kitabı).
- Bir ayna.
- On altı milimlik film oynatma cihazı.
- Musorgskiy'in, Bach'ın, Mozart'ın, birkaç Alman romantiğinin plakları, bir pikap.
- Güçlü bir dürbün.
- Bir Zahir.
- Antika bir daktilo.
- Bir mantar tabancası.
- Birdizi başvuru kitabı. (Buraya birkaç başlık koymayı düşünmüştüm, ama konular yirminci yüzyıl başında Fransa'da yazın dünyasından, matbaacılık sanatına kadar uzayınca bundan caydım.)
- Bir pusula.
- Bir olta takımı.
- Ahdi Atik.
- Latin ozanlarından, fikir adamlarından alıntılar yapan bir özlü söz, atasözü antolojisi.
- Oulipo külliyatı. (Fransızca bilmiyorsanız bunu okuyup mühim pasajları aktaracak bir dost.)
- Kaputunu açıp motoruna bakmak için bir araba.
- Bir altılı ganyan kuponu.
- Anlatıda açıkça adı ya da kahramanın adı anılan romanlar. (Perec, 2008a, 96).

Bu kısım erek metin 1'in onuncu bölümünü oluşturmaktadır. Çevirmen burada da kendisine “yarı yazar” demekte ve Perec'in romanını çözümlerken birçok araçtan faydalandığını belirtmektedir. Bunlar arasında pusula, Oulipo külliyatı, özlü söz, atasözü antolojisi, antika bir daktilo gibi birçok değişik türden araç vardır. Yardımcı okuyuculara bu araçlarla kitabı çözümlemelerini salık verirken ipuçlarından nasıl faydalanacaklarını söylememektedir. Yardımcı, bu bölümü okuyucunun metni anlamak için kullanabileceği bir kılavuza benzetmiştir.

Ekleme 3

Erek metin 1:

“Burada kitabın yarı yazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır.

Açıklayıp açıklamamakta kararsız kaldığım bir sırrımı burada okurla paylaşmak istiyorum. Bu kitabı ilk okuduğum sırada, şiir tutkunlarının hoşlanacağı bir öykünün anlatıldığı 12. bölümün ortalarında, inanılmaz bir olay oldu. Kapı çaldı. Kitaptan başımı kaldırmadığım için aldırmadım. Kapı bir daha çaldı. Gönülsüz gönülsüz açmaya gittim. Postacıydı. Bana bir koli uzattı. Postadan bir koli çıkması sürprizdi, ama bunda bir olağanüstülük yoktu. Buna karşılık yollayanın adını gördüğüm anda gözüm fal taşı gibi açıldı, donup kaldım. Koliyi yollayan Anton Ssliharf'ti!

O ana kadar bir roman kahramanından hiçbir zarf ya da koli almamıştım. Afallamış, bir tuhaf olmuştum. Kuşkulanmaya başlayan postacıyı savmak için uzattığı kâğıdı imzaladım, koliyi aldım, nutkum tutulmuş bir durumda odama döndüm.

Olga'ninki gibi bir kolyedi. Açtım. Bir dosyayla kalın, turuncu kapaklı bir yakın anlamlılar sözlüğü çıktı. Dosyada şiirimizin kusursuz bir antolojisini oluşturacak kapsamda, bir sürü manzum yapıt bulunuyordu.

Divan şiirimizin başyapıtları da vardı aralarında, yakın zamanlarda yazılmış olanlar da. Yalnızca bir ortak noktaları vardı: Ortaokulu bitirmiş, ortalama bir kültür sahibi bir kişi için tamamının ya bütünü ya bir kıtası ya bir mısraı ya da şairi çok bilindik, çok tanındıktı. Art arda kâğıtlara göz atıp bir yana koyuyordum.

Divan şiiri dolu sayfalardaki Fuzulî'nin,
Aman candan usandırdı gazabdan yâr usanmaz mı
Ufuklar yandı âkımdan murâdım mumu yanmaz mı
Bakî'nin,

Âvâzını bu cihana Dâvûd gibi sal

Bâkî kalan bu cihanda bir hoş sadâ imiş

ya da İstanbul'un cümbüşlü zamanının uçarı şairinin,

Çıkalımcân-ı cânânım yürü Sa'd-âbâd'a mısralarıyla sanki okul yıllarıma dönmüş gibi oldum. Nâbî'nin muamması, Galib'in murabbası da tanındıktı. Fırsatî'nin hicvini yanıtlamak için Siham-ı Kaza'nın sivri dilli şairinin yazmış olduğu kıtaya da güldüm. Ama bunları Ssliharf bana niçin yollamıştı?

Dosyada halk ozanlarının koşmaları da vardı. Bu olağanüstü antolojinin âşıklara ayrılmış kısmı Kaygusuz Abdal'dan *Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*'la başlıyor, Kazak Abdal'dan *Sıpayı saldım* çayıra, Pir Sultan'dan *Kâtip ahvalimi şaha bir bir yaz*, Yunus'tan *Manda yuva yapmış söğüt dalına* Köroğlu'dan *Kır atımla çıkarım Bolu Dağına*'yla sürüyor, Hatayî mahlasıyla yazan Şah İsmail'in *Hakikat bir gizli sırdır* koşmasıyla son buluyordu.

Sonra, son iki yüzyılda yazılmış yapıtlar başlıyordu.

Vatan şairi Namık'ın *didar-ı özgürlük* için yazdığı unutulmaz mısralarla dolu şiirini şunlar izliyordu:

Aşiyân sürgününün,

Yiyin köpoğlular yiyin, bu han-ı iştiha sizin

Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin

Nakaratlı *Han-ı Yağma*'sı;

Şair-i azam Abdülhak Hamid'in, mısralarından çok, adı ünlü acılı şiiri *Kabir*;

Aziz İstanbul şairinin *Suskun Vapur'u, Andaluzya' da Raks*'ı;

Haşim'in, *Ağır ağır çıkacaksın bu basamaklardan* mısrasıyla başlayıp, *Bu bir lisan-ı hafidir ki ruha dolmakta* mısrasıyla sonlanan şiiri;

Dıranas'ın *Fahrünisa Abla*'sı;

Tarancı'dan *Yolun Yarısı*;

Nâzım'ın, *İnsan Manzaraları*'ndan alınmış birkaç pasajın yanı sıra, Piroş için yazdığı bir saat 21-22 şiiri;

O. V. Kanık'ın *Dalgacı Mahmut*'unun, *Anlatamıyorum*'unun yanı sıra daha az tanınan bir şiiri, AAAAAAAAAAAAAA;

Attila İlhan'dan, *Sakin Ha, Puslar Bulvarı, Biz Sana Zorunluyuz*;

Anadolu'nun lirik şairinin *Karadutum, çatal karam, şoparım* mısrasıyla

Başlayan şiiri;

Bir iddiada mağlup olunca adının bir harfini atmak zorunda kalan C. Sürya'nın *Sizin Hiç Babanız Öldü Mü*'sü;

Zarif bir şairin *Karalarla Aklar* kitabından birkaç kısa şiir;

Yort Savul şairinin, *Ortodoksluklar*'ı;

Can babadan, *Ay! Ay! Ay, Baharla Ölüm Konuşmaları, Fıstıkiymişik*;

Diyarbakır'ın hırçın şairinin *Yirmidokuz Artı Dört Kurşun*'u

Romadaki kimi ipuçları Anton Ssliharf'in dilimizi biliyor olma olasılığını düşündürmüştü bana. Hatta Amaury Ünsüz'ün Anton'un notlarını karıştırdığı sırada dilimizi kullanarak yazdığı kimi notlarla da karşılaşmış olduğunu, ancak bunları hastalığın son aşamalarında karalanmış sayıklamalar sandığını kafamda kurmuştum. Buna karşın Anton Ssliharf'in şiir dünyamıza bunca hâkim oluşuna doğrusu biraz şaşırılmıştım. Ama şaşkınlığımın asıl kaynağı

(bunları bana postayla yollamış olmasının yanı sıra) bu hoş antolojinin anlatıyla ilişkisini kuramıyor olmamdı.

Sayfaları bir daha, bir daha okudum. Şiir yazılı sayfaları bir yapbozun parçalarıymış gibi kullanarak yan yana dizip baktım. Sıralamayı bozup bozup bir daha kurdum. Sayfaları mısra mısra, sözcük sözcük, harf harf araştırdım, tarttım, taradım. Otuza yakın şairin şiiri arasında, iyi bir antoloji oluşturmalarının dışında bir bağ yoktu. Bu antoloji, şahsi bir şiir anlayışının damgasını hiç taşıyamıyordu; dolayısıyla Anton'a ilişkin, açık bir bilgi taşıyor olamazdı. Örtük bir anlam, bir ima arama çabam da sonuçsuz kalmıştı.

Umudumu yitirip ayağa kalktım. Ortılığı toplamaya giriştim. Tam o sırada, kolinin sarılı olduğu ambalaj kâğıdına yazılı şiirin farkına vardım. Bir solukta okumamla kafamda bir ampulün yanması bir oldu. O anda başımdan ışıklar saçmış olduğumu anlatsalar inanırım; müthiş bir aydınlanma anıydı! Yapacağım iş konusunda kararımı da o anda aldım: Masaya oturdum. Okumakta olduğunuz bölümü yazmaya koyuldum.

NOT: Söz konusu şiiri aşağıya koyuyorum. Karacaoğlu'la âşığı Gülsümbül arasında bir atışma formunda yazılmış olmasına karşın, başvurduğum onlarca kitapta Karacaoğlu'na ait bunun gibi bir şiir bulamadım. Ayrıca koşmalarında adını andığı çok sayıda âşığı olan çapkın ozanımızın abayı yaktıkları arasında Gülsümbül isimli bir kadının bulunduğu doğrultusunda bir malumata da hiçbir kaynakta rastlamadım. Aşağıdaki satırları Anton Ssliharf'in yazdığından hiç kuşku yok:

*aldı sazı karacaoğlu
oylum oylum on kuruşum
uzaklara kaçtı kuşum
abuk sabuk konuşurum
lafım yarım ağzım tutuk*

*yasaklardır canım yakan
bıktım artık ayrılıktan
ayrı kaldım hatunumdan
lafım yarım ağzım tutuk*

*karacaoğlandır adım
akça goncamı bulayım
kalkmayayım gayrı canım
lafım yarım ağzım tutuk*

*çözüldü dili gülsümbülün
ümitliydim gittiğim gün
ikinci gün çöktü hüznün
biri gitti iki sözün
özüm sözüm bölük pörçük*

*yitirmişim yiğidimi
yüzüm gözüm söndü gibi
çürüdü dilimin dibi
özüm sözüm bölük pörçük*

*gülsümbülüm, gör yüzümü
işit dikişsiz sözümü
döndüm şimdi bitsin küslük
özüm sözüm bölük pörçük
sarılırlar, bir ağızdan*

*kavuşunca dünya tatlı
yar dudağı dili ballı
ama havada asılı
sanki hâlâ bir noksan var”(Perc, 2008a, 174) (kalın harf bana aittir).*

Erek metin 1’de 17. bölümü oluşturan bu bölümde, Yardımcı gene yarıyazar olarak zorunlu söz aldığını belirtmektedir. Bir öykü anlatır gibi Anton Ssliharf’in (Anton Voyl) kendisine bir koli yolladığını ve kolinin içinde bir dosya ve bir yakın anlamlılar sözlüğü bulunduğunu söyler. Dosyada, Türk edebiyat dizgesinde, divan edebiyatına, halk edebiyatına ve yakın zamana ait çok ünlü şiirler bulunmaktadır. Yardımcı’nın bu bölümde, yazarın kullandığı tekniklere gönderme yaptığını söyleyebiliriz; çünkü Perek, *Kayboluş*’ta çeşitli alıntılar yapmıştır. Bunların büyük bölümünü Fransız edebiyatının çok meşhur şiirleri oluşturmuştur. Bu şiirlere eserinde yer verirken de “e” harfi kullanmamış, onları “e” harfi kısıtlamasına göre yeniden yazmıştır. Bu yönüyle baktığımızda Yardımcı, yazarın kullandığı tekniklere kendi erek kültüründeki eserler üzerinden işaret etmiş olabilir.

Fuzuli’den Kaygusuz Abdal’a, Pir Sultan’dan Tevfik Fikret’e, Ahmet Muhip Dranas’tan Nazım Hikmet’e, Orhan Veli’den Ece Ayhan’a, Cahit Sıtkı Tarancı’dan Can Yücel’e birçok şair ve eserine “e” harfi kullanmadan gönderme yapmaktadır. Örneğin; Şair Nedim için “İstanbul’un cümbüşlü zamanının uçarı şairi”, Tevfik Fikret için “Aşiyen sürgünü” demek; “Yiyin efendiler yiyin, bu han-ı iştiha sizin/ Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin” mısralarını “Yiyin köpoğlular yiyin, bu han-ı iştiha sizin/ Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin” biçiminde yeniden yazmaktadır.

Kaygusuz Abdal yerine Kazak Abdal’dan demek “Eşeği saldı çayıra” sözlerini de “Sıpayı saldı çayıra” şeklinde söylemektedir. Bedri Rahmi’ye “Anadolu’nun lirik şairi”, Ece Ayhan’a “Yort Savul şairi”, Cemal Süreya’ya “C. Sürya”, Ahmet Arif’e ise “Diyarbakır’ın hırçın şairi” demektedir. Ahmet Arif’in *Otuz Üç Kurşun* şiiri içinse *Yirmi Dokuz Artı Dört Kurşun* ifadesini kullanmaktadır. Tüm bunlar Perek’in romanında “e” kısıtlaması uyarınca kullandığı tekniklerle örtüşmekte ve erek kültür okuyucusunun çok iyi bildiği eserlere gönderme yaparak, erek kültür okuyucusuna hitap etmektedir.

Bu noktada Celâl Üster, Perek’in adlarını duymadığı Fuzulî, Bakî gibi yazarlardan alıntı yapılmasını Perek’in kitabının başka bir kitaba dönüştürüldüğü şeklinde ifade etmiştir (Üster, 2006, 4). Armağan Ekici ise Yardımcı’nın Türkçe şiirlerden örnekler sunmasını okuyucuya olan mizah borcunu ödemesi olarak yorumlamıştır, çünkü mizah Perek’in üslubunun ana öğelerindendir (Ekici, [12.09.2014]).

Ekleme 4

Erek metin 1:

“Burada bu kitabın yarı yazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır.

[...] Sahip olduğum, mahalli boyalarla, fırçalarla, onun çizdiği tablonun bir kopyasını çıkarmaya çalışmadım. Tablosunun karşısına (biraz girintili çıkıntılı, pürüzlü olsa da) dilimizin aynasını koymaya kalkıştım. **Sözcük sözcük uğraştım; anlatıyı mot-à-mot aktarmaya kalkıştım** [...]

[...] ‘Yarı yazarlık’ iddiasında olduğu gibi ‘**sadakat**’ konusunda da ölçüyü kaçıran olmakla suçlanabilirim.’[...] Savunmam şu:

Nasıl Üstat’ın soydaşı bir düşünürün yazdığı gibi, ‘Kalbin mantıktan daha güçlü bir öz mantığı varsa’ bir anlatının da yazarının arzularından daha güçlü, daha buyurucu öz arzuları, tatmini arayan gizli ihtiyaçları vardır. Sözlüğün karşısında kafamı kaşıyarak duraksadığım anlarda, Üstat’ın (o ilk aşkın) kalbini kırmak pahasına, anlatının (o baştan çıkarıcı yosmanın) arzusuna uydum.

Bu afilli savunmamdan da tatmin olmayacak olanlar vardır. Ama lafı daha uzatmayacağım. Çünkü düğümün çözümü, oyunun sonu artık çok yaklaştı. Birkaç bölüm sonra okur kitabın son satırlarını okuyup kitabı kapayacak. Ama okur kapağını kapadığında, asıl o zaman yaşamaya başlar kitabı [...] Artık yazar da yoktur, yarı yazar da. Okur da gitmiştir. Ama kitabın satırları savunmalarını yaparak fısıldaşır dururlar sabaha kadar. Gün ağırır, bir başka okur kitabı alır, satırlar sayfalara kaçarır...

Başka sözüm yok sayın okurum” (Perec, 2008a, 228) (**kalin harf** bana aittir).

Bu kısım erek metin 1’de yirmi dördüncü bölüme denk düşmektedir. Yardımcı romanın sonuna yaklaşıldığını belirttikten sonra günah çıkarır bir üslupla sadakat konusunda ne kadar hassas davrandığını vurgulamaktadır. “Sözcük sözcük”, “mot-à-mot” sözcüklerini sadakatini nitelemek için kullanmıştır. Bununla beraber anlatının dayanılmaz çekiciliğine kapıldığı, kendine “yarı yazar” dediği için suçlanabileceğinin bir kez daha ifade etmektedir. Ancak Yardımcı, amacının “anlatılamayanı da anlatmak” olduğunu, bundan kaynaklanan sapmaların ise anlatıya “daha sadık” kalmak için yapıldığını belirtmektedir.

Ekleme 5

Erek metin 1:

“Amaury Ünsüz’ün (birinin öz olup olmadığı kuşku, üçü Doğulu kapatmasından) dokuz çocuğu vardı. Garip bir rastlantıyla onun da adı *Gayb* olan büyük oğlu kaybolalı yirmi dokuz yıl oluyordu. Gayb ünlü İngiliz âlim Lord Gadsby V. Wright’ın da katıldığı Martial Cantaral Vakfı’nın yaptığı bir toplantı sırasında Oxford’da ortadan yok olmuştu. Bir sonraki oğlu *Adam* da açlık duyusunu yitirdiği için zayıf düşmüş, bir sanatoryumda ölmüştü. Bunun ardından üç oğlu daha öbür dünyaya göçmüştü: Zanzibar’da *Ivan*’ı büyük bir balık yutmuş; Milano’da Luccino Visconti’nin asistanı olan *Odilon* gırtlığına sivri bir kılıcık batınca boğulmuş; Honolulu’da *Urbain*’in bütün kanını muazzam bir sülük sömürmüş, yirmi kan nakli zavallıyı kurtaramamış, çocuk kan kaybından ölmüştü. Amaury Ünsüz’ün üç kızı *Ökcan*, *Ümmühan*, *Işıtan* bir Ankara yolculuğunda trafik kazasında hayatlarını yitirmişti. Hayatta kalan son oğlu *Yvon* uzaklarda yaşıyordu. Araları soğuktu; yılda bir görüşüyorlardı” (Perec, 2008a, 61) (*italik* bana aittir).

Erek metin 2:

“Conson has (or had) six sons. His firstborn, *Aignan* (odd, that), did a vanishing act similar to Vowl’s almost 30 springs ago, in Oxford, during a symposium run by a *soi-disant* Martial

Cantaral Foundation and in which Lord Gadsby V. Wright, Britain’s most illustrious scholar and savant, was a participant. Conson’s following son, *Adam*, was to pass away in a sanatorium, succumbing to inanition through wilful auto-starvation. And that was only to start with: in Zanzibar a monstrous shark would swallow *Ivan*, his third; in Milan his fourth, *Odilon*, Luchino Visconti’s right-hand man at La Scala, had a particularly bony portion of turbot catch in his throat; and in Honolulu his fifth, *Urbain*, was a victim of hirudination, slain by a gigantic worm sucking his blood, totally draining him, so that as many as 20 transfusions would fail to bring him back. So Conson has a solitary surviving son, *Yvon*; but his liking for Yvon is gradually diminishing, as Yvon, living so far away, now hardly visits his poor old dad” (Perec, 2008b, 44) (*italik bana aittir*).

Kaynak metin:

“Il avait six fils. Son plus grand, qui, par un hasard coïncidant, avait pour nom *Aignan*, avait disparu, au moins vingt-huit ans auparavant, à Oxford, au cours d’un Symposium qu’organisait la Fondation Martial Cantaral, non sans la participation du grand savant anglais Lord Gadsby V. Wright. Son fils suivant, *Adam*, avait, quant à lui, connu la mort dans un sanatorium où, n’arrivant plus à avoir faim, il tombait d’inanition. Puis, par trois fois, avait surgi la mort: A Zanzibar, un gros poisson avalait *Ivan*; à Milan, *Odilon*, qui assistait Lucchino Visconti, succombait, un os trop pointu s’incrétant dans son pharynx. À Honolulu, *Urbain* mourait d’hirudination: un lombric colossal lui suçait tout son sang, on lui faisait, mais trop tard, vingt transfusions. Amaury n’avait donc plus qu’un fils survivant, *Yvon*; mais il aimait moins Yvon car Yvon, vivant au loin, voyait son papa trois fois l’an, jamais plus” (Perec, 1989, 59) (*italik bana aittir*).

Erek metin 2’de kaynak metindeki gibi Amaury’nin altı oğlu bulunmaktadır. Erek metin 1’de ise dokuz çocuğu olduğu söylenmektedir.

Erek metin 1	Erek metin 2	Kaynak Metin
Gayb	Aignan	Aignan
Adam	Adam	Adam
Ivan	Ivan	Ivan
Odilon	Odilon	Odilon
Urbain	Urbain	Urbain
Yvon	Yvon	Yvon
Ökcan		
Ümmühan		
Işıtan		

Kaynak metinde Amaury Conson (Amaury Ünsüz)’un oğullarının isimleri Oulipo oyununa göre yapılmıştır. Amaury’nin oğullarının sayısı, Fransızca ünsüz harflerin sayısının bir fazlası kadardır. Fransızca “a”, “e”, “i”, “o”, “u” sıralamasıyla beş sesli harf vardır. “Aignan” kaybolan oğludur. Fransızca “a” ve “i” harfleri yan yana gelince “e” diye sesletilmektedir ve “a”, “i” harfleri seslidir. Kaybolan oğul “Aignan”, “e” harfine işaret etmektedir. Diğer oğulları “Adam”, “Ivan”, “Odilon”, “Urbain” ise sırasıyla “a”, “i”, “o” ve “u” harflerine gönderme yapmaktadır.

Amaury’nin sağ kalan tek oğlu “Yvon”dur, “Yvon”un ilk harfi ünsüz harftir ama “Yvon” “i” sesiyle okunduğu için ünlü harf de olabilir.

Erek metin 2’de Amaury’nin oğullarının isimleri kaynak metindeki gibi kalmıştır. Adair, İngilizcede benzer bir ünsüz harf sayısı ve dizisi bulunduğu için bu tercihi yapmış olabilir.

Erek metin 1’de “Gayb” kaynak metindeki “Aignan” sözcüğü için kullanılmıştır. “Gayb”, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*’nde “gaip” diye geçmekte “görünmez âlem”, “göz önünde olmayan”, “hazır bulunmayan”, “nerede olduğu bilinmeyen” karşılıklarına gelmektedir. Yardımcı, bu sözcüğü, içersinde “e” harfi bulunmadığı ve bir kayboluşa gönderme yaptığı için uygun görmüş olabilir.

Yardımcı, Amaury’nin diğer beş oğlu için kaynak metindeki gibi “Adam”, “Ivan”, “Odilon”, “Urbain”, “Yvon” isimlerini kullanmıştır. Bununla birlikte çeviriye üç tane de kız ismi eklemiştir. Bu eklemeyi Oulipo oyununu Türkçeye uyarlama arzusuyla yapmış olabilir. Türkçede, Fransızca ve İngilizcede bulunmayan “ö”, “ü” ve “ı” harflerini temsilen erek kültüre uygun kız çocuk isimlerini eklemeyi uygun görmüştür. Amaury’nin kız çocukları Ökcan, Ümmühan, Işıtan, Ankara yolunda trafik kazasında can vermişlerdir.

Ekleme 6

Erek metin 1:

“[...] ‘anlamlandırmanın’, ‘anlamlandırılana’ ya da ‘anlama’ kıyasla mutlak başatlığını savunan, moda olmuş bir yaklaşıma sırtını yaslayarak, kullandığı aygıtta farklı bir boyut kazandırmayı arzuladı” (Perec, 2008a, 307).

Erek metin 2:

“[...] it was my wish, by drawing inspiration from a (modish) linguistic dogma claiming primacy for Saussurian structuralists call a *signifiant* – **it was my wish, I say, to polish up this tool that I had at my disposal**” (Perec, 2008b, 281).

Kaynak metin:

“[...] il voulut, s’inspirant d’un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant, approfondir l’outil qu’il avait à sa disposition” (Perec, 1989, 309).

Erek metin 1’de “‘anlamlandırının’, ‘anlamlandırılana’ ya da ‘anlama’ kıyasla mutlak başatlığı” ifadesi, kaynak metindeki “l’absolu primat du signifiant” için kullanılmıştır. Erek metin 2’de ise “primacy for Saussurian structuralists call a significant” tercih edilmiştir. Erek metin 1’de Yardımcı, “gösterge” sözcüğünü kullanamayacağı için “anlamlandırana”, “anlama” eklemelerini yapmış olabilir. Erek metin 2’de “e” kısıtlaması olmayan “significant”la beraber, Saussurian structuralists” eklemesi görülmektedir. Adair, göndermeler ve dil oyunları ile dolu bir metinde bu eklemenin doğal sayılabileceğini düşünmüş olabilir. Bununla beraber erek metin 2’de “it was my wish, I say, to polish up this tool that I had at my disposal” [“benim kullandığımdeki bu aleti iyice parlatmak istediğimdi/geliştirmek benim istediğimdi”] eklemesi bulunmaktadır. Adair, eklemeyi yaptığına dair bir açıklamada bulunmamıştır. Bu örnek, erek metnin sonsöz bölümünden alınmıştır, bu tezin 3.4.4. numaralı farklı yorumlamalar bölümünün 3 örneğinde⁵⁵ de değinildiği üzere, kaynak metinde sonsözün yazara [“scriptor”] ait olduğu belirtilmiş ve sonsöz üçüncü tekil şahısta yazılmıştır (Perec, 1989, 309). Yardımcı, bu kısmı üçüncü tekil şahısta Adair ise birinci tekil şahısta çevirmeyi tercih etmiştir. Bu noktada Mireille Ribière, yazarın ölümünü simgeleyen üst söylemsel boyutun yok olduğunu belirtmiştir; çünkü Adair, Ribière göre, 1960’larda lipogramatik anlatıdaki moderniteyi, yazarın ölümü vurgusunu reddetmiştir (Ribière, 2000, 132).

Ekleme 7

Erek metin 1:

“Onu bir parça kıskanan Amaury hayranlıkla bir ısıklık çaldı. Hicibilain hoşnut hoşnut konuşuyordu:

‘My tailor is rich’”(Perec, 2008a, 133).

Erek metin 2:

“Amaury chirps at him in grudging admiration.

‘My tailor is rich,’ says Savorgnan in franglais, and with a slightly smug grin satisfaction” (Perec, 2008b, 114).

⁵⁵ Bu tez içerisinde bkz s.104.

Kaynak metin:

“Amaury, un brin jaloux, siffla d’admiration.

- *My tailor is rich*, dit Savorgnan, plutôt satisfait” (Perec, 1989, 131).

Erek metin 1’de, Hicibilain (Savorgnan) İngilizce olarak “My tailor is rich” cümlesini söylüyor. Erek metin 2’de “My tailor is rich” cümlesi doğal olarak İngilizce ifade edilmiştir. Adair, burada “in franglais” cümlesini ilave ederek Fransızca’yı anımsatan bir sözcük kullanmıştır. Kaynak metinde konuşma Fransızca olmadığı için Adair böylesi bir tercih yapmış olabilir. Adair’in çevirisinde İngilizceye göndermeyi Fransızca üzerinden yaptığı söylenebilir.

Sonuç olarak, çevirmenler ekleme stratejisini erek metinlerinde sıkça kullanmışlardır⁵⁶. Örneğin, Erek metin 1’e eklenen 5., 10., 17. ve 24. bölümlerde Cemal Yardımcı, metindeki Oulipocu oyuna dair ipuçlarına değinir gibi olmuştur. Ancak lipogramatik dil oyunu ya da metnin konusunu açıklamamıştır. Nüktedan bir üslupta bunları kalem aldığı söylenebilir.

Cemal Yardımcı, erek metin 1’e eklediği bölümlerde kendisine “yarıyazar” demiştir. “Yarıyazarlık” ifadesini kullanmakla beraber çeviriyi “mot-à-mot” [“sözcüğü sözcüğüne”] yaptığını vurgulamıştır. Eklemeleri yapmaktaki amacı Yardımcı’ya göre, erek dilin aynasını metnin karşısına koyup anlatıyı mot-à-mot aktarmaya çalışmak, bir başka deyişle metne sadakattir. Burada çevirmenin kendi çeviri stratejisini belli bir kalıba sokma, var olan çeviri tanımlarına uydurma çabası görülmektedir. Metindeki söz oyunları kısıtlamaları dikkate alınarak “çevirmen” ve “çeviri” sözüklerinin yarattığı bir sorunun çevirmeni yazarlığa yükseltme imkanı sağladığı iddia edilebilse de, bir yaratıcı çeviri eylemi eyleyicisi olarak “yarıyazarlık” kavramının çevirmen tarafından tercih edilmesiyle geleneksel çeviri tanımının gücünün altını çizildiği söylenebilir.

Gilbert Adair de çevirisinde eklemelere yer vermiştir. Bunlar genelde parantez içersinde sunulmuştur. Adair, bunların ekleme olduğuna dair bir açıklamada bulunmamıştır. Bununla birlikte, İngilizce yazılmış bir cümlemin “franglais” olduğuna dair bir ekleme yapması yabancılaştırma/yerlileştirme stratejisi bağlamında değerlendirilebilecek farklı bir çeviri olgusu olarak ele alınabilir.

⁵⁶ Ekleme 8, 9, 10, 11,12 için sırasıyla bkz. Ek 3.6., s. 289; Ek 3.7., s.290; Ek 3.8., s. 291; Ek 3.9., s. 293; Ek 3.10., s. 294.

3.4.3. Yerlileştirmeler

Yerlileştirme 1

Çevirmenlerin sıkça başvurduğu çeviri stratejilerinden biri de yerlileştirme-dir. Çevirmenlerin erek kültüre özgü öğeleri çevirilerinde kullandıkları görülmüştür.

Georges Perec'in *La Disparition* romanının bölümlenmesinde ve kahramanların isimlerinde, romanda kullanılan Oulipo tekniklerinin ana hatlarını görürüz. Erek metin 1'de bu bölümlleme erek kültürün diline özgü bir yorumla oluşturulurken, erek metin 2'de kaynak metindeki yoruma benzer bir şekilde yapılmıştır.

Erek metin 1'de 6 ana bölüm ve 29 alt bölüm vardır. Bu ana bölümlerden biri atlanmıştır. Erek metin 2'de biri atlanmış 6 ana bölüm ile 26 alt bölüm, kaynak metinde ise gene biri atlanmış 6 ana bölümle ve 26 alt bölüm bulunmaktadır. Yardımcı, Türkçede 29 harf bulunmasından dolayı metni bu şekilde bölümleyi tercih etmiş olabilir. Adair'in ise bölüm sayısını kaynak metinle aynı tutması her iki alfabenin de Latin alfabesi olup aynı sayıda ünlü ve ünsüz harfe sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Erek metin 1'deki bölümlleme Oulipo oyununun Türkçeye göre yapılması şeklindedir. Metinde her roman rakamının altında temsil ettiği kişinin ismi bulunmaktadır:

I Anton SSliharf; III-IV Douglas Haig Clifford; V-VI Olga Mavrokhordatos; VII-VIII Amaury Ünsüz; IX Arthur Wilburg Hicibilain.

Erek metin 2'de çevirmen kaynak metindeki düzeni tercih etmiştir:

I Anton Voyl; III Douglas Haig Clifford; IV. Olga Mavrokhordatos; V Amaury Conson; VI Arthur Wilburg Savorgnan.

Erek metin 1'de her bir alt bölüm Türkçedeki bir harfi simgelemektedir. Örneğin I. ana bölümde “a”, “b”, “c”, “ç”, “d”, “f”, “g”, “ğ”, “h” harflerini temsil eden 9 alt bölümle beraber , “e” harfini simgeleyen atlanmış bir bölüm vardır. 6. alt bölüm belirtilmeden 7. alt bölüme geçilmiştir. 10. alt bölüm çevirmen tarafından yapılmış ilk bölüm eklemesine denk düşmektedir. Erek metin 2'de, I. ana bölümde 8 alt bölüm vardır. “e” harfine denk düşen beşinci bölüm atlanmıştır.

Yerlileştirme 2

Erek metin 1:

“Hayvanlar Dünyası Parkı’nda sigarası ağzında ajan gibi dolaşan façası bozuk avukata dört damacana viski toslayalım” (Perec, 2008a, 51).

Erek metin 2:

“I ask all 10 of you, with a glass of whisky in your hand, and not just any whisky but a top-notch brand to drink to that solicitor who is so boorish as to light up his cigar in a zoo” (Perec, 2008b, 39).

Kaynak metin:

“Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo” (Perec, 1989, 55).

Erek metin 1’de “Hayvanlar Dünyası Parkı’nda sigarası ağzında ajan gibi dolaşan façası bozuk avukata dört damacana viski toslayalım” ifadesi kaynak metindeki “Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo” ifadesine karşılık olarak verilmiştir. Şifre biçimindeki bu cümle Anton’un bıraktığı notlar arasında bulunmuştur.

Georges Perec, romanında türlü sözcük oyunları arasında “pangram”ı da kullanmıştır. Pangram, Yunancada pan (her şey) ile gram (harf) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Bir abecedeki bütün harfleri kapsayan cümle anlamındadır. Fransız dilinin geleneksel pangramı “Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume” ifadesidir. Yardımcı, hem kural gereği hem de erek kültüre uygun bir çeviri arzusuyla kendi ürettiği bir pangramı tercih etmiş olabilir.

Erek metin 2 ise bir pangram değildir; çünkü “e” harfi dışında “m” ve “z” harfleri de kullanılmamıştır.

Yerlileştirme 3

Roman kahramanlarının isimleri “e” harfi kısıtlaması ve roman içindeki dilsel oyunların ipuçlarını vermektedir. Erek metin 1’de “Anton Voyl” “Anton Ssliharf”, erek metin 2’de “Anton Vowl” olarak geçmektedir. Kaynak metindeki “Amaury Conson” ise erek metin 1’de “Amaury Ünsüz”, erek metin 2’de “Amaury Conson” olarak ifade edilmiştir. Erek metin 1’de çevirmenin “voyelle” sözcüğünün Türkçedeki karşılığını “e” harfi kısıtlaması gereği “SSliharf” olarak kullandığını, “consonne” sözcüğü için ise “ünsüz”ü tercih ettiği söylenebilir. Erek metin 2’de ise “Anton Vowl” ve “Amaury Conson” tercihleri yapılmıştır. Adair, erek dile uygunluk amacı izlemiş olabilir.

Arthur Savorgnan, muhtemelen Fransızcadaki “bilmek” sözcüğünün karşılığı olan “savoir” fiili ile “tarla belleyici, çalışıp didinen” anlamlarına gelebilen “gnagnan” sözcüğünden gelmektedir. Bunun nedeni, Arthur Savorgnan’ın ailesinin üzerindeki laneti durup dinlenmeden araştırması ve soyunu öldürmeye çalışan “Barbu”dan yani “Sakallı”dan haberdar olmasından kaynaklanabilir. Erek metin 1’de çevirmenin Arthur Wilburg Savorgnan’ı, bu nedenlerden ve “e” harfi kısıtlaması gereği Arthur Hicibilain diye çevirdiğini söyleyebiliriz. Erek metin 2’de çevirmen Arthur Wilburg Savorgnan’ı tercih etmiştir.

Yerlileştirme 4

Erek metin 1:

“Bir Bourbaki olsa da iyi olurdu” (Perec, 2008a, 129).

Erek metin 2:

“Why not Malcolm Bradbury” (Perec, 2008b, 110).

Kaynak metin:

“Pourquoi pas un Bourbaki” (Perec, 1989, 127).

Erek metin 1’de “bir Bourbaki olsa da iyi olurdu” ifadesi kaynak metindeki “Pourquoi pas un Bourbaki” için kullanılmıştır. Yardımcı, kaynak metinde bir değişiklik yapmamak için bu tercihte bulunmuş olabilir. Adair ise erek kültüre özgü bir isim kullanmayı uygun görmüştür. Aslı İngilizce bir yapıt izlenimi vermek istemiş olabilir. Bourbaki 1935’te Fransa’da kurulmuş bir matematik topluluğunun adıdır (bourbakiensfr, [15.07.2015]). Malcolm Bradbury (1932-2000) ise nükteli, ironik üslubuyla tanınan İngiliz bir yazar ve eleştirmendir (globalbritannica [15.07.2015]).

Yerlileştirme 5

Erek metin 1:

“Dokuz çocuğum vardı. Şimdi yalnız bir oğlum hayatta” (Perec, 2008a, 101).

Erek metin 2:

“I had six sons. All now, alas, food for worms. All that is, but – ” (Perec, 2008b, 83).

Kaynak metin:

“J’avais six fils, coupa Amaury, ils sont tous morts sauf un” (Perec, 1989, 99).

Erek metin 1’de “şimdi yalnız bir oğlum hayatta” ifadesi, “ils sont tous morts sauf un” için karşılık olarak verilmiştir. Yardımcı, kaynak metne anlamsal açıdan uygunluk amacıyla bu tercihi yapmış olabilir. Erek metin 2’de ise oğullarının öldüğü “food for worms” [“kurtlara yem oldu”] ile aktarılmıştır. Adair, erek kültüre yönelik deyimisel bir ifade kullanmayı erek okura daha yakın bir metin üretmek amacıyla yapmış olabilir.

Yerlileştirme 6

Erek metin 1:

“Yazısında, ‘Arnavutlar! Tarih boyunca hür yaşadık, hür yaşarız. Hangi çılgın boynumuza zincir vurabilir? Şaşarım! Azgın bir ırmak gibi karşıımızdaki barajı yıkıp aşalım: yırtalım dağları ufaklara sığmayalım, taşalım. Hakka tapan ulusumuzun hakkıdır istiklal!’ diyordu” (Perec, 2008a, 179).

Erek metin 2:

“‘Albanians,’ ran his most famous proclamation, ‘a victorious day will dawn! Kill all tyrants! Hold high a flag dripping with Ottoman blood! Plough your furrows in it! And march, march, march!’” (Perec, 2008b, 157).

Kaynak metin:

“‘Albanais’ proclama-t-il un jour, ‘un jour triomphant va s’ouvrir! Sus aux tyrans, brandissons un fanion sanglant! Marchons, marchons! D’un sang impur irriguons nos sillons!’” (Perec, 1989, 175).

Erek metin 1’deki “Arnavutlar! Tarih boyunca hür yaşadık, hür yaşarız. Hangi çılgın boynumuza zincir vurabilir? Şaşarım! Azgın bir ırmak gibi karşıımızdaki barajı yıkıp aşalım: yırtalım dağları ufaklara sığmayalım, taşalım. Hakka tapan ulusumuzun hakkıdır istiklal!” dizeleri, Mehmet Akif Ersoy tarafından kaleme alınmış İstiklal Marşımızı doğrudan anımsatmaktadır. Yardımcı, kaynak metindeki Fransız Millî Marşı’na gönderme yapan sözlere koşut bir şekilde, Arnavut kökenli bir şairimiz tarafından yazılmış İstiklal Marşımız’ı metne dâhil ederek bir yerlileştirme stratejisini tercih etmiştir. Metinlerarasılık bağlamında da değerlendirilebilecek bu bölümde okuyucu, hiç şüphesiz, yazardan başka bir sesin metin içindeki varlığının ipucunu yakalayacaktır.

Adair, kaynak metindeki “...brandissons un fanion sanglant” [“kanlı bir bayrak sallayalım”] ifadesini “saygı duymak” anlamına da gelen “hold high” deyiimiyle “Hold high a flag” [“bayrağa saygı duyalım”] şeklinde çevirip “dripping with Ottoman blood” sözlerini eklemiştir. Bu alıntının öncesi ve sonrasında Osmanlı

İmparatorluğu ve padişahlarına gönderme olduğundan dolayı Adair, böylesi bir ilaveyi tercih etmiş olabilir.

Yerlileştirme 7

Erek metin 1:

“Aralarından birini,
O *piti piti*
Çikolata simidi
Sürahi lastik cimlastik
Hamama gittik yıkandık
Sil süpür çık
Çıkı çıkı çıkı” (Perec, 2008a, 284).

Erek metin 2:

“I’d known in my childhood:
1 Potato, 2 Potato
3 Potato, 4
5 Potato, 6 Potato, and so on” (Perec, 2008b, 257).

Kaynak metin:

“Alors, choisissant au hasard, suivant la chanson
Am stram gram
Pic ou Pic ou Coligram
Bour ou Bour ou Ratatam
Am stram gram” (Perec, 1989, 280).

Arthur Wilburg Savorgnan, ailesinin geçmişini anlatırken kaynak metin, erek metin 1 ve erek metin 2’de italikle yazılmış bilindik, eski bir çocuk tekerlemesine yer verilmiştir. Yazar, kaynak metinde eski bir Alman tekerlemesinin sesletimsel bozulmasına dayanan bu tekerlemeyi içinde barındırdığı oyundan dolayı tercih etmiş olabilir. Yardımcı ve Adair, kendi erek kültürlerindeki çocuk tekerlemelerini kullanmayı uygun görmüşlerdir. Bu doğrultuda dil içi çeviriyle, “e” harfi kısıtlamasına uyarak tekerleme seçimi yaptıkları söylenebilir.

Sonuç olarak, yerlileştirme stratejilerini çevirmenlerin rahat okunabilirlik, yazarın nüktelerini kendi dillerinde yansıtmak ya da okuyucu ilgisini sağlamak için kullandıkları söylenebilir⁵⁷. Örneğin Cemal Yardımcı, kaynak metindeki Fransız millî marşına karşılık Türk millî marşını anımsatan sözcükleri tercih etmiştir. Bu tercihin nedeni okuyucuda yazarın yapmak istediği etkiyi yaratmak olabilir. Gilbert Adair, Fransız bir çocuk tekerlemesi karşılığı olarak İngiliz kültüründeki bir tekerlemeyi tercih etmiş; “food for worms” gibi deyimisel ifadeler kullanmıştır.

⁵⁷ Yerlileştirme 8, 9, 10, 11, 12 için sırasıyla bkz. Ek 3.11., s. 295; Ek 3.12., s. 295; Ek 3.13., s. 296; Ek 3.14., s. 296; Ek 3.15., s. 297.

Anglosakson kültüre özgü bu öğeleri metnine katarak erek okuyucunun ilgisini canlı tutmayı amaçlamış olabilir.

3.4.4. Farklı Yorumlamalar

Farklı yorum 1

Erek metin 1:

“Anton Ssliharf tarafından hiçbir açıklama, yan not,
dipnot koymadan sözcük sözcük kopyalanmış altı
şiiir:
Mallarmus’tan *Lodos*
Victor Hugo’dan *Uyuklayan Boaz*
Paris’in sıkıntılı şairinin üç şarkısı
Arthur Rimbaud’dan *Dört Artı Bir Ünlü*” (Perec, 2008a, 118).

Erek metin 2:

“Anton’s painstaking transcription, word for word, without any annotations, any
marginalia at all, of:
William Shakspar’s ‘Living, or not living’ soliloquy
PBS’s *Ozymandias*
John Milton’s *On His Glaucoma*
Thomas Hood’s *No*
Arthur Gordon Pym’s *Black Bird*
Arthur Rimbaud’s *Vocalisations*” (Perec, 2008b, 100).

Kaynak metin:

“Six madrigaux transcrits, mot à mot, sans aucun marginalia par la main d’Anton:
Bris Marin par Mallarmus
Booz Assoupi d’Hugo Victor
Trois Chansons du fils adoptif du Commandant Aupick
Vocalisations d’Arthur Rimbaud” (Perec, 1989, 116).

Erek metin 1’de “Mallarmus’tan *Lodos*”, kaynak metindeki “*Bris Marin* par Mallarmus” için kullanılmıştır. Yardımcı, yazar gibi “Stéphane Mallarmé” için “Mallarmus” ismini kullanmıştır. “Brise” [“meltem”] için ise, “lodos”u tercih etmiştir. Bu kararlarını “e” harfi kısıtlaması doğrultusunda vermiş olabilir.

Erek metin 2’de ise, Adair tamamen farklı bir yorumla çevirisinde İngiliz dilinin önemli yazar ve yapıtlarına gönderme yapmayı tercih etmiştir. Adair, “e” harfi kısıtlamasına göre bu şair isimlerini sunmuş, şiirlerini ise yine “e” harfi kısıtlamasına göre dil içi çeviriyle erek metne dâhil etmiştir. Örneğin William Shakespeare için William Shakspar, Percy Bysshe Shelley için PBS demeyi uygun görmüştür.

Adair, erek dizge okuyucusunun ilgisini canlı tutmak arzusuyla bu karara varmış olabilir. Uyguladığı çevirmen kararı yerlileştirme olarak da yorumlanabilir.

Yardımcı, Victor “Hugo’dan Booz Assopi”yi, kaynak metindeki, “*Booz Assoupi* d’Hugo Victor” için kullanmıştır. Burada da kaynak metne uygunluk amacı izlemiş olabilir. “Paris’in sıkıntılı şairinin üç şarkısı” ifadesini “Trois Chansons du fils adoptif du Commandant Aupick” [“Kumandan Aupick’in evlatlık oğlunun üç şiiri”] ifadesini çevirmek için tercih etmiştir. Charles Baudelaire (1821-1867) babasını kaybettikten sonra annesi Jacques Aupick adındaki yüksek rütbeli bir subayla evlenmiştir (*Ana Britannica*, 1987a, 451). Perec, bu bağlamda Baudelaire’i “e” harfi kullanmadan işaret etmiş olabilir. Yardımcı ise erkek kültürde çok ünlü *Paris Sıkıntısı* [*Le Spleen de Paris*] (Örn. çev. Yücel, 1961) adlı düzyazı şiiriyle şaire gönderme yapmayı tercih etmiş olabilir.

Farklı Yorum 2

Erek metin 1:

“DÖRT ARTI BİR ÜNLÜ
A kara, (ak boşluk), I kızıl, U zümrüt, O mor:
Sırrınızı açıklamaya hazırım şu an:
A, pis kokulu çukura üşüşmüş uçuşan
Küçük hayvancıkların parlak kara kürküdür;

Kaybolan, buzdan mızrağını atıp ortaya,
Yok olandır, akça çadırında bulutların;
I, ortasında pişman sarhoşlukların, kızgın,
Gül dudakların gülüşü, o kanlı kahkaha [...]” (Perec, 2008a, 128).

Erek metin 2:

“VOCALISATIONS
À noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur:
Nous saurons au jour dit ta vocalisation:
A, noir carcan poilu d’unscintillant morpion
Qui bombinait autour d’unnidoral impur,

Caps obscurs; qui, cristal du brouillard ou du Khan,
Harpons du ford hautain, Rois Blancs, frissons d’anis?
I, carmins, sang vomé, riant ainsi qu’un lis
Dans un courroux ou dans un alcool mortifiant
[...]” (Perec, 2008b, 109).

Kaynak metin:

“VOCALISATIONS
À noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur:
Nous saurons au jour dit ta vocalisation:
A, noir carcan poilu d’unscintillant morpion
Qui bombinait autour d’unnidoral impur,

Caps obscurs; qui, cristal du brouillard ou du Khan,
Harpons du ford hautain, Rois Blancs, frissons d’anis?
I, carmins, sang vomé, riant ainsi qu’un lis

Dans un courroux ou dans un alcool mortifiant
[...]" (Perec, 1989, 125).

Erek Metin 1’de “Dört Artı Bir Ünlü” ifadesi, kaynak metindeki “Vocalisations” için kullanılmıştır. Yardımcı’nın burada farklı bir yorumda bulunduğu iddia edilebilir. Bunun nedeni, beş ünlü harfe gönderme yapan şiiri Oulipocu yaklaşım gereği aktarmak istemesi olabilir.

Erek metin 2’de ise bu şiir değişikliğe uğramadan kaynak metindeki gibi Fransızca yer almıştır. Bu örnekten önce, “Farklı yorum 1”⁵⁸ örneğinde görüldüğü gibi, Adair kaynak metindeki Fransız edebiyatına özgü metinleri kullanmamayı tercih edip İngiliz edebiyatına özgü metinlerin başlıklarını çevirisine dâhil etmiştir. İngiliz edebiyatına özgü metinlerden sonra birdenbire okuyucu Fransız edebiyatına özgü Fransızca bir şiirle karşılaşmıştır. Bu bakımdan bir denge oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

Farklı Yorum 3

Erek metin 1:

“Sonsöz

Çok fazla sayfa atlanmadan okunmuş olduğunu umduğumuz bu yorucu roman boyunca yazarı parmağında oynatmış olan ihtirasa dair” (Perec, 2008a, 319) (**kalin harf** bana aittir).

Erek metin 2:

“POSTSCRIPT

On that ambition, so to say, which lit its author’s lamp” (Perec, 2008b, ‘Summary’).

Kaynak metin:

“POST-SCRIPTUM:

Sur l’ambition qui guida la main du scrivain” (Perec, 1989, 319).

Bu örnek, erek ve kaynak metinlerin içindekiler bölümündeki konu maddelerinden birine aittir. Erek metin 1’de “Dizin” başlığı altındaki bu bölüm 315. ile 318. sayfalar arasındadır. Erek metin 2’de ise başlangıç sayfalarında yer almıştır. Kaynak metinde bu bölüm için “Table” başlığı kullanılmış ve kırmızı harfle yazılmıştır. Ayrıca, kaynak metinde içindekiler bölümünde, “Métagraphes” adlı alt bölüm başlığı ve romanın bitimindeki “Au Moulin d’Andé” ifadesi de kırmızı harflerle yazılmıştır. Erek metin 1’de de içindekiler; yani “dizin” bölümünde, “metagraflar” ve “Moulin d’Andé” sözcükleri kırmızıyla yer almaktadır. Erek metin 2’de ise, bu

⁵⁸ Bu tez içerisinde, bkz. s.101.

uygulamalardan farklı bir şekilde, “Metagraphs” başlığı altındaki bölüm sonsözden sonra italik harflerle yer almaktadır.

Erek metin 1’de, Yardımcı, “çok fazla sayfa atlanmadan okunmuş olduğunu umduğumuz bu yorucu roman” ifadesini eklemeyi uygun görmüştür. Bu eklemede birinci çoğul şahıs kullanmıştır. Kaynak metindeki hitap tarzını farklı bir biçimde yorumlamayı tercih etmiş olabilir. Bununla beraber, bir sonraki örnekte de görüleceği gibi sonsöz bölümünde kaynak metine benzer biçimde üçüncü tekil şahıs kullanmayı uygun görmüştür. Erek metin 2’de Adair, “on that ambition, so to say, which lit its author’s lamp” [deyim yerindeyse, yazarın lambasını aydınlatan o ihtiras üzerine”] ifadesini kullanmıştır. Bu tercihiyle, kaynak metindeki “sur l’ambition qui guida la main du scrivain” [“yazarın eline rehberlik eden ihtiras üzerine”] ifadesini farklı bir biçimde yorumlayarak İngilizceye çevirdiği söylenebilir. Yardımcı ise, “yazarı parmağında oynatmış olan ihtirasa dair” ifadesiyle Türkçeye uygun deyimse bir kullanım tercih etmiştir.

Farklı Yorum 4

Erek metin 1:

“Yazarın ihtirası, amacı, kaygısı, fikri sabiti birincil olarak günümüz romanının yapısına, anlatısına, üslubuna, kurgusuna kısaca bugünün roman sanatına güçlü bir katkı yapacak, orijinal olduğu kadar da didaktik bir yapıya çıkarmaktır” (Perec, 2008a, 307).

Erek metin 2:

“My ambition, as Author, my point, I would go so far as to say my fixation, my constant fixation, was primarily to concoct an artifact as original as it was illuminating, an artifact that would, or just possibly might, act as a stimulant on notions of construction, of narration, of plotting, of action, a stimulant, in a word, on fiction-writing today” (Perec, 2008b, 281).

Kaynak metin:

“L’ambition du ‘Scriptor’, son propos, disons son souci constant, fut d’abord d’aboutir à un produit aussi original qu’instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l’affabulation, l’action, disons d’un mot, sur la façon du roman d’aujourd’hui” (Perec, 1989, 309).

Bu örnek, erek metin 1’de “sonsöz”, erek metin 2’de “postscript”, kaynak metinde ise “post-scriptum” diye adlandırılan bölümden alıntılanmıştır. “Scriptor”⁵⁹ Fransızcada “yazar” anlamına gelen “scripteur” sözcüğünün “e” harfi kullanılmadan yazılmış şeklidir. Erek metin 1’de “yazarın ihtirası”, kaynak metindeki “l’ambition du scriptor” için kullanılmıştır. Erek metin 2’de ise Adair, “my ambition, as author” [“benim yazar olarak ihtirasım”] ifadesini tercih etmiştir. Adair, bu bölümü kaynak

⁵⁹ “Scripteur” için bkz. *Le Petit Robert* 2015.

metinden farklı bir yorumla birinci tekil şahısta aktarmayı uygun görmüştür. Bu noktada Mireille Ribière (Ribière, 2000, 133), Adair'i kendini yazarla bir tuttuğu için eleştirmektedir; çünkü Ribière'e göre Oulipo edebiyatında Perec ve arkadaşları yazarın kaybolmasına yol açan, sözcüklerin egemenliğindeki bir anlatı türünü tercih etmektedir. Bu durum, 1968'lerde Roland Barthes'ın öne sürdüğü "yazarın ölümü" kavramıyla da örtüşmektedir (Ribière, 2000, 133).

Farklı Yorum 5

Erek metin 1:

"Latin ya da İngiliz diliymiş, tarih ya da coğrafyaymış, bütün çalışmalarını bir yana bırakan Haig, tutkuyla şan sanatına sarılarak Mozart'ın, Bach'ın, Schumann'ın, Frank'ın yapıtlarında aradığı tatmini buldu" (Perec, 2008a, 156).

Erek metin 2:

"Abandoning his Latin, his Italian and Spanish, Haig thought only of his passion for classical music, finding total satisfaction in Mozart, Bach, Schumann, Hugo Wolf" (Perec, 2008b, 137).

Kaynak metin:

"Abandonnant tout à fait son latin, son anglais, Douglas Haig s'aussitôt livra tout d'un bloc à la passion du chant, trouvant dans Mozart, dans Bach, dans Schumann ou dans Franck moult satisfaction" (Perec, 1989, 155).

Erek metin 1'de besteci isimleri kaynak metindeki sıralamayla aktarılmıştır. "Bach", "Schumann" Türkçeye göre yazılmazken, kaynak metindeki "Franck" sözcüğü "Frank" şeklinde yazılmıştır. Erek metin 2'de ise "Mozart", "Bach", Schumann" soyadlarıyla sıralandıktan sonra birden "Hugo Wolf" isimli bestecinin ad ve soyadı gelmiştir. Adair, "Franck" yerine farklı bir yorumla "Hugo Wolf" tercihinde bulunmuştur. Adair, çok bilindik bestecilerden sonra ad soyadıyla diğerleri kadar tanınmayan bir besteci ismini kullanmayı tercih etmiştir.

Farklı Yorum 6

Erek metin 1:

"Postadan alır almaz koliyi açtım. Şunlar çıktı:
[...] Arago adlı birinin *Anadilimizin Dolambaçlı Yolları* başlıklı kısa romanı..." (Perec 2008a, 118).

Erek metin 2:

"I too got mail from Anton – a bulging jiffy bag. And what I found in it was:
[...] a short story by a soi-disant Arago, 'An intriguing tour of our country'..." (Perec, 2008b, 100).

Kaynak metin:

“Anton Voyl nous posta, à nous aussi, un colis. J’ouvris aussitôt. J’y trouvai:
[...] Un court roman d’un soi-disant Arago, s’instituant ‘L’intrigant parcours français’...”
(Perec, 1989, 116)

Burada Anton’un arkadaşlarına gönderdiği paketin içindekilerden bahsedilmektedir. Erek metin 1’de Olga kendisine yollanan paketten “Arago adlı birinin *Anadilimizin Dolambaçlı Yolları* başlıklı kısa romanı”nın çıktığını söyler (Perec, 2008a, 119). Yardımcı, “français” sözcüğünü farklı bir yorumla “anadilimiz” olarak aktarmıştır. Bu noktada okuyucu metni yadırgayarak Arago’nun ana dilinin Türkçe mi, yoksa bir başka dil mi? olduğu sorusunu sorabilir ya da bu durumun kaynak metnin Fransızca yazılmış olmasından kaynaklandığını düşünebilir.

Erek metin 2’de “An intriguing tour of our country” [“ülkemizde şaşırtıcı bir gezinti”] ifadesi kaynak metindeki “L’intrigant parcours français” [“Fransızcanın dolambaçlı yolları”] için kullanılmıştır. Adair’in burada farklı bir yorum yaptığını söyleyebiliriz; çünkü “français” sözcüğünü “ülkemiz” diye çevirmektedir. Böylelikle, Arago isimli kişinin bir gezinti ile ilgili öykü yazdığını belirtmektedir. Burada Fransız astronom ve fizikçi François Arago’ya (1786-1853) gönderme olabilir. Arago, Fransa’yı katedip Paris’ten geçtiği varsayılan Paris meridyeni ölçümelerini yapmıştır. İsmi Paris’te meridyen noktasının üzerine yazılmıştır. Paris meridyeni, zamanında Greenwich meridyenine rakip olmuştur (O’Connor, Robertson, [12.07.2015]). Bu önerinin, çeviribilim-metinlerarasılık etkileşimi bağlamında değerlendirilebilecek bir çeviri örneği olduğu söylenebilir.

Farklı Yorum 7

Erek metin 1:

“Bizi okuyan dostlarımız, aziz okurlarımız, anlatımızı burada bir masal gibi noktalasak kuşkusuz mutlu olurdunuz” (Perec, 2008a, 105).

Erek metin 2:

“I know that you too, you, my ghostly collaborator, hanging on my words, would wish it all to work out satisfactorily” (Perec, 2008b, 88).

Kaynak metin:

“Oui, ami qui nous lis tu voudrais, toi aussi, qu’ici tout soit fini” (Perec, 1989, 104).

Erek metin 1’deki “dostlarımız”, erek metin 2’deki “my ghostly collaborator” ifadeleri kaynak metindeki “ami” sözcüğü için kullanılmıştır. Yardımcı,

“dostlarımız”dan sonra “aziz okurlarımız” ifadesini de eklemeyi uygun görmüştür. Bu eklemeyi, erek kültür okuyucusunun aşına olduğu bir anlatım açısından tercih etmiş olabilir. Erek metin 2’de ise Adair, farklı bir yorumla “my ghostly collaborator” [“benim manevi işbirlikçim”] ifadesini kullanmayı uygun görmüştür. Bunun ardından, “hanging on my words” [sözcüklerime güvenerek] sözcüklerini eklemiştir. Adair, “collaborator” sözcüğünü “e” harfi kısıtlaması gereği tercih etmiş olabilir.

Çevirmenlerin farklı yorumlamaları, yazınsal, dilsel, kültürel, türsel, yapısal, biçimsel, anlamsal vb. birçok metin-odaklı kısıtlama gereği yaptıkları söylenebilir⁶⁰. Örneğin Yardımcı, “e” kullanmadan Baudelaire’i Türk okuyucusunu da göz önüne alarak “Paris’in sıkıntılı şairi” olarak aktarmayı tercih etmiştir. Gilbert Adair ise Fransız kültürüne özgü şiirler yerine Anglosakson kültüre özgü şiirler getirmiştir. Öte yandan bu örnekler, daha önce de belirtildiği üzere, bir yerlileştirme stratejisi olarak da ele alınabilir.

Özet olarak, metin incelemeleri alt bölümünde, çevirmenlerin metin içersindeki çeviri stratejileri üzerinde durulmuştur. Çevirmenlerin aldıkları kararlar çıkarmalar, eklemeler, yerlileştirmeler, farklı yorumlamalar olarak gruplandırılmıştır. Erek metin 1 ve erek metin 2’de, çevirmenlerin çıkarmalara dair bir açıklamada bulunmadığı görülmüştür. Erek metin 1’de dört bölüm eklemesi vardır. Yardımcı, bu eklemeleri “yarıyazar” olarak yaptığını belirtmiştir; ancak bu bölümleri neden eklediğini okuyucuya açıkça söylememiştir. Romanın kurgusu, dil oyunu ve konusuyla ilgili bazı ipuçları vermiştir.

⁶⁰ Farklı yorumlamalar 8, 9, 10, 11, 12 için sırasıyla bkz. Ek 3.16., s. 297; Ek 3.17., s. 298; Ek 3.18., s. 299; Ek 3.19., s. 299; Ek 3.20., s. 300.

4. SONUÇ

Sonuç olarak, betimleyicilik odağıyla yapılan bu çalışmanın sonucunda, çevirinin ve çevirmenlerin “görülebilirliğin”/“görülemezliğinin” ve “sesinin”/“sessizliğinin”, gerek çeviri söyleminin gerekse çeviriye ilişkin söylemlerin belirleyici bir ögesi olarak görüldüğü söylenebilir. Çevirinin bir çevirmen tarafından oluşturulan bir söylem çeşidi şeklinde ele alınabilmesi ise, Theo Hermans’ın da dile getirdiği üzere, “çevirmenin sosyal bir varlık olarak çeviri eylemini kapsayan hareketlerini tartışmayı mümkün kılar” (krş. Hermans, 1996).

Çeviride metin türü, biçimi ve biçemi kaynaklı çok yönlü şartlar ve kaynak/erek edebiyat dizge normları, çevirmenlerin karar alma stratejilerini belirleyen temel öğelerdendir. Bu çerçevede, çevirmenlerin farklı çeviri stratejileri benimseyerek farklı çevirilere imza atması farklı görülebilirliklerin sergilenebileceğinin kanıtı şeklinde yorumlanabilir. Çeviri, bir yorumlama süreci olarak görüldüğünde farklılıklar üzerine temellenen çeviri eyleminin farklı şekillerde tanımlanması mümkün olacaktır. Bu farklılık, çevirmenin tanımında da kendini gösterir niteliktedir.

Çeviride çevirmenin “görülebilirliğin”/“görülemezliğinin” ve “sesinin”/“sessizliğinin” farklı boyutlarda işlemesi ve bu tür uygulamaların farklı yorumlanabilme olasılığı, sözü edilen tanımlamaların bireysel farklılıklar üzerinden yapılması gerektiğinin altını çizmektedir. Örneğin kaynak metne sadakat adına “görülemez” olmayı seçen bir çevirmen, kaynak metindeki bir öğeyi erek kültüre birebir çevirerek bir anda “görülebilir” hale gelebilir. Erek okur, çeviri metindeki “aynı kalmışlığı” çevirmenin bilinçli yaptığını düşünerek çevirmenin neden “görülebilir” olduğunu sorgulamaya başlayabilir.

Bu duruma koşut bir biçimde, başka bir çevirmen de, erek edebiyat ve kültür dizgesine “sadakat” adına “görülemez” olmayı seçebilir. Örneğin kaynak metindeki yapıyı erek metinde farklı bir şekilde yaratarak “görülemez” olmayı isteyebilir.

Ancak bu isteğinin okuyucu tarafından nasıl yorumlanacağı belirsizdir. Çevirmenin “görülemezlik” isteği, kaynak dizgeyi tanıyan erek okuyucu tarafından reddedilebilir. Çevirmen, kendi isteğinin tersinde bir anda erek okuyucunun gözünde “görülebilir” hale gelebilir.

Bu tezde, biçimsel anlamda dilsel bir kısıtlama temelinde yazılmış bir yapıtın çevirilerinde çevirmenlerin “varlık” ve/veya “yokluk”larına ilişkin bir betimleyici odaklı bir inceleme sunulmuştur. Tezin amacı, ilk bölümde de belirtildiği üzere, çevirmenin metin içerisindeki “varlık”/“yokluk” durumlarını, çevirmenin “görülebilirliği”/“görülemezliği”, “sesi”/“sessizliği” olgularına dayanarak sorgulamaktır. Bu bağlamda, çevirinin bir yorumlama süreci ve çevirmenin de bir yorumlayan ve yeniden yazan olduğu önermesinden yola çıkılmıştır.

Tezin inceleme metinleri -Georges Perec’in *La Disparition* romanının Türkçeye Cemal Yardımcı tarafından aktarılan *Kayboluş* çevirisi, İngilizceye Gilbert Adair tarafından kazandırılan *A Void* çevirisi ve bu yapıtlara dair üst metinler- çevirmenin “görülebilirliği”/“görülemezliği” ve “sesi”/“sessizliği” bağlamında irdelendiğinde, çevirmenlerin metin içerisindeki “varlık”/“yokluk” durumlarının değişiklik arz ettiği, kesin bir yorumda bulunmanın zor olduğu görülmüştür. Bunun temel nedeni, yapılan betimleyici çalışmanın sonucunda, çevirmenlerin, *La Disparition* romanının Türkçe ve İngilizce çevirilerindeki “varlık”/“yokluk” durumlarının, hem birbirinden ayrı hem birbirinin benzeri veriler sunduğunun tespit edilmesidir. Bir başka deyişle tezde, gerek çeviri/çevirmen söylemlerinin gerekse çeviri/çevirmen üzerine söylemlerin incelenmesiyle, “görülebilirlik”/“görülemezlik”, “ses”/“sessizlik” olgularının karmaşık ve değişken yapısı dil ve kültür kısıtlamaları bağlamında farklı şekillerde açıklanıp yorumlanabilmiştir.

Örneğin erek metin 1 ve erek metin 2’de ekleme, çıkarma, yerileştirme ve farklı yorumlama örneklerinin bulunması, çevirmenlerin “varlık”/“yokluk”, “sesi”/“sessizliği”, “görülebilirliği”/“görülemezliği” durumlarını incelemeye imkân vermiştir. Erek metin 1’deki bölüm eklemelerinde Cemal Yardımcı, kendisi için “yarı yazar”, çevirisi için ise “uyarlama” ifadesini kullanmıştır. Bu noktada, çevirmenin özellikle eklediği bölümlerde okuyucuya “sesini” duyurduğu ya da “görülebilir” olduğu söylenebilir. Ancak neyi, kim yazmıştır? Çeviri metni yazan çevirmen değil midir? Çeviri de çevirmene ait bir metin olarak özgün bir metin olma özelliği taşımaz mı? Görülebilir olmayı hedefleyen bir çevirmen görülemez,

görülemez olmayı hedefleyen bir çevirmen de görülebilir olamaz mı? Bu durumda tüm bu sorular, ikili karşıtlıklar olarak tanımlanan çeviriye ilişkin olguları değerlendirirken sınır koymanın imkânsızlığına dikkat çekmektedir. Bu tür bir bakış açısıyla düşünüldüğünde, çeviribilim alanındaki çağdaş yaklaşımlar çerçevesinde, çeviri söylemindeki “görülebilirlik”/“görülemezlik” ve “ses”/“sessizlik” kurgusunun da sökülmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Metinler, içinde bulundukları kültürlerin etki alanında olduğu bilinmektedir. Bildirişimsel bir araç olma işlevini kazanmak için metinler, gönderen ve alanın gönderme çerçevesine ihtiyaç duyar (Hermans, (çev. Bulut), 1997, 66). Bu nedenle, metinler bulundukları kültürlerle ilişkin izler taşır. Bu izler, erek kültür okuyucusuyla gerekli bildirişimi sağlayabilecek tarihsel, dilsel, metinlerarası gönderme ve işaretleri içerebilir. Bu durumda, çevirmenlerin yaptıkları müdahaleler ancak onların edebi anlatı metinleri içerisindeki “görülebilirliği”ni açığa çıkarmaya olanak sağlayabilir. Bunun yalnızca bir olasılık olduğunun göz önünde bulundurulması gerekir; çünkü aksi bir durum da öteki olasılığın gerçekleşmesidir. Örneğin, son derece akıcı bir metin karşısında okuyucu, “gerçek yazarı okuyorum algısı”ndan sıyrılmamak isteyebilir; bu durumda da çevirmenin “görülebilir” olduğu, sesinin duyulduğu iddiası kendiliğinden savunmasız kalır.

Ayrıca, tezde incelenen üst metinler bağlamında, çevirmenin ve çevirinin “görülebilir” hale geldiği de iddia edilebilir. İlginç bir şekilde, bu metinlerdeki tartışmalar, kaynak metne ve kaynak metnin yazarına sadakat bağlamında çevirmeni ve çeviriye “görülebilir” kılmıştır. Tartışmadaki olumsuz eleştirilerden biri, çevirmenin özgün metne yaptığı “eklemeler” ve kendisine “yarı yazar” demesine odaklanmıştır. Çevirmenin, metin üzerinde “yazarlık” hakkı iddia edemeyeceği, erek kültüre özgü eklemelerin çeviriye Perec romanı olmaktan çıkardığı, metnin bir “çeviri” değil “adaptasyon” olduğu öne sürülmüştür (krş. Üster, 2006). Bu eleştirilere yanıt olarak çevirmenin kendini yazar değil de “yarı yazar” olarak tanımlaması, varolan söyleme yaratıcı eylemiyle karşı çıkan çevirmenin, kendi çevirisini tanımlamada ve adlandırmada aynı söylemi seçmesi önemli bir noktadır. Bu nokta, yazınsal, dilsel, kültürel, türsel, yapısal, biçimsel, anlamsal vb. birçok metin-odaklı öğeyle birlikte, çevirilerin bir parçası olduğu kültür ve edebiyat dizgesinin farklı koşullarının, ülkede süregelen çeviri geleneği bağlamında, çevirmene ilişkin “görülebilirlik/görülemezlik” ve “ses/sessizlik” algısını etkilediğinin kanıtıdır.

Ayrıca, çeviribilimdeki çağdaş çeviri yaklaşımlarının, geleneksel “özgün-çeviri” ilişkisinin sökülüp yeniden kurgulanmasına katkıda bulunarak anılan algıyı belli bir oranda olumluluk yönünde şekillendirebildiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Ayşe Nihal. 2004. **Söylenceden Gerçekliğe**. İstanbul: Multilingual. 147s.
- _____. 2005. “Özerk Bir Bilim Dalı Olarak Çeviribilim-Adı ile Kimliği”. **IV. Dil, Yazın, Değişibilim Bildirileri**. Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi**. 1987a. Baudelaire Charles. C 3. İstanbul: Ana Yayıncılık: 451.
- _____. 1987b. Ben Barka Mehdi. C 3. İstanbul: Ana Yayıncılık: 584.
- Arrojo, Rosemary. 1995. “The ‘Death’ of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility”. **Translation as Intercultural Communication**. ed. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova, K. Kaindl. Amsterdam: John Benjamins: 21-32.
- _____. 1997. Assymetrical Relations of Power and the Ethics of Translation. **Text-Context**, S 5: 5-24.
- Barthes, Roland. 1992. The death of the Author. **Modern Criticism and Theory. A Reader**. ed. David Lodge. London, New York: Longman: 166-172.
- _____. 2009. **Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 19-44.
- Bassnett, Susan. 1996. “The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator”. **Translation Power Subversion**. ed. Roman Alvarez, M. Carmen Africa Vidal: 15.
- Batur, Enis. 2004. “Perec Kullanma Kılavuzu”. **Başkalaşımalar XI-XX**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 23.
- Baudelaire, Charles. 1961. **Paris Sıkıntısı**. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Ataç Kitabevi: 17.
- Bellos, David. 1995. **Georges Perec: A Life in Words**. London: The Harvill Press. 1-180.
- Bengi-Öner, Işın. 1999a. “Çeviri Eleştirisi Bağlamında Eleştirel Bilincin Oluşması ve Eleştirisi, Üst-Eleştirisi, Çeviribilim İlişkileri. **Çeviri Bir Süreçtir Ya Çeviribilim?**. İstanbul: Sel Yayınları: 111-135.

- _____. 1999b. “[Öz-] Sorgulamalar: Hata Avcılığı 1 Yazın Çevirisiyle Neden Uğraşmalı? Nasıl Uğraşmalı?”. **Çeviri Bir Süreçtir Ya Çeviribilim?**. İstanbul: Sel Yayınları: 137-148.
- _____. 1999c. “[Öz-] Sorgulamalar: Hata Avcılığı 2 Çevirmen, Eleştirmen, Kuramcı Üçgeninde Hata Nerede?”. **Çeviri Bir Süreçtir Ya Çeviribilim?**. İstanbul: Sel Yayınları: 149-154.
- _____. 2001. **Çeviri Kuramlarını Düşünürken**. İstanbul: Sel Yayınları: 140s.
- _____. 2003. “Söylem ve Çeviri”. **Söylem Üzerine**. Ahmet Kocaman (yayına hazırlayan). Ankara: Metu Press: 106.
- Berman, Antoine. 1992. **The Experience of the Foreign**. çev. S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press: 234s.
- Birkan Baydan, Esra. 2008. “Visibility of Translation Through Conflicting Ideologies: The ‘Islamic’ Retranslations of ‘100 Essential Readings’”. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____. 2010. **Ideology Unveiled: Islamist Retranslations of the Western Classics**. Lambert Academy Publishing.
- Cohen, J. 2011. “Op Art”. **The London Review of Books**. C 33, S 5: 22-23.
- Greaves, Sara. 1995. “De *La Disparition* de Georges Perec À *Vanish’d* !de John Lee: La Traduction Traduite”. **Palimpsestes**. S 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 105-115.
- _____. 2000. “Une Traduction Non Plausible? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee”. **Palimpsestes**. S 12. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 101-116.
- Gunn, D. 1996. “E-free”. **Times Literary Supplement**. 7 Ekim 1996, S 4475: 28.
- Hermans, Theo. 1997. “Çeviri Anlatıda Çevirmenin Sesi”. çev. Alev Bulut. **Kuram**. Kitap Serisi Eylül. ed. Yurdanur Salman, Suat Karantay. İstanbul: 63-68.
- _____. 2010. “The Translator’s Voice in Translated Narrative”. **Critical Readings in Translation Studies**. ed. Mona Baker. London: Routledge: 193-212.
- Karadağ, Ayşe Banu. 2003. “Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmede ‘İdeolojik’ Açıdan Çevirinin ve Çevirmenin Rolü”. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____. 2013. “Çeviri Tarihimizde ‘Gözle Görülür’ Bir Mütercime: Fatma Âliye Hanım”. **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. C 37, S 2. 1-16.
- _____. Koskinen, Koisa. 1997. “Çevrilemez Olanı (Yanlış) Çevirme, Yapıbozuculuğun ve Yapısalcılık Sonrasının Çeviri Kuramları Üzerindeki Etkisi”. çev. Özcan Kabakçıoğlu. **Kuram Kitap**. S 15. İstanbul: Kur Yayınları: 83-87.

- Lee, J. 1991. "Okuyucu Mektupları". **London Review of Books**. 11 Temmuz 1991. C 13. S 13: 20.
- _____. 2000a. "Une Stratégie Traductive Pour *La Disparition*/ Problem Translations, The Rough and the Smooth". **Palimpsestes**. S 12. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 117-125.
- _____. 2000b. "*La Disparition*: Problem Translations. The Rough and the Smooth". **Palimpsestes**. S 12. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 137-157.
- Longman Dictionary of Contemporary English**. 1995. 3. bs. Harlow: Longman.
- Malin, Irving. 1993. "Georges Perec. *A Void*", **Review of Contemporary Fiction, Darkly Archive Press**. C 15. S 2: 200-01.
- Perec, Georges. 1975. **W ou Le Souvenir d'Enfance**. Paris: Gallimard. Editions Denoël. 219s.
- Perec, Georges. 1989. **La Disparition**. Paris: Gallimard. Editions Denoël. 317s.
- _____. 2008a. **Kayboluş**. 3. bs. çev. Cemal Yardımcı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 319s.
- _____. 2008b. **A Void**. 2. bs. çev. Gilbert Adair. Boston: David R. Godine. 285s.
- Petit Larousse Illustré**. 1983. Paris: Librairie Larousse.
- Rivière, Mireille. 2000. "*La Disparition* et Sa Traduction par Gilbert Adair: Deux Textes, Une Même Œuvre?" **Palimpsestes**. S 12. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle: 127-136.
- Shuttleworth, Marc, Moira Cowie. 1997. **Dictionary of Translation Studies**. Manchester: St. Jerome Publishing: 3.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 2002. "What texts don't tell: the uses of paratexts in translation research". **Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues**. Manchester: St. Jerome: 44-60.
- _____. 2005. **Kapılar: Çeviri Tarihine Yaklaşımlar**. İstanbul: Scala Yayıncılık: 90-105.
- Sayhan, Çağlayan. 2010. "(In)Visibility of the Interpreter in Consecutive Interpreting: A Discussion of Norms Against Actual Performance". Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sturrock, J. 1994. "E-less in Gaza". **The London Review of Books**. 10 Kasım, C 16, S 21: 6.

Süter-Görgüler, Zeynep. 2010. "Harfin 'Kayboluşu', Çevirmenin 'Varoluşu'". X. Uluslararası Dil Yazın Deyişbilim Sempozyumu, Gazi Üniversitesi, 3-5 Kasım. Ankara.

Venuti, Lawrence. 2008. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. 2. bs. London/New York: Routledge. 319 s.

_____. 2009. "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English". **Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics**. ed. Mona Baker. London/New York: Routledge: 66-82.

Elektronik Kaynaklar:

Abish, W. 1995. "Critical Review by Walter Abish", **Washington Post Book World**. 12 Mart 1995 C XXV, S 11, ss.
11.<http://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1995/03/12/vanishing-act/e4a4dfea-f8d1-4eac-af8e-a811523755d3/> [17.07.2013].

Atmaca, Efnan. 2006. "Çevirmen yarı-yazar mı?" **Radikal**. 25 Şubat.
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=179629> [15.07.2013].

Başcı, Ayşe. 2010. "Yazarın Niyetini Yazardan Başka Kimse Bilemez. Cemal Yardımcı ile Söyleşi". **Remzi Kitabevi Kitap Gazetesi**. Aralık.
<http://www.remzi.com.tr/kitapGazetesi.asp?id=3&ay=12&yil=2010&bolum=3> [15.07.2014].

Berkan, İsmet. 2006. "Pinokyo'ya Allah Rızası İçin Bir Parça Ekmek". **Radikal**. 22 Ağustos. http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ismet_berkan/pinokyoya_allah_rizasi_icin_bir_parca_ekmek-789552 [08.02.2014].

Bloomfield, C. 2011. "Traduire *La Disparition* de Perec. A.T.L.F. Table Ronde. *La Disparition*" 13 Kasım.<http://www.academia.edu/2645162/>[07.07.2013].

Chauvin, Andrée. 1987. "La Saga du Scriptural: Occultations, Duplications". **Semen Revue de sémio-linguistique des textes et discours**.S 3.
<http://semen.revues.org/5613#entries>[17.06.2015].

Ekici, Armağan. 2006. "Kayboluş Son". Armağan Ekici. Mart.
<http://ekici.blogspot.com.tr/2006/03/kaybolu-son.html>[15.07.2013].

Ersöz, Tuna. 2011. "Kitap Yurdu Tanıtım Yazısı". 29 Ocak.
<http://www.kitapyurdu.eu/index.php?route=product/category>[15.07.2013].

Gibbons, James. 2006. "The Letter Vanishes, Puzzle Maker and Polymath Georges Perec Wrote his Novels as if Literature were a Game". **Bookforum**. Aralık-Ocakhttp://www.bookforum.com/archive/dec_05/gibbons.html [08.08.2014].

The Telegraph.2012. 22 Ocak. <http://www.telegraph.co.uk>. [12.08.2014].

Global Britannica. Jean François Champollion.

<http://global.britannica.com/biography/Jean-Francois-Champollion>
[12.07.2015].

Global Britannica. Noam Chomsky.<http://global.britannica.com/biography/Noam-Chomsky> [12.07.2015].

Global Britannica. Malcolm Bradbury
<http://global.britannica.com/biography/Malcolm-Bradbury> [15.07.2015].

Global Britannica. Roman Jakobson.
<http://global.britannica.com/biography/Roman-Jakobson> [12.07.2015].

Hewlett, Nick. 2009. Maurice Grimaud. **The Guardian**. 25 Ağustos.
<http://www.theguardian.com/world/2009/aug/25/obituary-maurice-grimaud>
[02.07.2015].

Jacques Roubaud. Biography. The European Graduate School.
<http://www.egs.edu/faculty/jacques-roubaud/biography/> [10.10.2013].

Jackson, Kevin. 1994. "As easy as ABC: Georges Perec once wrote a whole novel without the letter e. Kevin Jackson summarises an oulipian life in 26 sentences". **The Independent**. 7 Nisan. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/as-easy-as-abc-georges-perec-once-wrote-a-whole-novel-without-the-letter-e-kevin-jackson-summarises-an-oulipian-life-in-26-sentences-1420994.html>[10.05.2014].

Kaplan, Sefa. 2005. "Bu Romanda 'e' harfi yok". **Hürriyet**. 14 Aralık.
<http://www.hurriyet.com.tr/yasam/3635380.asp> [15.07.2015].

Merriem-Webster. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/macguffin>.
[12.07.2015].

Mişima, Yukio. http://tr.wikipedia.org/wiki/Yukio_Mişima[14.04.2013].

Monk, Ian. 2004. "On G. Adair's *A Void*". **Writings for the Oulipo**. Make Now Press. <http://www.partal.com/vademecum/eng/llobres/1.html> [07.07.2013].

O'Connor, J.J, Robertson, E.F. 2006. "Dominique François Jean Arago".
<http://www-history.mcs.st-and.ac.uk/Biographies/Arago.html> [12.07.2015].

Oulipo. "Ouvroir de Littérature Potentielle". www.ouliipo.net. [14.04.2014].

Özcan, Müge. 2011. "*Kayboluş*". 27 Aralık. <http://www.okuryatar.com/kaybolus-muge-ozcan/>[14.01.2014].

Parayre, Marc. 1998. " *La Disparition*: Ah, Le Livre Sans 'e' ". **Formules: Revue des Littératures à Contraintes**. S 2: 27-36.
<http://www.formules.net/revue/02/parayre.html> [17.06.2015].

Rivière, Mireille. 2006. "Posteriorité de *La Disparition*: l'exemple d'Ella Minnow

Pea”. **Georges Perec: Inventivité, Postériorité, Cluj-Napoca Kolokyumu 14-16 Mayıs 2004 Bildiriler Kitabı**: 191-209.
<http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MRibiere.pdf> [17.06.2015].

Rosse, Dominique. 2000. “Disparition/Réapparition/Identité”. **Revue d’études perecquiennes**.
http://www.litterales.com/document_disparuphid=649&table=litterature
[17.06.2015].

Rimbaud, Arthur. “Voyelles”. <http://www.mag4.net/Rimbaud> [01.11.2013].

Rosen, Miriam. 1995. “De l’étranger – Le ‘e’ de Perec file à l’anglaise – ‘A Void’ de Georges Perec”. **Libération Livres**. www.liberation.fr/livres.
[10.08.2014].

Seuilcom. <http://www.seuil.com/livre-9782021221107.htm> [10.10.2014].

Üster, Celâl. 2006. “Perec’in Kayboluş’u mu, Kayboluşu mu?”. **Radikal**.
24 Şubat. http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4927
[15.07.2013].

Yardımcı, Cemal. 2006. Okur Bekleniyor. Radikal Kitap 3 Mart.
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4969
[15.07.2013].

Yû, Maeyema. 2013. Les notes préparatoires à la Disparition de Georges Perec.
Revue d’études perecquiennes. Haziran. <http://associationgeorgesperecfr/IMG/MAEYAMA.pdf> [17.06.2015].

EKLER

1. YAN METİNLER

Ek 1.1. *La Disparition*, ön kapak, arka kapak

GEORGES PEREC

GEORGES PEREC

Trahir qui disparut, dans *La disparition*, ravirait au lisant subtil tout plaisir. Motus donc, sur l'inconnu noyau manquant – « un rond pas tout à fait clos finissant par un trait horizontal » –, blanc sillon damnatif où s'abîma un Anton Voyl, mais d'où surgit aussi la fiction. Disons, sans plus, qu'il a rapport à la vocalisation. L'aiguillon paraîtra à d'aucuns trop grammatical. Vain soupçon : contraint par son savant pari à moult combinaisons, allusions, substitutions ou circonclusions, jamais G.P. n'arracha au banal discours joyaux plus brillants ni si purs. Jamais plus foi alibi n'accoucha d'avatars si mirobolants. Oui, il fallait un grand art, un art hors du commun, pour fourbir tout un roman sans ça!

B. Pingaud

L'IMAGINAIRE
GALLIMARD



9 782070 715237

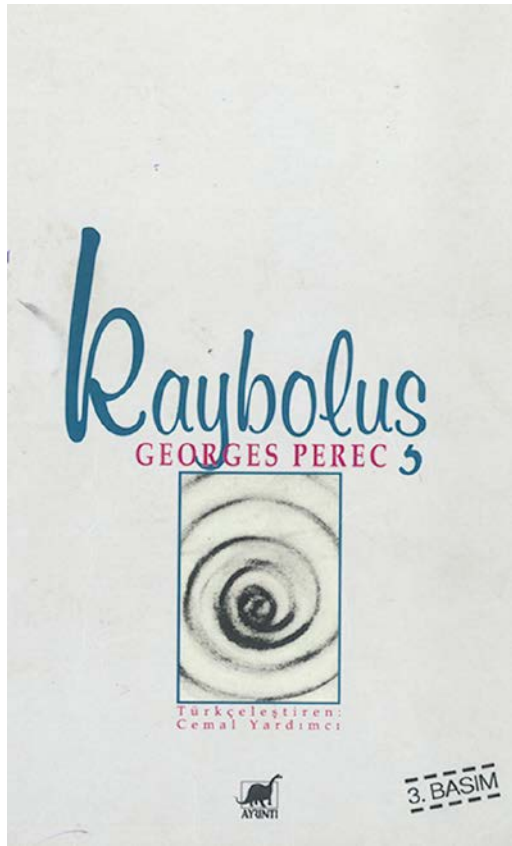


89-V A 71523 ISBN 978-2-07-071523-7

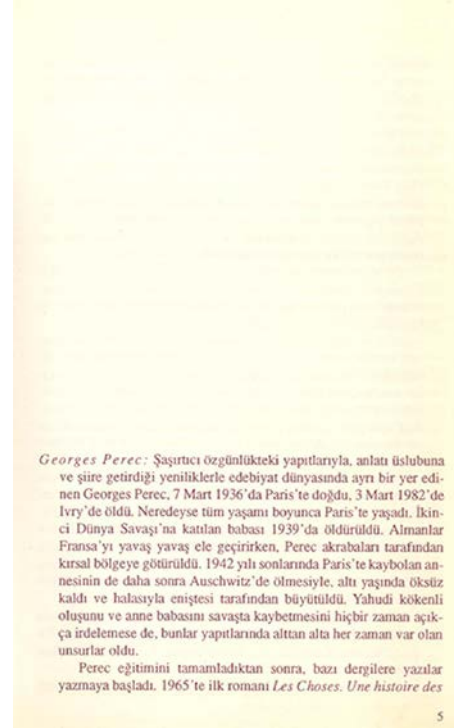
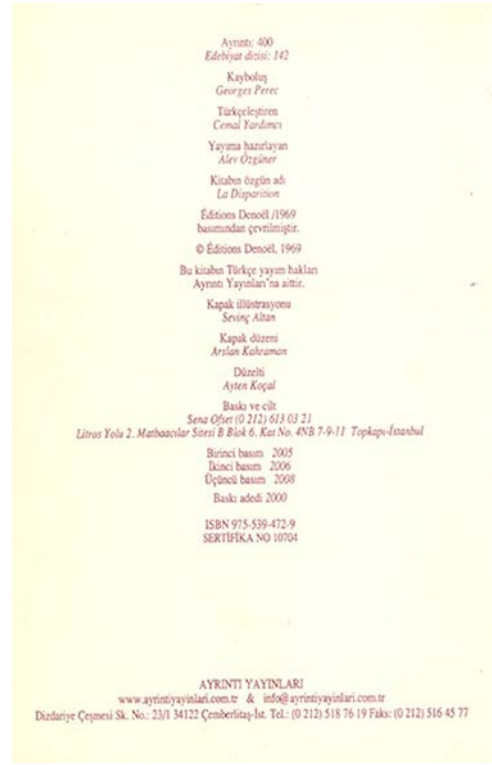
Ek 1.2. *La Disparition*, iç kapak sayfaları



Ek 1.3. *Kayboluş*, ön kapak, arka kapak



Ek 1.4. *Kayboluş*, iç kapak sayfaları



années soixante (1965; Şeyler-Altmış Yılların Bir Hikayesi, çev.: Sevgi Tamgüç, Metis Yay., 1998) ile Renaudot Ödülü'ne layık görüldü. O tarihten itibaren birbiriyle hiçbir benzerlik taşımayan yirmiden fazla kitap yayımladı.

Perec, 1960'ta Raymond Queneau ve François Le Lionnais tarafından kurulan, Paris merkezli OuLiPo'nun (Ouvroir de Littérature Potentielle-Potansiyel Edebiyat Atölyesi) üyelerindendi. Italo Calvino, Harry Matthews, şair ve matematikçi Jacques Roubaud'nun da üyesi olduğu, matematik, mantık ya da satranç gibi başka alanlardan biçimsel olarak yararlanan, edebiyatı bu alanlardan ödünç aldığı yeni yapılar ve örneklerle genişletmeye çalışan OuLiPo'nun başını çeken edebiyatçılarından biri oldu.

Perec, romanlardan toplu çapraz bulmacalara, denemelerden taşlamalara, şairlerden sözcük oyunlarına çeşitlilik gösteren yapıtlara imza attı. Tersinir sözler, evirmeceler, sözcük oyunları Perec'in yapıtlarından hiç eksik olmadı.

1969'da hiç "e" harfi kullanmadığı *La Disparition* (Kayboluş) adlı romanı yazdı. *Kayboluş* bir adamın ortadan kayboluşunun hikâyesidir ve adamın kaybolduğu dünyada "e" harfi de kaybolmuştur, ancak romanın hiçbir karakteri dildeki yer değiştirmelerin, benzetmelerin, tahrif etmelerin ve böyle bir evrenin boşluğu doldurmak için giriştiği sonu gelmeyen hilelerin farkına varmaz. Böyle bir dünyada arkadaşları Anton Ssliharf'i boşuna arar ve birer birer yok olurlar.

İnsanın yaşadığı ortamı keşfe çıkan Perec, kimi zaman sivri dilli bir alaycılıkla, kimi zaman da takıntılı bir yöntemcilikle romanlar yazdı. Özel hayatı konusunda her zaman ketum olsa da, yapıtları otobiyografik unsurlarla doludur. 1973 yılında yazdığı *La Boutique Obscure*, 1975'te kaleme aldığı *W ou le souvenir d'enfance* (W Ya da Bir Çocukluk Hatırası, çev.: Sösi Dolanoğlu, Metis Yay., 2001), 1978'de yayımlanan *Je me souviens*, otobiyografik özellikleri daha öne çıkan yapıtlardır.

Perec'in en önemli yapıtlarından biri de, 1978'de yayımlanan ve Medici Ödülü'ne layık görülen *La vie mode d'emploi* (Yaşam Kullanma Kılavuzu, çev.: İsmail Yergüz, Yapı Kredi Yayınları, 2001).

Harflerle ve sözcüklerle oynamayı çok seven Perec, dili neşeli

bir oyun ve keşif alanına, kapıları şiire olduğu kadar derin felsefi düşüncelere de açılan bir laboratuvara çevirmiştir.

Diğer yapıtları: *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (1966), *Un homme qui dort* (1967), *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (1969, Pierre Lussos ve Jacques Roubaud ile birlikte; *İncelikli Go Sanaımı Keşfetmeye Çağırın Küçük Kitap*, çev.: Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi Yay., 1998), *Les Revenentes* (1972), *Espèces d'espaces* (1974), *Ulcération* (1974), *Alphabets* (1976), *Les mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots* (1979), *Un cabinet d'amatuer* (1979), *La Clôture et autres poèmes* (1980), *Récits d'Ellis Island, Histoires d'errance et d'espoir* (1980), *Théâtre I, La Poche Parmentier précédé de L'Augmentation* (1981).

Ölümünden sonra, daha önce yayımlanmamış kısa yapıtlarından yapılan derlemelerin en önemlileri: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1982), *Penser classer* (1985), "53 Jours" (1989), *Beaux présents belles absentes* (1984).

Cemal Yardımcı: Kaybedenler cemaatindendir. Bu konumunu kimi zaman içi kaldırmadığı ve etik bulmadığı için, kimi zaman mükemmeliyetçiliği ya da düpedüz tembelliği yüzünden yapamadıklarına borçludur. Bu yüzden yaptıklarından çok yapamadıklarıyla anılmak istemektedir.

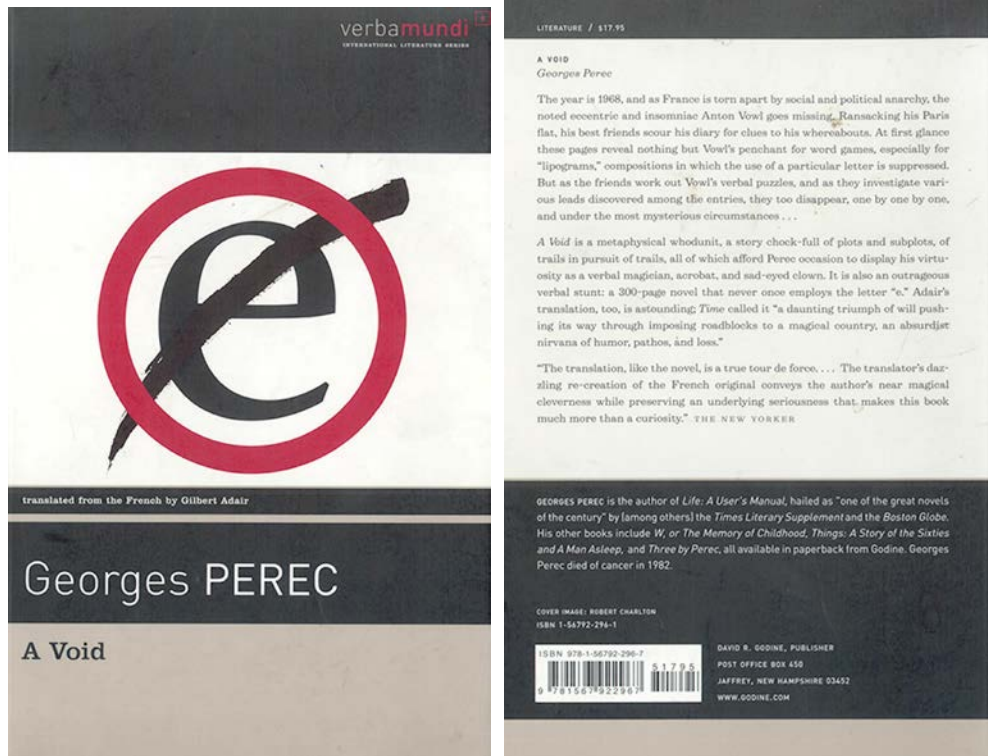
Devrim (1976-1992), asal sayıları veren formülün keşfi (1974-1996), keman çalmak (1982-1989), iş dünyasında zirveye tırmanmak (1995-2002), ekolojik tarım (1999-), amatör marangozluk (2002-) ve yayıncılık (2003-2004) yapamadıklarına birkaç örnek olarak sayılabilir.

Kalemini keskinleştirmek amacıyla yaptığı çeviri çalışmalarını arasında bu kitabın yanı sıra, İngilizceden çevirdiği Ursula K. LeGuin'in *Hep Yuvaya Dönmek* (Ayrıntı Yayınları, 2002) adlı yapıtı da bulunmaktadır.

Bu günlerde karısı çalışırken ilk romanını yazmak üzere eve kapanma mesleğine aulmak amacıyla enerji biriktirmektedir.

Kayboluş

Ek 1.5. A Void, ön kapak, arka kapak



Ek 1.6. A Void, iç kapak sayfaları



2. ÜST METİNLER

Ek 2.1. Andrée Chauvin, “La saga du scriptural: occultations, duplications. Réécritures dans *La Disparition* de Georges Perec”

Semen Revue de sémio-linguistiques des textes et discours, S 3,
1987.<http://semen.revues.org/5613>

Résumé

La *Disparition* de G. PEREC se fonde essentiellement sur une contrainte particulièrement exigeante, le lipogramme en E, et donne à cet exercice familier de l'OULIPO la dimension d'un roman traversé d'énigmes, notamment policières. En relation étroite avec le jeu de présence-absence du lipogramme, la réécriture de discours mythiques, génériques ou littéraires précis, constitue l'autre grand réseau créateur du livre. Leurs mécanismes régissent le puzzle narratif, en orientent le dynamisme et se désignent abondamment et malicieusement eux-mêmes.

Entrées d'index

Mots-clés :

Oulipo, lipogramme, auto-représentation, discours narratif, intertextualité

Plan

0. Brève présentation du roman

0.1. Résumé particulièrement lacunaire

0.2. Filiations

1. Matériaux de la réécriture

1.1. La langue

1.2. Les genres

1.3. Histoire et quotidien

1.4. Mythes

2. Réécriture et représentation de l'écriture

2.1. La lettre

2.2. Miroir aux livres, livre-miroir

3. Modes de la réécriture littéraire

3.1. Grille d'analyse : rappels et problématique

3.2. Palimpsestes de la Disparition

3.3. Puzzles

4. Conclusion

La voyelle qui anime le nom de Perec et qui est la plus fréquente de la langue française est absente de *La Disparition*. Voilà sommairement défini ce lipogramme en E de plus de trois cents pages. A force d'être essentiel et flagrant, ce silence s'occulte de lui-même (certains critiques n'auraient pas identifié le lipogramme à la parution du livre) ; mais il se désigne sans cesse⁶¹.

Une approche de *La Disparition* dans la perspective de la réécriture, outre qu'elle ne prétend, confrontée à l'abondance de la matière, qu'à un sondage superficiel et ponctuel, se trouve soumise, elle aussi, à la séduction de l'absence-présence. *La Disparition* suscite une lecture fascinée, mais aussi, de ma part du moins, une lecture en défaut, capable seulement d'un déchiffrement lacunaire, parcellaire, du palimpseste malicieux du Perec. L'allure pseudo-savante de mon titre ne procède évidemment que d'un mimétisme lipogrammatique. Or, le sentiment de mener une lecture en deçà, accompagné du désir de recommencer un parcours qui modifie et complète le précédent, un tel sentiment est lié à la présence massive de la réécriture dans une œuvre qui instaure une tension stimulante et sollicitieuse de savoir.

"Que cache et que montre à la fois cette disparition ?" Cette question d'enquêteur d'intrigue policière qui relayerait l'interrogation du lecteur se trouve continuellement suscitée dans le roman *La Disparition*. Les péripéties de la narration comme l'ensemble du texte sont affectés par un même mouvement insistant qui ne voile que pour mieux exhiber, ainsi que le suggère le nom du personnage déclencheur de l'action, Anton Voyl, le voile et la voyelle⁶². Le roman est constitué d'une suite de récits extravagants qui s'entrarnent et s'enchâssent en se reflétant les uns les autres ; ils renvoient tous dans leur argument comme dans leur lettre à une épidémie généralisée de disparitions. C'est d'ailleurs l'un des critères de choix des œuvres ou des fragments faisant l'objet d'une réécriture suivie. Les personnages sont comme

⁶¹Michael Riffaterre. *La production textuelle*, Seuil, Paris, 1979, p. 113. "Le propos de l'obscurité n'est...pas... de cacher, mais de révéler... Loi générale du discours littéraire d'ailleurs, puisqu'il est le lieu de l'indirection sémantique".

⁶²Anton "montrait, maistaisait, signifiait mais masquait". *La Disparition*, Denoël, Paris, 1969, p. 111.

absorbés par un vide central qui paradoxalement les amène à l'être de la fiction. Ainsi la case noire fait fonction de manque autour duquel se construit la grille des mots croisés, mots disparus puis retrouvés. (On sait que Perec en pratiquait l'invention en virtuose). *La Disparition*, par cette dialectique, conjure ce sur quoi elle se fonde : "l'absence, la mort, qui sont au centre de l'entreprise littéraire de Perec" selon Harry Matthews⁶³. Mais les mises à mort et à mal de *La Disparition* sont joyeusement exécutées dans une continuité fondée sur un contrat ludique de lecture: les effets de réel ou de simple vraisemblance narrative sont répudiés aussi radicalement que le surgissement de l'émotion. On n'est persuadé que la disparition inaugurale d'Anton Voyle cache un horrifiant mystère que si l'on souscrit au jeu du narrateur, lui-même assez désinvolte. Les personnages-enquêteurs disparaissent les uns après les autres. En effet "dès qu'ils parviennent à... "(déchiffrer l'énigme)"...ils sortent alors du texte puisque celui-ci ne peut admettre de E en son sein."⁶⁴

Les personnages qui participent effectivement au récit principal sont désignés par des majuscules. Mais Olga, Amaury, Arthur Wilburg Savorgnan⁶⁵ ne quittent pas le roman sans avoir révélé auparavant l'imbrication de leurs passés par des récits qui nous font remonter, en sens chronologique inverse du récit principal, jusqu'au manque originel pourtant toujours tu, car consubstantiel à la narration.

Ce polar baroque réalise par ailleurs une analogie entre le macrocosme du roman et le microcosme de chacun des mots qui manifeste la contrainte fondatrice. Il édicte au passage sa propre esthétique romanesque. La réécriture qui participe pleinement à la dialectique de l'affichage et du dévoilement est fondamentale pour la machinerie de la narration, animée par une prolifération délirante. Avec la contrainte créatrice du lipogramme, elle constitue le mécanisme central de l'œuvre et de son langage singulier.

0. Brève présentation du roman

0.1. Résumé particulièrement lacunaire

Douglas Haig Clifford a pour père adoptif Augustus B. CLIFFORD qui emploie la SQUAW. La disparition d'Anton Voyle, obsédé depuis quelque temps par de confuses énigmes -, puis l'assassinat de l'avocat Hassan Ibn Abbou suscitent une enquête

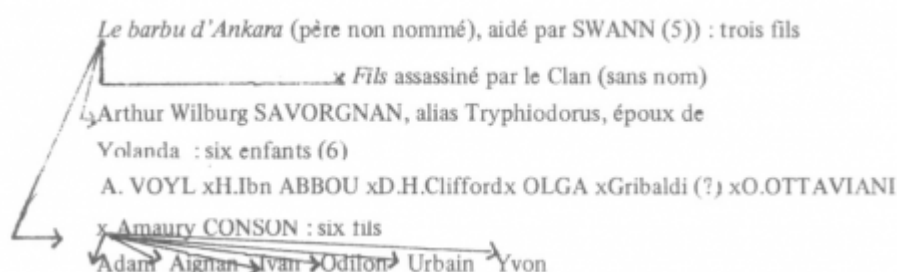
⁶³ *Magazine Littéraire*, n° 193, page 14. A la fin d'*Espèces d'Espaces*, Galilée, Paris, 1974, p. 123, Perec définit ainsi l'acte d'écrire : "...essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose..."

⁶⁴ J.Y. Pouilloux *Magazine Littéraire*, n° 193, mars 1983, p. 25.

⁶⁵ Les personnages qui participent effectivement au récit principal sont désignés par des majuscules. Ils se partagent également la fonction de narrateur des récits rétrospectifs.

policière menée par Ottavio Ottaviani et Aloysius Swann. Les amis du disparu, réunis chez Augustus B. Clifford, mêlent leurs efforts et leurs paroles pour percer le mystère. Les récits imbriqués ou successifs d'Augustus, d'Arthur Wilburg Savorgnan, d'Olga Mavrokhordatos, d'Amaury Conson mettent en commun les mémoires et explorent le labyrinthe des filiations: sans jamais être complètement énoncée, une inexorable loi du talion paternel se devine et s'accomplit aux dépens des personnages, au moment même de son impossible élucidation verbale. Seule l'une des narratrices, la Squaw⁶⁶, survit à l'allègre hécatombe qui rythme le récit pour entendre Aloysius Swann, policier et tueur, annoncer la fin du roman.

0.2. Filiactions



1. Matériaux de la réécriture

Parler de réécriture dans *La Disparition*, c'est pointer une évidence, un élément explicite du pacte de lecture⁶⁷. Le goût de Perec pour le puzzle et notamment le puzzle d'emprunts, le caractère essentiel à ses yeux de la fonction intertextuelle sont clairement signalés, par exemple par le Post-Scriptum de *La Vie Mode d'Emploi*, qui énumère les auteurs fournisseurs des morceaux intégrés, ou par telle de ses déclarations à la revue *L'Arc* en 1976 : "Chacun de mes livres est l'élément d'un ensemble (en devenir)... je sais seulement qu'il s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire...un certain nombre d'auteurs définissent, circonscrivent le lieu où j'écris."⁶⁸

Un rapide recensement des matériaux de la réécriture dans *La Disparition* montrera que ceux-ci ne sont pas exclusivement littéraires.

1.1. La langue

⁶⁶ Douglas Haig Clifford a pour pere adoptif Augustus B. CLIFFORD qui emploie la SQUAW. Les parents supposés d'Olga, - qui épousera D.H. Clifford -, sont Albin Mavrokhordatos et Anastasia.

⁶⁷ Dans *Le voyage d'Hiver*, brève nouvelle assez bourgeoise (in *Magazine Littéraire* op. cit. pp. 33-36), Perec décrit la lecture double que suscite la présence de l'intertextualité et le trouble des valeurs littéraires et de la chronologie qu'elle peut entraîner.

⁶⁸ *L'Arc* n° 76, Paris, 1979 "Entretien" p. 3.

La Disparition, ce “roman étrange et contraint”⁶⁹, est écrit dans un français revu et corrigé par la pratique lipogrammatique et à l’inverse de la tentative qui, dans *Les Revenentes*, bannit toute autre voyelle que E, Perec prend en quelque sorte au pied de la lettre la nécessité pour l’écrivain d’être créateur de sa propre langue⁷⁰. Cette langue recréée implique certaines licences voire les redouble avec un luxe malicieux⁷¹ ; elle privilégie l’usage de certains temps et personnes verbales, le recours bariolé à certains idiomes étrangers eux-mêmes réécrits⁷², et elle cultive systématiquement le mélange des registres de langue, la confrontation de lexiques très contrastés. Le passage cité en (3.3.2) en fournit une illustration, en même temps qu’il témoigne, par sa splendeur énumérative, de la paradoxale fécondité du manque. Constitutive de tous les maillons de la chaîne narrative, déterminante pour l’originalité des micro-structures stylistiques, cette réécriture de la langue dans son ensemble donne sa parole propre au roman. Ce traitement de la langue et la pratique perecienne de l’intertextualité littéraire (qui sera analysée dans la troisième partie avec l’aide de G. Genette) ne peuvent être dissociés de l’OULIPO dont Perec est un éminent représentant. En effet l’OULIPO se propose l’exploration et “la recherche de structures nouvelles qui pourront être utilisées par les écrivains” et consacre une partie de ses travaux à “la manipulation de textes pré-existants”⁷³. La permutation, le collage, les chimères textuelles, et autres transformations de texte lui sont familières. Le lipogramme ou “omission volontaire d’une lettre de l’alphabet” est un cas particulier de la manipulation de structures existantes⁷⁴.

1.2. Les genres

La réécriture dans *La Disparition* prend volontiers la forme de variations génériques qui figurent souvent à titre de morceaux visiblement rapportés. On remarque notamment un blason du corps féminin très librement inspiré du *Cantique* des cantiques, une publicité lyrique pour lessive qui se rattache à la thématique du blanc-obscur et dérive vers une apologie du blanchissement destructeur et généralisé, des textes pseudo-scientifiques couvrant le domaine des mathématiques, de la zoologie,

⁶⁹ Gérard Genette *Palimpsestes* Seuil, Paris, 1982, chap. IX.

⁷⁰ Pour reprendre un commentaire oral de Jean Peytard, au sujet de Proust

⁷¹ Cf. Le passage reproduit en 3.3.2.

⁷² Exemples pages 63-66 de *La Disparition*.

⁷³ OULIPO, La littérature potentielle “Bibliothèque des idées”, Gallimard. Paris, 1973, pp. 12 et 49.

⁷⁴ Perec en fait l’apologie et l’histoire dans Oulipo op. cit., “le principe du lipogramme est d’une simplicité enfantine, son emploi peut s’avérer d’une très grande difficulté, son résultat n’est pas nécessairement spectaculaire..” p. 81 “Un lipogramme qui ne s’annoncerait pas comme tel... (mais cela peut-il se concevoir)...aurait toute chance de passer inaperçu.” p. 91.

de la philosophie...une relation journalistique tronquée des événements de Mai 68. Perec est familier de ces intégrations qu'il multiplie dans *La Vie Mode d'Emploi*⁷⁵. Une filiation plus étroite rapproche *La Disparition* du roman policier très apprécié de Perec : "En tant que producteur de fiction, le roman policier continue de m'intéresser et de me concerner, dans la mesure où il fonctionne explicitement comme un jeu entre un auteur et un lecteur..."(avec) "des fictions renvoyant au seul plaisir de lire...cette partie est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque."⁷⁶. Plus que de roman policier, il faudrait peut-être parler au sujet de *La Disparition*, de récit à mystère, car des causalités à la frontière du supra-naturel sont invoquées aussi bien que des complots humains. Ce parallèle mériterait sans doute d'être mené plus avant, notamment dans l'analyse des distorsions. Une approche même superficielle permet de constater que *La Disparition* comporte des relations de morts mystérieuses, convoque des personnages de policiers (dont l'un est l'avant-dernière victime et l'autre un agent de la Malédiction). Surtout, le roman abonde en figures d'enquête sur l'identité, la filiation, la causalité ; il opère une remontée chronologique vers l'élucidation par une série de récits rétrospectifs. L'absence de E procède d'un "éblouissement ambigu"⁷⁷. Les analyses consacrées par la revue Littérature au roman policier soulignent la structure duelle du récit policier animé par une dynamique du secret et fondé traditionnellement sur l'absence, la mort et son mystère, le statut double des indices à la fois présents et absents, lisibles et illisibles, tous éléments qui ne manquent pas d'être en rapport avec le roman de Perec. Mais la solution des énigmes, soit trop évidentes, soit impénétrables, est interdite d'énonciation et exclue du texte. Les révélations partielles se caractérisent par une fantaisie forcenée et le refus de solliciter l'adhésion du lecteur à un contrat de vraisemblance minimale interne au genre policier. Outre l'exaltation du ludique, la distorsion essentielle réside dans la mise en mots, en récit distancié de l'action, de toute enquête. Cette verbalisation exclut *La Disparition* du genre si l'on souscrit à l'affirmation de ShoshannaFellman: "... Dans le roman policier comme dans le drame de théâtre, la structure des

⁷⁵ Exemples de *La Disparition* pages 183-184, 113, 60-66.

⁷⁶ *L'Arc* op. cit. page 10.

⁷⁷ *Expression* de J.P. Colin.

événements ne peut pas être simplement racontée, mais doit nécessairement être mise en acte”.⁷⁸

1.3. Histoire et quotidien

“L’histoire avec sa grande hache” comme il la désigne par un jeu de mots amer⁷⁹ intéresse Perec, mais aussi la poussière presque intangible du quotidien qui constitue la mémoire personnelle et collective d’une époque. Cette approche domine *Je me souviens* (publié en 1978) qui collecte des bribes d’événements, des anecdotes insignifiantes, l’écho d’une chanson à demi-oubliée ou d’une mode vestimentaire, composant ainsi le paysage familial et précieux du souvenir. Dans des registres très différents, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966) qui épuise méthodiquement les figures de rhétorique pour décrire une tentative infructueuse de désertion lors de la guerre d’Algérie, *W ou le souvenir d’enfance* qui fait alterner l’autobiographie et deux fictions croisées⁸⁰, nous montrent que le rapport à l’histoire de Perec se manifeste par l’élision ou la dérision plus ou moins douloureuse⁸¹.

La part de la réécriture qui revient à l’histoire dans *La Disparition* correspond à un contexte précis: il coïncide avec la période de rédaction et relève de l’allusion d’actualité. Ainsi l’écho de Mai 68, la disparition du personnage d’Hassan Ibn Abbou qui fait suite à celle d’un certain Ibn Barka, les évocations en kyrielle de cocktails mondains ou d’amours de stars, le pastiche des discours idéologiques en plein travail d’émergence comme la psychanalyse lacanienne ou la sémiotique littéraire. Tout cela se mêle allègrement aux aventures abracadabrantes des personnages.

L’actualité fournit le nom de l’un d’eux (Ottavio Ottavioni) et se teinte parfois d’une réalité douteuse, un peu farcesque, par exemple dans l’explication pseudo-historique du naufrage du Titanic par les agissements criminels du pillard Albin Mavrokhordatos (p. 178) ou lorsque la guerre du Vietnam est évoquée au sein d’une métaphore fruitière: Swann propose à Arthur qu’il va bientôt abattre “L’on pourrait donc t’offrir un fruit dissimulant un obus : un citron, un cantaloup, ou plutôt un

⁷⁸ *Littérature* n° 49, Larousse, Paris, fév. 1983, p. 25.

⁷⁹ *W ou Le souvenir d’enfance*, Denoël, Paris, 1975, p. 13.

⁸⁰ D’une part le faux G. Winckler va partir à la recherche du vrai, disparu: d’autre part, W. Cité olympique se révèle une allégorie concentrationnaire. Les deux fictions sont séparées par un blanc.

⁸¹ “La mémoire ne dit que les entours, elle orne le vide.” Catherine Clément in *L’Arc* op. cit. page 88.

ananas, fruit assassin qu'un Lyndon B. Johnson jour sur jour, nuit sur nuit, fait choir sur Hanoi, faisant fi du droit supranational" (p. 300).

1.4. Mythes

La réécriture et l'utilisation de quelques grands mythes occidentaux est un des facteurs essentiels de la cohésion romanesque, qui relie les multiples histoires les unes aux autres. Le tabou du E, interdit central et organisateur, les références à la Loi (orthographiée avec une majuscule) évoquent l'univers biblique. *La Disparition* est avant tout un roman familial qui raconte, dit Perec "les malheurs d'une famille nombreuse"⁸², et mêle une ou l'autre légende à couleur médiévale, germanique ou orientale aux échos de la Bible et de l'Antiquité. On assiste à des transgressions variées: inceste frère-sœur, fils-mère, meurtre du frère par le frère, infanticide paternel. Œdipe jouit d'un traitement particulier: rebaptisé Aignan, il affronte un nouveau Sphinx et fait école auprès des autres héros de *La Disparition* qui cherchent ou fuient leur vrai père. Œdipe, figure de l'enquête et du déchiffrement, victime de la dialectique du regard et de l'éblouissement, évoque le processus de la lecture. Mais il est aussi du côté du scripteur dans le rapport de celui-ci à l'intertexte: fils captateur de la matière littéraire, il vise la création autonome dans une tension entre sentiments filiaux et volonté parricide⁸³. S'il est bien difficile dans *La Disparition* d'échapper à la Loi édictée et subie par le père dévorateur ou castrateur⁸⁴, ce n'est pas faute de culture psychanalytique de la part des personnages qui font volontiers allusion à Lacan et semblent confusément conscients de la figure de refoulement du E nié.

2. Réécriture et représentation de l'écriture

Les rapports entre réécriture et représentation de l'écriture, en dépit du risque d'élargir abusivement le thème de cette étude, seront brièvement abordés: la réflexion sur l'écriture et de l'écriture par elle-même appelle une prise en compte de toutes ses procédures dont la réécriture n'est pas la moindre.

2.1. La lettre

⁸² OULIPO op. cit. p. 86.

⁸³ Cf. Le titre de l'article consacré par Marie Miguet à Perec et à Proust dans *Poétique* n° 54 "Sentiments filiaux d'un prétendu parricide". Les rapports entre intertextualité, paternité et filiations ont suggérés par Laurent Jenny évoquant "le complexe d'Œdipe des créateurs" dans *Poétique* n° 27 p. 258 et par Gérard Genette citant le néologisme de Philippe Lejeune "lecture palimpsestueuse" (*Palimpsestes* p. 452).

⁸⁴ Swann à Savorgnan: "L'on pourrait aussi... accomplir sur ton corps l'amputation... la castration..." (p. 301).

2.1.1. L'absence de E (que la langue qualifie de muet) organise toutes les instances de la fiction engendrant structures et épisodes. Les références constantes à la lettre et à l'alphabet confèrent une cohérence obsédante au récit sous trois espèces principales: le nombre, le signe, le blanc.

Le nombre le plus fréquemment cité est vingt-cinq ou vingt-six d'une part et cinq ou six de l'autre. Le nombre total de chapitres est de vingt-six avec une absence prévisible du chapitre cinq et de la partie deux (d'E). Ce nombre est souvent employé comme synonyme de "beaucoup" ou pour désigner telle série d'objets (vingt-six folios, vingt-six cartons) dont le cinquième élément est toujours manquant ; une variante intéressante du paradoxe du vide et de l'écriture est fournie par un album aux vingt-six pages blanches à l'exception de la cinquième. Les noms de Conson, de Voyl, ainsi que les initiales des six fils de Conson (AAIOUY) sont des allusions assez transparentes au système graphique des voyelles, aux mots "voyelle" et "consonne".

Le signe graphique du E plus ou moins stylisé est évoqué à plusieurs reprises : tatouage distinctif des membres du Clan (p. 267), cryptogramme inscrit sur le Zahir (p. 140), motif perturbateur du tapis d'Anton Voyl (chap. 1). Il est souvent question d'un bourdon (ou omission typographique) qui vole par la vertu de la polysémie et combine référence musicale et jeu de mot au chapitre quatre.

Le blanc, quant à lui, est un lieu essentiel de croisées intertextuelles, solidaire de la stratégie d'ensemble du roman : "il n'y a pas plus obscur qu'un blanc" (p. 100). La rêverie rimbaldienne qui fait E blanc dans le sonnet "Voyelles" et la désignation du blanc comme vide, mais peut-être aussi un jeu de mot aussi approximatif que blanc d'E peuvent fonder sa présence constante. Le "mal blanc" qui saisit Olga, la statue de l'uomobianco - celle du paternel et terrible Commandeur de Don Juan - qui sera le sépulcre de D.H. Clifford, le calembour sur le nom d'Aloysius Swann ("blanc cygnal") indiquant son rôle exterminateur, toutes ces occurrences du blanc renvoient au vide de la mort. Le blanc est le signal de ralliement des allusions intertextuelles explicites comme Blanc ou l'oubli; la baleine blanche voisine avec l'albatros tandis que le blanc rapproche encore Roussel des Aventures d'Arthur Gordon Pym. Les œuvres aimées et lipogrammatiquement transposées par A. Voyl alias Perec ont en commun "l'obscur, l'immaculation, la disparition" (p. 116). C'est à une symbolique de l'écriture aux prises avec la blancheur de l'inconscient, du non-dit, avec la blancheur peuplée de l'intertexte que renvoient les variations en noir et blanc. Elles

reflètent un processus dialectique d'éclaircissement et d'obscurcissement, une lutte de la littérature avec le silence et la mort.

2.1.2. En effet, si dans *La Disparition* la lettre dans sa lettre et sa polysémie est fréquemment convoquée, on peut aussi la considérer, après lecture; de; *W ou le souvenir d'enfance* comme le lieu d'une "géographie fantasmatique", d'une réécriture détournée de l'autobiographie de Perec qui donne une résonance secrètement tragique au mot "disparition".

C'est la lettre W qui donne son premier titre au souvenir d'enfance. Mais le livre porte en exergue "pour E" qu'on peut comprendre comme "pour Esther" (la tante qui a élevé Perec après la mort de son père et la déportation de sa mère), mais aussi "pour eux", ceux qui, broyés par l'histoire, fondent le désir d'écriture de Perec "... je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes... J'écris ; j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur trace indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie."⁸⁵ La méditation de Perec sur l'orthographe de son nom "Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire trou..."⁸⁶, sur son symbolisme personnel du W, proche d'un E renversé, associé au X de l'anéantissement et au dessin de la croix gammée nous confirment la portée de l'usage intra- et intertextuel de la lettre⁸⁷.

2.2. Miroir aux livres, livre-miroir

La Disparition proclame hautement son appartenance à la littérature par la pratique de l'enchâssement, des échos entre récits secondaires et principal et de l'auto-représentation.

2.2.1. L'enchâssement, associé comme souvent à la mise en abyme, est une catégorie de l'autotextualité ou réécriture intérieure⁸⁸ perceptible dans la structure de roman à tiroirs de *La Disparition*. On a vu que, sur fond d'attente ponctuée de disparitions, l'enquête est surtout activité verbale, retour aux sources, échange de récits. Les instances narratives obéissent à cet emboîtement : le récit principal est mené par un

⁸⁵ *W, ou le souvenir d'Enfance*, op. cit. pp. 58-59.

⁸⁶ Ibid. pp.105-106. Cf. le n° 193 du *Magazine littéraire*, en part., pp.27-29 et *L'Arc* op. cit. pp. 87-89.

⁸⁷ Cf. "Ulcérations", 1974, et "Alphabets", 1976, créations poétiques de Perec à partir des onze lettres les plus fréquentes de l'alphabet qui attestent son intérêt pour la matière première de l'écriture.

⁸⁸ "qui manifeste qu'elle n'est qu'un signe et proclame, tel n'importe quel trope: je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse." Dällenbach, *Poétique* n° 27 p. 285.

narrateur omniscient extérieur à l'action en dépit de sa participation lyrico-ironique et de quelques adresses au lecteur, mais on constate une délégation narrative démultipliée qui fait du roman un empilement de discours mimant la démarche de réécriture⁸⁹. Le contenu des “ tiroirs diégétiques ” se répartit en trois types : apparemment extérieurs à l'histoire principale (roman d'Ismail-Robinson, d'Aignan-Edipe, résumé de *Moby Dick*) ; marginaux par rapport au récit central (Maximin assassin de ses frères, mort des fils Conson) ; constituant le puzzle du récit principal et souvent repris de différents points de vue (par exemple la double version de la mort de D.H. Clifford).

2.2.2. Certains éléments de la fiction comme le personnage de Voyl, le Zahir, les figures variées de l'énigme (inscription du blanc sur le billard, sphinx), se joignent au leit-motiv des disparitions et de l'interdit pour assurer les jeux de miroir et d'écho. Les transgressions familiales variées assurent une fonction semblable : l'inceste d'Aignan-Edipe (dont les parents sont frère et sœur) dans le roman imaginé par Voyl prépare le mariage d'Olga avec D.H. Clifford et sa liaison avec Voyl ; appartenir à la même fratrie prédispose au meurtre (Maximin, Conson et Savorgnan). Les enfants abandonnés (D.H. Clifford, Olga, Voyl) ou cachés (Savorgnan, Conson) sont également soumis à la “ damnation du fils ” (p. 168) dont la formulation évoque Faust mais s'apparente bien plutôt au châtimement paternel de Don Juan.

2.2.3. L'auto-représentation⁹⁰ se manifeste notamment par le titre du poème de Roubaud figurant en exergue et du journal d'Anton Voyl (le même que celui du roman). On repère sans mal les jugements sur l'œuvre en cours de lecture et d'accomplissement, les références au procédé fondateur, loi astreignante et créatrice. L'art poétique de Perec s'explicite tout à fait dans les discussions littéraires menées par les personnages et dans son vertus de la contrainte, source d'imagination et de jubilation langagière propres à rénover décisivement le genre romanesque. La réécriture précisément, a ses représentations privilégiées. L'abondance de noms d'auteurs, de références, de formulations du type “ on dirait du...” confirme la passion de Perec “ pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation ” (p. 311). La quête des personnages mime bien évidemment le processus de la lecture, tandis que l'inclusion

⁸⁹ On trouve des fragments écrits par Voyl, tandis que les récits rétrospectifs sont surtout assurés par la Squaw relatant les propos d'Augustus, qui racontait lui-même ce que lui avait révélé Voyl. Le couple final de récitants (Swann, la Squaw) ne doit-il pas sa survie à sa mission de porte-parole?

⁹⁰ “ Pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter l'un des mécanismes par les quels s'organise cette fiction ” Jean Ricardou Nouveaux problèmes du roman, Seuil, Paris, 1978, p. 104.

de textes divers dont la confection est prêtée à Voyl pose le problème de la paternité du texte réécrit⁹¹. La religion synchrétique d'Othon Lippmann qui adore "Vichnou, Brahma, Lip..." (p. 146) emblématise quant à elle une sorte de dévotion à la Littérature.

L'image de l'écriture toujours inscrite dans le roman confirme que le fonctionnement complexe et auto-indiciel de la réécriture modèle et nourrit le texte en association étroite avec l'absence vocalique.

L'analyse des modes de la réécriture littéraire empruntera largement la grille appliquée par Gérard Genette à l'hypertextualité dans *Palimpsestes* (op. cit.) tout en suggérant la pertinence d'une figure chère à Perec, le puzzle. G. Genette, s'il mentionne l'acception large de l'intertextualité selon Riffaterre⁹² le réserve quant à lui à "la présence effective d'un texte dans un autre") manifestée par exemple par le plagiat, l'allusion, la citation. Il distingue à l'intérieur de l'hypertextualité - ou "relation unissant un texte B à un texte A sur lequel il se greffe, qu'il peut évoquer sans le citer..."⁹³ deux grands types de relations, soit de transformation, soit d'imitation. Suivant leur régime, ludique, satirique ou sérieux, ces types connaissent chacun trois formes de réalisation, la parodie, le travestissement, la transposition pour la transformation, le pastiche, la charge, la forgerie pour l'imitation. Appliquée à *La Disparition*, cette grille d'analyse appelle quelques remarques. La zone marginale des allusions, bien qu'affectée d'un fonctionnement ponctuel est fréquemment significative et facteur de cohérence romanesque : on ne peut la repousser complètement à la périphérie de l'intertextualité⁹⁴. Si Ion réserve la dénomination d'intertextualité à la présence littérale d'un texte ou d'un fragment de texte on ne pourra y associer que les cieux lipogrammes "anonymes" de Queneau en E (pp. 269-270) et en E et A (p. 297). Mais ne peut-on critiquer ce concept de littéralité alors qu'on sait bien qu'un discours rapporté, même identique dans ses termes, prend un sens différent du fait même de son énonciation rapportée ? Si l'on suit Genette, toutes les citations littérales mais soumises par la loi du roman au

⁹¹ Après lecture de "Vocalisation": "Pas un mot n'a dû son apparition au hasard. Mais il s'agit d'Arthur Rimbaud, non d'Anton Voyl. - Qui sait? murmura tout un chacun." (p. 127).

⁹² "perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres" *Palimpsestes* op. cit. p. 8.

⁹³ Ibid. p. 8 et pp. 11-12.

⁹⁴ Laurent Jenny, dans *Poétique* n° 27, Seuil, Paris, 1976, exclut l'allusion du champ de l'intertextualité.

lipogramme basculent dans la parodie ou "détournement de texte à transformation minimale"⁹⁵.

Un autre critère distinctif serait la plus ou moins grande explicitation des références et le jeu des indices hypertextuels. On constate que Perec signale volontiers par une allusion nette tel nom d'œuvre et d'auteur. Ainsi Swann attribue à l'adjudant Pons un rapport de police qui s'inspire du roman de Maurice Pons Rosa (1967) mais sans en suivre toutes les péripéties ni en reprendre le symbolisme central. La parodie de l'incipit du Zahir, nouvelle du recueil L'Aleph de Borgès, s'achève par "... au coin d'un sou où s'abîma, dit-on, Borgias." (p. 139) Telle parodie sera transparente ("Quelques chansons du fils adoptif du Commandant Aupick"), telle autre apparaîtra sans aucun indice (passages de "La nuit de Décembre", de "L'Education Sentimentale"). Une référence peut en omettre une autre, la mention de Martial Canterel de Locus Solus laisse dans l'ombre l'utilisation dominante d'un épisode d'Impressions d'Afrique, autre roman de Roussel, ou au contraire en souligner une autre, le nom du cyprin Jonas rappelle l'importance de *Moby Dick*.

L'éclairage des références est donc inégal, capricieux, malicieux, parce que souvent oblique et croisé, marquant pour mieux masquer⁹⁶ ou stimulant la quête par le trompe-l'œil.

On pourrait enfin distinguer selon leur rentabilité fictionnelle les textes réécrits. La fonction décorative ou de clin d'œil est illustrée par la référence ironique à Hugo dans le passage figurant en annexe, tandis que *Moby Dick*, tel vers de Mallarmé, contribuent à assurer la cohérence thématique. Une pleine réutilisation narrative assortie de quelques modifications se manifeste par exemple avec l'énigmatique Zahir. Le même hypotexte peut d'ailleurs remplir conjointement ou isolément ces trois rôles, selon un degré de transformation croissant.

Quelques exemples vont témoigner à présent de l'intérêt d'appliquer concrètement les catégories définies par G. Genette au roman de Perec.

3.2. Palimpsestes de *La Disparition*

3.2.1. Allusions

⁹⁵ Op. cit. Genette précise plus loin (p. 451) "Contrairement à l'intertextualité... le recours à l'hypotexte n'est jamais indispensable à la simple intelligence de l'hypertexte. Tout hypertexte... peut se lire pour lui-même... et, dans sa relation avec l'hypotexte." *La Disparition* forme bien un ensemble autonome mais qui ne cesse de renvoyer spéculairement à l'écriture et à la réécriture.

⁹⁶ Cf. l'analyse de Bernard Magné in "Le puzzle, mode d'emploi" *Texte* n°1.

Le domaine de l'allusion relève de la compétence mouvante et variable du lecteur, comme dans toute identification hypertextuelle. D'ordre allusif explicite apparaissent les reprises modifiées de proverbes ou de phrases célèbres comme "Toi aussi mon papa" (p. 160), l'intégration de couplets de la Marseillaise à un chant de révolte albanais (p. 175). Les noms du romancier Parodi ou de l'idiome secret le Lacandon semblent bien transparents. L'univers des personnages de *La Disparition* est celui des livres : les comparses Rastignac, Arthur Gordon, Horatio en témoignent. Au delà du clin d'œil, on peut voir en Balzac un modèle paternel (à tuer?) ; on songe qu'Horatio est un personnage d'Hamlet(toujours le père). Pœ est présent par l'intermédiaire de *La Lettre volée*(chapitre 4) et la thématique de la blancheur et de l'écriture secrète convoquée à plusieurs reprises, la dernière phrase des Aventures d'Arthur Gordon Pymétant donnée comme solution de l'énigme du blanc sur le billard. Le réseau d'allusions est donc caractérisé par une forte cohérence et la pratique des références doubles: Aloysius Swann l'atteste. A l'intersection de la simple allusion et de la présence effective d'une citation modifiée, on peut lire "albatros saisi par un marin rigolard" ou "sanglot long d'un violon automnal". Mais le vers de Mallarmé extrait du "Tombeau d'Edgar Pœ" (p. 87) qui se voit intégré au condensé de *Moby Dick* alors qu'on trouve ailleurs une évocation du rêve mallarméen du livre total, n'est pas à reléguer dans les marges. Le tissu d'allusions contribue à l'édification de nouvelles constellations intertextuelles hybrides.

3.2.2. Parodie et travestissement

Comme on l'a vu plus haut, le procédé du lipogramme annexe *La Disparition* à la parodie, transformation en régime ludique. Une partie du plaisir de la lecture provient alors de la comparaison mentale effectuée par rapport au texte souche. Signalons en compagnie de "Booz assoupi" et "Nos chats" la métamorphose des "Voyelles" rimbaldiennes en "Vocalisations" "A noir, Un blanc..." qui a valeur programmatrice pour le reste de l'œuvre d'autant qu'on ne sait s'il faut attribuer le poème à Rimbaud ou à Voyl. La paraphrase de la Bible "Allah n'a-t-il pas dit : tu naquis du Limon, tu finiras limon ?" (p. 251) renvoie au travail du langage puisque la polysémie de limon (terre; citron en anglais) est soulignée par le contexte: Parfait, frère de Maximin, est recouvert par celui-ci d'un parfait ou entremets aux limons doux et dévoré par un Danois amateur de sucreries. La redondance du jeu de mots en souligne la pertinence créatrice, à rapprocher de la pratique roussellienne d'ailleurs. Une variante du travestissement ou "transformation stylistique par

trivialisation”⁹⁷ est décelable dans la version assez burlesque de l’énigme du Sphinx. Celui-ci s’écrie en apercevant Œdipe “Voilà...un parfait sandwich pour mon fricot!” (p. 43). Mais le style de Perec, relativement homogène, ne se laisse pas aisément analyser en terme de trivialisation. Il oscille plutôt entre prosaïsme forcé et maniérisme, en un rapport à la fois affectueux et distancié à ses hypotextes. La notion marquée historiquement de travestissement paraît donc inadaptée ici, bien qu’il y ait de l’Achab et de l’Œdipe travesti dans les personnages de *La Disparition*.

3.2.3. Transpositions

La transposition ou transformation de texte à une certaine échelle se trouve fréquemment réalisée : digest de Moby Dick en trois pages, de Rosa en deux. Le travail de réduction s’associe à la transformation par transvocalisation pour Le Zahir et Moby Dick, à la transformation par suppression et addition d’éléments pour Rosa (conservation des événements du début et de la fin, suppression de l’épisode central, déplacement d’un lieu, anachronisme), à la réutilisation d’éléments devenus en quelque sorte autonomes pour Le Zahir. De même, la célèbre phrase inaugurale du conte de Roussel Parmi les noirs est seule retenue alors que l’argument du récit est abandonné ; mais ses procédés sont suggérés par le palindrome et le calembour qui accompagnent l’apparition de “l’inscription du Blanc sur un bord du billard” (p. 156). On connaît la primauté créatrice du signifiant et de ses jeux pour Roussel .

Toutes les réutilisations d’éléments appartenant à d’autres fictions sont préparées par des transformations diégétiques et pragmatiques pour reprendre les termes de G. Genette. Ainsi le cinéma qui abuse Ismail dans *La Disparition* développe ses mirages sur une île déserte, tandis que Foggar exerçait l’illusion des images au royaume paternel d’une Afrique imaginaire et roussellienne. Le barbu d’Ankara apparaît comme un avatar moderne de Saturne dévorateur, tandis que le Zahir, de monnaie devient pierre à inscription, non sans lien avec l’écriture secrète du billard.

3.2.4. Pastiche et charge

Pastiche et charge relèvent de l’imitation d’un style, d’une écriture et non plus de la transformation d’un texte précis⁹⁸. On peut parler de pastiche à propos de l’irradiation thématique et stylistique de certains auteurs chers à Perec, sans qu’il soit possible d’isoler ou d’identifier un fragment précis. Ainsi la parenté avec Roussel s’instaure notamment par la prolifération narrative qui désigne et/ou conjure le vide,

⁹⁷ Genette op. cit., p. 237.

⁹⁸ Genette op. cit. p. 237 notamment.

par l'ingéniosité de tel mécanisme qui permet à Augustus de tenir son Zahir à l'écart de l'eau électrisante de son bain, ou encore par la jubilation inventive des récits d'astucieux assassinats perpétrés par Maximin, projetés par Swann⁹⁹ ; enfin par la pratique du récit enchâssé et explicite ou du jeu de mot organisateur. L'obsession initiale d'Anton Voyl, douloureusement fasciné par un motif de son tapis, l'assimilation du parcours du livre à un labyrinthe (p. 304) ainsi qu'une certaine absorption du réel par le livre sont très borésiennes. La kyrielle rabelaisienne préside aux joies de l'accumulation, tandis qu'une association de la blancheur, de la navigation, du secret poursuivi, rapproche Pœ, Melville et Rimbaud. Car l'intertexte est espace de rencontre : imitant dans son registre propre le lyrisme et l'humour mêlés de Melville, le calembour qui conclut le résumé de Moby Dick ("Ah Moby Dick! ah maudit Bic!") rend hommage aussi bien à Queneau et Roussel qu'à l'auteur de *Bartleby l'écrivain*.

Sur le versant satirique, on peut faire ressortir à la charge l'accumulation de traits de discours pseudo-scientifiques de l'histoire et philosophie (pages 174-176 et 64), ou inspirés d'idéologies à la mode (page 92). La manière en est essentiellement anecdotique.

3.3. Puzzles

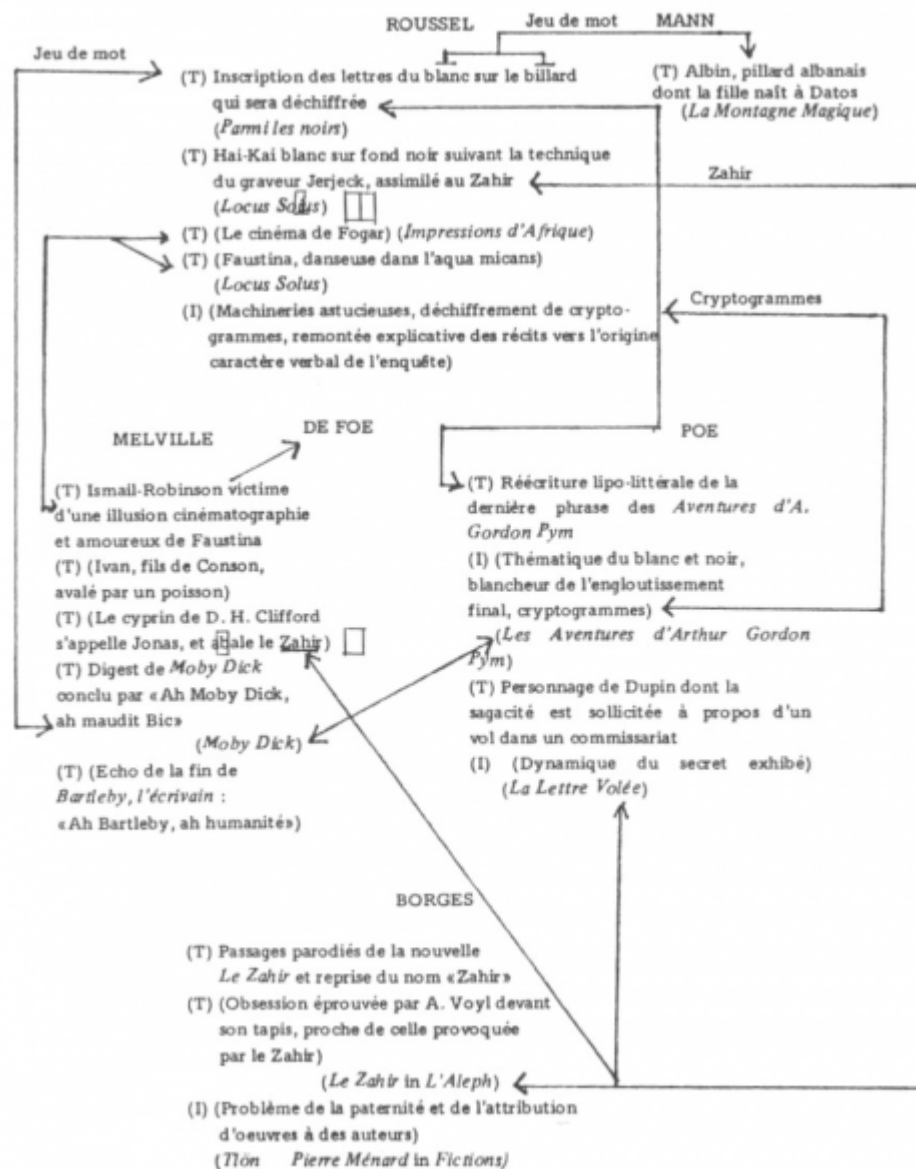
Les parcours intertextuels se croisent et s'entremêlent pour constituer une structure familière à Perec : le système hypertextuel de *La Disparition* paraît bien relever de la stratégie du puzzle et de la contamination. On songe dès lors à une définition de l'intertextualité comme mosaïque vivante : "le texte est une permutation de textes, une intertextualité...dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent..."¹⁰⁰, La technique de collage d'éléments divers, les sutures ou les manques d'un puzzle sont suggérés par l'aspect de fragments intégrés des digests, des documents censés appartenir à Voyl, des récits imbriqués, des variations génériques. Mais surtout, en liaison avec la polysémisation intertextuelle qui "étoile de bifurcations"¹⁰¹ le sens, tel ou tel hypotexte intégré au patchwork de *La*

⁹⁹ Respectivement pages 148, 250-251, 301.

¹⁰⁰ Julia Kristeva in *Linguistique et Littérature*, Colloque de Cluny, La Nouvelle Critique, Paris, 1968, p. 56.

¹⁰¹ Laurent Jenny, *Poétique*, n° 27, op. cit.

Disparition prend une signification seconde et inaugure un fonctionnement narratif dynamisé et renouvelé par l'imbrication et la circulation.



3.3.1. Un exemple de puzzle intertextuel

Le schéma approximatif de quelques relations entre quatre pôles hypotextuels privilégiés par ma lecture, schéma qu'il faudrait s'imaginer en volume et animé, tente de suggérer les constellations intertextuelles constituées par le travail pluri-dimensionnel de l'écriture. Les flèches indiquent les rapports entre les éléments narratifs de *La Disparition* groupés ici par auteur-source et figurant entre parenthèses si les références hypertextuelles sont implicites. Le (T) ou le (I) qui les précède signale le type de traitement hypertextuel, transformation ou imitation.

3.3.2. Textes en action

L'extrait de *La Disparition* reproduit ci-après, illustre le puzzle de l'écriture dans sa matérialité, le travail de tressage des fils intertextuels sur la trame lipogrammatique.

(Au cours d'un survol aérien du Sahara, Arthur Wilburg Savorgnan a dû se poser en catastrophe. L'avion est endommagé, l'eau manque et Yolanda son épouse est sur le point d'accoucher).

“Lors, n’oyant pas sa supplication, l’abandonnant à la Compassion du Tout-Puissant, j’allai, courant au trot, muni d’un compas à cadran dont l’aimant sur pivot m’indiquait à tout instant sans faux-fuyant l’azimuth astral, fouillant l’horizon, flairant, pistant, comptant qu’un hasard miraculeux m’offrirait au plus tôt son amical concours.

A coup sûr, j’avais un foutu pot, car, trois jours plus tard, j’avisai un goum qui patrouillait.

Las ! Trois fois las ! J’ignorais qu’à l’instant où l’adjudant qui commandait au goum m’offrit son quart d’aluminium à l’instar du hussard qu’Hugo quand il parcourait à dada au soir d’un grand combat Un champ puant la Mort sur qui tombait la Nuit aimait parmi tous pour son poids imposant, mais aussi pour son parfait sang-froid, du hussard donc donnant du rhum à l’Hidalgo traînard, j’ignorais qu’alors Yolanda allait au plus mal !

Quand rafaîchi, nourri, ragaillardi, mais surtout muni d’un attirail minimum m’autorisant à rapointir la vis à pas cycloïdal (ou plutôt cyclospirale) commandant mon circuit d’admission (au vrai, il m’aurait fallu, au moins, un brunissoir à corbin ou un poinçon à gabarit ; mais j’avais pour outils, palliatifs suffisants, un harpin, un taquoir, un rossignol à siphon, un ourdissoir à trusquin, un faucillon, un hoyau, un mandrin d’avant-clois sans pingouin ni astic, à qui, par surcroît, il manquait la cloison du taraud, mais dont au moins l’appui-main paraissait intact), quand j’arrivai à mon avion, un attristant panorama s’offrit à moi : ayant mis bas un instant plus tôt six bambins d’un coup, Yolanda gonisait.

Rugissant, j’accourus d’un bond voulant au moins lui offrir la boisson qui la ragaillardirait. Mais poussant un cri plaintif, Yolanda succomba.

Qui dira l’infini chagrin qu’alors nous causa sa mort ? Qui dira mon affliction ? Mon mauvais arroi ? Vingt fois j’ai cru mourir aussi, sacrifiant nos enfants, me suicidant, tant m’accablait la disparition d’Yolanda.

Infortuné survivant d’un divin convol, abattu, morfondu, broyant du noir, portant ma croix, souffrant la mort, gravissant vingolgothas, vingt fois j’ai coulu, m’abandonnant, m’abolir d’un coup d’ourdissoir à frusquin, puisqu’un outil si contondant pouvait sans mal, s’implantant dans mon poitrail ainsi qu’un canif pour boy-scout dans un livarot trop fait, m’offrir la fin qui s’imposait. Mais il y avait nos six bambins, six gnards non fautifs s’intriguant pour l’instant dans six cordons combilicaux, y risquant fort la mort par strangulation ou asphyxiation.

Ça m’apitoya. Un à un j’affranchis mon sixain poupon du fils qui l’unissait au puits tari où il avait crû, m’affairai à son ablution minimum, puis l’abritai dans l’avion.”(pp. 276-278).

L’argument narratif qui tient à la fois du mélodrame et du récit d’aventures à la Saint-Exupéry intègre, par le biais du soldat qui désaltère, une citation brève, nommément attribuée à Hugo et dont la déformation subvertit la couleur épique. Mais la partie tue, non manifeste, du poème hugolien, semble bien être à l’origine des variations intertextuelles relativement ironiques autour de l’héroïsme paternel : la figure sublime du père Hugo contraste quelque peu avec le pratique Arthur qui songe avant tout à se “ragaillardir”, et dont le conflit intérieur n’est pas sans évoquer le dilemme de Gargantua entre son fils nouveau-né et sa femme morte. Trivialité, technicité (tous les outils cités ont un référent précis et leur kyrielle annonce les inventaires de *La Vie Mode d’Emploi*) légères impropriétés et archaïsme mêlés dans

le lexique, syntaxe étrangement élaborée, délire accumulatif qui mime en la désamorçant la période lyrique et élégiaque, ou instaure un effet de retardement incongru, emphatiques reprises de mots et échos de sonorités jusqu'à la rime intérieure, déploiement périphrastique ou exactitude rigoureuse des termes choisis, licences à l'égard de la langue¹⁰² : tous ces éléments accomplissent la destruction et la refonte parodique de modèles rhétoriques, génériques et textuels. Cet allègre cocktail d'éléments disparates témoigne, en sa cohérence originale, de la fécondité et de la liberté d'une écriture pour laquelle la littérature est aire ludique et nourricière.

4. Conclusion

La voyelle occultée de *La Disparition* partage le double statut de l'intertexte, texte détruit et reconstruit, disparu et réapparu, métamorphosé en chimère, ou en ovibos, cet animal fabuleux dont la capture provoque une jouissance parfumée¹⁰³. Ce roman singulier est à la fois la démonstration et l'art poétique d'une écriture qui vit du manque et le pense, désignant par là le statut général du discours littéraire, de la réécriture et d'un lecteur invité à l'action et à la délectation. La réécriture associée au travail du langage est la matière première et l'architecture originale de *La Disparition*¹⁰⁴.

¹⁰² Cf. les trois expressions soulignées. La première n'est pas imposée par le lipogramme, mais proposée en sus.

¹⁰³ "L'ovibos, un animal mi-mouton, mi-bouvillon, vit sans mal dans la toundra... Pour saisir l'animal, il faut choisir l'occasion, s'aplatir au sol quand il court sur vous, bondir dans l'instant où son sabot vous apparaît, grossi, intimidant. Sitôt vos mains sont sur son cou, tout autour, il vous voit, il mugit, puis, à son tour, il s'aplatit tout au long pour, joint à vous, dormir. Son corps fumant au parfum d'acacia, d'alfa, d'aconit, d'ail, d'orpin, d'origan, d'upas, d'union, a un contact doux..." (p. 64).

¹⁰⁴ A signaler deux contributions essentielles à l'étude des textes de Perec, dont je n'avais pas encore connaissance au moment de la rédaction du présent travail :- Le numéro spécial de *Littératures* (édité par l'Université de Toulouse-le-Mirail, n° 7, printemps 1983), notamment l'article de John LEE "Brise ma rime" qui analyse la réécriture dans *La Disparition* en connexion avec le lipogramme fondateur ; - *Les Cahiers Georges Perec, 1*, Paris, Hachette-POL, oct. 1985, en particulier l'article de Warren MOTTE "Embellir les lettres".

Ek 2.2. Marc Parayre, “*La Disparition* : Ah, le livre sans e ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans a ?”

Formules : Revues des littératures à contraintes, S 2, 1998.

<http://www.formules.net/revue/02/parayre.html>

“Le domaine de la traduction est un domaine tout à fait facile, puisqu’on a un guide, enfin je veux dire, on a toute une série de choses qui sont là pour vous aider”.

Georges Perec¹⁰⁵

Entre deux positions extrêmes : traduire ou ne pas traduire ; avatar de la formule shakespearienne imposée par le roman lipogrammatique de Perec *La Disparition*¹⁰⁶, il faut choisir. *La Disparition* peut légitimement passer pour un ouvrage intraduisible¹⁰⁷ notamment en ce qu’il pose une nouvelle fois, mais avec une acuité toute particulière, la question d’une cohabitation conflictuelle entre signifiant et signifié et le nécessaire établissement d’une hiérarchie entre ces deux aspects. Que doit-on privilégier ? Que convient-il de préserver ? Peut-on espérer restituer tous les aspects d’une telle oeuvre dans une langue étrangère ? Faisant suite à une interrogation théorique sur les enjeux des transferts interlinguistiques, le travail de traduction de *La Disparition* en espagnol¹⁰⁸ a d’abord pris la forme d’un atelier d’écriture dans lequel ont été recherchées des réponses pratiques à des problèmes ponctuels dépassant largement le seul respect du lipogramme. En effet, un examen tant soit peu approfondi de *La Disparition* permet de constater que ce livre présente un dispositif textuel¹⁰⁹ particulièrement élaboré. Une précise connaissance afin de les mieux préserver par la suite des mécanismes mis en jeu par l’écriture et des effets de la sorte produits, a donc constitué un préalable obligé. Ainsi pour notre traduction

¹⁰⁵ Georges Perec, “1 propos de la description”, in introduction au colloque *Espace, représentation et sémiotique de l’architecture*, Alain Renier, Les Editions de la Villette, 1982, p. 339.

¹⁰⁶ Georges Perec, *La Disparition*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris 1969 (noté désormais LD).

¹⁰⁷ “*La Disparition* doit rester sans traduction, non à cause de quelque obstacle technique, mais parce qu’une unité indissoluble détermine chaque aspect du livre (jusqu’à sa ponctuation, parfois). On ne saurait que recréer le roman dans une langue étrangère en inventant de nouveaux personnages, de nouveaux événements, une nouvelle texture, bref en écrivant un tout autre livre. En ceci, aussi, *La Disparition* peut servir de provocation et d’exemple.”, Harry Mathews, *American Book Review*, Novembre 1981.

¹⁰⁸ *El Secuestro*, Anagrama, Barcelone, 1997. Cette traduction est l’oeuvre collective d’un groupe de cinq personnes: Marisol Arbués, Mercè Burrell, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega (noté désormais ES).

¹⁰⁹ Nous emprunterons notre définition du texte à Jean Ricardou: “tout écrit soumis, sur certains de ses paramètres, linguistiques ou graphiques, à des ordonnances supplémentaires qui excèdent les distributions communes.” “Les hauts et bas de l’anitexte” in Actes du colloque “Texte et antitexte”, *Cahiers de narratologie* n°1, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, novembre 1985, p. 197.

nous avons systématiquement cherché à reconstruire par écrit ce que nous avons lu dans un autre montage scriptural, ou pour le dire autrement, en empruntant l'expression de Mireille Calle-Gruber, à élaborer " l'écriture de la lecture d'une écriture".¹¹⁰

I. *La Disparition* est un lipogramme.

Rappelons pour mémoire qu'un lipogramme est un écrit dans lequel on s'abstient d'utiliser une ou plusieurs lettres de l'alphabet. Cette contrainte formelle peut se révéler spécialement astreignante lorsque la lettre écartée est particulièrement fréquente.

Le lipogramme choisi par Perec n'est pas innocent, à double titre :

- d'une part l'écrivain relève le défi le plus difficile dans ce type de contrainte puisque la lettre "e" est incontestablement la plus employée en français.¹¹¹ Le pari est de taille mais il correspond au goût de Perec pour les règles formelles les plus dures.

- d'autre part l'homophonie possible en français entre e disparu et eux disparus possède une résonance autobiographique certaine en ne manquant pas d'évoquer la situation personnelle de l'auteur et la perte de ses parents.

Il est évident ou du moins il nous a semblé évident¹¹² que la condition sine qua non d'une traduction de *La Disparition* résidait dans l'absolu respect du lipogramme. Or d'emblée un problème se posait puisque d'une part la langue espagnole n'autorise aucun jeu sur le son de la voyelle e (l'allusion autobiographique n'est donc plus lisible et certains montages se révèlent impossibles: il ne servirait à rien, par exemple, de faire deviner au lecteur, comme le fait Perec, telle expression sous-jacente "plus un noeud" ou "pas d'oeufs" car elle ne suggérerait ensuite nulle double

¹¹⁰ "Car ce qui s'effectue, c'est, sur le texte A, momentanément point de mire, la lecture d'une écriture (la lecture de l'inscription qui l'a généré), et avec le texte B, qui subséquent s'en construit, l'écriture de la lecture d'une écriture.", Mireille Calle-Gruber, " Sur la traduction" in *Conséquences* n°3, *Les Impressions Nouvelles*, Paris, printemps-été 1984, p. 11. Voir aussi à ce sujet : Henri Meschonnic, "Propositions pour une poétique de la traduction" in *Langages* n°28, décembre 1972, p. 50.

¹¹¹ A propos de toutes les restrictions qu'impose le lipogramme en e nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat: " Lire *La Disparition*", Université de Toulouse-le-Mirail, décembre 1992.

¹¹² Ce n'est peut-être pas le cas de tout le monde puisque pendant quelques temps il a fortement été question d'une traduction anglaise non lipogrammatique! Une telle production constitue selon nous une aberration inacceptable sauf à partager l'humour de Jan Baetens qui écrivait naguère à propos de la traduction d'un autre livre : "une traduction littératurante, complice linguistique de la réduction du texte à un Sujet, qui obligera le lecteur, c'est l'avantage inestimable des méchantes traductions, à s'armer d'un dictionnaire et à passer au texte de référence.", "Traduire et commenter Unica Zürn" in *Conséquences* n°1, *Les Impressions Nouvelles*, Paris, automne 1983, p. 88.

lecture), d'autre part le e n'est pas en castillan la voyelle la plus utilisée. Compte tenu de cette situation linguistique particulière et forts de plus de l'affirmation de Georges Perec dans son histoire du lipogramme: "Ecrire sans a est badin en français, périlleux en espagnol; c'est l'inverse pour l'e",¹¹³ nous avons opté pour la suppression du a, au lieu du e, afin d'imposer à notre traduction une contrainte d'écriture équivalente. Il a cependant été décidé de suivre au plus près le développement de la fiction.

Il va de soi qu'une telle démarche condamne inévitablement à de multiples tournures insolites, des périphrases surprenantes, certains à-peu-près et parfois quelques facilités mais il ne faut pas oublier que Perec lorsqu'il se livre lui-même dans *La Disparition* à un exercice proche de la traduction, puisque l'on peut, d'une certaine façon, tenir pour telles les transpositions lipogrammatiques de citations, a volontiers recours à de nombreuses contorsions, quelquefois même au-delà de l'indispensable. La langue utilisée dans *La Disparition*, on en conviendra sans mal, est un rien particulière. L'expérience prouve que les personnes à qui on lit pour la première fois certaines pages du roman sont d'abord sensibles aux sonorités quelque peu inhabituelles, puis à des constructions syntaxiques peu courantes, enfin à un mélange des registres de langue auquel elles ne sont guère accoutumées. Toutefois l'ensemble de ces particularités tend à passer parfois pour les marques d'une spécificité d'écriture, ce que l'on nomme communément des effets de style. Jouant sur cette appréciation, afin de donner le change, Perec trouve là un moyen de dissimuler certains procédés en se livrant donc à plus de tiraillements qu'il n'est nécessaire.

Ainsi par exemple, l'antéposition de l'adjectif, assez peu fréquente en français, mais pratique dans le lipogramme en e pour élider un article défini masculin, est-elle utilisée de nombreuses fois sans autre justification que celle de banaliser les occurrences obligatoires. Si "l'indistinct motif" ou "l'ovoïdal plastron" s'imposent évidemment, "un malfaisant pouvoir" ou "un apaisant loisir" pourraient se construire autrement. Parfois un voisinage proche contribue à renforcer l'effet recherché : "on substitua l'islandais mazout au salissant charbon" (*LD*, respectivement p. 17; p. 200; p. 200; p. 206; p. 106).

Il convient de noter que les interdits du lipogramme, tant en français qu'en espagnol, s'ils s'avèrent sensiblement équivalents, n'apparaissent pas nécessairement aux mêmes endroits, ne provoquent pas les mêmes insuffisances dans le lexique et

¹¹³ Georges Perec, "Histoire du lipogramme", in Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard, collection Idées n°289, Paris, 1973, p. 87.

n'affectent pas la langue de la même manière. Ainsi alors que Perec dispose opportunément (pour certains verbes) de l'imparfait et du passé simple, temps sinon indispensables du moins pratiques pour la narration, nous ne pouvons utiliser en espagnol que le parfait.¹¹⁴ On comprend donc que, plus que jamais, doit s'établir un vaste système de compensations sans lequel la traduction est vouée à l'échec ou réduite à l'insuffisance; soit l'on considère que cette entreprise est vaine et l'on condamne *La Disparition* à une relative confidentialité en interdisant sa lecture à quiconque ignore la langue française, soit l'on admet que "traduire est une négociation à mesure des effets de sens dans le réseau d'un texte en formation"¹¹⁵ et l'on cherche un équivalent à toutes les opérations décelées lors de la lecture, par une restitution si cela s'avère possible, par une substitution si cela devient nécessaire.¹¹⁶

II. *La Disparition* est bien plus qu'un lipogramme.

Croire que l'intérêt de lecture du livre réside dans cette équation: lire *La Disparition* = s'apercevoir qu'il n'y a pas d'e est plutôt réducteur. Assez largement répandu, le mythe du e laissé volontairement ou par inadvertance par l'écrivain va en quelque sorte dans le même sens et contribue à maintenir une manière de lecture univoque. Cela enferme évidemment l'ouvrage dans des limites pour le moins étroites, laissant fort peu de latitude à une éventuelle production lectorale, ainsi que le déplore Perec : "ça a surtout joué au niveau de la critique: pour *La Disparition* on ne parlait pas du livre mais du système: c'était un livre sans "e", il était épuisé dans cette définition."¹¹⁷

Il est à noter que ce jugement pourrait d'ailleurs fort bien convenir si *La Disparition* se contentait d'être un lipogramme -- même le plus difficile -- de 300 pages. En effet même si à l'évidence, l'écriture lipogrammatique suppose un minutieux travail sur les mots, "On sait trop qu'ici pas un mot n'a dû son apparition au hasard" (*LD*, p. 127), et en cela concourt à produire d'indéniables effets textuels, elle ne saurait être considérée comme une condition suffisante à la constitution d'un texte. Ici

¹¹⁴ Sur les difficultés spécifiques posées par la traduction lipogrammatique en a en espagnol, nous renvoyons à l'article de Regina Vega et Hermes Salceda : "Algunos problemas lingüísticos y estilísticos en la traducción de *La Disparition*", *Vasos comunicantes*, revista de ACE traductores, n°9, automne 1997, pp. 43 à 52.

¹¹⁵ Mireille Calle-Gruber, "Sur la traduction", opus cité; p. 10.

¹¹⁶ Nous adoptons en cela une position proche de celle qu'analyse Ruggero Campagnoli dans "L'Oulipo en italien ou la version à contraintes dures", in *Le Français dans le monde*, numéro spécial : "Retour à la traduction", août/septembre 1987, p. 89.

¹¹⁷ G. Perec, "En dialogue avec l'époque", entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle* n°1744, 16 avril 1979, p. 48.

cependant, loin de sacrifier à une application mécanique de la contrainte, l'écrivain s'évertue à en renouveler les capacités productrices et aboutit ainsi à la mise en place d'un ensemble complexe de relations entre les éléments constitutifs du livre.

L'écriture, privée d'une voyelle, se fait génératrice de fiction et le livre s'écrit autour de la contrainte. C'est le manque imposé par le lipogramme qui devient le sujet même du roman au point que tout ou presque dans cet ouvrage connote la perte de la lettre. L'ensemble cependant échappe à la monotonie en multipliant les effets de texte, en proposant à son lecteur toute une série de jeux. Une traduction respectueuse du texte se devait donc de prendre en compte tous ces aspects. A titre d'illustration citons quelques cas:

Indices de lecture

Ils sont innombrables dans *La Disparition* et permettent chaque fois au lecteur d'entrevoir la solution de manière détournée. Ainsi, telle page (*LD*, pp. 296, 297) propose un exemple de texte insolite, qui se révèle être un double lipogramme, d'autant moins équivoque qu'il s'assortit d'un commentaire assuré par les personnages : “ - Mais voyons, Savorgnan il n'y a pas un 'a' dans tout ça ! [...] - Par surcroît, ajouta Aloysius, il n'y a qu'un 'y' : dans 'Whisky' ! [...] - Mais il n'y a pas non plus d' ”.

Il s'agissait, bien évidemment, d'offrir en espagnol un montage équivalent : “ - No oí el sonido "e" en todo el cuento. [...] -Y por si fuese poco sólo encontré 'y' en 'Whisky' [...] - Pero, pero... si no he oído el sonido de...”(*ES*, pp. 256, 257).

Ailleurs, là où dans *La Disparition* un personnage commandait “un porto-flip”, - cocktail composé, comme chacun sait, de porto et de jaune d'oeuf - et se heurtait à un refus car s'il restait du porto, on comprenait qu'il n'y avait plus d'oeufs (*LD*, pp. 28, 29/*ES*, pp. 33, 34), dans *El Secuestro* il souhaitera consommer un “cubo libre”, variante inattendue d'un cuba libre, mélange de rhum (ron) et de Coca, mais il ne pourra pas par manque de Co...

Quand une des femmes de l'histoire tente de prévenir dans un souffle ultime ses amis de la menace qui pèse sur eux elle prononce pour cela le mot inconnu “Maldiction”, néologisme qui renvoie tout à la fois à une mauvaise diction et au terme malédiction frappé par le lipogramme en e; en espagnol la jeune femme murmurerait “Perdicción”, création lexicale qui permet d'évoquer en même temps une diction fautive et la notion de perdition (*LD*, p. 213 / *ES*, p. 190).

Citations dissimulées

La Disparition ne met pas aussi nettement en garde son lecteur que *La Vie mode d'emploi* dont le post-scriptum offre une liste de noms d'auteurs fournissant des citations dans le livre. Les prélèvements, en effet, n'y font pas l'objet d'une répartition ordonnée et systématique même s'il est possible d'affirmer qu'un nombre au moins aussi important d'écrivains ont participé, souvent à leur insu, à la fabrication de ce roman.

De la citation, traduite le plus fidèlement possible, à la simple allusion, nous trouvons dans *La Disparition* toutes les dimensions de références: cela va en effet de la transposition de passages entiers, s'étalant sur plusieurs pages, aux seules mentions de noms de personnages, en passant par des résumés, des fragments de dialogue, des titres de livres, des patronymes d'écrivains.

Une fois de plus notre traduction s'est efforcée de respecter ces divers montages en profitant, le cas échéant, du retour autorisé de certains noms comme ceux de Sterne, Roussel ou Verne; ou de quelques heureux hasards comme lors de la transposition du célèbre incipit de Proust: alors que Perec pour sa part devait se livrer à une transposition approximative " Il s'alitait pourtant au couchant", nous pouvions laisser la phrase en l'état " Longtemps je me suis couché de bonne heure", puisque d'une part elle respecte opportunément le lipogramme en a et d'autre part, du fait de l'intrusion inattendue d'une langue étrangère, elle imite les nombreux pérégrinismes utilisés dans *La Disparition* (LD, p. 21 / ES, p. 27).

Jeux de mots diversa

Il a fallu tenir compte également de plusieurs structures qui en suscitant la perspicacité du lecteur établissent une complicité avec lui.

Il s'agit parfois d'effets empreints d'une relative facilité et qui agissent un peu à la façon d'un clin d'oeil. C'est le cas, par exemple pour tel juron réduit à sa plus simple expression "N.d.D.!jura Ottaviani, nous accourons." que nous avons traduit par " ¡C... en Dios! - pecó Ottevioni -, lo dejo todo y voy." (LD, p. 136 / ES, p. 125).

A d'autres moments, en revanche, le jeu sur les lettres et les mots s'érige en générateur secondaire de fiction. On peut notamment observer ce phénomène lors du réglage de certains parcours. Ainsi lorsque le texte retrace le destin d'Anton Voyl on peut constater que ce dernier a tour à tour habité à Aubusson, Issoudun, Ornans, Ursins et Yvazoulay. Le lecteur s'aperçoit d'une part que ces villes sont classées selon l'ordre alphabétique des voyelles, d'autre part que les événements qui entourent chacune d'entre elles ont un rapport avec l'initiale. Ainsi la profession

qu'Anton choisit d'exercer dans son premier lieu de résidence commence logiquement par un a: "avocat", soulignant par là-même le début de la série des voyelles; la venue de la lettre i, ensuite, détermine de même les autres éléments fictionnels. En effet, il est permis de lire, par homophonie, dans l'activité pratiquée par Anton: "il travaillait à Issoudun, y faisant du Droit Commun" une désignation métatextuelle¹¹⁸ de la lettre initiale, par l'allusion à l'expression courante, "droit comme un I". En somme, à une certaine logique référentielle: avocat, Droit Commun, répond la logique littérale: avec a, droit comme un i. Le dernier nom, Yvazoulay, qui ne figure sur aucune carte, se révèle forgé de toutes pièces comme le souligne d'ailleurs implicitement le texte: "dont on ignorait tout". Sa composition non seulement obéit bien sûr à l'exigence, en ce lieu du texte, d'un y à l'initiale, pour terminer la liste des voyelles (ce que met justement en exergue l'expression "Puis pour finir,"), mais encore désigne par paronymie la lettre manquante: "Yvazoulay, un trou," (il va où l'è), et permet ainsi de pratiquer avec le mot suivant une double lecture. En effet, "trou" peut prendre à la fois le sens de petit village perdu et d'omission.

Là encore, c'est en partant du bilan de ce parcours lectoral que s'est construite notre traduction. Par exemple, pour la création de la dernière ville, "Por último, supe que vivió en Yquedelk, un rincón desierto [...] del que no he oído decir mucho.", nous avons, grâce au k, (seule lettre susceptible d'évoquer en espagnol le son du a manquant) suggéré la lettre absente (¿y qué, del (k)a?), comme Perec l'avait fait pour le e avec l'aide du son ai (*LD*, pp. 209, 210/*ES*, pp. 187, 188).

Contraintes annexes

En sus du lipogramme, Perec s'impose parfois d'autres contraintes formelles qui soit paraissent issues d'un relevé oulipien, soit président, comme nous venons de le voir, au réglage de certaines listes.

De la sorte, sous telle exclamation sibylline proférée par un personnage se cache un palindrome: "un as noir si mou qu'omis rions à nu!". En pareille situation, le travail du signifiant nous a incontestablement paru prévaloir et nous avons donc opté pour

¹¹⁸ Nous empruntons ce concept à Bernard Magné qui le définit ainsi: "l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent", "Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec", in *Texte* n°1, Toronto, 1982, p. 71.

un respect de l'aspect formel au détriment d'un contenu littéral, du reste peu convaincant: “ ¡Señor goloso logroñés!” (LD, p. 156 / ES, p. 143).

Ailleurs, il est aisé de percevoir à tel endroit un double jeu de rimes s'accompagnant parallèlement d'une certaine logique sémantique non dénuée d'humour: “ On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un po-tard, dans du gas-oil un motard.” Il convenait de trouver une formule susceptible de correspondre le plus exactement possible à l'effet de texte produit : “Se hundió un bebedor en porrón, un doctor en poción, un conductor en bidon.” (LD, p. 14 / ES, p. 17). *La Disparition* enseigne la vigilance. Le lecteur apprend à se méfier des listes à l'aspect anodin, des accumulations qui paraissent gratuites, comme pour cette suite d'animaux: “ ô, Grand Manitou, tu n'y vois pas, mais tu sais tout. Nous connaissons ton pouvoir: il va du Hibou au Tatou, du Gavial à l'Urubu, du Faucon au Vison, du Daim au Wapiti, du Chacal au Xiphidion, du Bison au Yack, du noir Agami au vol lourd au Zorilla dont la chair n'a aucun goût.”

Si l'on prend l'énumération à l'envers on peut remarquer que l'écrivain semble ici remotiver l'expression “ de a à z” en lui redonnant sa valeur littérale et qu'il la multiplie même, en déclinant une grande partie de l'alphabet, amputé bien sûr de la lettre interdite par le lipogramme: h,t ; g,u ; f,v ; d,w ; c,x ; b,y ; a,z. Il importait par conséquent, pour la restitution en espagnol, tout en tenant compte des nécessaires aménagements, de disposer suffisamment d'éléments pour permettre au lecteur d'effectuer un parcours similaire : “ ¡Oh! Sumo Gurú, no ves pero todo lo entiendes. Conocemos tu poder, el que comprende el hurón y el topo, el grifo y el unicornio, el felino y el visón, el erizo y el wopití, el dugongo y el xilófogo, el cuervo y el yeco, el negro buey perezoso y el zorro huidizo y comepollo.” (LD, p. 137 / ES, p. 127. Nous avons rajouté les majuscules et le soulignement). A l'évidence nous n'avons sélectionné que quelques passages mais bien d'autres auraient pu figurer ici tant il n'est pas exagéré de dire que chaque page de *La Disparition* recèle certaines microstructures comparables. A cela, il convient d'ajouter que le livre n'est en aucune façon, comme nous pourrions peut-être le laisser supposer avec une analyse trop pointilleuse, une sorte de florilège de jeux de lettres plus ou moins gratuits. Un fil directeur incontestable assure la cohésion de l'ensemble, le livre se construisant un peu à la manière d'un roman policier, et toute traduction ne saurait négliger cette dimension. De cette façon, au fil de la lecture, s'est établi peu à peu une sorte de cahier des charges qu'il fallait s'efforcer de suivre le plus scrupuleusement possible

si nous voulions prétendre à une traduction respectueuse du texte original, c'est-à-dire fidèle au travail d'écriture qui l'avait engendré. La difficulté supplémentaire cependant résidait dans le fait que l'application de la contrainte ne s'exerçait pas de manière autonome¹¹⁹. Si la démarche adoptée s'est donc grandement calquée sur celle qu'avait choisie Umberto Eco à l'occasion de sa traduction des Exercices de style de Queneau : "Il s'agissait, pour conclure, de décider ce que signifiait, à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral. [...] Etre fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups."¹²⁰ elle s'en est toutefois sensiblement éloignée en cherchant à suivre au plus près la fiction d'origine.

Précisons enfin que dans tous les cas où un effet textuel posait une difficulté de traduction la solution retenue a toujours été le résultat d'une analyse, d'un travail et d'un choix susceptible d'être justifié. Il faut savoir en effet, que même si la transposition peut apparaître à certains endroits comme approximative elle n'a jamais été le fruit d'un geste aléatoire, la règle suivie étant bien évidemment celle énoncée dans *La Disparition*: "il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard, au tran-tran, au soi-disant naïf, au radotant, mais qu'a contrario tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu !" ¹²¹De fait, on comprend aisément que dans une écriture si rigoureuse il serait impensable que la sélection d'un mot fasse l'objet d'un quelconque tirage au sort.

¹¹⁹ Martine Silber dans "Espèce d'espace espagnol", *Le Monde*, 19 décembre 1997, met l'accent sur cet aspect: "Perec puisait, dans les contraintes qu'il s'était imposées, une liberté extravagante et jubilatoire, eux [les traducteurs] étaient astreints au respect de l'original."

¹²⁰ Umberto Eco, "Introduction à la traduction des Exercices de style", voir ici-même, dans ce numéro.

¹²¹ LD, p. 217. / ES, p. 193: "es preciso, si no suficiente, que se deseche el término fortuito, sólo hijo del sino, del tedio, del supuesto ingenuo, del lelo, y que todo término se determine según selección de un molde constrictivo, según el orden de un modelo único."

Ek 2.3.Yû Maeyama ,“Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec¹²²”

Revue d'études perecquiennes, Haziran, 2013.

<http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>

L'objet principal de cette étude, autrement dit le corpus désigné dans le titre, est constitué par un ensemble de notes manuscrites ou dactylographiées, destinées à la rédaction de *La Disparition*, et réparties par Perec lui-même en deux catégories: d'une part les “Brouillons”, formant environ trois cents pages, et d'autre part un certain nombre de feuillets rangés dans une chemise affichant cette exergue pseudo-roussellienne : “Comment j'ai écrit certains de mes livres”.

La rareté des recherches, ou même des remarques, consacrées aux écrits préliminaires du grand lipogramme en “e” — d'autant plus notables qu'il s'agit de la rédaction de *La Vie mode d'emploi* — suffirait seule à justifier l'exploration de cet “avant-texte” relativement méconnu, ainsi que la reconnaissance de ses différents contenus. À la lumière de ce travail proprement philologique, on entamera dans un second temps l'analyse du processus et des procédés créatifs de *La Disparition*: il s'agit de savoir, en effet, comment Georges Perec a écrit l'un de ses livres.

Les documents avant-textuels de *La Disparition* sont aujourd'hui consultables sous forme de photocopies ou de microfilms dans le cabinet de l'Association Georges Perec (AGP). Le classement suivant pourrait en être proposé, appuyé sur quatre séries principales:

Il s'agit de la mise au net la plus proche de la version finale. Le texte a été conservé par Perec avec le brouillon du prière d'insérer rédigé par Bernard Pingaud et plusieurs coupures de journaux rendant compte du livre publié. Par rapport à ce dernier, le “tapuscrit” ne présente que des modifications de détail, y compris la suppression du dernier persistant (n°85,1,231); il y manque pourtant un certain nombre de pièces rapportées : “Faux Sursis pour Anton Voyl” (p.56)¹²³, liste

¹²² Je tiens à remercier ici Mme Ela Bienenfeld et Mme Suzanne Lipinska, qui m'ont autorisé à consulter les archives de Georges Perec.

¹²⁴ Les références à la version finale publiée renvoient à la deuxième édition Denoël.

d'oxymores énumérant les conditions requises pour annuler l'occis-mort du personnage ; "l'anglais"(p.63), citation du *Gadsby* d'Ernest Vincent Wright; une partie des "Métagraphes" à apporter de Nerval et de Lord Hollande (pp.314-315). Font également défaut les deux contributions de Jacques Roubaud: le poème épigraphe "La Disparition" (p.9) et le passage consacré aux "Maths" (pp.62-63), ainsi qu'une des traductions lipogrammatiques des sonnets de Baudelaire, "Noschats"(p.124), textes inclus dans les manuscrits précédents:

- Lemanuscrit "du Moulin(d'Andé)"

(ce document n'a pas de cote propre dans le classement de l'AGP) Appelé ainsi d'après l'endroit où l'écrivain a rédigé *La Disparition*, ce texte est considéré comme le manuscrit définitif précédant le "tapuscrit". C'est cette version que Marc Parayre étudie dans sa thèse de doctorat, établissant une liste de variantes par rapport au roman publié, et dans la quelle il remarque la présence de plusieurs documents annexes: une table des matières, des dessins dont l'un servira pour la couverture de la première édition, des copies d'élève dont chacune s'intitule Français et dont l'une est effectivement intégrée au livre ou ce titre (pp.60-61), ainsi qu'une table au généalogique de personnages, qui fera l'objet d'un commentaire ultérieur.

../...

Ek 2.4. Dominique Rosse, “Disparition/Réapparition/Identité”

Revue d'études perecquiennes, 2000.

http://www.litterales.com/document_disparu.php?id=649&table=litterature

If only a man knew how to choose among what he calls his experiences that which is really his experience, and how to record truth truly.

R.W. Emerson

Ce qui frappe avant tout le lecteur qui aborde les textes de Georges Perec, c'est la multiplicité des formes (sa polymorphie...) qui rend extrêmement complexe le repérage d'un "style" perecquien ; chaque nouveau texte semble différent du précédent. Quoi de commun, en effet, du point de vue formel, entre un roman à narration plus ou moins traditionnelle comme *Les Choses*, des romans à contrainte formelle comme *La Vie mode d'emploi* ou *La Disparition* et *Les Revenentes* où la narration est plus retorse, le jeu du double texte autobiographique dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'inquiétante étrangeté du récit d'une mort/résurrection symbolique dans *Un Homme qui dort*, les récits de rêves de *La Boutique obscure*, le récit truqué, en trompe l'oeil, de *Un Cabinet d'amateur*, la série litanique des souvenirs personnels ou collectifs de *Je me souviens*, les courts essais, réflexions sur certaines facettes de la vie et de l'écriture de *Penser/Classer* ou de *Je suis né*, la description minutieuse du quotidien dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* et cet énigmatique roman d'espionnage qu'est "53 jours" ? Pourtant, dès qu'il acquiert une certaine familiarité avec ces textes, le lecteur se rend compte qu'ils relèvent tous d'une même obsession : essayer de comprendre la multiplicité du monde, de la réalité et de l'identité, et qu'ils déploient cette activité de l'écriture que M. Kundera appelle la "passion du concret" qui ne va pas sans son corollaire, une "passion de la forme". Cette pratique de l'étonnement suscite la mise en scène d'une triple question : "Qui suis-est je ?" (il va sans dire aujourd'hui que je est un autre), "Quelle est cette réalité que "je" perçois/t en dehors de moi ?" et quels sont les rapports entre l'une et l'autre ? Car les deux premières questions ne vont jamais l'une sans l'autre comme le montre, entre autres, le double jeu paradigmatique de *W*.

L'écriture est la parole intime d'un sujet, elle parle à partir d'un lieu où est chiffrée son énigme singulière et, parce que cette énigme est elle-même écriture, elle ne se déchiffre que par l'écriture de l'intime - de la peau au papier, pour ainsi dire. Cette écriture de l'intime, c'est aussi l'histoire constamment remaniée que le sujet se raconte à lui-même sur ses origines et son passé ; c'est le moi "géologique" à toutes

les époques de son histoire, comme l'oignon de Neruda. Ce récit dépend de la mémoire et de l'oubli ainsi que des fantasmes (ces fictions protectrices), il est voilement/dévoilement du désir de l'écrivain. Le texte autobiographique, voire le texte tout court - car tout texte est plus ou moins autobiographique, c'est une question de degré de ruse -, résulte du désir du sujet d'écrire ce récit intime, qui inclut son roman familial de névrosé, c'est-à-dire de le construire dans un langage rigoureux (l'écriture), de le travailler pour en faire une expérience qui soit à la fois un acheminement vers la parole et une véritable création de soi-même. Il faut, comme le notait Simone de Beauvoir, choisir entre "le bonheur de vivre et la nécessité d'écrire, d'une part la splendeur contingente, de l'autre la rigueur salvatrice". L'écriture restructure le monde et invente la vie, elle est un acte qui fait être, fait naître (*Je suis né*, dit un des derniers titres de Perec) ; par elle, l'écrivain advient en se cherchant une parole qu'il puisse signer, en se renommant dans la langue pour que le signifiant de sa disparition échappe à la disparition en quelque sorte.

Perec essaye de comprendre, à travers l'écriture, à travers la mémoire et ses fantasmes, comment il est devenu ce qu'il est et, ce faisant, il tente de le devenir. Cette écriture qui, comme toute écriture est fondamentalement une anamnèse, tente constamment de saisir le mouvement, le rythme de construction réciproque, le va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, entre le moi et le monde, entre l'identité (ce qui du sujet se maintient dans le temps et l'espace par le nom) et le réel. Il écrit son propre Bildungsroman selon la phrase emblématique de Freud : "Là où c'était, je dois advenir". La phrase de Queneau en exergue de *W* : "Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ?" fait écho à l' "éclaircir la vie" de Proust.

En même temps, le texte, qu'il soit roman ou autre, est un noeud, un lien. Lien social de l'écriture-lecture (il est cet instrument d'optique dont parle encore Proust qui permet au lecteur de se lire lui-même mais aussi à l'écrivain d'être le premier lecteur de lui-même) et subversion du lien dans la mise en scène du malentendu qui sous-tend toute communication, ainsi que dans la recherche d'un vocabulaire, d'un style, d'un rythme qui échappent à la solidité du stéréotype, à la bêtise du cliché et à la spécularité du kitsch. Or, s'il est difficile, comme on l'a vu, de parler d'un

“style”perecquien, d’une “patte” de l’écrivain (*Penser/Classer*, p. 9), que celui-ci tente constamment de déjouer, on a souvent avancé à propos de ses textes le terme de montage.

Qu’est-ce qu’un montage, pourquoi appliquer ce terme aux textes de Perec et en quoi est-il significatif ? Remarquons d’abord, ce qui est banal, que le terme vient du cinéma, où le film se construit à partir d’un scénario qui spécifie des plans et que le travail consiste ensuite à couper et à monter, à assembler dans un certain ordre et selon un certain déroulement temporel. On parle également, en psychanalyse, de scénario ou de montage fantasmatique : le sujet de l’inconscient assemble, monte des éléments (scène, personnages, action, affect) selon un scénario énigmatique, un récit, une phrase dont le verbe, notons-le ici pour référence ultérieure, “représente la coupure entre le sujet et l’objet, il est le signifiant séparateur et rassembleur du sujet et de l’objet”. D’autre part, à propos de l’expérience littéraire et de ses conditions de possibilité à notre époque, D. Sallenave remarque, lors d’un entretien avec J. Kristeva, que dans les films les plus exigeants sur le plan du montage (ceux qui s’opposent au flot d’images de la télévision, à son “lait sucré”) se produit une rupture et que “le montage apparaît alors comme choc des croyances” (p. 34). Et d’ajouter un peu plus loin, en écho avec ce qu’elle appelle une “littérature de décentrement”, qu’il s’agit d’effets de distance, de montage, de jeu, “comme on dit qu’il y a du jeu dans une machine lorsque justement les pièces ne sont plus articulées avec la rigueur quelquefois rigidifiée qu’imposent les pouvoirs” (p. 42). Ces éléments ne contribuent-ils pas à définir le texte perecquien et son travail comme écriture du fantasme et, en même temps, comme une tentative de subversion particulière d’une certaine narration traditionnelle réaliste qu’on peut considérer comme un lait sucré, au profit d’un jeu qui produit des effets de distanciation, de décentrement et des chocs de croyances par rapport à “l’identité”, à notre connaissance du monde et à l’écriture elle-même ? Il faut alors voir le montage perecquien, cette multiplicité même de formes qui ne se répètent pas, qui disparaissent et réapparaissent sans cesse ailleurs et autres, atopiques, comme cette volonté de subvertir la narration linéaire - “je n’attends plus grand-chose du récit, dit Perec dans *Je suis né*, [...] j’ai besoin de voir plus grand” (p. 57) -, qui fait que la plupart des textes se présentent tantôt sous la forme d’une narration truquée, autoréférentielle ou parodique (*W, Vie mode d’emploi*, *Cabinet d’amateur* ou *Voyage d’hiver*, par exemple), tantôt sous la forme

de l'essai-fragment (*Penser/Classer*, *Je suis né*, *L'infra-ordinaire*), soit d'un classement, d'une énumération pure et simple, litannique ou non (choses mangées, recettes, les souvenirs de *Je me souviens*, etc.), qui supprime l'alibi de la narration, soit encore d'une enquête quasi "scientifique" sur les effets de la temporalité sur le réel (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*).

Or, si on a souvent noté, au coeur de ces montages, la figure de la disparition, du blanc, du trou, de la coupure, pour la lier à la disparition des parents et surtout à celle de la mère, on n'a pas, à notre connaissance, remarqué que cette disparition est aussi souvent indissociable d'une réapparition, sous une forme ou une autre. C'est ce double mouvement, que nous rattacherons à la dialectique du sujet et que nous marquerons par une barre (/), comme celle de *Penser/Classer*, que nous nous efforcerons de montrer et de commenter, pour le lier ensuite à la spatialité et à la temporalité.

Si la figure centrale qui organise les textes de Perec est celle d'une disparition/réapparition qu'on peut, en effet, lier à la mère dans la mesure où sa disparition réelle aurait relancé les enjeux d'une structure plus archaïque, une autre figure vient immédiatement à l'esprit, celle de la "bobine" freudienne bien connue, disparaissant et réapparaissant, ainsi que la scansion du fort/da qui l'accompagne, métaphorisant à la fois l'entrée dans le langage, dans le signifiant, et l'aliénation qui en résulte. Le fort/da, comme le note Sami-Ali, va bien au delà "d'une image particulière à une situation donnée pour devenir un schème de représentation qui modèlera toutes les situations ultérieures de séparation". Le jeu de la bobine devient ainsi le paradigme de l'activité ludique décrite également par Winnicott dans ses recherches sur l'espace potentiel comme espace ludique, espace qui se révèle être en même temps un lieu de formation de l'identité et de la créativité. Perec mettrait ainsi en abyme de façon ludique, peut-être consciemment et inconsciemment, son rapport au langage et à la représentation dans la structure même de ses montages, ce qui n'est pas sans rappeler Flaubert et Kafka, dont il est l'épigone. L'opération lipogrammatique accomplie dans le diptyque formé par *La Disparition* et *Les Revenantes*, par exemple, serait ainsi plus complexe qu'on ne l'a décrite jusqu'ici. Elle renverrait, bien sûr, au langage lui-même en tant qu'il est le support de la représentation et de la littérature, mais aussi, simultanément, de la mémoire et de sa

faille, en tant que ces dernières, inséparables, participent à cette “fabrique de soi” dont parle G. Semprun à propos de l’autobiographie. C’est à partir de cet axe double que se structurent les textes de Perec, autour d’une disparition/réapparition fondamentale, originaire pour ainsi dire, et fondatrice, dont le “montage” prend des formes diverses que nous essayerons de retracer, sans insister sur d’autres aspects de ces textes qui ont été analysés ailleurs.

Dès le premier roman, *Les Choses*, où les deux anti-héros un peu paumés vivent “une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure” associée à un sentiment de futilité et une éclipse du désir, cette figure tourniquet, comme le disque sélénien, fait de leur existence un clignotement emblématique. Ne sachant pas quel est l’obscur objet de leur désir, ils passent leur temps à se déplacer autour de sa représentation vide. Sujets de l’errance, ils disparaissent ici et réapparaissent là, au gré de leurs fantasmes, allant jusqu’à s’exiler dans un “ailleurs” géographique et utopique pour finalement revenir se fixer et s’intégrer à cette société de consommation dont ils sont les représentants exemplaires en tant que vagues sociologues attachés à la publicité, réconciliés avec la substitution infinie des objets bouchant métonymiquement le grand abîme de leur désir, représentants attitrés de ce rien qui “fait tourner la noria du désir et met en circulation les objets du monde”. Ce roman prophétique et “réaliste” (au sens perecquien du terme), qui lie l’identité de ses personnages à l’apparition/disparition fantasmagorique des objets dans des lieux de prédilection - appartement fétiche, ville exotique et utopique -, est déjà le récit intime d’une interaction entre une structure subjective et la réalité extérieure.

Le deuxième texte va faire tourner les choses un tant soit peu. Dans *Un Homme qui dort*, ressurgit le désir et son anesthésie. Un personnage - dont l’emploi de la deuxième personne du singulier rend l’identité ambiguë - s’absente du monde, disparaît lentement. Il s’agit de “disparaître sans qu’il y ait disparition”, ajoute Burgelin (p. 62), de se mettre hors jeu et surtout hors langage qu’il faut dissoudre pour devenir “a pièce manquante du puzzle” (HQD, p. 45). Disparaître comme Rimbaud mais en allant plus loin dans la dérision, dans l’usure du sens : “le Harrar est une attraction foraine, un voyage organisé” (HQD, p. 44) - par Jérôme et Sylvie probablement. L’identité s’effondre peu à peu, l’image du corps se morcelle au miroir, indiquant une régression vers une dissolution de l’identité. Le personnage

approche à ce moment une “sorte d’ivresse”, “un bonheur presque parfait, fascinant”, bref une jouissance. Pourtant, au coeur même de cette jouissance, l’angoisse et la douleur font leur apparition : la première indique comme un signal d’alarme que le manque risquant de manquer, le risque de jouissance est trop grand, renforcé par l’énumération sadienne des souffrances (HQD, p. 101) : “La souffrance est là conçue comme une stase qui affirme que ce qui est ne peut pas rentrer dans le néant d’où il est sorti.” Souffrance qui, pour Lacan, est le signifiant d’une limite. A partir de cette dernière, à travers l’hallucination, s’amorce une lente sortie du désert, une remontée vers le monde (p. 143-144), une réapparition. Le personnage peut reprendre sa place face à l’autre, ayant fait son deuil de la castration de l’Autre. C. Burgelin souligne bien la parenté de ce “voyage” avec une description presque clinique (p. 60) d’une expérience des limites : “être ou ne pas être fou, souffrir de ne pas souffrir, mourir de ne pas mourir” (p. 71). C’est bien en effet d’une mort symbolique qu’il s’agit, mort qui permet une renaissance du personnage au monde sous la forme d’une reconnaissance du manque ; le couple disparition/réapparition est bien homologue au couple mort/vie.

Burgelin mentionne à deux reprises l’intensité pulsionnelle de *Un Homme qui dort*, liée à ce qu’il appelle la tonalité littéraire (p. 71) qui consiste en un martèlement, une saturation, répétition, un ressassement, bref une “musicalité” que, pour notre part, nous assimilons au rythme de la prose, rythme de la disparition/réapparition signifiante, de l’aliénation/séparation/symbolisation qui pourrait bien être le “ style” de Perec, sa “patte”. Nous avancerons l’hypothèse que cette figure participe d’une écriture du fantasme, qu’elle est un véritable travail de deuil qui se fait dans et par l’écriture comme troisième temps, celui du jeu, de l’entre-deux, du symbolique, là où, on l’a vu, le sujet peut se séparer de l’Autre et, comme le dit Burgelin, dire “ je”, après la double expérience de *La Disparition* et des *Revenentes*, dans *W ou le souvenir d’enfance*.

Le locus princeps du jeu de cette figure, c’est évidemment les deux textes que produit ensuite Perec, *La Disparition*, avec ses disparitions en cascades (comme autant de mises en abyme) et son envers, *Les Revenentes*, et leur battement (\), l’espace vide qui s’instaure entre les deux pôles.

Que l'écriture autobiographique de Perec tourne autour d'un point aveugle d'où surgit le sujet de l'écriture tout en en constituant la quête impossible ("un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire", *Penser/Classer*, p. 12) est d'ailleurs confirmé par le narrateur de *La Disparition* qui parle des :avatars d'un noyau vital dont la divulgation s'affirmait tabou, substituts ambigus tournant sans fin autour d'un savoir, d'un pouvoir aboli qui n'apparaîtrait plus jamais, mais qu'à jamais, s'abrutissant, il voudrait voir surgir [...] Sous l'amas d'illusions qu'à tout instant son imagination lui dictait, il croyait voir saillir un point nodal, un noyau inconnu qu'il touchait du doigt, mais qui toujours lui manquait à l'instant où il allait y aboutir.

En d'autres termes, il faut qu'il y ait une exclusion pour que l'ensemble tienne (ce que Perec, en tant que Juif, n'était pas sans savoir), par intermittences. Mettre en scène le rapport de l'écriture, qui est toujours coupure, rupture, à la castration, c'est-à-dire à la séparation qui est celle de l'être parlant (*La Disparition*, p. 159), et au signifiant manquant, a un rapport certain avec cette contrainte qui hante les textes de Perec. Il s'agit de poser une loi à l'intérieur de la Loi qui force celle-ci à redistribuer ses positions et à produire à son tour un sens « inouï » issu de la machine inconsciente en acte. D'où peut-être cette phrase de Baudelaire : " Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense", que Perec n'aurait certainement pas désavouée. Il faut :sortir du parcours rassurant du mot trop subtil, trop confiant, trop commun, n'offrir au signifiant qu'un goulot, qu'un boyau, qu'un chas, si aminci, si fin, si aigu qu'on y voit aussitôt sa justification. (p. 196). Alors surgit, ajoute le narrateur, " l'affirmation s'opposant à l'omission", le manque engendre le sens, dans le battement de la disparition et de son envers, la réapparition, "s'ourdit l'imagination" (sourd et dit ?). Contrainte: jeu avec la censure, la barre, avec le X de W (p. 105) qui efface le lapsus, barrage qui entrave l'écoulement continu, "libre", du langage et le force à un détour, comme la censure force le rêve à un certain langage du déplacement et de la condensation.

C'est sans doute à cela que fait encore allusion Perec dans *OuLiPo* quand il parle d'un: tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la *Loi* qui l'inspirait,

Loi dont il tirait, parfois non sans friction, [...] parfois non sans humour, non sans brio, un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation.

De ce point de vue, l'intertextualité omniprésente dans les textes de Perec peut être considérée comme une contrainte, elle aussi, puisqu'on ne peut pas écrire sans être traversé par des écritures antérieures, qu'on est toujours précédé, en d'autres termes, que toute écriture est indissociable de l'Autre, d'une dette symbolique, qu'on est toujours agi par le langage déjà là, par la *Loi*. Cela expliquerait peut-être cette quasi-compulsion: Flaubert dans *Les Choses*, Stendhal dans "53 jours", Kafka dans *La Vie mode d'emploi* et bien d'autres encore. Inscrire l'intertexte dans un texte, c'est donc reconnaître sa dette symbolique envers ses pères morts et s'inscrire dans la filiation pour la dépasser (c'est l'innovation dont parle Perec dans le post-scriptum de *La Disparition*). La contrainte, comme le lipogramme, inscrit une loi dans la *Loi* qui conserve la syntaxe de cette dernière mais lui fait produire une réalité autre, différente, une redistribution du langage, pour parler comme J. Kristeva. L'écriture est ainsi un processus de disparition/réapparition, une dialectique de l'ancien et du nouveau, comme l'a montré M. Robert, une migration des signes (il faut penser à Ellis Island ici), un "jeu réciproque entre l'originalité et l'acceptation d'une tradition, en tant qu'il constitue la base de la capacité d'inventer [...] exemple [...] du jeu réciproque entre la séparation affective et l'union".

Ainsi, le lipogramme et l'intertextualité, renvoyant implicitement à la castration de l'être parlant et à la loi du signifiant qui toujours le précède produisant un sujet qui oscille d'un côté à l'autre de sa barre, deviennent inscription des conditions mêmes de l'écriture dans l'écriture et leur dépassement (au sens kristévien encore de "Aufhebung"). Ceci expliquerait également la tendance de Perec à la mise en abyme qui peut être vue à la fois comme intertextualité "historique" (en tant que signe privilégié du nouveau roman) et comme nécessité subjective de l'écriture perezquienne (l'histoire subjective de Perec, ses analyses étroitement entremêlées à son écriture, le marquage autobiographique, bref tout ce qui fait que les textes de Perec mettent en scène l'écriture d'une manière ou d'une autre). C'est en ce sens que dans cette écriture, la quête de l'identité est le récit d'une subjectivation inséparable de l'acte d'écrire, ce dernier étant à son tour inscription d'un sujet toujours déjà écrit. Là réside la mise en abyme fondamentale, qui est celle de tout écrivain, mais que

Perec souligne d'une manière particulière qui est à la fois son style et son rythme, son souffle. Le montage perecquien rejoint bien ici la "fabrique de soi" : il est un montage de soi-même.

W ou le souvenir d'enfance, qui est probablement le texte le plus commenté de Perec parce que le plus énigmatique mais aussi le plus troublant, celui qui lit/écoute le plus intimement l'inconscient du lecteur, retravaille le lien symbolique disparition/identité, creuse davantage le deuil, pour ainsi dire, dans une forme et un rythme tout à fait particuliers. Tous les topoïperecquiens sont là : mémoire, fantasme et oubli, blanc, trou, disparitions multiples, identité, judaïsme, énigme, etc. Qu'est-ce qui disparaît dans *W* ? Côté "autobiographie", la mère, évidemment, le père, les souvenirs d'enfance et, accessoirement, les tantes qui ont une étrange manière "d'apparaître et de disparaître à tout bout de champ" (p. 95) ; côté "romanesque", la section centrale indiquée par les (...) de la page 85 et, avec elle, Gaspard Winkler, le narrateur, puisque celui-ci, ayant commencé à raconter sa vie, en vient à raconter celle d'un autre, l'enfant qui a donné son nom au narrateur et dont on ne retrouve pas le corps (p. 65). Mais, tout le monde l'a vu, le tourniquet, le battement des deux textes de *W*, un peu comme celui du je/il de Barthes, est un jeu de cache-cache mis en place par les pièges (les ruses?) de l'écriture (p. 14). Il y a donc des repères et des repaires, pour parler perecquien, ce qui révèle et ce qui masque, ce qui dévoile et voile, à la fois, en d'autres termes : disparition/réapparition. Comme cet "imaginaire bras en écharpe" qui fait "une curieuse réapparition" (p. 78) ou ce saut en parachute qui fait métaphoriquement "trait" seize ans plus tard avec le Charlot de l'enfance, lié à la disparition de la mère à la gare de Lyon (p. 76) : "je fus précipité dans le vide ; tous les fils furent rompus ; je tombai, seul et sans soutien. Le parachute s'ouvrit. La corolle se déploya, fragile et sûr suspens avant la chute maîtrisée" (p. 77). Comme cette lettre E qui réapparaît dans la dédicace (E comme dans Esther, Perec, Berthe, Cécile). Comme les souvenirs qui désormais existent, "morceaux de vie arrachés au vide" (p. 93-94), marques d'un accident douloureux (p. 56, en note), des "fours lacérés par les ongles des gazés" (p. 213) qui font écho à celles que Caecilia (la mère du jeune Winckler qui disparaît comme le narrateur, comme la mère de Perec, Cécile/Cyrla) a entaillées sur les murs de sa cabine avec ses ongles en sang (p. 80). Marques qui bordent un vide, un trou de mémoire, traces corporelles disparues/réapparues qu'il s'agit de lire comme un nom ouvert (Peretz : trou, en

hébreu, p. 51) au dé-chiffrement ? Nom qui appelle à être et constitue comme manque-à-être, nom qui marque la castration de sa barre (au début, la grande hache de l'histoire parle à la place du narrateur, à la place de l'oubli, p. 13), nom qui signifie la disparition du sujet, mais qui échappe à la disparition. Le fil de la bobine perecquienne, tranché par l'Histoire/histoire (c'est le grand H qui inscrit la différence, la lettre), ne sera rétabli que par l'écriture, fil d'Ariane qui conduit, à travers le labyrinthe des leurres, des avatars moïques, à, peut-être, dans le temps de l'écriture, ce "lieu souterrain" où "la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris [...] comme un souvenir restitué dans son espace" (*Penser/Classer*, p. 72), qui donne accès "à mon histoire et à ma voix" (p. 71).

"Ecrire, c'est diviser", dit M. Sirvent, reprenant sans doute indirectement la notion freudienne de clivage du moi, mais il faut ajouter qu'écrire, c'est aussi disparaître/réapparaître de par le mouvement même de l'écriture. On écrit parce qu'on est divisé, parce qu'il manque toujours une lettre pour assurer la continuité de l'histoire et donc du sujet, peut-être cette lettre tracée sur le front du Golem (Ellis Island, p. 49) qui, effacée, lie inéluctablement la vérité à la mort. Lettre qui borde le trou, blanc, indicible, impossible réel. La littérature, c'est le désir du réel, disait Barthes, et Perec, qui cherche à se nommer (*Penser/Classer*, p. 65), doit, d'une certaine manière, effacer cette lettre pour qu'elle s'effrite et qu'apparaisse le désir d'écriture (p. 71) qui n'est autre que le désir de réel, le désir d'être là où le nom occulte le réel et le révèle comme point de fuite infini. Là encore, la lettre est paradoxalement effacement (disparition), "signe aussi du mot rayé nul - la ligne des x sur le mot que l'on n'a pas voulu écrire - , signe contradictoire de l'ablation" (p. 105, nous soulignons), mais aussi "multiplication" (réapparition), engendrement de l'histoire subjective entrecroisée à l'Histoire. Entre Vilin et Villard, là où la mère disparaît, "le V dédoublé constitue la figure de base [...] dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance" (p. 106). Cet engendrement de la lettre permet également de surimposer, un peu comme ces signes lumineux qui, dans leur clignotement, peuvent former plusieurs figures, - mais ici simultanément -, la croix gammée nazie, l'étoile juive et ce qu'en fait Charlie Chaplin dans *Le Dictateur*, ultime mise en abyme de l'enchevêtrement de l'identité et de l'écriture.

Le rapport entre *La Disparition* et *Les Revenentes* est homologue à celui qui existe entre les deux textes de *W*, tout se joue dans cet entre-deux (...) dont nous parlions plus haut, dans le battement de la barre, entre deux romans, celui qui nous écrit et celui que nous écrivons. En ce sens, le texte “romanesque” de *W* est le refoulé du texte “autobiographique” ; les deux sont inséparables, l’un est la condition de l’autre, mais n’apparaît pas sans le mi-dire de l’autre. Le montage de *W*, parce qu’il met en scène le manque même de cette représentation qui assurerait la continuité impossible de l’histoire, parce qu’il montre que l’écriture joue là où le savoir s’arrête, parce qu’il subvertit le pathos de la croyance (29), comme Robert Antelme dans *L’Espèce humaine*, que Perec admirait pour cette raison même, provoque chez le lecteur des effets de vérité qui l’arrachent aux paradis artificiels de l’enfance mythique, un peu comme les athlètes de *W*, qui découvrent brusquement à quatorze ans l’aspect concentrationnaire de la loi et du social (30).

Il n’est donc pas étonnant que le prochain texte ait pour titre *La Vie mode d’emploi*, même si ce mode, on s’en doute, est d’un emploi un peu particulier. Ce roman, que Perec imaginait comme total, est en fait tout le contraire d’une “somme”, même si l’accumulation d’objets, de genres, les listes et les énumérations chères à l’auteur peuvent donner cette impression. Construit à partir de la contrainte de la polygraphie du cavalier qui coupe le fil de la narration et morcelle l’histoire de telle sorte qu’elle n’est plus assujettie mais dictée par un ordre extérieur - du moins dans son agencement et son rythme -, ce texte est en quelque sorte une allégorie de la figure qui nous intéresse ici : disparition/réapparition, et une mise en abyme de l’art comme mise en scène de cette figure. Le héros, ou du moins le personnage central, n’est pas par hasard un Perceval en quête d’un objet impossible, “à la recherche de quelque chose d’informe dont il n’arrivait qu’à marmonner les contours” (p. 418) et un Bartlebooth qui doit autant au *Bartleby* de Melville qu’au *Barnabooth* de Larbaud, bref un personnage dont l’existence est purement textuelle ou, ce qui revient au même, dont l’origine est purement intertextuelle. Comme il se doit, c’est aussi un “artiste” à l’activité quelque peu particulière : il peint des marines (Elstir ?) à partir de la réalité, il envoie ces tableaux à un artisan qui les colle sur une plaque de bois et les découpe en puzzles de sept cent cinquante pièces ; plus tard, il reconstitue les puzzles, les marines sont “retexturées” (il faut noter ce terme), décollées, transportées sur les lieux de leur conception et annulées de sorte qu’il ne reste plus

qu'une feuille de papier blanc, "vierge" (p. 158). En d'autres termes, l'activité de Bartlebooth est une allégorie du rapport réalité-représentation-art-contrainte (cette dernière opposant le hasard de la subjectivité à la nécessité du calcul) dans son mouvement :

réalité -> tableaux [décomposition, découpe] -> puzzles ->recomposition -> tableau
-> blanc.

Cette mise en puzzle des aquarelles et cette "réaquarellisation" des puzzles peut être représentée selon le schéma suivant :

réalité -> aquarelle -> puzzle (composé) : apparition

puzzle (décomposé) -> aquarelle (recomposée puis détruite) -> page blanche -> néant
: disparition

Ou encore : réalité -> art -> néant.

Le tout aboutit à un très mallarméen " Rien n'aura eu lieu que le lieu". Et Perec se permet un ultime clin d'il, perceptible seulement à ceux qui ont lu *W* : Bartlebooth meurt devant un puzzle inachevé, il y manque une pièce, un trou noir en forme de X, et le mort tient dans sa main une pièce en forme de W "depuis longtemps prévisible dans son ironie même" (p. 600). Une ironie que l'on pourrait définir, avec Barthes, comme la question posée au langage par le langage ou, pour lier celle-ci au sujet de l'écriture, comme le fait que, au delà de toutes les tentatives d'expression, de quête, la pièce manquante sur le puzzle de la vie est introuvable, celle qu'on a en main n'étant jamais qu'un substitut inadéquat. Rien ne comble le trou. Pourtant, si le roman se termine par une triple disparition (Bartlebooth, Valène, les toiles) qui semble en annuler le parcours, au delà du mot fin réapparaissent certains éléments non négligeables : un plan du lieu qui montre que le lieu a bien eu lieu, et des pièces annexes (qu'on peut lire comme annexes au lieu), un index, des repères chronologiques, un rappel de quelques-unes des histoires racontées dans le récit et un post-scriptum ironique, ainsi qu'une table des matières, tout un appareil de résurrection qui renvoie la somme au néant et le néant à la somme dans un battement infini qui est le mouvement propre du roman, le pouvoir de l'écriture de susciter la présence de l'absence et l'absence de la présence.

L'activité autoréférentielle de Bartlebooth renvoie également à la perception : on ne perçoit qu'à travers des formes qui elles-mêmes sont hantées par le fantasme, le rêve, le souvenir-écran, la passion, l'association involontaire. Si bien que les pièges que lui

tend Winckler (p. 413-416) sont les pièges mêmes de l'écriture dont parle le narrateur de *W* (p. 14).

Bartlebooth n'est pas le seul personnage qui lie la figure de la disparition/apparition au manque constitutif du "parlêtre" et à l'écriture. Cinoc, par exemple, dont le nom est aussi problématique que celui de Peretz/Perec, tue les mots (p. 361, réminiscence du 1984 de G. Orwell?), il en fait disparaître des centaines et des milliers et plus tard les ressuscite, les fait réapparaître en rédigeant un grand dictionnaire des mots oubliés pour s'inventer une nouvelle vie en eux et par eux. Serge Valène, peintre en abyme (p. 291), meurt lui aussi devant une toile "pratiquement vierge" (p. 602) qui représente un plan de l'immeuble. Ici encore, le roman se clôt sur un "rien n'aura eu lieu que le lieu" caractéristique de l'écriture perecquienne. Le roman se ferme et s'ouvre à la fois sur son non-dit et sur une double mort qui désigne des personnages en abyme comme absence/présence à ce qu'ils créent. De même, il faut noter au passage dans *La Vie mode d'emploi*, comme dans de nombreux autres textes de Perec, la prédominance des tableaux, c'est-à-dire de la représentation dans la représentation, la narration mettant sur le même plan l'objet "reel" décrit et l'objet représenté (photo, tableau) décrit lui aussi, renvoyant l'objet de la représentation à son point de fuite infini.

Cette prédominance des tableaux atteint son point culminant dans *Un Cabinet d'amateur*, véritable piège à lecteur, qui constitue peut-être la mise en abyme de toute l'oeuvre de Perec avec ses objets, ses tableaux et ses récits autobiographiques fictifs, les uns renvoyant aux autres dans un jeu infini, le texte se retournant à la fin comme un gant sur son trompe l'oeil, révélant la feinte narrative, l'anamorphose, qui le fait "clignoter", pour ainsi dire, dans et hors de la représentation. C'est peut-être là le testament littéraire de Perec, son dernier clin d'oeil.

Signalons enfin, d'une manière plus ponctuelle mais non moins significative, le clignotement des souvenirs qui s'allument et s'éteignent sur la rampe de la mémoire et au fil de la lecture de *Je me souviens*, "53 jours" dont la deuxième partie aurait probablement joué contre la première, c'est-à-dire contre la disparition qui y a lieu. Ellis Island mérite un commentaire plus élaboré : l'île en question est un lieu où l'on a fait disparaître des immigrants en tant qu'autres pour les faire réapparaître en tant que mêmes, Américains virtuels (c'est le but du questionnaire des pages 20-21). Ellis

Island devient “une usine à fabriquer des Américains” (p. 16), c’est-à-dire à leur donner une identité différente. De nouveau, la fiction inventée par Perec pour mi-dire la vérité a des résonances intimes puisque l’île est aussi un lieu de changement de noms, noms à consonance ou à graphie trop différente pour être honnête et qu’on change pour pouvoir l’assimiler : le “schonvergessen” qui devient John Fergusson (p. 23) étant un exemple paradigmatique puisqu’il tend à montrer que la (re)-nomination est fondée sur un oubli fondamental qui détermine une nouvelle identité et donc un destin. Perec souligne la part de fiction enchevêtrée dans toute réalité quand il ajoute : “Cette histoire est trop belle pour être vraie, mais il importe peu, au fond qu’elle soit vraie ou fausse” (p. 24). Pour les émigrants comme pour Perec, Ellis Island est un lieu de mémoire “autour duquel s’articule la relation qui les unit à leur histoire” (p. 39), et le rite de passage s’accomplit aussi par la lettre qu’on trace sur eux pour les différencier : “le destin avait la figure d’un alphabet” (p. 49). Toutes ces “transformations, démolitions, restaurations” (p. 54, nous sommes dans le vif du sujet!), formes d’une “autobiographie probable” (p. 56), ont lieu dans le “lieu même de l’exil, c’est-à-dire le lieu même de l’absence de lieu, le non-lieu, le nulle part” (p. 57), “comme si, ajoute le narrateur, la recherche de mon identité passait par l’appropriation de ce lieu-dépotoir [...] à la limite du dicible, quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure”. Tout cela aboutit à la précarité d’être juif pour Perec: “un silence, une absence, une question, un flottement, une inquiétude” (p. 58-59), comme si le fait d’être juif était une métaphore du sujet qui n’existe que de l’oscillation, de l’évanouissement, de son apparition/disparition simultanée: “Quelque part je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même” (p. 59). L’athanor d’Ellis Island est le grand révélateur de la discontinuité essentielle du sujet, et c’est cette discontinuité, ressentie de manière aiguë par Perec, qui fait qu’on ne peut pas parler de ce qu’il a écrit comme d’un “oeuvre” au sens traditionnel du terme, mais d’un ensemble ouvert de textes, de montages de soi.

Même ce court récit qu’est *Le Voyage d’hiver* n’échappe pas à la règle. Le livre d’Hugo Vernier disparaît aussi mystérieusement qu’il était apparu, comme les vieillards de l’île au début de l’histoire (p. 11) et le héros passe sa vie à essayer de retrouver les traces d’un événement dont on ne sait s’il s’agit d’une réalité ou d’un fantasme (fictifs, évidemment), laissant derrière lui une oeuvre blanche (p. 33) (33). Or, les trois phénomènes qui forment l’essentiel du récit : la découverte du livre dans

lequel se trouvent les aporiques plagiats par anticipation, la disparition du dit livre et l'absence finale, la disparition absolue de tout ce qui s'est passé, de la raison d'être du récit, pour ainsi dire, font de ce dernier un paradoxe qui rappelle à la fois *Un Cabinet d'amateur* et *Un Drame bien parisien* d'A. Allais (dans *A se tordre*), tours de passe-passe narratifs, pièges à lecteur, fondés sur le pouvoir séducteur du langage d'évoquer un impossible logique, de convoquer l'absence de la présence et la présence de l'absence, c'est-à-dire la nature même de la temporalité (dont le plagiat par anticipation serait lui-même une parodie).

Si Perec semble avoir une prédilection pour les objets insignifiants au point qu'on ait pu en faire l'objet d'un recueil, *L'infra-ordinaire*, c'est que, grâce à ses lunettes d'écrivain (voir *Penser/Classer*, p. 137), il réhabilite ces laissés-pour-compte de l'utilitarisme et du sensationnalisme qui n'apparaissent habituellement, au mieux, que le temps très bref d'un regard pour sombrer immédiatement dans l'oubli. On pourrait presque dire qu'il élève la notation insignifiante à la dignité de la description, le rien à la dignité de l'objet, comme s'il avait pour désir de redonner droit de cité à l'imperceptible. C'est là encore, après tout, le désir de tout écrivain, mais Perec le met en évidence d'une manière particulière, on l'a vu, en se coupant du récit alibi.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien devrait nous permettre d'épuiser le sujet, du moins pour cette fois. Cette tentative semble en effet être le lieu privilégié d'observation de l'obsession perecquienne fondamentale puisqu'il s'agit " d'une idée assez monstrueuse mais [...] assez exaltante, comme Perec la décrit dans sa " Lettre à Maurice Nadeau" (p. 58-60), et qui consiste à mettre la réalité dans des enveloppes scellées pour vérifier, douze ans plus tard, si elle est toujours là et ce qu'il en est advenu. Le terme d'épuisement révèle bien ce désir, au delà de toute description, de surprendre la réalité, la représentation, en flagrant délit de fuite, de disparition ; pour cela il faut une méthode, un piège encore une fois. Ce piège aurait été constitué par les 288 textes décrivant sur place, de la manière la plus neutre possible, la réalité de 12 lieux parisiens privilégiés de l'histoire subjective, puis du souvenir de ces lieux une fois rentré, de mémoire, le tout selon les bi-carrés latins orthogonaux d'ordre 12. Il s'agissait de faire disparaître tout cela dans des enveloppes cachetées à la cire et de le faire réapparaître plus tard en les ouvrant et en les dépouillant pour vérifier le

triple vieillissement, ou pourrissement, des choses elles-mêmes, de la mémoire et de l'écriture. Surprendre le devenir en acte mais aussi, dans un lieu précis, le temps qui fait apparaître et disparaître les choses, comme le dit déjà Empédocle à l'aube de la philosophie, le temps retrouvé confondu avec le temps perdu, ajoute Perec, temps de l'écriture qui est le seul temps réellement vécu. Angoisse vieille comme le monde de la disparition et de l'oubli, devant la possibilité de l'absence de limites, angoisse aussi de la mort, de ce lieu d'où je suis absent sans la possibilité de ce clignotement fondamental qui me désigne comme absence/présence.

Là où c'était, je dois advenir, avons-nous cité au début, traversée des lieux : lieux d'une fugue d'enfance, lieux d'une ruse d'adulte en quête d'une parole, lieux communs de la mémoire et de l'oubli, à retrouver et à subvertir, lieux d'une expérience de l'identité dans la mouvance du nom, devenir du lieu et des choses dans le temps, devenir lieu du temps et devenir temps du lieu, montage de l'intime, pour se parcourir, comme un souvenir restitué dans son espace, accès, par l'écriture, à sa propre histoire et à sa voix.

Ek 2.5. Mireille Ribière, “Postérité de *La Disparition* : l’exemple d’*Ella Minnow Pea*”

Georges Perec : Inventivité, Postériorité, *Cluj-Napoca Kolokyumu Bildiriler Kitabı*: 14-16 mayıs 2004 : 191-209.

<http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MRibiere.pdf> [17.06.2015].

On ne peut guère à border la question de la postérité de *La Disparition* sans évoquer le succès de l’écriture lipogrammatique, mise au goût du jour par la notoriété croissante de Perec et de l’Oulipo ainsi que par la pratique de plus en plus répandue des ateliers d’écriture. Par la simplicité de sa formulation même et le côté spectaculaire de certains résultats, la contrainte lipogrammatique ne laisse pas de séduire. Cela dit, si *La Disparition* de Georges Perec est un lipogramme, c’est aussi, rappelons-le, un roman de 300 pages

- qui raconte une histoire/pourvue d’une forte structure narrative ;
- dont tous les éléments sont générés par divers aspects de la contrainte ;
- où la désignation de la contrainte (le métatextuel selon la terminologie de Bernard Magné¹²⁴) joue un rôle primordial ;
- et qui comporte, par ailleurs, une dimension comique.

C’est la raison pour laquelle il importe d’établir une distinction entre les textes qui s’inscrivent dans la tradition lipogrammatique, dont Perec a fait l’historique au sein de l’Oulipo, et ceux qui relèvent véritablement d’une postérité de *La Disparition*.

S’inscrivent dans la tradition lipogrammatique au même titre que *La Disparition* :

- les poèmes lipogrammatiques aux formes plus ou moins évoluées¹²⁵ publiés depuis 1969, comme le lipogramme progressif ou “lipogressif” de Gilles Esposito-Farèse intitulé “El Desmigado, (Le Désagrége)”, qui s’étonne au fur et à mesure de l’amenuisement du réservoir de lettres : le premier vers contient toutes les lettres de l’alphabet (pangramme), le deuxième en utilise 24, le troisième 22, et ainsi de suite jusqu’à épuisement total de l’alphabet dans le dernier vers ; les lettres disparaissent dans l’ordre inverse de leurs fréquences moyennes en français : WK-ZY-JX-HQ-BF-GV-MP-DC-OL-UN-IT-RA-SE ;

¹²⁴Bernard Magné, “Le métatextuel perecquien revisité”, *Le Cabinet d’amateur* en ligne : <http://web.archive.org/web/20081111201925/http://www.cabinetperec.org/articles/magne/magne-article.html>.

¹²⁵Gilles Esposito-Farèse, “El Desmigado”, *Formules*, n°9, mars 2005, Paris, Noesis, p.237 et <http://www.gef.free.fr/oulipo12.html#011003>, site consulté le 20 juin 2012.

- les translittérations ou transcriptions lipogrammatiques isolées de textes, poétiques ou non ;
- les textes relativement longs mais constitués d'unités plus ou moins discrètes, qui représentent une surenchère au sein des formes lipogrammatiques comme *Eunoia* du Canadien Christian Bök¹²⁶.

Du point de vue formel, *Eunoias* apparaît plus à *Revenentes* de Perec qu'à *La Disparition* dont il se réclame. Il s'agit, en effet, d'un recueil de mono vocalismes, où chaque chapitre ne s'autorise qu'une seule voyelle : *a* dans le premier, *e* dans le deuxième, *i* dans le troisième, *o* dans le quatrième et *u* dans le cinquième. Bök s'est imposé en outre : des contraintes thématiques (chaque chapitre doit connoter l'art d'écrire et comporter une description de banquet, une scène de débauche, un tableau pastoral et un voyage maritime); une contrainte syntaxique (le recours systématique aux parallélismes à fin de créer des effets de rimées intérieures) ; une contrainte lexicale (le texte épuise à 98% le lexique de chacune des voyelles, en évitant au maximum les répétitions de substantifs) ; et une contrainte lettrique supplémentaire (la lettre Y est bannie). Précisons qu' "Eunoia", terme médical rare, d'origine grecque, est en anglais le seul mot de six lettres à inclure les cinq voyelles ; l'équivalent français est un mot bien plus courant : "oiseau".

Ne relève pas non plus de la postérité de *La Disparition*, bien qu'il comporte une forte dimension narrative, un ouvrage comme *The Book of Batchelors*¹²⁷ (en français: "Le livre des célibataires") de Philip Terry, le quel est composé de neuf chapitres dont chacun se prive d'une lettre : *e, u, q, m, a, p, c, o* et *i* respectivement. Ainsi que l'explique Philip Terry dans sa postface, le livre est d'abord généré à partir d'une œuvre plastique de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre ou La Mariée mise à nu par ses célibataires*, dont il tire sa structure générale, nombre de ses éléments et une part importante de sa thématique. Le lipogramme fait partie des éléments anecdotiques empruntés à la biographie de Duchamp, à savoir son affiliation à l'Oulipo. Si elle n'est pas sans conséquences sur la narration (temps du récit, voix narrative, lexique) et détermine le choix des éléments du *Grand Verre* à inclure dans chaque histoire, la contrainte lipogrammatique reste seconde.

On retiendra, par contre, comme premier type de réécriture (premier dans le temps et

¹²⁶ Christian Bök, *Eunoia*, Toronto, Coach House Books, 2001.

¹²⁷ Philip Terry, "The Book of Bachelors", publié dans un numéro spécial de la *Review of Contemporary Fiction* (vol. XIX, n° 2, été 1999, p. 7–108).

parla forme) les traductions de *La Disparition* qui depuis *Anton Voyl Fortgang*¹²⁸, version allemande du regretté Eugen Helmlé, se succèdent sans pour autant se ressembler. Car si la traduction est toujours, à divers degrés, une réécriture, elle en est le plus souvent une manifestation extrême dans le cas de *La Disparition*. Ainsi, pour se situer au même niveau de difficulté que l'original, la traduction espagnole, *El Secuestro*¹²⁹ est un lipogramme non pas en e mais en a, alors que la traduction russe par Valéry Kislov¹³⁰ se prive du o et la traduction japonaise par Shuichiro Shiotsuka du i¹³¹. Il existe, par ailleurs, à ce jour, plusieurs traductions sensiblement différentes de *La Disparition* en anglais, où la fréquence du e est la même qu'en français : *Vanish'd!* par John Lee, *A Vanishing* par Ian Monk¹³² et *Omission* par le Canadien Julian West restées inédites outre *A Void* par l'écrivain anglais Gilbert Adair parue chez HarperCollins en 1994.

On retiendra également, et c'est l'ouvrage sur lequel portera la présente étude, *Ella Minnow Pea*¹³³, roman de Mark Dunn paru aux États-Unis en 2001 qui, dans le domaine narratif et la littérature pour adultes semblait être jusqu'à récemment le

¹²⁸ Eugen Helmlé trad., *Anton Voyl Fortgang*, Frankfurt am Main, ed. Zweitausendeins, 1986. Il nous a été impossible de consulter les autres lipogrammes dont Eugen Helmlé serait l'auteur.

¹²⁹ *El Secuestro* (Barcelone, Anagrama, 1997), traduction de *La Disparition* par un collectif composé de Marisol Arbués, Mercè Burrell, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Varga (voir Marc Parayre, "La Disparition : Ah le livre sans e ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans a", *Formules*, revue des littératures à contraintes, n° 2 (1988–1999), p. 61–70). Rappelons ici que la traduction italienne par Piero Falchetta, *La Scomparsa* (Naples, Guida editori, 1995) se contente de la disparition du e, dont l'omission ne soulève pas en italien autant de difficultés qu'en français ; les traductions suédoise par Sture Pyk (*Försvinna*, Stockholm, Albert Bonniers, 2000), turque par Cemal Yardımcı (*Kayboluş*, Istanbul, Ayrıntı, 2006), néerlandaise par Guido van de Wiel (*'t Manco*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2009), roumaine par Serban Foarta (*Disparitia*, Bucarest, Editura Art, 2010) et croate par Vanda Miksic, (*Ispario*, Zagreb, Meandar Media, 2012) se privent également du e.

¹³⁰ *Istchezanie*, Saint-Petersbourg, Ivan Limbakh (2005), traduction de Valéry Kislov. Voir son article, "Traduire *La Disparition*" paru dans *Formules* n° 10, Paris-Leuven, 2006, p. 279–308.

¹³¹ *En-metsu*, Tokyo, 2010. La langue japonaise dispose de trois systèmes d'écriture : deux d'entre eux sont syllabaires et le troisième constitué de caractères chinois dont la prononciation varie selon le contexte ; la voyelle la plus fréquente est le i. Shuichiro Shiotsuka s'est donc abstenu d'utiliser tous les syllabaires contenant la voyelle I (I, Ki, Si, Ti, Ni, Hi, Mi, Ri, Wi) ainsi que les idéogrammes qui se prononcent avec le son I.

¹³² Les curieux pourront consulter ces deux traductions à l'Association Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, 1 rue de Sully, 75004 Paris, ainsi que le mémoire de maîtrise que Sara R. Greaves a consacré au travail de John Lee. On trouvera aussi dans le n° 12 de *Palimpsestes* tout un dossier sur la traduction de *La Disparition* en anglais comprenant outre l'article mentionné ci-dessus : Sara R. Greaves, "Une traduction non plausible ? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee" (ibid., p. 103–116); et John Lee, "Une stratégie traductive pour *La Disparition*" (ibid., p. 117–125) ainsi que "*La Disparition*: Problem Translations – The Rough and The Smooth" (ibid., p. 137–157).

¹³³ 10 Mark Dunn, *Ella Minnow Pea: A Progressively Lipogrammatic Epistolary Fable*, San Francisco / Denver / Macadam Cage Publishing, 2001, 205 p. ; rééd. Londres, Methuen, 2003. Toutes les références de page dans le corps du texte sont à cette seconde édition. Le roman a été traduit en français par Marie-Claude Plourde sous le titre *L'Isle lettrée* (Elya Éditions, 2013); la traduction ayant, comme il se doit, sa propre logique (voir à ce propos la postface de Marie-Claude Plourde), c'est sur la version originale que porteront mes analyses; et celles-ci seront accompagnées de traductions littérales pour information.

seul descendant direct de *La Disparition*, et cela dans le cadre d'une démarche singulière et originale.

Contrainte et répression

Roman épistolaire lipogrammatique, *Ella Minnow Pea* est plus précisément un lipogramme progressif. Un nombre croissant de lettres étant frappé d'interdiction, cinq seulement restent autorisées à la fin, lmnop, séquence dont l'épellation en anglais, "Ella Minnow Pea", sert à la fois de titre au roman et de nom au personnage principal.

Mark Dunn s'est toujours opposé à ce que l'on ramène son livre à *La Disparition*. Et il n'a pas tort, *Ella Minnow Pea* n'est pas *La Disparition*. Le roman de Dunn, dont le premier et le dernier chapitres ne sont d'ailleurs pas lipogrammatiques, en diffère sur des points essentiels, on le verra. *Ella Minnow Pea* n'en soutient pas moins la comparaison. C'est, en effet :

- un roman de quelque 200 pages ;
- généré dans tous ses aspects par le procédé lipogrammatique ; cela, jusque dans sa thématique puisque, comme dans *La Disparition*, une menace de mort pèse sur tous ceux qui se risquent à prononcer la ou les lettres interdites ;
- hautement métatextuel puisqu'il ne parle que de la contrainte ;
- pourvu, par ailleurs, d'une dimension humoristique à visée satirique.

L'action d'*Ella Minnow Pea* se déroule sur Nollop, île située au large des États-Unis, où les déshérités noirs et blancs des États du Sud ont créé une communauté autogérée, indépendante depuis les années 1840. Refusant le progrès technique, les pères fondateurs ont mis l'accent sur les humanités et le langage, devenu art national. Et, en l'absence de communication téléphonique fiable, les échanges épistolaires restent un moyen de communication privilégié.

D'abord connu sous le nom d'Utopiana, l'île a été rebaptisée Nollop, au début du XXe

siècle, en l'honneur d'un de ses fils, Nevin Nollop, auteur du fameux pangramme : *The quick brown fox jumps over the lazy dog*. Cette phrase comportant un minimum de répétition de lettres, et utilisée dans les pays anglo-saxons par les méthodes de dactylographie, est d'ailleurs inscrite en céramique au-dessus de la statue de Nevin Nollop qui trône au centre-ville.

Or voici qu'un jour, sous l'effet du temps et des intempéries, le carreau de céramique portant la lettre z se détache et se brise en tombant. Loin d'y voir un simple accident,

le conseil des Anciens qui gouverne l'île interprète l'événement comme un signe venu d'outre-tombe, manifestant la volonté de Nevin Nollop de voir le z disparaître du vocabulaire de l'île. Et de promulguer sur le champ une loi interdisant l'utilisation (à l'écrit comme à l'oral) de ladite lettre par tous les habitants (sauf les enfants de moins de 7 ans, qui finiront par être les seuls à pouvoir acheminer les communications transgressives). Les sanctions en cas d'utilisation abusive vont de l'humiliation publique et la flagellation, au bannissement, voire à la condamnation à mort.

Au fur et à mesure que se détachent les autres carreaux de céramique au cours des mois suivants, d'autres lettres sont frappées d'interdit. Les missives qu'échangent les habitants (notamment les deux jeunes héroïnes, Ella Minnow Pea et sa cousine Tassie) relatent les difficultés croissantes que chacun trouve à s'exprimer et portent à la fois sur la multiplication des interdits, la dissolution du lien social qui en résulte, l'évolution politico-religieuse de l'administration au pouvoir et la résistance qui peu à peu s'organise.

L'arme des opposants sera, bien entendu, d'ordre linguistique. Au mitan du livre, ils lancent au conseil des Anciens un défi qui, s'il est relevé, détruira le mythe d'un Nevin Nollop tout puissant. Les Anciens l'acceptent, s'engageant à lever les interdits à condition que les habitants de l'île produisent, sans aucune assistance informatique, un pangramme plus court de trois lettres que celui de Nollop – tâche d'autant plus ardue que l'île se vide progressivement de ses habitants. Finalement c'est un pangramme accidentel qui mettra fin à cet autoritarisme aux connotations de plus en plus religieuses.

Un lipogramme progressif

Ella Minnow Pea s'organise en dix-sept chapitres, dont chacun représente un état de l'alphabet utilisé et comporte divers échanges épistolaires entre les personnages. Le premier et le dernier chapitre ne sont pas lipogrammatiques – l'alphabet y est au complet. Le lipogramme progressif débute au deuxième chapitre qui se prive de la lettre z, lettre la moins fréquente en anglais et se termine au seizième chapitre avec la disparition simultanée de sept lettres dont six parmi les dix plus fréquentes. La prohibition des lettres (dont le rang en termes de fréquence est indiqué entre parenthèses) se fait selon la progression suivante :

deuxième chapitre : Z (26e) ;

troisième chapitre : Q (25e) ;

quatrième chapitre : J (23e) ;
 cinquième chapitre : D (10e) ;
 sixième chapitre : K (22e) ;
 septième chapitre : F (16 e) ;
 huitième chapitre : B (20e) ;
 neuvième chapitre : C (12e) ;
 dixième chapitre : V (21e) ;
 onzième chapitre : U (13e) ;
 douzième chapitre : X (24e) ;
 treizième chapitre : Y (18e) ;
 quatorzième chapitre : H (8e) ;
 quinzième chapitre : G (17e) ;
 seizième chapitre : A (3e), E (1e), I (5e), R (9e), S (7e), T (2e), W (15e)

Il y a donc alternance entre les lettres les moins fréquentes (*z, j, k, b, v, x*) et les autres (*d, f, c, u, y*), avec une brusque accélération du processus lipogrammatique à la fin. Les chapitres les plus courts sont les deux avant-derniers, qui utilisent le nombre de lettres le plus restreint. Le chapitre le plus long est le cinquième : composé de quinze missives, il correspond à un moment clé du roman : la perte du *d*, dixième lettre de l'alphabet en termes de fréquence. Cette disparition affecte de manière radicale la relation des personnages au temps puisqu'elle exclut toute référence aux jours de la semaine (*Monday, Tuesday* etc.), pour lesquels des substituts fantaisistes sont alors prescrits par décret, et surtout parce que le *d* est un graphème essentiel à la formation du conditionnel présent et de tous les temps du passé des verbes réguliers en anglais.

Seule anomalie dans le lipogramme progressif : l'avant-dernière missive du huitième chapitre, où Amos Minnow Pea sur le point d'être déporté, refuse de se soumettre plus longtemps à la contrainte et écrit à sa femme et sa fille une lettre non lipogrammatique lourde de conséquences.

Si la prohibition d'un nombre grandissant de lettres rend la communication entre les personnages et la lecture du roman de plus en plus difficile, l'introduction progressive du lipogramme, qui n'affecte pas le premier chapitre du roman et ne touche que des lettres fort peu fréquentes dans les trois suivants, permet à Dunn de doter son roman d'une armature narrative solide et d'une forte cohérence fictionnelle, qui s'avèrent précieuses vers la fin du roman lorsque les échanges se font, par nécessité, plus laconiques.

Cette introduction progressive contribue également à naturaliser l'étrangeté en établissant, bien avant que les ravages du lipogramme ne se fassent trop sentir, un

idiome nollopien, dont le charme désuet ne manque pas, dit-on dans le roman, de faire sourire les États-Uniens voisins. Justifié par l'isolement géographique des habitants de l'île, leur refus des technologies modernes et le culte qu'ils vouent au langage, le nollopien est un américain très soutenu, parfois archaïsant, caractérisé, entre autres, par une grande richesse lexicale et une absence totale de contractions du type “d” pour “had” ou “would”, qui prévalent pourtant dans le discours familier. Tous les personnages manifestent dès le début du roman, une maîtrise exceptionnelle de la communication écrite, une remarquable créativité linguistique et de vastes connaissances lexicales, exploitant la richesse lexicale de la langue anglaise, où le vocabulaire d'origine germanique, prépondérant à l'oral, se double d'un vocabulaire venu du latin par l'intermédiaire du français, et peu utilisé dans la communication courante. Ainsi, dès le second paragraphe de sa première lettre à sa cousine Tassie : “*Much has happened during your one-month sojourn off-island. Perhaps your Village neighbors have apprised you*”, la jeune Ella utilise tout naturellement des mots assez rares comme *sojourn* là où l'on attendrait *stay* (“séjour”) et *apprised* là où l'on attendrait *warned* (“prévenir”). Contrairement à ce qui se passe dans *La Disparition* où rien de tel n'est jamais entrepris, *Ella Minnow Pea* manifeste donc un véritable effort de motivation, de “vraisemblabilisation” du discours lipogrammatique, sans pour autant dissimuler le procédé, stratégies généralement considérées comme antithétiques¹³⁴.

La progressivité du lipogramme a également pour conséquence de sensibiliser le lecteur, comme les personnages, aux phénomènes de répression : au fur et à mesure que se multiplient les interdits, d'abord perçus comme ridicules par les personnages eux-mêmes, et que la vie quotidienne et la communication au sein de la communauté se dégradent, la lecture déjà fortement ralentie par les circonlocutions et approximations croissantes, devient un véritable exercice de décodage. Dans cette perspective, le onzième chapitre marque un tournant décisif puisqu'il se clôt sur un décret autorisant – à l'écrit, mais non à l'oral, bien entendu – le recours à l'homophonie. Le rôle de l'écrit comme moyen de communication privilégié s'en

¹³⁴“Il existe deux attitudes différentes en ce qui concerne la perceptibilité des procédés utilisés. La première, qui caractérise les écrivains du XIXe siècle, cherche à dissimuler le procédé. Tout le système de motivation s'efforce de rendre invisibles les procédés littéraires, de développer le matériau littéraire de la manière la plus naturelle, c'est-à-dire imperceptible. Mais c'est une attitude, et non pas une loi esthétique générale. Une autre attitude s'oppose à celle-ci; elle n'essaye pas de dissimuler le procédé et tend même à le rendre évident.” (B. Tomachevski, *Théorie de la littérature*, extrait dans *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil, 1965, p. 300).

trouve renforcé puisqu'il permet ce que l'oral ne permet plus, tandis que l'apparition en masse de cacographies assorties de variantes – yew ou ewe pour you (“vous”) au sein d'une même lettre, par exemple – rend la lecture silencieuse impossible, testant ainsi, comme Perec dans *Les Revenentes*, ce que Bernard Magné appelle “la relation pragmatique avec le lecteur”¹³⁵. Ces difficultés de lecture correspondent à une aggravation dramatique de la situation des personnages et à une accélération du rythme de la narration: les événements se précipitent, les missives sont de plus en plus elliptiques et désespérées.

Plus fondamentalement, le lipogramme progressif est le procédé qui permet à Dunn de jouer systématiquement sur le métatextuel dénotatif – lequel est, rappelons-le, théoriquement impossible dans le lipogramme simple puisque la désignation explicite de la contrainte nécessiterait le recours à la lettre interdite et nierait la règle constitutive du texte.

Un métatextuel dénotatif

Dans *La Disparition*, rappelons-le, le métatextuel est d'abord connotatif.

Il en est tout autrement dans *Ella Minnow Pea*, où la contrainte s'affiche explicitement: chaque chapitre relate un décret prohibitif portant sur telle ou telle lettre, le suivant consistant en son application, si bien que le récit épistolaire n'est jamais rien d'autre que le récit de la mise en œuvre de la contrainte. Par ailleurs, le fonctionnement général du roman est non seulement explicité dès le sous-titre du roman: *A Progressively Lipogrammatic Epistolary Fable* (“Fable épistolaire progressivement lipogrammatique”), mais précisé dans les têtes de chapitres. Chaque tête de chapitre comporte, en guise de titre, une séquence alphabétique et, en sous-titre, un pangramme où les lettres prohibées sont remplacées par un astérisque.

Le premier chapitre, qui n'est pas encore lipogrammatique, s'ouvre donc ainsi :

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

The quick brown fox jumps over the lazy dog

et l'avant dernier, où le lipogramme est à son comble, comme ceci :

¹³⁵“Dans *La Disparition*, les écarts par rapport à la langue existent, mais en relativement petit nombre. Perec a joué, à l'évidence, l'harmonie entre langue et texte. Dans *Les Revenentes*, Perec joue au contraire la contradiction ouverte, en multipliant [...] les écarts par rapport à la langue, comme s'il y avait la volonté de tester une limite : non point voir si l'on peut écrire avec la seule voyelle E, ce qui ne semble décidément pas le propos du livre, mais voir jusqu'où le fonctionnement textuel peut aller dans la remise en cause du linguistique sans que soit compromise la relation pragmatique avec le lecteur.” (Bernard Magné, “*Les Revenentes* : de l'effervescence entre langage et texte”, in *Perecollages* 1981–1988, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 177.)

* * * * * L M N O P * * * * *

La découverte d'un pangramme accidentel de 32 lettres ayant libéré les Nollopiens des interdits et rétabli l'alphabet au complet, c'est ce nouveau pangramme qui vient remplacer celui en 35 lettres de Nollop dans le titre du dernier chapitre :

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Pack my box with five dozen liquor jugs

Les sous-titres de chapitre sous forme de pangramme, qui jusque-là avaient pu paraître redondants par rapport à la séquence alphabétique qui, à elle seule, suffisait à révéler la progression lipogrammatique, prennent un tout autre relief. Au seuil de l'ultime chapitre, leur raison d'être s'éclaire : ils font, en effet, apparaître, sous le premier, un second générateur pourvu d'une indéniable dimension rousselienne. Dans les nouvelles à procédé primitif de Roussel, l'écriture consistait, rappelons-le, à raccorder par une histoire deux phrases presque identiques (à une lettre près), mais dotées de significations différentes, telles "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" / "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard"; dans *Ella Minnow Pea*, elle consiste également à raccorder par une histoire deux phrases presque identiques (à quatre lettres près) et dotées de significations différentes : "*The quick brown fox jumps over the lazy dog*" [Le rapide renard brun saute par-dessus le chien paresseux] et "*Pack my box with five dozen liquor jugs*" [Mets cinq douzaines de cruches à alcool dans ma caisse]. Ici, toutefois, l'écart de signification tient non pas à la substitution d'une lettre à une autre, mais au réordonnement des lettres composant l'énoncé de départ, la seconde phrase étant une quasi-anagramme de la première¹³⁶.

Lorsque le pangramme accidentel en 32 lettres se substitue à celui de Nollop, sa fonction génératrice devient manifeste. Dernier message envoyé par Amos Minnow Pea à sa fille Ella avant son départ en exil forcé aux États-Unis, l'énoncé défiant tous les interdits est apparu au huitième chapitre (p. 130) alors que la chasse au pangramme, déjà lancée, en était encore à 44 lettres. Il faudra toutefois attendre le seizième chapitre pour que, réduite à multiplier les O, seule voyelle encore permise, la jeune Ella en produise soixante d'affilée :

¹³⁶ Le pangramme de 35 lettres comporte, outre les vingt-six lettres de base, neuf surnuméraires (o, u, o, e, r, t, h, e, o), soit e, o, r, t, h et u ; celui de 32 lettres n'en comporte que six (i, o, e, i, o, u), soit e, i, o et u. Ce sont donc les lettres r, t, h et i qui font la différence entre les deux.

No, mon, no! O Noooooooooo!
OO
OO!

et se remémore le message de son père et les soixante cruches emballées à sa demande, “Pack my box with five dozen liquor jugs” – moment d’illumination où elle s’aperçoit que ce message est pangrammatique. La motivation de l’énoncé remonte cependant au tout premier chapitre du livre: les cinq douzaines de récipients en question sont des miniatures destinées à un fabricant américain de maisons de poupées, dont la vente permettra à Amos de subvenir à ses besoins en exil ; il s’agit-là d’un commerce assez lucratif dans lequel Amos, menuisier au chômage et ancien alcoolique (amené à rechuter sous le poids des prohibitions alphabétiques), s’est spécialisé, ainsi qu’il l’explique lui-même à sa fille dès la troisième lettre du roman (p. 12).

Rappelons que le pangramme, ou plutôt le pangramme défectif (“Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo”, version lipogrammatique de l’habituel “Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume”), jouait déjà un rôle dans *La Disparition* : inscrit par Anton Voyl en post-scriptum à son journal d’Anton Voyl et perçu comme indice par les autres personnages, son interprétation sur le mode dénotatif conduisait en vain ceux-ci d’abord au zoo puis à Longchamp où courait Whisky Dix (Note p. 68-70). Mais alors que le pangramme défectif de *La Disparition* générait la fiction localement, ici le pangramme, figure inversée du lipogramme, est un générateur macrotextuel: *Ella Minnow Pea* est un récit lipogrammatique tendu entre deux pangrammes.

À la toute dernière page du roman, la lettre d’un informaticien fera état de trois autres pangrammes de longueur voisine:

en 26 lettres : *J.Q. Vandz struck my big fox whelp*
[soit “J.Q. Vandz a frappé mon gros renardeau”]

en 29 lettres : *Quick zephyrs blow, vexing daftJim*
[soit “Des zéphyrs rapides soufflent, fâchant cet idiot de Jim”]

en 32 lettres : *Few quips galvanized the mock jurybox*
[soit “Quelques quolibets galvanisèrent le groupe de jurés fictifs”]

Pourquoi “Pack my box with five dozen liquor jugs” et non ceux-là ? Vraisemblablement en raison de son potentiel générateur lié à ses capacités d’intégration dans le dispositif énonciatif et l’univers diégétique du roman. Le manque de brièveté relatif du pangramme choisi par rapport aux deux premiers

est largement compensé par le fait qu'il suppose deux interlocuteurs et trouve tout naturellement sa place dans la situation d'énonciation du roman épistolaire ; mais, curieusement (dans la logique diégétique du roman, on n'imagine mal sa fille refusant cette faveur à Amos), ce n'est pas comme simple impératif mais sous une forme interrogative à fonction interpellative qu'il figure au chapitre 8 : "*Would you mind doing this one last thing for me ? Pack my box with five dozen liquor jugs ?*" ["Aurais-tu la gentillesse de faire cette dernière chose pour moi ? Mettre cinq douzaines de cruches à alcool dans ma caisse ?"]. C'est donc à la fois un énoncé susceptible de passer inaperçu et d'éveiller la curiosité. On note une tension semblable dans les développements fictionnels qu'il permet de générer : si le fait qu'il s'agisse de miniatures justifie qu'on puisse en placer autant dans une unique caisse, le succès commercial de la cruche à whisky parmi les accessoires de maison de poupée est pour le moins incongru. La cohérence fictionnelle, centrale dans ce roman, n'en est pas moins assurée.

On considère habituellement que le métatextuel dénotatif tend à nuire à l'illusion référentielle ou plutôt, dans le contexte de cette fable, à la "suspension volontaire et momentanée de l'incrédulité"¹³⁷. Or force est de constater que ce n'est pas le cas ici – en ce qui concerne du moins le procédé lipogrammatique. L'écart entre logique diégétique et logique d'écriture n'advient qu'au tout dernier chapitre du roman lorsque le dispositif péri-textuel – les têtes de chapitres – contredit les déclarations du personnage-narrateur principal concernant le caractère fortuit du pangramme libérateur.

Romanesque et satire

Étant donné l'importance du métatextuel dénotatif, quel est donc le ressort romanesque du roman, son code herméneutique aurait dit Barthes, ou plus simplement ce qui fait d'*Ella Minnow Pea* un livre que l'on peut lire "à plat ventre sur son lit"¹³⁸ ? Il tient d'abord aux deux questions que se posent les narrateurs-protagonistes, auteurs des missives : "jusqu'où cela peut-il aller ?" et "comment mettre fin à cette folie ?", puis à la course contre la montre pour produire, en 46

¹³⁷"That willing suspension of disbelief for the moment", que Samuel Coleridge évoquait à propos de "l'illusion poétique" (*Biographia Literaria*, 1817) et sur laquelle se fonde le pacte fictionnel, me paraît préférable ici à la notion d' "d'illusion référentielle" élaborée à partir de la tradition réaliste.

¹³⁸"Couché à plat ventre sur mon lit, je dévorais les livres que mon cousin Henri me donnait à lire" (*W ou le Souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, début du chapitre XXXI); la formule revient plusieurs fois dans les déclarations de Perec à la presse en 1978 (*Entretiens et conférences*, op. cit., vol. I, p. 225 et 231) et 1981 (vol. II, p. 173).

jours, le pangramme qui détruira le mythe d'un Nevin Nollop tout-puissant – défi qui s'adresse aux protagonistes, mais aussi au lecteur.

Le suspense est d'autant plus grand que les enjeux sont vitaux ou, pour paraphraser Perec, le plus souvent mortels¹³⁹. Si c'est d'abord le ridicule de la situation, véritable incitation au ludisme¹⁴⁰ qui frappe le lecteur comme les protagonistes, l'humour noircit au fur et à mesure que grandit la menace. *Ella Minnow Pea* décrit par le menu la dérive extrémiste et obscurantiste d'une société animée d'une ferveur utopique avec la mise en place progressive d'un état policier (censure, espionnage, interception du courrier, fouilles, couvre-feu, résidence surveillée, humiliation publique, bannissements, condamnations à mort, meurtre, confiscation des biens), entraînant la dissolution des liens sociaux (délation, persécution, chantage) et familiaux (conflits, séparations, divorces), et aboutissant à la destruction, la mort, la folie. Si le roman de Dunn s'inscrit dans la lignée de *La Disparition* en tant que lipogramme, c'est dans celle de la seconde moitié de la partie fictive de *W ou le souvenir d'enfance*, qu'il trouve tout naturellement sa place en tant qu'allégorie satirique tirant sa force du dévoilement progressif et détaillé¹⁴¹ des abus résultant de la perversion d'un idéal, olympique pour W, humaniste pour Nollop.

La morale de cette histoire

Dire qu'*Ella Minnow Pea* s'inscrit dans la postérité de *La Disparition*, ne signifie pas que Dunn y refait le chemin parcouru par Perec, au contraire : à partir de procédés apparentés, il s'engage dans des voies que Perec n'a pas empruntées : d'une part celle du métatextuel dénoté, et d'autre part celle de la cohérence fictionnelle. La cohérence de la stratégie métatextuelle connotative et l'omniprésence des fonctionnements autoréflexifs qui fait toute la saveur des relectures de *La Disparition* se paie, en effet, rappelons-le, d'un certain

¹³⁹ Voir Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, op. cit., chapitre VI.

¹⁴⁰ Ainsi, à la suite de l'interdiction du z, les personnages nommés Buzz et Zeke se choisiront une nouvelle identité à la mesure de leurs rêves (p. 13) : respectivement *Lil' Tristan*[*Petit Tristan*] et *Prince Valiant-the-Comely* [*Prince Vaillant-le-Beau*] ; et, à la page 7, Ella se félicitera d'avoir songé à remplacer immortalized ["immortalisé"] par le néologisme posteritified ["postéritifié"].

¹⁴¹ Pour ne citer que quelques exemples : la fermeture obligatoire des bibliothèques s'accompagne de la confiscation de tous les manuels scolaires, par définition transgressifs ; la répression conduit à l'autocensure avec la fermeture volontaire des journaux et l'omniprésence de la musique à la radio ; l'isolement de l'extérieur et l'amenuisement de la population commence pas perturber le commerce puis mène à une société de pénurie, à la dégradation des conditions sanitaires etc.

“éclatement fictionnel¹⁴²”. Rien de tel dans le roman allégorique de Dunn: la continuité narrative et diégétique de l’ensemble est sans faille et c’est à cela, entre autres, que la satire doit son mordant.

La distance entre les deux romans, se creuse encore davantage dès qu’on s’interroge sur la stratégie logico-intellectuelle et l’esthétique dont ils procèdent. En effet si l’un et l’autre comportent une dimension didactique, ils se concluent de manière quasiment antithétique. Dans le Post-scriptum de *La Disparition* sur “l’ambition du scrivain”, sorte de manifeste littéraire, la leçon porte exclusivement sur l’expression du contenu:

L’ambition du Scriptor, [...] fut d’abord d’aboutir à un produit aussi original qu’instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l’affabulation, l’action, disons, d’un mot sur la façon du roman d’aujourd’hui.
[...]

Il comprit alors qu’[...] il façonnait, mutatis mutandis, un produit prototypal qui, s’affranchissant du parangon trop admis qui commandait l’articulation, l’organisation, l’imagination du roman français [...] ouvrait sur un pouvoir mal connu.[...]
Ainsi son travail, pour confus qu’il soit dans son abord un initial, lui parut-il pourvoir à moult obligations: d’abord il produisait un vrai roman[...], mais surtout, ravivant l’insinuant rapport fondant la signification, il participait, il collaborait à la formation d’un puissant courant abrasif qui [...] pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l’inspirant savoir, l’innovant pouvoir d’un attirail narratif qu’on croyait aboli.!

L’essentiel réside dans le pouvoir stimulant et innovant de la contrainte, leçon dont Dunn tirera largement les conséquences pratiques en écrivant *Ella Minnow Pea*.

La leçon explicite d’*Ella Minnow Pea* porte, en revanche, sur le contenu de l’expression. Ils’agit en effet de célébrer, non pas le lipogramme, mais son envers, le pangramme en tant que principe d’inclusion et garant de liberté, et cela à travers ses représentés....

Et c’est là le paradoxe d’*Ella Minnow Pea*: la fiction ayant été conçue de manière à justifier le recours à l’écriture lipogrammatique, Dunn parvient à faire coïncider parfaitement contenu de l’expression et expression du contenu : la contrainte est à son comble lorsque la répression politico-religieuse est extrême et le recouvrement de la liberté correspond à l’abandon de la contrainte. Il n’en existe pas moins un écart entre la manière dont Dunn a su exploiter tout au long du roman, à la suite de Perec, le pouvoir générateur de la contrainte, et, d’autre part, la valeur allégorique

¹⁴²“L’absence d’un programme narratif susceptible d’unifier les éléments engendrés par la contrainte d’écriture entraîne sur le plan fictionnel diverses perturbations qui confèrent au roman l’aspect d’une œuvre en chantier” (Hermes Salceda, “L’éclatement fictionnel dans *La Disparition* de Perec” in *Perec-Aujourd’hui*, textes réunis et édités par Mireille Ribière, *Agora. Revue d’études littéraires*, 4, 2002, p. 88).

qu'il lui donne en tant que représentation de l'extrémisme politico- religieux¹⁴³ ?
Dunn fait l'impasse sur les enjeux esthétiques de l'écriture à contrainte pour faire passer son message : le roman expérimental tourne au roman à thèse.

¹⁴³ Pourtant rien n'empêche de raconter une histoire qui mettrait en scène à la fois l'aspect répressif, "fascisant", de la contrainte et ses effets bénéfiques, libérateurs. Ainsi dans *La Loi du roi Boris* de Gilles Barraqué l'interdiction du *e*, contrainte arbitraire imposée par l'autocrate, est combattue par une contrainte encore plus ardue, mais librement choisie, l'utilisation exclusive du *e*. Voir à ce propos Éléonore Hamaide-Jager, " 'Il était une fois'... la lettre. Le lipogramme en littérature pour la jeunesse contemporaine", dans *Le Pied de la lettre, créativité et littérature potentielle*, Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas (dir.), Nouvelle Orléans, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2010, p. 193–204. Dans *La Disparition*, c'est, rappelons-le, au prix d'un décrochement, l'intervention du "Scriptor" dans le post-scriptum, une fois la fiction close, que sont célébrées les vertus de la contrainte.

Ek 2.6. Celâl Üster, “Perc’in ‘Kayboluş’u mu, kayboluşu mu?”

Radikal Kitap, 24 Şubat 2006.

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4927

Çevirmen, çevirdiği yapıta bu boyutlarda müdahale edebilir mi? Çevirmenin giderek “yarı yazar”a dönüştüğü bir *Kayboluş*, Perc’in yapıtı olmaktan çıkmaz mı? Geçenlerde çeviri dünyamıza bomba gibi düşen “1453 vakası”nı, küçük sarsıntılarıyla geride bıraktık. Türklere “gulyabani” demeye kalkışan J. R. R. Tolkien nâm Con Kikirik ettiğini buldu. “1453” tarihini Tolkien’in *Noel Baba’dan Masallar* adlı kitabından çıkardık; böylece hem Batı’nın hakkımızdaki peşin hükümlerinden birini gidermiş, hem de çocuklarımızın hassas ruhlarını selâmete çıkarmış olduk.

Gelgelelim, bugünlerde çeviri âlemimizde öyle bir bomba dolaşıyor ki, patlayacak olsa, çok daha büyük, belki de çok daha önemli bir tartışma patlak verebilir.

Duymuşsunuzdur, 1950 sonrası Fransız edebiyatının en özgün, en ilginç adlarından Georges Perc’in *Kayboluş* adlı romanının çevirisi, bir süre önce, Ayrıntı Yayınları’nın 400. kitabı olarak yayımlandı. *Kayboluş*, hem Perc’in Türkiye’deki hayranları, hem de çeviri uğraşını ciddiye alanlar tarafından ilgiyle karşılandı. Nasıl karşılanmasın ki: Perc, romanını, içinde “e” ünlüsü bulunmayan sözcüklerle yazmıştı. Demek, *Kayboluş*’u kaleme alırken, Fransız dilinin kendisine sunduğu zengin sözcük dağarcığının yaklaşık dörtte birine sırt çevirmiş, handiyse olanaksız görünen bir işin üstesinden gelmişti. Perc’in böylesi bir güçlüğü göze alarak yazdığı kitabı Türkçeye çeviren Cemal Yardımcı da, aynı sınırlamayı dilimize uygulamış, çeviriyi içinde “e” ünlüsü geçen hiçbir Türkçe, Osmanlıca, Arapça, Farsça sözcük kullanmadan gerçekleştirmişti.

Bu denli zorlu bir uğraş yalnızca Türkiye’de değil, dünyada da pek az çevirmen göze alabilirdi. Açıkçası, Perc’in yapıtını aslından okumuş değildim. Ama gazetelerde, dergilerde çıkan yazılarda çeviriden övgüyle söz ediliyordu. Artık bu kadar başarılı bir Türkçesi olduğuna göre, *Kayboluş*’u ben de okuyabilirdim...

Olağanüstü bir uğraş...

Bir zamanlar çevirmenin kısa yaşamöyküsünü vermek şöyle dursun, adını bile güç belâ verirlerdi. Son yıllarda birçok yayınevi, çevirmenin adını kitabın ön kapağına yazdığı gibi, içeride kısa bir yaşamöyküsünü de sunuyor. Ama *Kayboluş*’un başında yer alan yaşamöyküsünde, Yardımcı’nın “bugünlerde karısı çalışırken ilk romanını yazmak üzere eve kapanma mesleğine atılmak amacıyla enerji biriktirmekte” olduğunu okuyunca irkilmedim değil, ama ne yalan söyleyeyim, bunun bir şeylerin

habercisi olabileceği aklıma gelmedi. Belki de kendini fazlaca önemseyen bir çevirmenle karşı karşıyayım, diye geçirdim içimden, yoksa bu garip cümlelerin burada işi ne!

Romanı okumaya başladığımda, gerçekten de çevirmenin kendini amansız bir uğraşın içine attığını, Perec'in, yalnızca “e” harfini kaybetmekle kalmayan, dil oyunları, anlatım hinlikleriyle dolu yapıtını Türkçede yeniden söylemek için olağanüstü bir dil uğraşı verdiğini gördüm.

Yardımcı'nın çevirisini okurken, James Joyce'un *Ulysses*'inin bir zamanlar çok konuşulmuş olan çevirisi geldi aklıma. *Ulysses*'in bir bölümünde, dil, ceninin ana rahminde büyümesini simgeleyecek biçimde, Anglosakson döneminden günümüze İngiliz düzyazısının gelişimini yansıtır; yatağında uzanan Molly Bloom'un bilinç akışını yansıtan o ünlü son bölüm ise, etkisini daha çok noktalama işareti kullanılmadan yazılmış sekiz uzun paragrafa borçludur. Daha da çoğaltılabilecek bu tür örneklerle karşın, Joyce'un kitabının gerçek gücü, karakter betimlemelerinin derinliğinde ve mizah gücünde yatar. Çevrilmesi olanaksız gibi görünen *Ulysses*'i çevirmeye kalkışacak bir çevirmenin, romanı tüm oyunların ötesinde, bu yönüyle özümsemesi gerekir. Bizdeki *Ulysses* çevirisinin bence başarısız olması, yanılmıyorsam, Joyce'un romanının bir dil oyunundan ibaret sanılmasından ve fazlaca yerleştirilmesinden kaynaklanıyordu.

Yardımcı'nın çevirisi ise, Perec'in yapıtının özündeki ince alayın, humour'un ayırdında bir çeviri gibi göründü bana. Ama 4. bölümü bitirdiğimde, çevirmenin yaşam öyküsündeki o garip cümlelerin hikmeti ortaya çıktı! Benim bildiğim, Perec romanda 5. bölümü atlamıştı. *Kayboluş*'ta, içinde “e” harfi olan hiçbir sözcük olmadığı gibi, 5. bölüm de yoktu. Oysa çeviriye bir 5. bölüm eklenmişti ve şöyle deniyordu: “Burada, kitabın yarı yazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır...”

Başka bir kitabın sayfaları mı?

Bu başlığı “yarı yazarın” şu sözcükleri izliyordu: “Yukarıdaki ‘yarı yazar’ sözü, fazla iddialı, hatta ukalaca bulunabilir. Altı üstü bir uyarılama için ‘yarı yazarlık’ iddiasına kalkışacak kadar alçakgönüllülüğü unutmakla suçlanabilirim. Aslında ön plana çıkma konusunda çok iştahlı olmadığım, açık adımı kullanmayışım da anlaşılabilir. (Kılı kırk yarmaya kalkışan biri bunda da farklı bir kasıt arayabilir. Bu konuyu tartışmayacağım.) Dahası, aslına sadık kalmak için o kadar titiz davrandım ki, yaptığım işin bir uyarılama dahi olmadığını düşünüyorum. (Bu konuyu daha sonra

açacağım.) Okur bağışlasın, yaptığım işi ‘yarı yazarlık’ olarak adlandırmam bir zorunluluktan kaynaklanıyor.”

İlkin, herhalde başka bir kitabın sayfaları buraya karışmış, dedim kendi kendime. Ama öyle de değildi. Yoksa ben yanlış biliyordum da, Perec’in bir azizliğiyle mi karşı karşıyaydım?

Sözü uzatmayayım. Cemal Yardımcı, *Kayboluş*’un özgün metnine kendinden dört bölüm eklemiş, başlıkları değiştirmiş, Perec’in kitabını başka bir kitaba dönüştürmüş. Örneğin, 17. bölümde, Perec’in adlarını duymadığı Fuzulî’den, Bakî’den, Namık Kemal’den, Fikret’ten, Hamid’den, Yahya Kemal’den, Tarancı’dan, Orhan Veli’den (!) alıntılar gelip Karacaoğlan’a (!) dayanıyor: “oylum oylum on kuruşum/uzaklara kaçtı kuşum/abuk sabuk konuşurum/lafım yarım ağzım tutuk”.

1950’li yıllarda, 1960’larda Gide’leri, Malraux’ları, Sartre’ları, Koestler’leri, daha nice klasik ve modern yazarı Türkçeye “kazandırırken”, kimi zaman “Türk okurunu ilgilendirmedigi” gerekçesiyle, kimi zaman da kitap fazla kalın olmasın diye çıkarma yönteminin uygulandığını biliyordum. Bu konudaki gülünç hikâyeleri büyüklerimden dinlerken yeterince şaşkınlık yaşamıştım. O yüzden, Tolkien’in kitabından “1453” tarihinin çıkarılması bana çok da şaşırtıcı gelmemişti. Ama Perec çevirisindeki ekleme yöntemiyle doğrusu ilk kez karşılaşıyorum.

Kimi kitapların çevirisi, belirli bir uyarlamayı gerektirebilir. Kimi çevirmenler de çevirdikleri yazara bir hayli müdahale ederek onu iyice “bizden” kırlarlar. Örneğin, Can Yücel, özellikle şiir çevirilerinde dizeleri handiyse yeniden söyler. Sözelimi, Shakespeare’in bir sonesi, onun kalemiyle Türkçeleştikten sonra bir Shakespeare-Can Yücel şiiri olur çıkar. Böylesi bir yaklaşımın bana yakın geldiğini söyleyemesem de, en azından şiir çevirisinin “özgür” bir yaklaşımı bir ölçüde kaldırdığını, dahası bazen kaçınılmaz kıldığını söyleyebilirim.

Gel gör ki, Perec gibi Batı edebiyatının en cins yazarlarından birinin, eklemeler yapılarak, nerdeyse tümünden değiştirilerek çevrilmesini açıkçası anlayabilmiş değilim. *Kayboluş*’un, aslından ayrılmayan bir çevirisi yayımlandıktan sonra, *Kayboluş* üstüne böyle bir fantezi yapılmış olsa daha kolay anlayabilirdim. Cemal Yardımcı, keşke, Perec’i Perec olarak çevirdikten sonra böylesi bir uğraşın esiniyle ayrı bir kitap yazsaydı.

Yoksa, son zamanlarda sıkça duymaya başladığım “yaratıcı çeviri”yle mi karşı karşıyayız burada? Açıkçası, “yaratıcı çeviri”den tam olarak ne anlaşılması gerektiğini bilmiyorum. Çok tutucu mu düşünüyorum, emin değilim. “Yaratıcı

çevirmen”, çeviriyi yaparken giderek “yaratıcı yazarlığı”, “yarı yazarlığı” üstlenirse, çevrilen yapıt kendisi olmaktan çıkıp başka bir yapıta dönüşmez mi? O zaman da, o kitap artık, Perec’in *Kayboluş*’u değil, “Perec’in kayboluşu” olmaz mı?

Tolkien ve Perec

Belki anımsarsınız, Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü Başkanı Suat Karantay, Tolkien’in kitabından “1453” tarihinin çıkarılmasıyla ilgili bir soruyu, “Örneğin, Hindistan’da ezilen toplumların sesini duyurmak gerekçesiyle birtakım kelime oyunları ile çevirmen metne müdahale ediyor,” diye yanıtlamıştı. “Bu örneğe baktığınızda da çevirmenin söylediği makul bir gerekçe olarak görülebilir. Çünkü çevirmen de bir yaratıcı olarak kabul ediliyor.”

Tolkien çevirisindeki örnek, kuşkusuz, Perec’tekinden çok farklı. Ama Karantay’ın savunusundan, bu tür müdahalelerin haklı görülebileceği sonucu çıkıyor. Bu anlayışa göre, “yaratıcı” bir Hindli çevirmenin, İngiliz sömürgeciliğinden yana tutumuyla tanınan, İngiltere dışında doğan herkesin “aşağı soy”dan geldiğini savunan Rudyard Kipling’in öykü ve romanlarına palayla dalması gerekir!

Amacım, ne yargılamak, ne de yadsımak. Yardımcı’nın bu çeviriye verdiği emeğe saygı duyuyorum. Ama *Kayboluş*, ancak böylesi bir “uyarlama”yla mı çevrilebilirdi? Çevirmen, çevirdiği yapıta bu boyutlarda müdahale edebilir mi? Çevirmenin giderek “yarıyazar”a dönüştüğü bir *Kayboluş*, Perec’in yapıtı olmaktan çıkmaz mı? Perec hayatta olmadığına göre, Fransa’daki yayıncısı Denoël bu konuda ne düşünür? Bize dünyanın bilimini, edebiyatını, yazarlarını taşıyan ‘çeviri’yi önemseyen biri olarak, bu konunun tartışılması gerektiğine inanıyorum. Üniversitelerin çeviribilim ve filoloji bölümlerinde ders veren profesörlerin, doçentlerin, asistanların, uzmanların bu konuda ne düşündüklerini çok merak ediyorum.

Bir öneri: *Radikal Kitap* belki önümüzdeki sayılarından birini bu konunun tartışılmasına ayırır. Başta *Kayboluş*’un çevirmeni olmak üzere, farklı yaklaşımlardan çevirmenlerin, yazarların görüşlerine yer verir. Gelecek yanıtlar ne olursa olsun, böyle bir tartışmanın, okuyucunun çeviri duyarlığına katkıda bulunacağı kanısındayım.

Ek. 2.7. Ayşe Başcı, “Cemal Yardımcı’yla söyleşi, yazarın niyetini yazardan başka kimse bilemez”

Remzi kitabevi kitap gazetesi, Aralık 2010.

<http://www.remzi.com.tr/kitapGazetesi.asp?id=3&kayitID=0&ay=12&yil=2010&bolum=3&>

Yazarın niyetini yazardan başka kimse bilemez

Çeviri, sınırları kolay belirlenemeyen bir alan. Tıpkı yazı gibi, çevirinin de öznellikten tam olarak kurtulması imkânsız. Hal böyle olunca, çevirmenin işi nerede başlar, nerede biter, iyi-kötü çeviri nedir gibi sorular/kaygılar/kuşkular peş peşe diziliyor. Oysa belki de sadece şuna bakmak gerek: Yaptığı seçimlerin arkasında durabilen, bir çeviriyi içine sinene kadar evirip çeviren, hatalarını da başarılarını da benimseyebilen çevirmenler var mı? Elbette var. İşte bu çevirmenlerden biri: Cemal Yardımcı.

Ayşe Başcı: Cemal Yardımcı ismini, Georges Perec’in *Kayıboluş* adlı romanının tartışma yaratan çevirmeni olarak duyduk. Kısa süre önce de yine Perec’ten *Bahçedeki Gidonları Kromajlı Pırpır da Neyin Nesi?* isimli çeviriniz yayımlandı. Yani sizi çevirmen olarak tanıdık. Ama bildiğim kadarıyla Galatasaray Lisesi’nden sonra İTÜ’de makine mühendisliği okudunuz; Boğaziçi Üniversitesi’nde nükleer bilim yüksek lisansı yaptınız. Doktoranızı ise ekonomi alanında aldınız. Bu kadar farklı eğitim ve ilgi alanlarının ortasında bir meslek tanımlayabiliyor musunuz kendinize?

Cemal Yardımcı: Doğrusu kendime bir meslek tanımlamakta zorlanıyorum. Öğrencilik dönemim uzun ve dolambaçlı oldu. Belki matematik okumak isterdim ama makine mühendisliğine girdim. Daha temel bir şeyler yapmak istiyorum düşüncesiyle nükleer fizikle ilgilendim. Bu işi hakkıyla yapmak için yurtdışına gitmek şarttı ama kişisel nedenlerle burada kalmayı tercih ettim ve ekonomiye sıçradım. Ondan sonra da uzunca bir süre Boğaziçi Üniversitesi’nde, akademik dünyanın alt basamaklarında dolandım. Ardından mühendis, ekonomist, bilgisayarçı olarak çalıştım. Edebiyat merakım başta da vardı, hep de sürdü... Son 3-4 yıldır daha çok yazıyla çiziyi uğraşıyorum. Ama bir meslek tanımlayamıyorum kendime. Edebiyat dünyasında hani bazı yazarlar marangozluk, işçilik gibi mesleklerden sonra

yazmaya başlarlar ya, ben de farklı bir şekilde, ama yine dolana dolana edebiyata gelip takıldım.

Ayşe Başcı: *Kayboluş*’un girişindeki tanıtım yazısında bir roman yazmaya niyetli olduğunuzdan söz etmiştiniz. Herhangi bir gelişme var mı bu konuda?

Cemal Yardımcı: O tabii biraz da esprili bir dille kaleme alınmış bir yazıydı. Böyle bir durum var elbette ama bunun üzerinden konuşmak doğru olmaz. Bazı yerlerde, “Madem yazarlık yapmak istiyorsun, neden çeviriyle uğraşıyorsun?” gibi eleştiriler yazılmıştı. Edebiyat, içinde edebiyat öğretmenlerinden edebiyat meraklılarına, çevirmenlerden yazarlara kadar herkesi barındıran kocaman bir dünya... Bu dünyaya bir biçimde bulaşmış herkesin yazıyla otomatik olarak ilişkisi söz konusu olduğu için herkeste değişik, hoş, farklı bir şeyler yazma isteği mutlaka vardır. Çevirinin çok farklı bir şey olduğunun farkındayım, fakat çeviri de edebiyat dünyasında bir meşgale olduğu için pek çok çevirmen gibi benim de böyle bir hevesim var.

Ayşe Başcı: Biraz da kıskançlık yok mu? Çevirmekten çok zevk aldığım bazı eserlerde, “İşte yazılacaksa böyle bir şey yazmak lazım, ben de yazabilirim” diye özendiğim oluyor. Çevirmenin egosu mudur bu? Belki bunu *Kayboluş*’ta kullandığınız ve epeyce tartışma yaratan “yarı yazarlık” ifadenize de bağlayabiliriz.

Cemal Yardımcı: Buna kısmen katılıyorum. İlginin kökeninde mutlaka bir şeyler yapmak hevesi vardır. Yoksa zaten çevirmenlik, hele hele Türkiye’de yapılr iş değil aslında. Öbür taraftan, *Kayboluş*’ta bütün çabam saf bir çevirmen çabasıydı. Çevirinin gerektirdiği şeyleri yapma çabasıydı. Kendi kalemini oynatma çabası hiç değildi. Bu “yarı-yazar” sözü de “tercüman, çevirmen, mütercim” diyemememin bir sonucuydu (kitapta “e” harfi hiç kullanılmadığı için). Araya sokmak durumunda kaldığım, farklı puntolarla araya girdiğimi hissettiren, çevirmen olarak söz aldığımı net bir şekilde söylediğim o pasajlar da yine tamamen kitabın çevirisinin gerekleriyle ilgiliydi.

Ayşe Başcı: *Kayboluş*’la ilgili olarak o dönemde yapılan tartışmalarda çevirinin bilimsel yönü, etik yönü, edebi yönü gibi pek çok bakış açısı ortaya atılmıştı ama bu eleştirileri yapanlar arasında, kitabı okumamış olanlar da vardı. Sizce biz eleştirmeyi ve övmeyi biliyor muyuz?

Cemal Yardımcı: Eleştiri konusunda çok fazla konuşmak, “Türkiye’de eleştiri yok, kültürel hayat çoraklaştı” gibi doğruluk payı içeren, ama son derece basmakalıp

şeyleri tekrarlamak istemiyorum. Türkiye’de yazılı edebiyatın kendisi Batı’ya kıyasla ne kadar yeni ve acemi ise eleştiri de onunla orantılı bir şekilde yolunu çizmeye çalışıyor. Mutlaka çok parlak örnekler de vardır ama sonuç olarak eleştirinin ya da edebiyatın toplumda karşılığı, yazılı edebiyatın doğduğu yerlere kıyasla çok daha sınırlı.

Ayşe Başcı: *Kayboluş* göndermeler açısından son derece zengin bir kitap. Fakat hiç dipnot yok. Sevmiyor musunuz dipnotları?

Cemal Yardımcı: Yazarın okura ipucu vermek ya da açıklama yapmak için koyduğu dipnotları tabii ki aynen yansıtmak durumundayım ama çevirmenin dipnot koyması gereksiz bir müdahale gibi geliyor bana. Yazar, okuyucusunun birtakım şeyler bildiğini, bilmesede bunun önemli olmadığını düşünerek, varsayarak bir kitap yazmış. Ben dipnot koyarsam bu, Perec’in varsaydığından daha düşük profilli bir okur kitlesi olduğunu varsayarak çevirmek anlamına gelir. İkincisi, özel isimlerde değil de birtakım terimlerde dipnot düşmek, bir çeviri başarısızlığının ilanı gibidir bana göre. “Ben yazarın söylediğinin Türkçesini söyleyemediğim için bu dipnotu koyuyorum” demek gibi geliyor bana. Okur olarak da dipnotları sevmiyorum. Dipnotların büyük bir kısmı, küçük bir araştırmayla ya da düşünmekle bulunabilecek şeyler. Yazarın yapmadığı açıklamayı yapmak istemiyorum.

Ayşe Başcı: Peki neden Perec? Türkçesine bakınca eserleri pek de kolay görünmüyor.

Cemal Yardımcı: Aslında ne söylendiğine kafayı takarsanız, yazarın tam olarak ne dediğini Türkçe konuşan okurlara sunmak gibi ciddi bir kaygı taşırsanız eğer, her yazar zor.

Ek 2.8. Efnan Atmaca, “Çevirmen yarı-yazar mı?”

Radikal Kitap, 25 Şubat 2006.

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=179629>

“Çevirinin ve çevirmenin sınırı ne?” tartışması bir kez daha gündemde. Tolkien’in *Noel Baba’dan Mektuplar* kitabı çevrilirken 1453 tarihinin çıkarılması epey tepki çekmişti. Bu kez tepkilerin odağında Georges Perec’in ünlü kitabı *Kayboluş*’un Türkçe çevirisi yer alıyor. Perec’in e kullanmadan yazdığı kitabı Cemal Yardımcı tarafından Türkçeye çevrildi. *Radikal Kitap*’ın dünkü sayısında Yeryüzü Kitaplığı adlı köşesini bu kitaba ayıran Celâl Üster, “Perec’in *Kayboluş*’u mu, kayboluşu mu?” başlığı altında şunları söyledi: “Benim bildiğim, Perec romanda 5. bölümü atlamıştı. *Kayboluş*’ta, içinde e harfi olan hiçbir sözcük olmadığı gibi, 5. bölüm de yoktu. Oysa çeviriye bir 5. bölüm eklenmişti ve şöyle deniyordu: “Burada, kitabın yarıyazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır...”

Üster yazısında Yardımcı’nın özgün metne kendinden dört bölüm ekleyerek ve başlıkları değiştirerek Perec’in kitabını başka bir kitaba dönüştürdüğünü söylerken “Çevirmen çevirdiği yapıta bu boyutlarda müdahale edebilir mi? Çevirmenin giderek yarıyazara dönüştüğü bir *Kayboluş*, Perec’in yapıtı olmaktan çıkmaz mı?” sorusunu ortaya attı.

Üster’in sorusuna yanıt aradık. Ferit Edgü ve Tahsin Yücel Celal Üster’e hak verirken Enis Batur tartışmanın diğer tarafında yer aldı. Annesi yeni ameliyat olan çevirmen Cemal Yardımcı ise tartışmaya katılamadı.

Enis Batur (Yazar):

Celâl Üster’in Perec’in romanı hakkında başlattığı tartışma aslında verimli bir fikir çarpışması yaratabilecek bir tartışma. Ama birinci itirazım bunun yeri. Bunun yeri bence gündelik ya da haftalık basın olmamalı. Teknik ayrıntıların tartışabileceği aylık dergilerden birisi olsa daha iyi olurdu. Çünkü şu ya da bu biçimde kitabın infaz edileceğinden endişeleniyorum. Bu, birkaç düzlemde tartışılabilir bir konu.

Örneğin hukuki, ahlaki ya da etik açılardan tartışılabilir. Ama ben ne hukukçuyum ne ahlakçı. İşin edebi yönüne ilişkin söz alıp böyle bir çeviri nasıl değerlendirilmeli konusuna eğilebilirim.

Açıksası Celâl Üster’le aynı konumlarda olmadığımızı söylemeliyim. Çünkü çeviri kuramları son 20 yıl içinde çeviri pratiğini de etkileyecek sonuçlar doğurdu.

Çeviri sonuçta bir yorum çalışmasıdır. Her metin aynı yorum ufkunu çevirmene açmayabilir. Bazı metinler düz ayak yorumla yetinebilmesine, bire bir yakın karşılık

üretilmesini gerektirebilir buna karşılık özellikle çağdaş metinler çevirmene yorum gücünü yoğun biçimde kullanabileceği örnekler getirdi. Perec'in yapıtı baştan uca bu tür bir yapıt. Kaldı ki çeviriler yapmış bir yazardır. Ve orada deyim yerindeyse aşırı bir yorumun devreye girdiği bir çeviri anlayışıyla karşı karşıyayız. Bir tür yeniden yazma deneyimi olarak gördüğünü Perec'in biliyoruz. Kaybolan pek çok özelliği açısından zaten deneysel boyutları olan bir kitap. Dolayısıyla çevirmene böyle bir dalga boyunda alıştırma yapma penceresini açıyor. Ben Cemal Yardımcı'nın çevirisini çok beğendiğimi söylemeliyim her şeyden önce. Ama kitabın içine eklediği bölümler konusunda dediğim gibi belki çeviri açısından değil ama başka perspektifler nedeniyle tartışma yapılabilir. Kimileri Perec'in yapıtına aşırı müdahale söz konusudur diyebilir. Çevirmenin kendi sözlerini yapıta eklememesi gerekirdi diyebilirler, anlayışla da karşılarım bu yorumu. Ama bu nedenden bu kitabın çevirisinin neredeyse linç girişimine sahne edilmesi de bana doğru gelmez. Bu yapılıyor demiyorum ama böyle bir endişe de taşıyorum. Dolayısıyla tartışalım bu konuyu ama işin ahlak boyutunda çok oyalanmayıp biraz da yazınsal tarafıyla uğraşalım.

Tahsin Yücel (Yazar, çevirmen):

Bir çevirmenin çevirdiği metne olabildiğince bağlı kalması gerekir. Öte yandan çevirilere sansür uygulama, belirli yerlerini atlama gibi bir yönelim var. Çevirmen işin altından kalkamadığı zaman belli yerleri atlıyor ki bu yanlış bir tutum. Hukuksal, politik nedenlerle yapılan çıkarmalar da oluyor ve bunun da bir kısmını anlamak gerekir. Hiç olmayacak bir şey değil. Örneğin, *Küçük Prens*'te Atatürk ile ilgili hoş olmayan bir cümleyi çıkarıyor çevirmen, ben olsam ben de çıkarırdım doğrusu.

Çünkü bu, çocuklara yönelik bir kitap. Tarih ya da tartışma olsa bırakırdınız. Ekleme ise tümüyle gereksiz bir yaklaşım. Çünkü o zaman yaptığımız çeviri olmaktan çıkar.

Bana kitaba ekleme yapmak çok tuhaf geliyor. Aslında o çeviriyi görmedim ama söz konusu kitabı çevirmek de zor. Çünkü hiç e sesini kullanmadan o kavramları tam anlamıyla çevirmek olanaksız gibi geliyor bana. Ancak ekleme yapması da fantezi bir çevirmen karşısında olduğumuzu gösteriyor.

Tuncay Birkan (Kitap Çevirmenleri Girişimi):

Çevirmen bağımlı yaratıcı olarak tanımlıyor. Buradaki iki unsurun da hakkını vermek gerekir. Genellikle medyadaki tartışmalarda bağımlılık kısmı öne çıkar, çok da önemlidir elbette, çünkü çevirmen kafasından bir şey yazmaz. Başka birinin

eserini mümkün olduğunca sadık bir biçimde kendi diline aktarmaya çalışır. Ama bir yandan iş yaratıcılığı da içerir. Çünkü hiçbir çevirmen kelime kelime çevirmez.

Her iyi çevirmenin bir damgası vardır aslında. O damgayı örneğin bölümler ekleyerek, kitapta olmayan üslubu kitaba dayatarak fazla öne çıkarmak gayrimeşru şeylerdir. Çevirmenin asli sorumluluğu metine karşıdır ve bütün iyi çevirmenler bunun farkında olmak zorundadır. Elbette çevirmenin yaratıcı bir şahsiyet olduğunu gözden kaçırmamak şart. Dengeli ve ölçülü olmaya çalışmak gerekir. Bu soruşturmaya konu olan vakada ölçünün biraz kaçtığı görülüyor.

Çevirmen de yaratıcı olmalı

Saliha Pakar (BÜ Çeviribilim Öğretim Üyesi):

Tartışmalar bize birçok önemli soru sorduruyor. Burada ikisine değinmek isterim: Biri çeviri/çevirmen ahlâkı ile ilgili, diğeri de çeviride yaratıcılıkla. İkisi de çeviribilim araştırmalarında incelenen temel konulardan. Çeviri dediğimiz yazı varlığının çok çeşitli stratejilerle yürütülmüş olduğunu görüyoruz. Osmanlı öncesinden bugüne devam eden zengin bir çeviri geleneği var. Tanzimat’a kadar Türk-Fars-Arap kültürlerinin örtüştüğü alanda pek de yabancı sayılmayan metinlerin çeşitli biçimlerde sahiplenilip, benimsenip, eksiltme ve ekleme yoluyla yerleştirildiğini ya da yerelleştirildiğini görüyoruz. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise Avrupa kültürünün gerçekten yabancı olarak algılanan eserleri Osmanlı toplumu için çevrilmeye başlanınca tereddütler yaşanıyor ve yüzyılın sonunda, bugün normlaşmış sayılan aslı koruma ilkesi beliriyor. Bu ilkenin norm olması 1940’larda Tercüme Bürosu’nun yayınlarıyla gerçekleşiyor.

Bugün söz konusu olan çeviri olayları, çeviribilim açısından, yer aldıkları kültür ve yayın ortamı bağlamında “yargılanmadan” incelenmesi gereken ilginç vakalardır. Günümüzde sorumlu çevirmenlik ve yayıncılık ahlakına göre bir eserin aslının, içeriği ve biçimiyle korunması önemseniyorsa, farklı bir yol seçenlerin amaçlarını tartışmak doğal olmalı.

Ne var ki, çeviride aslı koruma uğraşı da masum, sapmasız, müdahalesiz bir süreç değildir. Çeviride yaratıcılık meselesi de tam burada ahlaka bağlanabilir. Çeviriye kaynak olan edebiyat metninin üretilişi yaratıcılığa dayandığına göre çevirmenin de metnin aslını koruyabilmek için tabii ki yaratıcılığını kullanması, yazarın yaratıcı oyunlarına katılması, onları silmemesi, çeviride bir biçimde yaşamaya devam etmelerini sağlaması beklenir. Çevirmen için en makbul görünebilirlik de budur diyerek tartışmaya bir nokta koyabiliriz ama dünya çeviri edebiyatındaki somut

örneklerine bakıldığında, çeviride yaratıcılığa sınır çekmenin hiç de kolay olmadığı görülür, özellikle şair/çevirmenlerin, yazar/çevirmenlerin ürünlerinde.

Ferit Edgü (Yazar):

Kayboluş’u yayımlanır yayımlanmaz, büyük bir merakla alıp okumaya başladım. 55. sayfaya geldiğimde duraladım. İnanılır gibi değil, romanda olmayan 5. bölüm, kendisini yarıyazar diye niteleyen çevirmen tarafından kaleme alınıp romana eklenmişti. Daha sonraki sayfalarda gördüm ki yarıyazar 25 bölümlük romana kendinden dört bölüm eklemişti. Bugüne değin, (çevirmen ya da yayımcı tarafından) makaslanıp kısaltılmış, gereksiz görüldüğü ya da okuyucuyu sıkacağı düşünülen ya da ideolojik ya da yargıçları harekete geçirecek erotik bölümlerin çıkarıldığı pek çok çeviri gördüm sevgili yurdumuzda. Ama ilk kez, bir çevirmenin romana kendinden bölümler eklediğine tanık oluyorum. Hadi, çevirmen böyle bir zırtapozluk yapmış, yayımcı bu saçmalığa nasıl ortak oluyor? Yoksa yayımcılar, yayımladıkları kitapları okumuyorlar mı? Doğrusu yavaş yavaş buna inanıyorum. 20. yüzyılın ikinci yarısı Fransız yazınının en özgün, en önemli yazarlarından biri olarak gördüğüm Georges Perec’in kemikleri sızlatmıştır, diyecektim; eğer cesedinin krematoryumda yakılıp küllerinin savrulduğunu bilmeseydim.

Ek 2.9. Cemal Yardımcı, “Okur bekleniyor !”

Radikal Kitap, 3 Mart 2006.

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4969

Kayboluş’un içerdği bin bir oyundan biri de, alfabe düzeyinde romanın

bölümlendirilmesi. Bu nedenle Türkçesinde 26 değil 29 bölüm var

Kayboluş çevirim, kitabı satır satır özgün metinle karşılaştırarak okuyan ciddi bir eleştirmenin önünde, kendini benden yardım almadan savunabileceğine inanıyorum.

Buna karşılık romanın Fransızca aslına bir göz atmadan, duyumlardan hareketle, yarım yamalak bir okumadan sonra kaleme alınmış eleştirilere karşı çevirimi yalnız bırakmak istemiyorum.

Celâl Üster’in yazısında diline doladığı yarıyazardan başlayayım. Niçin yarı yazar?

Kayboluş’taki yanıt şu: “Okur bağışlasın, yaptığım işi yarıyazarlık olarak adlandırmam bir zorunluluktan kaynaklanıyor. Başka bir uygun sözcük, münasip bir tabir bulmak için çok uğraştım; kimbilir kaç sözlük, lügat, kamus, imla kılavuzu karıştırdım, ama aradığımı bulamadım, bulduklarımdan hoşlanmadım; sonuç olarak yarıyazarda karar kıldım. Yani dolaylı ifadelere ve mizaha yatkın olmayanlar için daha açık söylersem, çevirmEn, tErcüman, TürkçEİEştirEn, çevirEn, dilimize kazandıran diyemediğim için yarıyazar tabirini kullandım. Yoksa yine *Kayboluş*’ta söylediğim gibi (...) aslına sadık kalmak için o kadar titiz davrandım ki, yaptığım işin bir uyarılama dahi olmadığını düşünüyorum.”

Peki, özgün metinde olmadığı bilinen 5. bölüm nereden ortaya çıkmış? Eklenen bölümler neyin nesi? *Kayboluş*’ta “(B)unların hangi sayısal zorunluluklardan kaynaklandığının uyanık okur tarafından anlaşılmış olduğuna kuşkum yok,” demiştim. Olası eleştirmenlerimin kavrayışları konusunda fazla iyimser davranmışım.

Romanın yapısını çevirmek

Özgün metinde kayıp olan 5. bölüm, çevirimde mevcut bulunuyor. Ama çevirimde de 6. bölüm kaybolmuş. Neden acaba? Özgün metin 26 bölüm, çevirimde ise 29 bölüm var. Niçin böyle ki?

Dikkatli bir okurun bu soruları sorar sormaz, buradaki küçük oyunu görüp gülümseyeceğini öngörmüştüm. Beklediğim zihinsel kıvraklığı gösteremeyen özensiz eleştirmenler için açıklayayım:

Kayboluş'un içerdiği bin bir oyundan biri de alfabe düzeyinde ve romanın genel yapısıyla, bölümlendirilmesiyle ilişkiliydi. Roman 26 bölümden oluşuyordu ve 5. bölüm yoktu. Alfabeyi yansıtan bir yapıydı bu: Batı Avrupa'da kullanıldığı şekliyle Latin alfabesinde 26 harf vardı ve 5. harf (bir tahmin yapın lütfen!) e harfiydi. Romanı çevirirken bu yapıyı aynen korumak bir alternatifti, ama bu bir şiiri düzyazı olarak Türkçeleştirmek gibi bir şey olacaktı. Bu oyunu da Türkçeleştirmek, romanın yapısını da çevirmek gerekiyordu. *Kayboluş*, Türkçede 29 bölümden oluşmalı ve kayıp bölüm (birlikte sayalım, a,b,c,ç,d,e) 6. bölüm olmalıydı.

Perec'in 26 bölümü aynen korunup bir dipnotla yaptığı oyuna işaret edilemez miydi? Bence böylesi *Kayboluş*'u e harfi kısıtlamasına uymadan çevirmek, yazarın bütün bunları e harfi kullanmadan yazdığını açıklamak kadar anlamlı olurdu. Romanın yapısını Türkçede korumak için kimi bölümleri keyfi olarak bölüp birleştirmek de düşünülebilirdi. Ben, çevirmen özgürlüğünü en az düzeyde kullanmak, özgün metne hiç dokunmamak istedim. Bunun yerine, Perec'in yazdıklarından açık seçik ayrılması için farklı bir yazı tipiyle dizilmiş, çevirmenin notu niteliğinde bölümler kullanmayı düşündüm. ç, ğ, ş, ı, ö, ü harflerinin sözcülüğünü üstlendiğim dört bölüm yazdım. Bu bölümlerde esas anlatının örgüsüne hiç dokunmadan, Perec'in anlatısına hiç müdahale etmeden, çevirime ve çeviri sürecine dair konuştum. Bu dört bölüm içerik olarak bir araya toplanıp çevirmenin önsözü olarak da basılabilirdi. Yani sözüm ona müdahalem, içerik olarak anlatıdan tamamen bağımsız, biçimsel olarak da farklı harflerle ana metinden koparılmış dört bölümü kitabın içine dağıtmaktan ibaretti: Bu bölümleri sanki asıl anlatının parçasıymış gibi numaralandırmam ise sadece Perec'in biçimsel düzeydeki bir oyununu Türkçeye çeviriyor. Bu oyunları Türkçede yeniden kurmadan çevirinin eksik kalacağını düşünüyor ve evet, *Kayboluş*'un ancak böyle çevrilebileceğini düşünüyorum.

Bölümlendirmedeki bu alfabe oyunu, kitaptaki sayısız oyundan bir tanesi. Üstelik en barizlerinden, en açıklarından biri. Bunun bile farkına varmayan Celâl Üster bir yerde başlıkları değiştirdiğimden de söz ediyor. Kitabın farklı Fransızca basımlarında, başlıklarda farklı noktalama işaretleri kullanıldığını fark edip, sadece virgülü Perec'in istediği yerde kullanmak için harcadığım zamanı düşünüyor ve gülüp geçiyorum.

İspanyolcadaki kayıp bölüm

Yarıyazar olarak kaleme aldığım bölümlerin herkes tarafından aynı ölçüde benimsenmeyeceğini biliyordum. Ama böylesine ön plana çıkarılacağına ihtimal

vermemiştim. Çevirimin, hem düz anlamın hem dil oyunlarının aktarılması açısından, e harfi kısıtlamasına rağmen aslına o kadar bağlı kalmasının daha ilginç bulunacağını umuyordum. Romanın İngilizce çevirisi anlatıyı okuruna daha yakınlaştırmak için metne ciddi müdahalelerde bulunmuş, farklı şiirler, şarkılar kullanmıştı. İspanyol çevirmenlerse e harfinin Fransızcadaki konumuna İspanyolcada a harfinin karşılık düştüğüne karar vermiş ve kitabı a kullanmadan çevirmişlerdi. (Bilin bakalım, İspanyolca çeviride kayıp bölüm kaçınıcı bölümdü?) Bu çevirilere ilişkin çok sayıda eleştiri okudum. E yerine a harfini baş köşeye oturtmak, ya da V. Hugo'nun şiiri yerine Poe'nun Kuzgun'unu koymak türünden müdahaleler kiminde not ediliyor, beğeniliyor, ya da beğenilmiyor, ama hiçbirinde eleştirinin odak noktasına alınmıyordu.

Kayboluş'ta yaratıcı çevirmenliğimin Perec'in sözünü, anlamı, duygusu ve oyunları ile Türkçede yeniden oluşturmakta yattığına inanıyorum. *Kayboluş*, Celâl Üster'in dediği gibi, tümünden değiştirilerek değil, metin dışı karakterleri özellikle vurgulanarak konmuş dört bölüm dışında aslına şaşılacak kadar sadık kalınarak yapılmış bir çeviridir. Perec kaybolmadı. Rafta, bir eleştiri yazmadan önce sonuna kadar okunmayı bekliyor.

Ek. 2.10. İsmet Berkan, “Pinokyo’ya Allah rızası için bir parça ekmek”

Radikal, 22 Ağustos 2006.

<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=789552>

Geçen gün *Radikal*’de, Milli Eğitim Bakanlığı’nın ilan ettiği *100 Temel Eser*’i bazı yayınevlerinin nasıl tahrif ettiğine ilişkin bir manşet yayımladık, başlığımız ‘Hayırlı sabahlar Hans’tı.

Geçen gün *Radikal*’de, Milli Eğitim Bakanlığı’nın ilan ettiği *100 Temel Eser*’i bazı yayınevlerinin nasıl tahrif ettiğine ilişkin bir manşet yayımladık, başlığımız ‘Hayırlı sabahlar Hans’tı. Aynı gün ben de konuyla ilgili bir yazı kaleme aldım.

Neyse ki Milli Eğitim Bakanlığı konuya gereken duyarlılığı gösterdi, tahrif edilmiş eserlerin okullarda öğretmenler tarafından öğrencilere önerilmesine engel olacaklarını açıkladı.

Bizim haberimizde yabancı eserleri “Türkleştirip İslamlaştırdıklarını” söylediğimiz yayınevlerinden biri, yaptıklarını savundu. Yayınevlerinin yaptığı tahrifatlar arasında yabancı eser kahramanlarının “Allah rızası için” diye konuşmaları, sık sık “Allah” sıfatının kullanılması da vardı.

Şimdi tartışma şu: Hristiyan olduğu besbelli olan bir roman ya da öykü karakteri “Allah” kelimesiyle konuşmalı mı, konuşmamalı mı?

“Tek tanrılı dinler” diyoruz, üç semavi dinin inananlarının aynı yaratıcıya inandıklarını söylüyoruz. Ama yine de, İngilizcedeki “god”ı Türkçeye “Allah” diye çevirebilir miyiz?

Bence çeviremeyiz, çevirmemeliyiz. Onun yerine ‘tanrı’ demeliyiz. Çünkü Allah, çok özel bir sıfat ve bu sıfat sadece Müslümanların inandığı tanrıyı temsil ediyor.

“Allah” sıfatını belki dilsel ve kültürel yakınlıkları nedeniyle bazı doğu kilisesi mensupları da gündelik hayatlarında kullanabilir. Yani Maruniler, Kiptiler, Süryaniler ve Türkiye’de Türkçe konuşurken Ermeniler gibi ama sonuçta bu doğu kiliseleri de, kendi dillerinde yaptıkları ayinlerde ‘Allah’ demezler.

Oysa, yayınımıza konu olan kitaplarda, örneğin ünlü masal kahramanı Pinokyo, sokakta “Allah rızası için ekmek” dileniyor. Eserin İtalyanca orijinalinde veya güvenilir İngilizce ya da Türkçe çevirilerinde tam orada Pinokyo’nun nasıl dilendiğini bilmiyorum ama herhalde “Allah rızası” için dilenmiyordu.

Bu bizi aslında çok ama çok eski bir tartışmaya götürüyor: Çevirmen bir edebi eseri çevirirken ne kadar “başka bir dilde yazan”dır, ne kadar “çevirmen”?

Bu sorunun mutlak bir cevabı yok. Çünkü öyle eserler ve onların öyle bölümleri var ki, onu yazıldığı dilde aynen söylemek diğer dillerde anlamsız pasajların ortaya çıkmasına neden olabiliyor.

Son güncel örnek, ünlü Fransız yazar George Perec'in içinde bazı harfleri hiç kullanmadığı romanı. Bu romanın Türkçe çevirmeni (yoksa yazarı mı demeliyim?) aynı çabayı ortaya koymuş ve o harfi çevirisinde hiç kullanmamış. Ama bu uğurda, orijinal romana bazı ilave bölümler yazmak, bazı bölümlerin de yerlerini değiştirmek zorunda kalmış. Bu durumu Celâl Üster, *Radikal Kitap*'ta yazdığında bir tartışma kopmuştu.

Veya zamanında ünlü şair Can Yücel'in yaptığı "serbest çeviriler". Can Baba şimdi yaşasa acaba 100 temel eserin bazı versiyonlarındaki Allahlı, Galip Babalı, hayırlı sabahlarlı cümleleri "serbest çeviri" diye yorumlar mıydı? Can Yücel'in çeviri tarzı en iyi 'tarz' mıydı? Kendisi bile böyle çeviri yapmayı bırakmamış mıydı?

Haberimizde adı geçen yayınevlerinden biri, benim yapılan "Türkleştirme" ve "İslamileştirmeleri" birer "psikolojik harekât" sayan cümleme takmış, "Hayır" diyor, "Yaptığımız psikolojik harekât değildir".

Bence öyledir. Televizyonda ana karakterlerinden biri bir domuz olan çizgi filmi yayımlamamak da, çocuk kitaplarının içine böyle "Allah"lar eklemek de psikolojik harekâttir.

Belki şu denebilir: Ne var, burası Müslüman bir ülke, çocuklarımızın "Allah" adını daha çok duymasının ne sakıncası olabilir?

Evet, ama burası gündelik hayatta din vurgusunun çok da abartılı olmadığı, inancın inananla Allah arasında olduğu, yani biraz da inançların tevazu içinde yaşandığı bir ülke. Bu ülkede inanca vurguyu arttırmanın sadece dini, yani o kadar da masumane olmayan anlamları var. Bu anlamlar da hep siyasi.

O yüzden bu ülkede dini veya din dışı bütün semboller çok büyük siyasi anlamlarla yüklü aynı zamanda. Çocuklarımızı hiç değilse çocukluklarında bu ağır yüklü siyasi anlamlardan uzak tutsak ve daha sonra onlar yetişkin olduklarında kendi akıllarıyla istediklerini seçseler daha iyi olmaz mı?

Ama hayır, hâlâ "Ağaç yaşken eğilir" diye düşünüyoruz, bilimle doldurmamız gereken kafaları daha minicikken siyasi, dinî kavram ve sembollerle doldurup kendimizden yana çekmek istiyoruz. Bu uğurda Batı klasiklerini tahriften de kaçınılmıyoruz.

Ek 2.11. Armağan Ekici, “Kayboluş, son”

ekiciblogspot, 19 Mart 2006.

“Kayboluş” çevirisi ile ilgili oldukça yüzeysel ve talihsiz tartışmanın başı bağlandı sanıyorum; kitap, bence hala kitabın okurlarından çıkacak seslerin (örneğin: bu tartışma) çoğalmasını bekliyor. Ekte, Cumhuriyet Kitap’ta 9 Mart’ta yayımlanan yazının, yazının tesliminden sonra haberdar olduğum İspanyolca çeviri ışığında hafifçe rötuşlanmış hali.

İnsanoğlu geçiştirmeyi seviyor. Georges Perec’in birçok yapıtı da tek cümleyle geçiştiriliyor sık sık (Şeyler: “60’lı yılların toplumsal hayatını anlatan bir kitap, lisedeyken okutmuşlardı”; Yaşam Kullanma Kılavuzu: “Olay bir apartmanda geçiyor”). Oysa Georges Perec, düz okumayla, bir cümleyle, bir fikirle geçiştirilebilecek en son yazarlardan biri. Kısa zaman önce Türkçede yayımlanan *Kayboluş* bu konuda iyice talihsiz – Perec’in bir söyleşisinden alıntılıyorum: “eleştirmenler, bu kitabın kendisi hakkında değil de, neredeyse yalnızca kitabı ortaya çıkaran sistem hakkında konuştular. İçinde e harfi geçmeyen bir kitaptı bu; bunu söyleyince, üzerinde söylenebilecek her şey söylenmiş oluyordu”. Talihsizlik: gerek Perec’in yazarlığının, gerek Oulipo akımının en önemli dönüm noktalarından biri olan *Kayboluş*, Perec’in kurduğu çok katmanlı yapıların en güzel örneklerinden biri aslında.

Perec’i bir lipogram-roman yazmaya iten motivasyonu biliyoruz: 1967’de, yazarlık kariyerinin başlarında, “*Moby Dick* kadar iyi bir kitap yazmadıkça yazmanın anlamsız olduğu” düşüncesi Perec’i bir “yazı kabızlığı”na uğrattıyor. O günlerde katıldığı Oulipo’nun toplantılarında ortaya atılan fikirlerden biri olan lipogramı bir roman boyutunda, üstelik edebi değeri olan bir roman ölçeğinde kullanmak, onu yazıya geri döndüren bir meydan okuma oluyor Perec için; kitap 1969’da yayımlanıyor. Perec, arkadaşlarıyla günlerce e harfi kullanmadan konuşma, e harfi kullanmadan restoranda yemek ısmarlama gibi oyunlar oynamış. Bu sırada diğer Oulipo’cuların yazdığı kimi paragraflar, parçacıklar da romanın içinde yerini bulmuş. Pösteki sayma eğiliminiz varsa tabii ki bir sözlükteki bütün e’siz sözcükleri saptayıp bunları gani gani kullanarak oldukça sıkıcı bir metin yazabilirsiniz. Oysa Perec’in her zaman okurunu eğlendirme, “yatakta yüzüstü yatıp okunacak” metinler yazma niyeti olmuş. Queneau’nun da bu ilkeye katıldığını biliyoruz: “Ahalinin canını sıkamak için kitap yazılmaz!” dermiş Queneau (güzel bir tartışma

konusu). *Kayboluş*'ta da en önemli unsurlardan biri bu eğlence unsuru: kitap, hem bir klasik cinayet romanıdır, hem değildir: birçok maktul, birçok kayıp kurban vardır; sonunda katilin kim olduğu ortaya çıkar, okur aslında katilin kim olduğunu romanın başından beri bildiğini görür ama yine de şaşırır. Kitap, müthiş bir mizah kitabıdır: tek bir şakanın sayısız çeşitlemesinin etrafına yüzlerce başka şakanın örüldüğü bir pazar yeridir – şakaların kimileri tümüyle düzayak (Bloody Mary/Porto Flip vakası), kimileri okurun oturduğu yerden kalkıp bir *Don Giovanni* librettosu ya da *Arthur Gordon Pym* bulmasını gerektirecek düzeydedir; dünyanın dört bir yanında düzinelerce mekânda geçer, bunlardan kimileri Türk okurunu özellikle eğlendirecek mekânlardır (Piyanocular Çarşısı).

Yalnızca bu kadar değil: Oulipo üzerine defalarca yazılmış olduğu gibi, sınırlama, aslında yaratıcılığı kamçılayan, söylenmeyecek olanın söylenmesine yardım eden bir araç. 1967'de Perec gibi, üzerinde *Şeyler*'in getirdiği düşünsel saygınlığı taşıyan bir yazarın, yapısını Arsen Lüpen romanlarının bir parodisine dayandıran polisiye bir kitap yazması akla gelmezdi tabii, ama lipogram kısıtlaması ona böyle bir esnekliği de sağladı (Perec'in yeri geldiğinde neler yazabildiğini görmek için bir de *Les Revenentes*'ı okumakta fayda var). Perec, kitabı yazarken içinde “e” harfi geçmeyen yüzlerce özel ad, metin, metin parçası toplamış, bu sınırlama sayesinde kendi zihninin bir fotoğrafını da çekmiştir: bu kitapta da, (*Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nda olduğu gibi) neredeyse Perec'in bütün hayatı, bütün bir dünya, Perec'i beslemiş edebiyat klasiklerinin (*Moby Dick*, Poe, Mallarmé, Baudelaire, Oedipus ve Sfenks, Borges...) bir toplu fotoğrafı vardır. Bir harfi kullanmamak gibi basit bir teknik sınırlama, yazara kendisini ifade etmek, içinde gizli olan kelimeleri, cümleleri ortaya çıkartmak yolunda yepyeni bir anahtar sunmuştur.

Yalnızca bu katmanlardan keyif alıp kitabı rafa kaldırmak mümkün, roman ve okuyucu arasındaki asgari sözleşme bu düzeyde bence. Oysa Perec'in bir metnini destekçe, Perec'in metinleri ve hayatı arasındaki ilişkileri okumayı öğrendikçe karşılaşacağımız okuma açıları dipsizdir: Warren Motte ve Jean-Jacques Poucel'in editörlüğünde 2004'de yayımlanan, Yale French Studies'in *Pereckonings: Reading Georges Perec* sayısındaki makalelerde anılanlar örneğin:

“Kayboluş”, Perec'in hayatına damgasını vurmuş bir kavram – Cemal Yardımcı'nın kitaba “zorunlu müdahale”lerinden ilkinde andığı gibi, annesi ve babasını savaşta kaybetmiş, annesinden geriye bir “Acte de Disparition”, “Kayıp İlmühaberi” kalmış; çocukluk, aile anısı yok, çocukluğunun geçtiği sokaklara dönerek anılarını

hatırlamaya çalışmış. 20. yüzyıl Fransızcasının en büyük ustalarından biri Perec; kendisini hem Fransız toplumu içinde bir yabancı, hem de Yiddiş dilini, Yahudi aslını ve geleneklerini kaybetmiş bir çifte yabancı olarak görmüş (kitabın 53. sayfasındaki “zamanla alışılan bir anavatan” okunup geçilebilir, bence geçilmemeli). Adını bile kaybetmiş: Perec’i Fransızlar sık sık “Perrec” ya da “Pérec” olarak yazmışlar (ilk kitabı *Uyuyan Adam*’ın kapağı da böyle çıkmış). Bütün hayatına damgasını vuran o oyunculuk, her şeyi makaraya alma hali, bütün hayatına damgasını vuran bir hüznün ve melankoli ile el ele ilerlemiş.

Kitaptaki e’nin yokluğunun aynı zamanda kendi anne-babasının yokluğunu simgelediği sık sık yazılır: Yalnızca kitabın başlığı ile “Acte de Disparition” arasındaki bağlantı değil, *W Ya Da Bir Çocukluk Hatırası*’nın e’ye adanmış olması ve e’nin Fransızca okunuşunun “eux” (“onlar”) ile aynı olması da bunun önemli işaretleri arasında.

Küçük “e”, kitapta birkaç kez anıldığı gibi, aynı zamanda bir kenarı eksik ufak bir yuvardır tabii. Perec’in dudağındaki yara izini hayatı boyunca kendini ve ailesini izleyen lanetin, erken ölümün, haksızca cezalandırılmanın, sürgünlüğün, doğuştan bir bozuklukla doğmanın bir simgesi olarak gördüğünü biliyoruz -- David Bellos, Perec biyografisinde sakal bırakıp bıyığını kesmesinin nedeninin de bu yara izini saklamamak olduğu yazıyor. Demek ki, *Kayboluş*’un temel entrikasının bir aileyi izleyen ölüm laneti olması boşuna değil. Bir parçanın eksikliği, Perec’in sık sık kullandığı motiflerden biri; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*’nda, kitabın ana şemadaki 100 bölüm yerine 99 bölümden oluşuyor olmasını, kitabın temel kurgusunda da sistematik bir şekilde kullanılan “eksiklik/yanlışlık” unsurlarını, “bisküvinin köşesinin ısırlanmış olması” sembolizmini meraklıları hemen hatırlayacaktır. *W Ya Da Bir Çocukluk Hatırası*’nda en eski anısı olarak üç yaşındayken, “ailesiyle çevrelenmiş bir halde”, “sanki sol alt köşesinden bir parça kopmuş” olan bir İbrani harfini gazetede işaret etmesini anlatan Perec’in, *Kayboluş*’un gerçek başkahramanı olan e harfini betimlerken kullandığı sıfatlarda benzer bir sembolizmi aklından geçirmediklerine ihtimal vermiyorum.

Perec, yazının başında andığım şikâyetinde haklı mıdır? Yerden göğe kadar haklıdır: bir eleştirmen (olumsuz bir tonlamayla) *Yaşam Kullanma Kılavuzu*’nu bir “buzdağı” olarak anarken, farkında olmadan meselenin püf noktasına değinmişti: Perec’in yapıtları, o tek cümlelik bildik özetlerin altında saklanan dev buzdağları, yurtsuz ve yetim Perec’in kendisine harflerden kurduğu yeni evler, yeni vatanlardır.

Bildiğim kadarıyla, Türkçedeki *Kayboluş*, bu zorlu çevirinin herhangi bir dünya dilinde dördüncü kez başarılması (Almanca: Eugen Helmlé, *Anton Voyls Fortgang*, 1969; İngilizce: Gilbert Adair, *A Void*, 1994; İspanyolca: Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Regina Vega, *El Secuestro*, 1998). Başka dillerde *Kayboluş*'un izine rastlayamadım; yalnızca Danimarka diline bir kısmının aktarıldığı ile ilgili bir iz buldum. Durum buysa, Türkçe adına pek alışık olmadığımız bir öncülük durumuyla karşı karşıyayız demek – anadilimiz adına sevinmemek mümkün değil. Cemal Yardımcı'nın her açıdan çok yetkin, tam olması gerektiği, hayal edeceğim gibi yaptığı bu çeviri, bana büyük bir okuma zevki tattırdı – Cemal Yardımcı, Perec'in bulmacalar, oyunlar yumağı olan metnini çevirirken, yaptığı çeviriyi de ayrıca okunacak bir eylem olarak sunmuş, doğrudan doğruya, çeviriyi alıp özgün metinle ve diğer çevirileriyle karşılaştıracak okura hitap eden bulmacalar (Savorgnan = Hicibilain, Arthur Gordon Pym bilmecesinin Türkçede aldığı hal...) eklemiş; bu kitap da ancak böyle çevrilebilirdi.

Lipogram işine meraklı olanların iyi bildiği bir itiraz vardır: eğer amaç akrobasiyse, Türkçe lipogramlar içinde a harfi olmadan yazılmalıdır, Türkçenin en sık kullanılan harfi a'dır. Bildiğim kadarıyla, İspanyolca çeviri de, bu nedenle, a harfi kullanılmadan yapılmış. Örneğin, Raymond Queneau'nun önerdiği "lipogram güçlük endeksi", harfin dildeki sıklığı ile kelime sayısını çarpmaya dayanıyor; Derya Arda, Ercan Buluş ve Tarık Yerlikaya'nın kriptoloji ve Türkçe şifre çözümü üzerine sundukları bir makalede, Türkçede a'nın sıklığı %12, e'nin sıklığı %9 olarak veriliyor. Demek ki, Türkçede a kullanmadan yazmanın e kullanmamaya oranla üçte bir oranında daha zor. Peki, durum buysa kitabın çevirisi de a kullanmadan mı yapılmalıydı?

Böyle bir metni düşünmek mümkün. Eksik unsurun beşinci değil birinci unsur olduğu, hemen girişinde eksik bir kısım içeren, bu eksiklik kesitinde Entini Seslihrf'ın görüntüden çıktığı sonucunu bize hissettiren, içindeki tüm yirmi dokuz unsurlu listelerde ilk unsurun eksik olduğu bir Türkçe metin, bir *Yokoluş* üretilebilirdi şüphesiz. Muhtemelen, böylesi bir metin iyice gülünç olurdu: büyük ünlü uyumu nedeniyle, bu kısıtın çizdiği çerçeve içindeki Türkçe, hele yüksek sesle okunurken, çehremize sürekli bir gülümsemeyi yerleştiren, sesimize (Kubrick'in filmindeki psikolojisi şüpheli nükleer fizikçi) Herr Doktor Merkwürdigeliebe'nin sürekli bir sırırtışın içinden söylenmesine benzer bir ton veren bir Türkçe. Nedir ki, bence, böylesi bir çeviri tümünden geçersiz bir çeviri olurdu:

Perec'in seçmiş olduğu yüzlerce, belki de binlerce özel ismin neredeyse hepsini değiştirmemiz, demek ki Perec'in birikiminin, seçimlerinin yerine tümnden değişik bir birikimi, metnin temeline Perec'in evreninden neredeyse kesinlikle kopmuş bir evreni yerleştirmemiz gerekirdi. Eğer istediğimiz böylesi bir metinse, Perec'in metnini çevirmek yerine tümnden yeni bir metin oluşturulsun, doğrusu budur – bugün böyle diyorum, hele elime Don Quixote'nin, Borges'in dilindeki *El Secuestro* bir geçsin, bu fikrim değişecek mi, göreceğiz.

Bence, zorluk açısından, Perec ile bu işe bugün kalkışan biri arasındaki asıl haksız avantaj farkı, bugün elimizin altında bilgisayar teknolojisi olması. Perec'in malzemesini elle topladığı, kitapta bir e kalıp kalmadığının kontrolünü elle yaptığını düşününce bu işe yatırdığı emeği biraz daha iyi takdir edebiliriz – Oulipo'cular arasında kitabın bir yerlerinde bir tane e kaldığı şakası epey dönmüş, Perec'in de kitabı “e”lerin istila ettiği kâbuslar gördüğü bilinir. Oysa bugün bir metinde bir harfin yokluğunu çok basit bir komutla teyit edebiliyor, programlama dillerinden çok temel düzeyde haberdarsak kolaylıkla içinde belli harflerin geçmediği sözcük listeleri elde edebiliyoruz. Cemal Yardımcı'nın kitaptaki o nefis “negatif” biyografisine, ya da başka kaynaklarda karşılaşabileceğiniz “pozitif” biyografilerine bakınca bu yöntemlerden yararlanmamış olduğuna ihtimal vermiyorum.

Bu romanı çevirmenin dayattığı birçok sorun var. Cemal Yardımcı'nın bölüm ve kısım sayılarının düzenlenmesi için ortaya attığı (evet, tabii ki bu sayılarda birer hikmet var) ve ortaya çıkan fazla bölümleri “çevirmenin notları” için kullandığı çözümler bence son derece yerinde. Yardımcı'nın kitaba bölümler eklemesi konusunda itirazlar var; bence, asıl bu kitap beşinci bölümü eksik olan yirmi altı bölüm olarak Türkçeye çevrilseydi, kitabın temel kurgusunu sakatlayan bir çeviri hatası yapılmış olurdu. Kitabın bölüm sayısı ile alfabenin harfleri arasındaki ilişki, kitabın temel entrikasının olmazsa olmaz bir unsuru olduğuna göre, bu kurgusal yapıyı da Türkçeye aktarmak zorunlu; bu durumda, görebildiğim iki seçenek var var: ya mevcut bölümleri yeniden düzenleyerek yirmi sekiz bölüme çıkaracak, ya da yeni malzeme ekleyeceksiniz. Böyle bir işi tamamlamış bir çevirmenin konu hakkındaki görüşlerini kitaba eklemesini her zaman tercih ederim, Cemal Yardımcı'nın bu notlarını eklerken kitabın “bölüm sayısını çevirme” problemini de çözmesi bence son derece anlamlı ve geçerli bir tercih. Kaldı ki, böylesi oyuncu bir metni yazma, okuma eylemleri ne kadar oyuncuysa, çevirme eyleminin de o kadar oyuncu olmasını beklemek bence işin ruhunun gereği.

Perec'in Fransız edebiyatının en tanınmış şiirlerini "e"siz yazdığı bölümde izlenmesi gereken doğru strateji için de düşünülebilecek değişik çözümler var – Helmlé daha çok Fransızca şiirleri, Adair daha çok İngiliz edebiyatı klasiklerini kullanmış ("Quoththat Black Bird: 'Not Again' "), ben de mizah etkisinin zaten okuyucunun çok iyi bildiği (tercihen ortaokul edebiyat kitaplarından alınmış) Türkçe şiirlerde en güçlü bir şekilde ortaya çıkacağını düşünüyorum. Cemal Yardımcı, Fransızca şiirleri aktarmayı seçmiş; eklediği notlarda, seçilebilecek Türkçe şiirlerden örnekler sunarak okuyucuya olan mizah borcunun bir kısmını ödedikten sonra, Karacaoğlu şiiriyle beni kırıp geçirerek borcun geriye kalan kısmını da fazlasıyla ödemiş oldu – eğer lipogram bir *Aziz İstanbul*'un yazılmasını o kadar istiyorsam ("Yine dün bir tepene çıktım, leziz Edirne!") onu da ben yazayım, değil mi ama? Kitapta çözümü oldukça güç tuzaklar da var: Borges'in kaplanını Perec Fransızcada ("tigre") anamıyordu tabii, ama Türkçede bu sınırlama kalktığına göre Borges'in "kaplan"ına dönmek mi daha sadık bir çeviridir, yoksa Perec'in "jaguar"ı olarak bırakmak mı?

Türk okur için eğlenceli noktalar var demiştim. Kitabın canalcı bir bölümünün (Perec'in hayatında ayak basmadığı) Türkiye'de geçmesi, Cemal Yardımcı'nın "yarıyazarlık" yetkisiyle son derece yerel kimi unsurları kitabın sağına soluna ekleyerek okura göz kırpmasının yanında, kitap ile *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* arasında, Oğuz Atay okurlarına özellikle keyif verecek önemli paralellikler var bence: yine bir kahraman kayboluyor, arkadaşları onun notlarını karıştırıyor, notlar arasında değişik yazı türlerinin parodileri çıkıyor ve bu parodiler yazarın dünya görüşünü bize anlatıyor. Bu paralelliğin ne kadar rastlantıdan ibaret, ne kadar Oğuz Atay ve Perec'in mizah duyguları arasındaki benzerliğin, yapıtlarını kurarken benzer yollardan geçmiş olmalarının bir sonucu bilmek zor, ama ben kitabın sonlarında bir de "Yorick" ile karşılaşınca pes ettim açıkçası.

Ayrıntı Yayınları'nın kitabı basarken özgün basımdaki kırmızı / siyah mürekkep ayrımını korumuş olması güzel. Üstelik Ayrıntı'nın basımında yalnızca arka kapaktaki iki kelime (hangileri?) bu kuralın istisnası olarak unutulmuş; Gallimard'ın bugün dolaşımda olan baskısında kitabın sonundaki sayfalar süren yayın listesinin unutulmuş siyah mürekkeple basıldığını hatırlarsak, Ayrıntı'nın bu konuda oldukça son derece önemli bir terakki kaydetmiş olduğunu da söylemek gerek (şakalaşmak da ciddi iş değil midir: bir Perec kitabının geleneksel olarak metnin dışında sayılan kısımları –dizini, arka kapağı– da ayrıca okunmayı bekleyen metinler, çözülmeyi bekleyen bulmacalar olabilir, uyanık olmak lâzım). Şaka bir yana, Ayrıntı'nın 400.

kitabı olarak bu kitabı seçmesi anlamlı bir tercih; yayınevinin bu kitaba gösterdiği belirgin özen ve emeğin hakkını vermek gerek.

Kelime oyunu meraklıları, Perec okurları zaten çoktan bu kitaba ilgi göstermişlerdir. Ben genel olarak Türkçe edebiyatla ilgili olanlara sesleneceğim: Sınırlama altında yazı, dilin sınırlarını aramak, kullandığımız dili sınamak için de bir yöntemdir ya, bence, Türkçenin bugün ne durumda olduğunu, günümüz Türkçesinin olanaklarını merak eden herkes için okunması şart bir metin Cemal Yardımcı'nın çevirisi.

Ek 2.12. Adnan Şerifoğlu, “Georges Perec’in Kayboluş’u”

Indigo, Ocak 2010.

<http://arsiv.indigodergisi.com/52/as001.htm>

Bu romanın sıradışılığı; önsözünden başlayarak, içindeki bölümlerin içeriğinde devam eder. Otuza yakın bölümü okumadan önce şöyle bir tarayıp bir başkasına aktarmanız istendiğinde susup kalır ve pek bir şey söyleyemezsiniz. Hele bu roman Fransızcadan bir çeviri ve Fransızca’nın en önemli ünlüsü olan “e” sesinin hiç kullanılmadığı bir romansa...

Bitmedi; üstelik bu roman Türkçe’ye çevrilirken de “e” sesi hiç kullanılmamışsa işiniz iyice zorlaşır.

“Mağripli avukatların can pazarı”, “Nahif bir baritonun bir yıldırımla sonlanan kısa hayatı”, “Karnındaki yakut madalyonun hatırına bir piçin safkan İngiliz olarak kabulü”, “Bir sazanın padişahlara layık bir lokuma burun kıvrışı”, “Balık pilakisi yapmaya kalkışıldığında maruz kalınan sıkıntılar”, “Kur piyasasında doların aşırı güçlü oluşunu da ortaya koyan bir aşk masalı”, “Onyıllardır ortaya atılan yalan dolanın ipliği pazara çıkarılarak Titanic’in nasıl, niçin battığı”, “Günahkar bir bücürün ahlakdışı yollardan papa olmasına ramak kalması”, gibi bölümleri olan bir roman hakkında ne diyebilirsiniz veya nasıl bir ön fikir sahibi olursunuz romanı okumadan?

Kitabın çevirmeni Cemal Yardımcı:

“Fransızca’da ‘e’ harfi kullanmamaya karar verdiğinizde kelime hazineniz yüzde 30-40 oranında daralıyor. Türkçe’de ise bu oran dörtte bire iniyor. Sen, ben, ve, -ken gibi kelime ve ekleri kullanamamak insanı bir hayli zorluyor” diyerek yaptığı işin zorluğunu gayet iyi özetliyor aslında.

“Ancak sonuç olarak Türkçe’de dilime vurulan boyunduruğun Perec’inkine kıyasla daha hafif olduğunu itiraf etmeliyim” diyerek de Perec’in hakkını Perec’e vermiş oluyor.

Öte yandan kitabın çevirisi hakkında da epey şeyler söylenmiş. Kitabın Fransızcasında Perec’in çok özel bir dile sahip olduğundan, ancak çeviride bu dilin yitirildiğinden dem vuruluyor. Bu konuda pek bir şey söylemeyi doğru bulmuyorum, çünkü ben Fransızca bilmiyorum. Romanın Fransızcasını okuyanlar itiraz ediyor ve romanın çevirisinin aslına göre daha az anlaşılır olduğunu ifade ediyorlar. Çeviride Perec’in de kaybolduğundan söz ediyor kimi eleştiriler. Ayrıca kitabın aslında bulunmayan 5.bölümün (yazar tarafından özellikle atlandığı halde) çevirmen

tarafından 5.bölümün eklenmesine ve bölümün başında “Burada, kitabın yarıyazarı C. Yardımcı zorunlu olarak lafa karışır...” ifadesine itiraz ediliyor. Ama Fransız alfabesinde e 5.harf ve çevirmen harfin sırasına uymuş aslında. Bizim alfabede ise e 6.sırada ve çeviride de 6. bölüm yok zaten. Yani çevirmen harfin alfabelerdeki sırasına göre 5. ve 6. bölümlerin yerini değiştirmiş.

Daha da ileri gidersek, Cemal Yardımcı, *Kayboluş*’un özgün metnine kendinden başka bölümler de eklemiş, başlıkları değiştirmiş, Perec’in kitabını başka bir kitaba dönüştürmüş. Örneğin, 17. bölümde, Fuzuli’den, Bakî’den, Namık Kemal’den, Fikret’ten, Hamid’den, Yahya Kemal’den, Tarancı’dan, Orhan Veli’den, Karacaoğlu’dan alıntılar var. Örneğin: “Aman candan usandırdı gazabdan yar usanmaz mı / Ufuklar yandı ahımdan, muradım mumu yanmaz mı?”

Çevirmen hakkında olumsuz eleştirilere katılmadığımı belirtmek istiyorum ve çevirmene buradan teşekkür ediyorum böyle zor bir romanı bizim dilimize de kazandırdığı için. Çünkü bu eser dünyada sayılı dillere çevrilmiş şimdiye kadar. Sırasıyla, Almanca, İngilizce ve İspanyolcadan sonra da Türkçe. Bence bu önemli ve kim ne derse desin yapılan iyi şeyleri görmek gerekiyor. Üstelik bu konuda bir uzman olan ve *Perec Kullanma Kılavuzu*’nu hazırlayan Enis Batur’un çeviriyi çok beğendiğini bizzat Cemal Yardımcı ifade ediyor.

1936’da Paris’te doğan Perec ilk kez geniş çaplı olarak 1965’te yayımladığı *Şeyler*’le tanındı ve bu kitapla Renaudot ödülünü kazandı. 1967’de Raymond Queneau ve François Le Lionnais’in kurduğu, matematikçiler ve yazarlardan oluşan Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle-Potansiyel Edebiyat İşliği) grubuna katıldı. Bu grup, karşımıza bugünkü Perec’i çıkardı. Grup özellikle anagramlar, matematiksel söz oyunları ve bulmacavari yapılarla uğraşmayı seçmişti. Italo Calvino da bu grubun üyesiydi. Perec, bu grubun etkisinde 1969’da *Kayboluş*’u yayımladı.

Bu roman bir “e”lipogramıdır.(Bir harfin kullanılmadığı bir yazım tekniği) Romanda, Anton Voyle (Anton Ssliharf) adlı kahramanın kayboluşu polisiye bir kurguyla anlatılıyor. Anton’la birlikte, dünyadan “e” harfi de kaybolmuştur. Perec’in kaybolmasına göz yumduğu e harfinin, Fransız işbirlikçiler tarafından Nazilere teslim edilen ve toplama kampında ölen annesini simgelediği rivayet ediliyor. Kitap bir anlamda gücünü de, belki içinde bu “e”nin bulunmamasından alıyor. Romanda ayrıca bir ailenin yok edilmesi de boşuna değil. Yazar ailesinin yitimini böylece ifade etmiş oluyor.

James A. Kincaid’in ifadesiyle söylersek eğer:

“e pek özlenmediği sürece, eğlencelidir. Bu kitabı fazla anlamak adamı öldürür: Bütün, tamamlanmış bir aydınlanma tarzı parıldayıp donar, göz kırpar sana bana; görüşümüzün, kavrayışımızın sınırları dışında...”

Kayboluş, ilk yayımlandığı 1969 yılından bu yana hayal gücü, mizah duygusuyla bir solukta okunacak bir roman olarak kabul görmüştür. Ayrıca iddialara göre, Perec tarafından açıklanana kadar hiç bir eleştirmen kitabın e harfi kullanılmadan yazıldığını fark etmemiş. Eserde söz oyunlarının dışında, bazı yerlerde kupkuru ifadeler de rastlamak mümkün. Ancak eserin tamamı böyle değil. Bazen çok akıcı bölümler de var. Kitap kendini kolay okutuyor diyebilirim. Eserdeki şiirler harika (bayıldım). Özellikle Mallarmus’a (Mallarmé) ait olanı, çevirmen çok güzel ifade etmiş. Biraz da işin içinde dalga var tabii. Ama ben şahsen bayıldım.

Eserde en yakınlarını kaybeden bir çocuğun bir ömür süren derin hüznünün ve doldurulamayan boşluğunun, gülünç öğelerle sarıp sarmalanarak, saf bir edebiyat beklentisi içinde olanların tadına varacakları edebi oyunlarla aktarıldığını görüyoruz. Bir başka açıdan bakıldığında da komplolarla, şaşırtıcı hayatların şaşırtıcı sonlarla bitimlerine tanık olduğumuz fantastik bir öyküdür bu. (Mavrokhordatos ailesinin bütün fertlerinin yok edilmesi) Ama bildiğimiz romanlardan farklı, içinde edebi anlamda çok az şeyin olmadığı çarpıcı bir başyapıt la karşı karşıyayız.

Yazımı Enis Batur’un değerlendirmesi ile bitiriyorum:

“Bu kitapta can alıcı ortak noktaya sahip sayısız sözcük kullanılamamıştır: *Kayboluş*’ta, altıncı harfin romana hiç sızmayacağı bir yapı kurmuştur yazar. Büyük paradoks: Çok sık karşılaşılan bir harfin asla okur karşısına çıkmayacağı bir roman yazmaya soyunan yazarın adında dört posta o harfin bulunması. Daha büyük paradoks: İnanılması güç bir ön kuraldan yola çıkmış olmasına karşın, romancının son yarım yüzyılın başyapıtlarından birini yaratması. *Kayboluş*, harfin sayısı çarpıştığı, sıfırla sonsuzun birbirini hırpaladığı bir yazı okulunun, Oulipo’nun doruk noktalarından biri. *Kayboluş*; lirik, akıl dolu, hinoğluhin bir roman.”

Ek 2.13. Müge Özcan, “Kayboluş”

Okuryatar, 27 Aralık 2011.

<http://www.okuryatar.com/kaybolus-muge-ozcan/>

Anton Ssliharf uyuyamamaktadır. Yataktan kalkar, jimnastik yapmak için halıya uzanır. Halının kıvrımları arasındaki bir görüntü bir görünüş bir kaybolmaktadır. G harfinin aynada yansıması gibi bir görüntü. Uykusuzluktan Anton’un ruhsal durumu bozulur. Hatta bu marazdan kurtulmak için bir kulak burun boğazcıya alın sinüsünü açtırır. Ama boşuna, uyuyamaz. Bir gün, Anton Ssliharf ortadan kaybolur. Yakın arkadaşlarına ipucu olacak notlar bırakmış, altıncısı kayıp olan yirmi dokuz ciltlik anılarını yazmıştır. Arkadaşları Anton’u bulmak için çabalar. Fakat arkadaşları da bir bir kaybolmaya başlar. Bu sırada, arkadaşların arasındaki karmaşık ilişki ağı ortaya çıkar. Hatta olayların bir kısmı Ankara’da vuku bulur. Anton Ssliharf’in ipucu olarak bıraktığı yazılar, romanlar da bu kayboluşu durduramaz. Garip olaylar yumağı okuyucuyu sarıp sarmalar, kimi zaman alaycı, kimi zaman saçma sapan, ama akıcı. Akıcı olması mühim mi? Çok mühim, çünkü *La Disparition* ya da *Kayboluş* bir imkânsız başarımış, yazarı Fransızcada çok sık kullanılan bir ünlü harfi kullanmadan yazmıştır bu romanı: Yirmi dokuz harfin altıncısını. Romanda söz konusu olan kayboluş da budur aslında, bir ünlü harfin kayboluşu. Bu yazım biçimi lipogram olarak adlandırılır. Yazar, romanda lipogram kullanmasını, romanın son kısmında açıklamıştır: Yazar acaba niçin kullandığı aygıtı farklı bir boyut kazandırma ihtiyacı duydu? Bu kararın alınmasının arkasında kuşkusuz birçok olgu, birçok dürtü, birçok güdü vardı; ancak tüm bunların arasında başrolü bir rastlantı oynadı: Aslında bütün bu çabanın başlangıcında bir bahis, bir gün olumlu bir çalışmaya uzanacağı çok su götürür bir iddia vardı. Romanın Türk Dili uyarlamasında ikinci bir imkânsız başarılmış, C. Yardımcı da aynı ünlü harfi kullanmamıştır! Kayboluş’un Türk Dili uyarlamasında, C. Yardımcı’nın yazdığı birkaç bölüm var. Romanın aslında yirmi altıdan bir az olan bölüm sayısı, Türk Dili uyarlamasında yirmi dokuza çıkarılmış. Romanın Fransızcasında olmayan bölümün numarası altıdan bir az. Türk Dili uyarlamasında da altıncı bölüm yok. Bazıları C. Yardımcı’nın romanı farklılaştırmasını hoş bulmasa da yorumcu bunun romana farklı bir tat kattığını düşünüyor. Türk Dili uyarlayıcısı bu kadar zor bir işi başarmış, ancak roman hâlâ çok akıcı. Yorumcunun Fransızcası olsaydı, romanın aslını da okuyup karşılaştırmayı çok arzuları ama Fransızca bilmiyor? Yorumcu da iki ustaya saygısından, bu yorumu sırasında romanda kaybolan harfi kullanmadı. Hatası varsa, affola. Bir sonraki romana kadar, kalın sağlıcakla?

Ek 2.14. Sefa Kaplan,“Bu romanda ‘e’ harfi yok”

Hürriyet, 14 Aralık 2005.

<http://www.hurriyet.com.tr/yasam/3635380.asp>

Ünlü Fransız yazar GeorgecPerec’in hiç “e” harfi kullanmadan yazdığı *La Disparition/Kayboluş* adlı romanı, hiç “e” harfi kullanılmadan Türkçe’ye çevrildi. Cemal Yardımcı tarafından yapılan çeviri, Ayrıntı Yayınları tarafından yayımlandı.

Türkçe’de, özellikle *Yaşam Kullanma Kılavuzu* adlı romanıyla tanınan ünlü Fransız romancı Georges Perec’in kendisi kadar ünlü olan *Kayboluş* adlı romanı Türkçe’ye çevrildi. Perec’in hiç e harfi kullanmadan yazdığı roman, yine hiç “e” harfi kullanılmadan Türkçe’ye aktarıldı.

Çevirmen Cemal Yardımcı, Perec’in kitabını ilk eline aldığı günden bugüne üç yıl geçtiğini ama son bir yılda tam anlamıyla çeviriye konsantre olduğunu ve bu süre zarfında zaruri ihtiyaçlar dışında neredeyse evden çıkmadığını belirtti. Böyle bir kitabı Fransızca yazmanın çok daha zor olduğunu vurgulayan Yardımcı şunları söyledi:

“Fransızca’da ‘e’ harfi kullanmamaya karar verdiğinizde kelime hazineniz yüzde 30-40 oranında daralıyor. Türkçe’de ise bu oran dörte bire iniyor. Sen, ben, ve, -ken gibi kelime ve ekleri kullanamamak insanı bir hayli zorluyor.”

1961 doğumlu olan, Galatasaray Lisesi’nden sonra birincilikle girdiği İTÜ’yü birincilikle bitiren, daha sonra Boğaziçi Üniversitesi’nde master ve doktora yapan Yardımcı, Perec’in metniyle uğraşmaktan keyif aldığını gizlemiyor.

Romanda, Anton Voyn (Anton Ssliharf) adlı kahramanın kayboluşu polisiye bir kurguyla anlatılıyor. Anton’la birlikte, dünyadan “e” harfi de kaybolmuştur. Perec’in kaybolmasına göz yumduğu “e” harfinin, Fransız işbirlikçiler tarafından Nazilere teslim edilen ve toplama kampında ölen annesini simgelediği söyleniyor.

1936’da Paris’te doğan Perec, sosyolog, deneme yazarı ve çevirmen kimlikleriyle tanınıyor. 1965’de yayımlanan *Les Choses / Şeyler* adlı eseriyle Renaudot, *La Vie mode d’emploi / Yaşam Kullanma Kılavuzu*’yla ise 1978 Médicis ödülü’nü kazanan Perec, Mart 1982’de öldü. İddialara göre, Perec tarafından açıklanana kadar hiç bir eleştirmen kitabın “e” harfi kullanılmadan yazıldığını farketmedi. *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, İsmail Yerguz çevirisiyle Türkçe’ye kazandırıldı. Enis Batur da, kitaptan yola çıkarak bir *Perec Kullanma Kılavuzu* hazırladı.

Ek. 2.15. Miriam Rosen. “De l’étranger- Le ‘e’ de Perec file à l’anglaise- A Void de Georges Perec”

“Sanki canavar kılığında bir bulmaca gibiydi” diye yakınıyor Gilbert Adair, *La Disparition*’a ait kendi “İngilizce uyarlaması”na gönderme yaparken. Georges Perec’in kitabının çevirisi olarak, birkaç hafta önce İngiltere’de piyasaya çıkan, *A Void* (Boşluk) bir lipogram biçiminde, hiç “e” harfi barındırmıyor. Gilbert Adair bu işe dört senesini vermiş. Meslekten bir çevirmen olmamakla beraber bir sinema eleştirmeni, yazar, şair, *Sunday Times*’ta köşe yazarı ve diğer zamanlarda yazar. Aynı şekilde, *La Disparition* çevirisi tamı tamına bir çeviri değil, çünkü açıkça Fransızca metinden daha uzun (normalde İngilizce bir çeviri, orijinali Fransızcadan daha kısa olur). Dolayısıyla, *A Void*, artık dünya edebiyatının en uzun lipogramı. *Guinness Rekorlar Kitabı*’nda Perec’in ayağını kaydıracak cinsten.

“Her daim Fransız dostu” olan Gilbert Adair, Londra’daki eğitiminden sonra 1967’de Paris’e gitti ve uzun yıllar Fransa’da yaşadı. Burada İngilizce öğretmenliği yaptı, sinema camiasına katıldı, Londra dergisi *Sight and Sound* için yazdı ve Hugo Santiago, Edgardo Kozarinsky gibi yapımcı arkadaşları vasıtasıyla kamera önünde yer aldı. 1979’da yazarlık yapmak üzere Londra’ya döndü. On sene sonra *A Void* çevirisini aldığı anda, altı kitaba imza atmıştı. Bu kitaplar esasen “pastiche” (örnekleme) niteliğindeydi: *Alice Harikalar Diyarında*’ki yolculuğun bir devamı, James Barry’nin “bastırılmış cinselliği”nin kılavuzluğunda *Peter Pan*’ın yeniden ele alınıp düzeltilmesi; Barthes’ın *Mythologies* (Çağdaş Söylenler) ve Perec’in *Je me souviens* (Hatırlıyorum) adlı eserinin *Myths and Memories* (Söylenceler ve Hatıralar) ortak başlığı altında bir aktarımı (transposition) ya da *Amour et mort à Long Island*’a (Long Island’da Aşk ve Ölüm) dönüşmüş *Mort à Venice* (Venedik’te Ölüm) adlı eserin bir örnekleme.

“‘Örnekleme’ (‘Pastiche’) kültürümüzün bir gerçeği, şu an yazılan romanların çoğu istemeden yazılan *pastiche*’ler. Bir kitap alıyorum, okuyorum, beğeniyorum, yazıyorum. Ama her seferinde yol farklı. Perec ile, çevirinin kendisi zaten bir ‘örnekleme’ ve bu da kendi eserim temelinde bana tutarlı geliyor.”

Çeviri fikri, Georges Perec’in İngilizce çevirmeni “unvanlı” David Bellos’tan gelir. *La Disparition*’u çevirecek zamanı olmadığı için, özellikle de Perec’in biyografisi ile meşgul olduğundan *Alice* ve *Myths and Memories* eserlerinden bildiği Gilbert Adair’e teklif götürür. Adair, önce reddeder, sonra bir daha reddeder, derken bir gün,

“Baktım ki boş zamanım var, ilk cümle ile oynamaya başladım. Hayretle ve büyük bir memnuniyetle gördüm ki İngilizce karşılığını bulmuştum. Ardından ikinciye, üçüncüyü denedim, müptelası olmuştum. ‘e’ yi kaybetmek sanki ana uzuvları, yani bacakları, gözleri kaybetmek gibiydi.

“Başlarda el yordamıyla gidiyordum ama yavaş yavaş dil gerçekten yaşamaya başladı. Yapamadığı şeyler vardı ama ‘e’ye sahip dilden daha iyi yaptığı başka şeyler de vardı. Örneğin, Perec Fransızcadaki ‘il, ils’ zamirlerini kullanabilirdi ama ‘elle’ zamirini kullanamazdı; ben ise ‘he, they’ zamirlerini kullanamazdım. En basit çözüm ‘il fait’ (‘o yaptı’) cümlesini ‘Anton Voil fait’ (‘Anton Voil yaptı’) şeklinde yazmaktı. Ama her cümle böyle olmuyordu, değiştirmek gerekiyordu.”

Çünkü lipogram kısıtlaması yetmiyordu. Kitabın okunabilir olması da gerekiyordu ve bu da bir ‘takas sistemi’ gerekiyordu. Perec anlatısına, Mallarmus’tan “Bris marin”i (“Brise Marine”/“Deniz Meltemi”) getiriyorsa, Gilbert Adair bunun yerine William Shakspar’dan “Living or Not Living”i (“Olmak ya da Olmamak”) getiriyordu. Nicolas Rimsky-Korsakov’un, İngilizcede “Flight of the Bumblebee”, Fransızcada “son Vol du Bourdon” (“Balarısının Uçuşu”) adlı eseri, Gilbert Adair’de yerini “Hitchcock”a (Alfred olmaksızın) ve “McGuffin”e veriyordu.

Ayrıca, Gilbert Adair, metni düzenleme yetkisine de sahipti. Georges Perec’in arkadaşları Jacques Roubaud, Raymond Queneau, Maurice Pons’un metindeki ani değişimlerin tümünde *La Disparition*’a katkıda bulunduğunu anımsatarak, “Bu kitap bir yama işidir” diye altını çiziyordu.

“Metinde bir bütünlük söz konusu çünkü dostlar tarafından ortaklaşa yapılmıştır. İngilizcede bu açık değildi ama gene de bağlantılar bulmaya çalıştım ve bunları daha kolaylaştırmak istedim.” Böylelikle, kimi zaman resmetmek kimi zaman açıklamak, kimi zaman da postmodern bir öykünmeci (pasticheur) olarak görülebilir bir şekilde eğlenmek için lipogramın kısıtlamalarını karşılamak amacıyla dolaylı anlatımlar, birçok parantez ilave etti: “Bu kitapta, bu Perec’in değil, bu benim dediğim yerler var!”¹⁴⁴ (Rosen, 1995).

¹⁴⁴ Bu metnin çevirisi bana aittir.

Ek 2.16. John Sturrock, “E-less in Gaza”

London Review of Books, C 16, S 21, 10 Kasım 1994: 6.

<http://www.lrb.co.uk/v16/n21/john-sturrock/e-less-in-gaza>

We hear a lot about floating signifiers and how they bob anchorless around on the deep waters of meaning; we hear too little about sinking signifiers, or language items that have stopped bobbing and been sent silently to the bottom, if not for the duration then at least provisionally, while we see how well we can do without them. To scuttle a signifier in this way is to play at lipograms, an elementary language game that has been around for two and a half millennia. This *lipo* has nothing to do with fat, or with the world of the liposuctionist's Hoover: it comes from a Greek verb meaning to leave out. The lipogram is a piece of writing from which one or more letters of the alphabet have been excluded, preferably common ones if the game is to be worth playing. There is in theory no reason why there shouldn't also be spoken lipograms, or lipophones – indeed, I can imagine that, the bit once between their teeth, composers of lipograms find themselves talking lipogrammatically, either because they can't stop or because they think it will help them to keep their eye in.

The earliest lipograms are thought to have been composed in the sixth century BC, but none of them has survived; maybe they were never actually written down, only imagined, to circulate among the clerisy as instant legends of verbal skill. One Greek lipogrammatist is said to have written poems from which he left out the letter sigma because he didn't like the hissing sound it made when spoken; a more ambitious fellow Greek rewrote the *Iliad* excluding a different character from each of its 24 books: no alphas in Book One, no betas in Book Two and so on – odd that the number of books in the *Iliad* and of characters in the Greek alphabet should be the same, unless, perish the Perekquian thought, that is *why* the poem is divided into 24 books. The sigma-phobe with his ulterior aim was in fact missing the point of the lipogram, which is not designed for the writer's convenience. The *Iliad* man was the purist of the two, he had grasped that the lipogram should be a purposeless ordeal undertaken voluntarily, a gratuitous taxing of the brain, and the severer the better. It should make the business of writing not pleasanter but harder. Harder or, if you think like Georges Perec, easier. Perec has to have been the most talented and entertaining player of word-games in the long history of *Homo ludens*, and he gave as his reason for taking to them so whole-heartedly that had he not been bound to observe tough formal constraints when writing, he would have been unable to write anything at all.

He needed to have the possibilities narrowed down for him in advance, to be made to feel less free in respect of language. He had, he said, not one carat of inspiration, didn't believe indeed that there was any such thing: there is a bracingly cool theory of preplanning and calculation behind all the writing that Perec did. He was the star performer among the similarly uninspired members of the Oulipo, or OUVroir de Littérature POtentielle, a formidably ingenious group of poets, mathematicians and others who met together regularly in Paris from the late Fifties and set themselves to reactivate long obsolete forms of prosodic constraint as well as to work out ferocious new ones. The lipograms composed and published in the past – in those nicely decadent moments of cultural history when putting the signifier before the signified has been seen as the enlightened pastime that it is – were, with rare exceptions such as the lipogrammatized Homer, of modest, parlour-game size: a neat quatrain leaving out a particular vowel or consonant perhaps, or a page or two of similarly deprived prose. Perec, however, had gone into the bibliography of these things, and found examples where the lipogrammatist had kept going and produced a text aspiring to gigantism. Notably, there was a lipogrammatic novel written earlier this century by an American sailor called Ernest Vincent Wright. It was published in Los Angeles in 1939 and declared its achievement in its subtitle: *Gadsby: A Story of Over 50,000 Words Without Using the Letter E* – can this have been a lipogrammatical *Grat Gatsby*? American sailors nothing: word-game players are competitive to the core, and with this imposing predecessor in his sights Perec undertook to write the mother of all lipograms, an ultimate OuLiPogram. It came out in the late Sixties, a king-sized e-less novel with a suggestive though by no means giveaway title, *La Disparition* (“The Disappearance” or, more morbidly, “The Death”) – Perec was not one to flaunt his cleverness on the title-page, à la Ernest Vincent Wright. This was several thousand words longer than *Gadsby*, whose title and author – minus the Ernest, of course – are fraternally evoked a number of times by Perec in his own text, Wright being at one point awarded the degree of Auctor Honoris Causa at Oxford and later ennobled as Lord Gadsby. Perec having kept mum about the nature of the constraint under which *La Disparition* had been written, there were those at the time by all accounts who read the book without noticing that it was e-less and that its author was without question the new *recordman du monde* among lipogrammatists. This is just about credible. *La Disparition* is a wonderfully amusing book to read, deliriously full of stories, objects, allusions, characters and bizarre incidents: a

learned display of what in an afterword (still e-less) Perec called ‘his passion for accumulation, for saturation, for imitation, for quotation, for translation, for automatisations’. A plot so hyperactive, even by Perec’s unusually robust standards of plotting – see *Life A User’s Manual* – might have aroused suspicion, as might his glaring and often hilarious refusal throughout the book to limit himself to one permissible word when the sentence allows of another ten such to be introduced in close conjunction with it. Yet even with the title there to help you, it wouldn’t be so easy to tell that its paradoxical verbal opulence had originated in the absence of a certain letter of the alphabet. You can either see that a text has no “es” in it or you can’t. It wasn’t long before the word went round: *La Disparition* hadn’t a single “e” anywhere in its 300-odd pages. Knowing this, readers could begin to spot and so to enjoy the many clues that it contains as to its own ludic nature. The name of the main protagonist for a start, Anton Voyl, decryptible without too much difficulty as the suitably devocalised form of *voyelle*, the French word for “vowel” – the more accurate but weird-looking Voyll would no doubt have made the whole thing too obvious. And then there are the many stories, and the many stories within the many stories, to which *La Disparition* is the ample host: they have all to do with sudden disappearances, with violent deaths, with pursuit, with the revealing, or not, of secrets. The book is a sort of parody of the Lacanian theme of the ‘lack’, or that painful, permanent but creative absence that Lacan has it is the source of our endlessly renewable human desires. Perec presumably enjoyed knowing that not everyone who read *La Disparition* at the outset had rumbled him, that for all its eccentricities of wording and syntax it had seemed near enough to linguistic orthodoxy to be read as if it had been written by someone able to call on all the elements of his native alphabet. On the other hand, he could hardly have wanted those who didn’t realise it was a lipogram to go on not realising it, since whatever admiration they had felt for the book would then rest on the wrong, insufficient premises. This is a situation that Gilbert Adair will be glad not to have had to face. His astonishing adaptation of Perec’s novel makes no secret of its lipogrammatic status: the front-cover blurb proceeds loyally enough without any “es”, only to blow the gaff in the final few words and tell those who read blurbs at least that this is a book written under a peculiarly taxing constraint.

To do without the letter *e* in English may be marginally more difficult than to do without it in French. Perec was denied the use of some invaluable linguistic

forms: *je, se, le, ce, elle, de, les, des, avec, après, quel, que, est*: the list is potentially very long, and frightening. Written French, on the other hand, allows of elision, so that some of these banned substances can be invited back in by the lipogrammatist in the form of *j', s', d', qu'* and so on. Adair was not so lucky. For him there can be no *he, she, we, they, the, be, see, before, after, then* ... an even more frightening thought when you are setting out to translate a book of three hundred pages. Nor is elision a legitimate way out in English: short of shifting Perec's action to Yorkshire, and introducing a lot of apostrophes of the trouble at t'mill variety, Adair was faced with doing without the definite article; and short of cheating in a rather different direction, and going in for quasi-poetical apostrophe "d"s, he was faced with doing without a great many English past participles. Handicaps indeed, and ones that Adair has overcome with a vigour and inventiveness that verge on the heroic. Some years ago, there was talk of *La Disparition* being translated into English as an ordinary novel, ignoring the fact that it was a lipogram. That might have been some kind of backhanded compliment to Perec, suggesting that the book read so well that it wouldn't greatly matter if the tabooed letter were allowed back into the translation. But it was a miserable, a philistine, idea and thank goodness it died. It might have seemed at that time that no anglophonelipogrammatist would ever come forward with the time, the vocabulary and the will-power to achieve a full e-less version, though at least one hopeful addict was known to have been at work on it for years. Gilbert Adair has now shown quite brilliantly that a lipogrammatic text in one language can be more than adequately done into another, retaining not only the alphabetical constraint but much of the virtuosity of the original. The two languages need to be reasonably close in terms of letter frequency for the achievement of one writer to be measured against that of the other. French and English are close enough, and *A Void* will stand henceforth as the longest and most glorious lipogram that our language possesses, just as *La Disparition* has long stood as that in French.

Whether or not Adair's work should count as a translation of Perec is an interesting question. *A Void* certainly sticks closer to *La Disparition* than one might have expected. All the very many personal and place names in the original can of course be reproduced as is, though Adair has rightly altered the name of the hero to Anton Vowl. And the multiple plots and subplots follow much the same erratic course, except where a detour has been made necessary for Adair by the shortage of suitable vocally challenged words in English. Since Perec's text might be said to be all

detours anyway, this is no great hindrance. If anything, it is the reverse. On those many occasions when an exact correspondence of one lipogrammatic text to the other becomes impossible, the translator is out on his own, free to revel in the rare pleasures of periphrasis just as Perec was before him, and showing himself in Adair's case to be a dab hand at visiting some of the remoter attics and cellars of our local word-hoard. It is doubtful whether *A Void* has quite the extraordinary lexical richness of the French, but it comes commendably close and provides enjoyable evidence of how carried away it is possible to become when playing the game of circumventing a letter ban:

But whilst a goatishly rutting Albin was ravishing Anastasia just as (if you know your classical mythology) Apollo had had his way with Iris, Adonis with Calypso, and Antinous with Aurora, his gang, complying with his wish, was attacking that studio adjoining Anastasia's caravan, blowing it sky-high with a ton of TNT, illuminating a pitch-dark night with its conflagration and making an almighty Doomsday din. It was a sort of Walpurgisnacht. Its poor occupants ... ran this way and that, shouting and howling in panic. Most got it instantly, struck by a burning plank, by a scorching whirlwind, by a boiling rock torn out of its soil, by a spray of stinging-hot, skin-riddling coals, or by a smoking brand whooshing up as if from out of a volcano.

In its tipsy verbosity, this paragraph from *A Void* gives just the right hectic impression of the paragraph of *La Disparition* from which it has taken off. It's arguable that translation is in fact made easier when certain words are forbidden to you as a translator, on the same OuLiPesque principle that writing in general is made easier by being obliged to conform to rigorous constraints. It would be comforting when translating to know that you need no longer aim exclusively at achieving a semantic equivalence. The translator engaged on translating a lipogram has the best of both worlds: a text to work from that will keep him from getting lost; and the freedom to stray and indulge himself whenever some chicane is placed in his way by the original wording. As a pair of closely related lipograms, *La Disparition* and *A Void* make an odd but desirable couple: in terms of artistry, *this* Gilbert and Georges could teach their vapidly cavorting namesakes a thing or two. Trouble at t' mill: a humorous phrase sometimes used by British people to refer to a problem, especially at home or at work. It is said in the accent of the people of northern England, especially YORKSHIRE or LANCASHIRE, where there used to be many mills (= factories where cloth was made), and where the word 'the' is often not fully pronounced. The phrase suggests the idea that there were regular disputes between the workers in the mills and their owners.

Ek 2.17. Kevin Jackson, “As easy as ABC: Georges Perec once wrote a whole novel without the letter e. Kevin Jackson summarises an oulipian life in 26 sentences”

The Independent, 7 Haziran, 1994.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/as-easy-as-abc-georges-perec-once-wrote-a-whole-novel-without-the-letter-e-kevin-jackson-summarises-1420994.html>

A Void, the forthcoming translation by Gilbert Adair of Georges Perec’s novel *La Disparition* (1968), boasts at least one extraordinary characteristic: in the entire course of its 280-odd pages, which tell a detective story of sorts about a search for two kidnapped men, *A Void*, precisely like its French original, never once uses the letter e.

But what, you may well ask in exasperated or wondering tones (and you can be sure that thousands of people, including one or two French book reviewers, have been driven to just such exasperation and wonderment over the past quarter-century), is the point of such a bizarre writer’s stunt, however dazzling its execution?

Certainly, the exercise must appear perverse to the point of lunacy in Britain, where the dominant literary mode, notwithstanding the efforts of our many fantasists and some smaller gangs of post-modernists, continues to be well-mannered realism; but in France, traditionally the home of artistic experimentation in the last century or so, works such as *La Disparition* make much more sense.

Despite, that is to say, occasional lofty dismissals by the stuffier members of Paris’s cultural arrièregarde, the work of Georges Perec (1936-1982) - and *La Disparition* is far from being the most dazzling feat he managed to pull off in the course of a prolific career - is not only widely admired, but also understood in the context of that curious post-war movement of which he was the most illustrious member: Oulipo, the Ouvroir de littérature potentielle (or ‘workshop for potential literature’), an elite group of writers, mathematicians and mathematician-writers, founded in 1960 at a conference in Cerisy-la-Salle and dedicated to the composition of works in accordance with arbitrarily adopted but fiendishly difficult formal constraints, including anagrams, pangrams, palindromes and structures based on the rules of the Japanese board game Go (a game at which Perec, as one might have expected, excelled).

Even those British readers who haven’t heard of Oulipo may well have heard of its most celebrated product, Perec’s enormous novel *La Vie mode d’emploi* (1978),

translated into English by David Bellos as *Life a User's Manual*, a tome of quite staggering complexity which, among many other self-imposed oulipian rules, describes its way in 99 chapters (it is crucial, for reasons too complex to explain here, that there should not be 100) round the apartments in an imaginary French house, 11 Rue Simon- Crubellier, following what chess players know as a 'knight's tour' around a 10 x 10 grid.

For anyone who would like to find out more, there could be few more educative ways of passing this evening than by making a trip to the South Bank Centre, where David Bellos (who last year published the splendid biography Georges Perec, *A Life in Words*) and the poet and novelist Harry Mathews (the only American ever to have been admitted to Oulipo, and a close friend of Perec's) will be discussing all manner of oulipian devices and desires.

Given the apparent perversity - even, you would think, impossibility - of some of the hoops which Perec, Mathews and co constructed for themselves to jump through (Perec is, for example, acknowledged by the *Guinness Book of World Records* as the author of the longest palindrome of all time, known simply as Le Grand Palindrome, running some 500 words in each direction, and including the words palindrome and Perec in both its opening and, therefore, its closing lines), perhaps the most remarkable aspect of oulipian writing is how unusually enjoyable it can be.

Harry Mathews's novel *Tlooth*, for example, contains a hilarious 'blue movie' scene in which the initial consonants of words are swapped around, or metathesised, as in a spoonerism: ". . . I found myself facing the swerving eeks of her chass, molded by muthing but their own nuscles under the elastic skittednirt. . ."

It makes good oulipian sense that Perec should have been inspired to translate *Tlooth* and other works by Mathews, since, regarded in a certain light, translation - the attempt to construct a precise counterpart in one language to a work originally written in another - is itself a kind of oulipian exercise, albeit one which anticipated or, as oulipians might say, "pre-emptively plagiarised" their technique by many centuries. Jokes, as many writers have remarked, are among the hardest things to translate, which means that Perec - whose own jokes very often depend on sly allusions to his favourite (or least favourite) authors, including Herman Melville and Thomas Mann - often had to abandon strict fidelity to come up with French counterparts to Mathews' wordplay, and, similarly, that Adair has had to rework radically a section of *La Disparition* which strips the "es" from six well-known

French poems by rewriting, instead, six equally well-known poems in English, ‘all of which hover over the theme of negativity in some way, so that Edgar Allan Poe’s “The Raven” becomes Blackbird by Arthur Gordon Pym, and Milton’s “On His Blindness” becomes “On His Glaucoma”; “Ozymandias” keeps the same title.

Kafka, parenthetically, seems to have been the writer Perec most adored, he once wrote to the oulipian poet Jaques Roubaud that the three writers who had provided him with his self-image were Kafka, Kafka, and Franz Kafka, and one of the French writer’s projects was *Wie Ein Hund*, a play inspired by the final words of *The Trial*, “like a dog”; while Kafka’s work was not oulipian, they had all sorts of things in common: their condition as European Jews and in some photographs (or so Perec thought) a marked facial similarity; but one suspects that part of Perec’s fondness for Kafka was also due to the fact that the letter K, which became the Czech writer’s emblem, is something of an underdog, almost a *Gastarbeiter*, within the French language.

Liberating is the paradoxical adjective some commentators apply to the oulipian restraint, recalling that Perec first turned to the device of the lipogram - the technical name for the form which omits a particular letter - when he was suffering from terrible writer’s block, and discovered that in the service of a self-imposed rule may be perfect freedom.

Moreover, Gilbert Adair says he found a strange liberty of his own in transforming *La Disparition* into *A Void*, since he “managed to formulate a language which did perfectly well without the letter e, in which I eventually became able to write as fluently as I could write in conventional English, and which produced effects that I could never have achieved otherwise . . . in much the same way that disabled people are said to live full, rich, interesting lives, so e-less English is not a crippled language, but, so to speak, a differently abled language”.

No doubt this claim will sound exaggerated to sceptics, but when Adair quotes a brief extract from *A Void*, the aforementioned Blackbird - his account proves to be well founded, not least because the laughter it provokes is largely due to its sheer fluency and panache; no wonder Perec sometimes compared himself to a trapeze artist.

On the other hand, it has to be admitted that oulipian jokes can be a bit rarefied, even for a specialist readership. Perec’s books, with the exception of his early novel *Les*

Choses, sold in pitiful numbers until the success (quite close to ‘overnight’) of *La Vie mode d’emploi* in 1978 made him nationally famous for the last four years of his life. Queneau, the remarkable French novelist and polymath who was one of the founders and, until Perec was recruited, probably the key member of Oulipo, also went largely unread for much of his career, despite the international fame of his sprightly novel *Zaziedans le metro*.

Remarkably, Perec stuck to his guns throughout years of neglect, supporting himself with a day job as a scientific archivist and never succumbing to the temptation of turning out more conventional writings with an eye on the bestseller market - though he was quite happy, later in life, to be paid a retainer for inventing a notoriously challenging weekly crossword.

Some of his fellow writers have wondered whether Perec put his formidable talents to the best use; even the late Anthony Burgess, a writer keenly alive to the playful or (as he would have said) ludic dimension of literature, complained that *La Vie mode d’emploi*, for all its manifest genius, was a cold and heartless book.

There are times, to be sure, when oulipian writings start to seem less like a delightful game and more like a frightening obsession; what on earth could have been going through Perec’s mind when he was writing *Les Revenentes*, a formal retort to *La Disparition* (it uses no vowels except e) which also, uniquely in an otherwise rather chaste oeuvre, answers to old-fashioned notions of a French feelthy book?

Unless a handful of gifted British obsessives club together and form an Anglo- Saxon counterpart to Oulipo, it seems unlikely that we can expect many home-grown successors to such doubly driven works. Voluntary self-limitation of the oulipian kind requires a peculiar kind of talent, in some ways closer to the mathematical than the poetic - for all that the vast majority of poems before the present century were written in accordance with restrictions (metre, rhyme) that might themselves seem pathological to us were they not so familiar.

What, then, are we finally to make of the whole oulipian business?

Xenophobic critics of the old school will probably continue to write it off as yet another horrible Gallic phenomenon, and further good reason for blocking up the Channel Tunnel with barriers constructed from the collected works of F R Leavis.

Younger and more open- minded readers, however, might start to realise that they have nothing to lose but their es; a brief perusal of Oulipo’s output will show them that rule- bound works can be not only amusing but strangely moving, too - one of

the tacit subjects of *La Disparition* is the fate of Perec's mother, who was 'disappeared' in the Holocaust - and they might also learn to feel affection for the people who collaborated with Perec or helped make his 'potential' works actual: Queneau, Roubaud, Zingg.

Zingg, Gerard Zingg, to give his full name, a professional tennis player and sometime political scientist turned film-maker, sketched a charming portrait of Perec at the time of his death in March 1982; Perec, whose career gave an entirely new resonance to the phrase man of letters, would surely have been delighted and moved that the final moments of his life were commemorated in this way by a man whose first name begins, like his own, with G, and whose surname begins with the letter with which the alphabet ends.

The Oulipo evening takes place at 7.30pm tonight in the Voice Box at the South Bank Centre, London SE1 (box-office: 071-928 8800). Gilbert Adair's *A Void* will be published this autumn by Harvill, which also publishes David Bellos's biography of Perec. Harry Mathews's novels are available from Carcanet

Ek 2.18. Daniel Gunn, “E-free”

Times Literary Supplement, S 4475, s. 28, 7 Ekim 1996.

Gunn favorably reviews Gilbert Adair’s translation of *A Void*.

Reviewers of Gilbert Adair’s splendid translation of Georges Perec’s *La Disparition* find themselves, appropriately enough before a novel so concerned with contradiction and paradox, with “masking and unmasking”, at both an advantage and a disadvantage. They have an advantage over the reviewers of the 1969 French original, because they are spared the possible embarrassment of reading and then reviewing the book without noticing its structuring principle and implicit subject: the lack, throughout its 285 pages, of the letter *e*. They are at a disadvantage, however, because such embarrassment, and an accompanying fear or panic at the loss of face, leads to the heart of the novel, for such nagging anxieties are the characters’ daily bread.

Yet even for forewarned readers, and the British publisher is making such forewarning a selling-point, there are still feelings of loss. For it is impossible to read more than a sentence or two of the novel without strangeness insinuating itself. And knowing its ostensible location does not dispense with it. The breathlessness, the bristling at the back of the neck, both of the characters and of the reader, do not disappear. Strangulation, actual and metaphoric, abounds.

A violence is being committed here against language, a throttling which yields a perilous jubilation. Committed once by Perec, it is then repeated by Adair, with the pain, the peril, and even the jubilation all potentially redoubled. *La Disparition* is all about what it cannot translate. Reading *A Void*, not least because of Adair’s successes, is a doubly unnerving experience. For not only does the attention flit from actual sentences to a general amazement at Perec’s self-enforced rationing, but now also we can admire his translator’s devotion. “How did he manage that one?”, and “Why did he bother?” become: How did *they* manage; why did *they* bother?”

Perec’s answer to these questions is sketched in his Postscript, where he claims a total lack of inspiration, and a resulting dependence on “accumulation, saturation, imitation, quotation, translation and automatization”; all of which, he suggests, become enticing when subjected to the noose of constraint. For a fuller picture, one would have to doubt whether the constraint was really self-imposed. For, while entirely compatible with OuLiPo strategies, Perec’s extirpation of that letter which is by far the most frequently occurring in French (it is somewhat less so in English)

testifies to a burning commitment to loss, a compulsion indeed, and one whose terms were surely not of his choosing.

We know from his later novel, *W*, and from David Bellos's biography, that Perec's constraints are a means of broaching the unbroachable loss of his parents, and the systematic attempt to annihilate the Jewish people--an annihilation which was to be achieved in secrecy. *A Void* never mentions this, yet everywhere hints at it, right from its Introduction, where apocalyptic chaos and violence reign, and terror, hatred and suspicion are universal. Into this valueless universe steps Anton Vowl, whose search for the missing element which might relieve his psychic and physical torment occupies the first four chapters. Until Vowl himself disappears, as does the whole of Chapter Five (fifth out of twenty-six).

The following twenty-one chapters develop a confusing series of implausible plots, in which about the only thing that is certain is that Vowl's disappearance is linked to a curse which is destined to destroy him and his entire clan. Vowl's friends congregate to track him down. Only to find themselves disappearing too, the majority brutally murdered. The closer they come to the "mad and morbid whim" on which their existence is predicated, the closer they come to their own extermination. Olga Mavrokhordatos dies with the word "Maldiction" on her lips: Ottavio Ottavini dies speaking of a lipogram in which the letter *a* has been spotted as missing: "Nor has it got a solitary" The other lack is the letter *e*, which he fails to pronounce.

By the end, virtually everyone is revealed to be related, and the curse hangs over them all. It has no clear origin, but there is a tyrant determined to enact its cruel edict: the father or grandfather of them all, who is committed to slaying each last one of them, and who has as his henchman one Aloysius Swann. A solitary photograph exists of the terrifying primal father. And it closely resembles that progenitor the characters cannot see, the bearded and besmocked Georges Perec.

Stories proliferate, each taller than the next, making this novel an anticipation not just of *W* but of *Life a User's Manual* as well. But, whereas in the later novels, exuberance and violence are perfectly balanced, here the tension between masking and unmasking, between knowingness and ignorance, becomes almost intolerable. The reader risks being overwhelmed in the deluge of bravura, implausibility and proper names.

The proper names, one imagines, must have been oases for Adair. Take the example of numerals. Perec writes them out, but of the first ten, seven in French lack the *e*

whereas only three do in English. And so Adair has on occasion to print figures, on others to change a “three” to a “four”, a “twenty” to a “thirty”, or, more surprisingly, an “eighteen” to a “six”. The passing of “a year” becomes “six months” or a “spring” or “autumn”. And this is just the start. The past tense in English is so replete with *es* that the present is required, and the third person pronoun is untouchable; while as a gain there is “and”, which gives fluency to Adair’s sentences, and of course “I”.

Adair’s energy and ingenuity are almost bottomless. His *e-less* version of Hamlet’s “To be or not to be” soliloquy is wonderful, his “Ozymandias” hilarious. And smaller gems abound. “Un Anglais” is welcome as “a brilliant Scotsman”, while, in a horse-racing context, “un mauvais roman” becomes “a Dick Francis”, and elsewhere “paradis” becomes “Arcadia”, “la mort”. “Thanatos”, and “par trois fois”, “again and again and again”. And just as important, the novel’s flippancy of tone, fluctuations of register, and eerie precision have all been maintained, along with the excess and the exuberance.

A few waverings detract little from Adair achievement. If *A Void* sketches an answer to why Perec bothered, it does not answer the same for his translator. And there must be more to it than his surname. A “book of the translation” would open to us a mine of Adair experience, as well as something of the richness and deficiencies of the French and English languages, indeed of language *tout court*.

Ek 2.19. Walter Abish, “Vanishing Act”

The Washington Post, 12 Mart 1995.

<http://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1995/03/12/vanishing-act/e4a4dfea-f8d1-4eac-af8e-a811523755d3/>

Georges Perec’s preferred representation of life was the elusive, artfully constructed conundrum, an unlimited mystery that engages the reader as much as it animates, in several of his books, the very characters. The customary, the everyday is subsumed by the question, why, how and to what end? Questions that never receive a satisfactory response. In *Life A Users Manual*, a tantalizing labyrinthine novel for which Perec received the prestigious Medici Prize in 1978, *Bartlebooth*, an eccentric millionaire, masters watercolor painting to paint, over the next 10 years, 550 seascapes, which he then has made into jigsaw puzzles. Finally, once each picture is reassembled, “the seascape would be retexturised’ so that it could be removed from its backing, returned to the place where it had been painted . . . and dipped into a detergent solution whence would emerge a clean and unmarked sheet of Whatman paper.”

This intent, this effort to return to a former pristine state, exemplifies the machination of repression at work, for in Perec’s books everything ultimately leads to obfuscation and concealment. In an earlier book, *W. or the Memory of Childhood*, two parallel stories, one, a Delphian allegorical tale, the other various autobiographical fragments including finely drawn descriptions of Perec’s early childhood in the French Alps, where he was hidden during the German occupation, are recounted with a formal constraint that disallows any display of emotions. What we have instead is a chilling clarity, as structure is made to carry the full weight of Perec’s emotional communication, including the fractional mention of the death of his parents, both Jewish (his father, a soldier was killed during the German onslaught in 1940, and in 1942 his mother, despite her being a war widow, was shipped to Auschwitz, from where she never returned).

When in 1967, in what was to be a significant step in his career, Georges Perec became a member of Oulipo, which stands for *Ouvroir de Litterature Potentielle* or “Workshop for Potential Literature,” that group was a small organization of writers, poets, literary historians and mathematicians, intent on investigating the many stratagems and constrictive devices, such as the palindrome and the lipogram, that have been applied over the centuries by writers seeking to expand textual

possibilities. Oulipo, under the forbearing leadership of Raymond Queneau, was an intellectual haven and provided an ideal audience for the verbally adroit and inventive Perec. It not only generated ideas, it led Perec to the lipogram, the art of writing a text with one or more letters of the alphabet missing, and the following year it enabled him to write *La disparition*, now translated as *A Void*. He may have chosen the constrictive form of the lipogram for any number of reasons, not least of which was that it enables the writer, in the words of Rimbaud, whose lipogram-poem appears in the novel, “to express the inexpressible.” It is also, it should be noted, an ideal vehicle for concealment, for hiding the inexpressible.

The history of the lipogram dates back to the ancient Greeks. Its many more recent practitioners include Mallarme, Rimbaud, Thomas Hood and an American, Ernest Vincent Wright, who omitted the letter “e” from his novel *Gadsby*, published in 1939. Indeed, Wright may have served as a model for Perec, for he is referred to a number of times in *A Void* as “The Boss” to highlight his significance.

On reading *A Void*, which is distinguished by the noticeable omission of all words containing the letter “e,” the question arises: Can this be a serious undertaking or is it just plain tomfoolery, balderdash, drivel? For, given the constraints, language is severely mangled, and a certain silliness becomes unavoidable. The book opens with the novel’s anti-hero, fittingly named Vowl, consulting an otolaryngologist for a cure to his chronic insomnia, and being talked into a questionable sinus operation. For six months, as Vowl recovers, he keeps a diary in which he enters the trivial everyday events of his life, omitting nothing. Then, once he has mailed the 26 books of the diary to an acquaintance, Vowl disappears on All Saints Day. His friends, who suspect foul play or, at the very least a kidnapping, search his apartment. Clues abound in the form of postcards, mystifying lists, a cryptic diary; there are also endless digressions and mocking references to the numbers 25 and 26, to empty spaces, to obscurity, to language, to literature. Along with a description of himself, the presence of the author hangs over the novel as a constant reminder, as much of a clue as he is the answer to its enigma. While the police maintain that the disappearance bears all the signs of a suicide, Vowl’s many friends, convinced that he is alive, proceed to search for him in earnest. Then, one by one, these searchers for Vowl are eliminated in what appear to be random and unrelated homicides.

The events take place in France, yet the characters and even the terrain are set in a kind of spurious Flatland that, with a stroke of the pen, could be transformed into an

equally credible Romania or Belgium and no one would be the wiser. Only the clues, such as the missing Zahir, a historic ring swallowed by Jonah, the pet carp, are made specific, as Perec invests his boundless energy in all manner of devices and strategies to establish a universe of his own. Paradoxically, Perec did not seek to escape from this world or to negate reality -- rather, with the power of divination, he created plausible alternatives, as if these would provide a key to his own relentless probing for signification.

One could say that *A Void* is a text that is camouflaged to resemble a novel: It possesses a requisite beginning and ending; it offers a multitude of characters, albeit all bearing outlandish, mostly non-French names; it has a protagonist of sorts; it purports to tell a story, though within the story there are numerous other stories and literary references to lead one astray. *A Void* is parodic and farcical, and at the same time, as it underscores the difficulties of proceeding in this e-less landscape, it encourages the reader to unravel the many false leads to this absurd quest, for a quest it is.

But a quest to what end? Surely not Vowl, whose disappearance provides the pretext for the quest, for *A Void* is a construct, a deliberate artifice, a mystification in search of a decoder. In it the eccentric and the improbable are countenanced, as much as the mishaps, the accidental encounters, the many puzzles and riddles that are the lifeblood of Georges Perec's writings. Nothing is what it truly appears to be. There is not so much a subtext to interpret as there is a buried text, something the author is at pains to conceal from the reader and, quite possibly, even from himself.

Lines such as, "And didn't Anton Vowl claim long ago that a work of fiction would contain a solution to his plight?" and "By rights, your surviving such a holocaust is illogical" cry out to be interpreted. For concealed between the lines of *A Void* is an untold account of decimation and survival. This painful history, buried so effectively, so deeply, is only now, since the publication of David Bellos's biography of the late Georges Perec, who died in 1982 at the age of 46, laid bare, waiting to be deciphered. *A Void*, in Gilbert Adair's masterly translation, may be an invitation to a misreading, but it is decidedly worth the journey for the intrepid reader.

Ek 2.20 Irving Malin, “Georges Perec. A Void”

Review of Contemporary Fiction, C 15, S 2, Yaz 1993: 200-201.

It is impossible to convey the oddities and beauties of this text. There are plots within plots, mysteries within mysteries, times within times, shadows within shadows. The text is, in a sense, a whirlpool. Perec, in effect, wants to suggest that language (is there a world within a word?) is an attempt to convey consciousness; it is the bond that connects us (even though we take words for granted). By compelling us to understand that our very existence as social creatures depends on language, he forces us to hear and say and write with concentrated (consecrated?) understanding. As one character puts it: dumb-struck, as I say you and I, although not totally grasping at this point what its [inscription] is saying to us, call at last boast of proving its validity as a signal, as a communication. But Perec also understands that we often deliberately deform communication. We use words as white lies, as political slogans. We construct to deconstruct crimes. I assume that readers of this review know that Perec's text does not contain the vowel “e”. Why should he even attempt to make it disappear? Why is he so obsessive about absence, loss, rupture? By stressing absence, he suggests that it ultimately refers to the lives of those we once knew, to the times we once treasured. And, of course, he knows that in a paradoxical way, we often grant greater presence to absence than to presence. We don't take into account present life; we yearn for a golden past.

Perec is, of course, using the formula to mourn the missing relatives who were sent to the death camps. Thus it would be foolish to consider this text as a mere puzzle. It is a moral statement that masks itself; it makes us participate in the search for meaning (linguistic, political, religious).

The novel concerns Anton Vowl, an incurable insomniac who cannot understand his surroundings. Far off, a church clock starts chiming--a chiming as mournful as a last post, as an air-raid alarm, as an SOS signal from a sinking ship. Time is described metaphorically as an SOS of loss, alarm, sinking--perhaps of death itself. Vowl cannot sleep because he is afraid of the big sleep. His companions, with their absurd names, occupations, grotesque and amusing words, are perhaps his cult shadows, his secret sharers. Although there is a last chapter, there is another last (lost?) chapter after that. It appears that the author, or the book itself, doesn't want closure.

Finally, we are given passages that appear as metagraphs. A quotation from E.

Baron: The language of the Papuans is very impoverished; each tribe has its own language and its vocabulary is ceaselessly diminishing because, after every death, a few words are eliminated as a sign of mourning. Perec's text ceaselessly diminishes. We readers diminish as we move, or are moved?, through its labyrinthine trails (trials?). But we don't mourn because we perceive an oddity there, an amulet here. We are, in fact, laughing as we are crying.

Ek 2.21. Ian Monk, “On G. Adair’s *A Void*”

Writings for the Oulipo, Make Now Press, 2004: 7-9.

<http://www.partal.com/vademecum/eng/livres/1.html>

As a young Oulipian working within hard constraints I was naturally curious to study G. Adair’s translation of *La Disparition*. I must say that I found it an amusing work in its own right but, as a translation, frankly disappointing. I should point out straight away that, in my opinion, writing without any particular symbol in this British idiom of ours is not, in fact, that hard. Anybody with an inch of wit can do it, which might hint at why lipogrammatic has not caught on in any Anglo-Saxon country. So why oh why (as Paul Johnson would say) has Adair so rapidly slid into playing around with his original? And why pick such a clumsy pun as “A Void”? This pun is, I think, symptomatic of his not fully grasping what his task should consist of. For a lipogram should not sink to just “avoiding” that symbol which it cannot contain. Its author ought to find in this constraint a fillip to his imagination (this is implicit in *La Disparition*’s artistic approach and its Post Scriptum contains a clarification of this point). Although I would not go so far as to concur fully with Vladimir Nabokov’s vision of a “gray Clío of translation”, this fillip should signify, for a lipogrammatic translator, an ability to find a way of saying what his original says, without addition or omission, in so far as his idiom allows him so to do. Adair is witty, and a good wordsmith, but his translation totally fails to do this. Going through *A Void*, I found so many additions, omissions and just plain mistranslations that I soon had to stop counting. In this short criticism I shall stick to just four:

(a) Original: “Qui, d’abord, a l’air d’un roman jadis fait où il s’agissait d’un individu qui dormait tout son saoul.”

Adair (p. 3): “Which at first calls to mind a probably familiar story of a drunk man waking up with his mind in a whirl.”

What is this “probably familiar story”? In fact ‘dormir tout son saoul’ has nothing to do with a drunk snoring off last night’s visit to his local, but is slang for ‘having your full forty wink’. Our author’s allusion to his own, probably familiar story “A Man Snoozing” is thus lost.

(b) Original: “Ou, un court instant, sous trois traits droits, l’apparition d’un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtarde profilant, dans un vain sursaut d’imagination, la Main à trois droits d’un Sardon ricanant.”

Adair (p. 5): “Or, just for an instant, an abstract motif without any form at all, but for two Kandinskian diagonals, along with a matching pair, half as long and slightly awry - its fuzzy contours trying, if in vain, to draw a cartoon hand, which is to say, a hand with four digits and no thumb. (If you find this puzzling, look hard at Bugs Bunny’s hands or Donald Duck’s.)”

Apart from adding in Kandinsky (and, for a good abstract hand, why not?) Adair insists on providing us with his own insights into cartoon iconography. It is ironic that such animals’ not having thumbs should stick out so painfully as proof of this buff’s will to cram his ‘translation’ full of totally gratuitous allusions to films. It is as dispiriting as counting nods and winks in Tarantino’s *Pulp Fiction*.

(c) Original: “Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo.”

Adair (p. 39): “I ask all 10 of you, with a glass of whisky in your hand - and not just any whisky but a top-notch brand - to drink to that solicitor who is so boorish as to light up his cigar in a zoo.”

This, similar to our “That quick brown fox is jumping onto a lazy diva”, is a familiar typist’s workout and should contain all symbols from A to Z (barring, naturally, what it cannot contain in this book) and is also an important, but vain indication to Anton Vowl’s pals as to what is going on. Not only is this translation’s volubility absurd, but it also lacks all of four symbols: m, q, v and x. How about: “Quick! pour six whisky drams for an unjoyial solicitor bringing cigars to a zoo.” If not, Anton Vowl’s post scriptum is void of any point.

(d) Original: “Puis l’on suicida Fignon.”

Adair (p. 58): “... following Fignon’s hara-kiri à la Mishima (in fact, so rumour had it, this was not a totally voluntary affair, for, calmly placing a sword in front of him, and saying only, in an odd transatlantic twang, that “a man’s gotta do what a man’s gotta do”, his boss at Matignon had no doubt in his mind what would occur...”

A blatant addition of Mishima’s tragic act, plus a long blah-blah-blah, with again an odd filmic twang, just to say that Fignon did not in fact commit hara-kiri à la Mishima at all. Why not: “Big wigs push Fignon into drinking poison / swallowing aspirins / blowing his brains out / slitting his wrists in his bathtub (à la Lucan, his companions all around him, rightly knowing that this stoic act against a fascist dictator would blossom into immortality, with his living blood dissolving from a purplish patch to nothing in his tub)”, or any of a thousand various ways of famously

finishing it all? A suspicion starts that Adair is simply showing off, without any thought for his original.

Although working without that most common symbol of all, writing paragraphs full of original insight and/or blatant rubbish is child's play. My fumbling dispatch amply displays this fact, I think. What should count is sticking to translating what an author actually said.

Ek 2.22. John Lee, Okuyucu Mektupları

London Review of Books, , C 13, S 13, 11 Temmuz 1991: 20.

Much talk on translation is uninteresting because it is either too general or too specific. The subject only becomes fascinating when some intermediate course is found, such as comparing different versions – as it is by both Craig Raine and Donald Davie on successive pages of the *London Review* (*LRB*, 13 June). Some translations are long overdue: over the years, Henry James has come in for all sorts of treatment from umpteen French translators, and his complete works are only just in sight *The Sense of the Past*, a novel which for various reasons took fifteen years to half-finish, took me, for reasons which are perhaps not so very different, six years to translate, from first putting pen to paper till publication, in two months' time., Other translations are apparently premature: looking through the other end of the telescope, the British publisher of Georges Perec in 1987 rejected my completed version of Perec's *La Disparition* in favour of some idealised alternative which probably won't turn up 'this century' (I quote his American counterpart). Curiously enough, translating the James is far more constraining than translating the Perec, where stylistic freedom is the rule: Raine's matrioshka effect is the inevitable result once one has stretched the possibilities of French syntax to meet the conflicting demands of semantic coherence and style. While James refused to call a spade a spade, Perec obliged himself to call it a digging tool, a fork, or something more interesting. Impoverished present-day usage, to the extent that it does indeed seem more at home with Hingley-type 'four-square certainties' than with Chekhovian 'hints and guesses', is ill-equipped to cope with either. The new challenge brought by *La Disparition*, however, is how to combine the conservative virtues of the 'divine nobody' with the more enterprising, and perhaps selfish, qualities required for full participation in the creative process.

John Lee

Neufchâtel-en-Saosnois, France

Ek 2.23. Sara Greaves, “De *La Disparition* de Georges Perec à *Vanish’d!* de John Lee : la traduction traduite”

Palimpsestes, S 9, 1995:105-115.

La problématique de la lecture d’un texte traduit demande que l’on tienne compte, d’une part, des attentes du lecteur, de sa conscience d’avoir affaire à un texte traduit, et, d’autre part, de la “conscience” du texte d’avoir le statut d’une traduction (manifeste, par exemple, dans la présence de préfaces et de notes), voire de son éventuelle dimension métatextuelle. Qu’il puisse y avoir interaction entre ces deux consciences est évident: chaque note du traducteur en bas de page à propos d’un calembour qu’il n’a pas su rendre ou d’un fait culturel à élucider, rappelle au lecteur— en plus de l’information qu’elle donne — que traduire n’est pas une affaire de transparence. Mais, alors que la note du traducteur peut être considérée comme un aveu d’impuissance¹⁴⁵ dans la mesure où il n’a pas réussi à créer un texte qui se suffise à lui-même, ou peut au contraire servir à glorifier le travail de médiation du traducteur, pourquoi ne pas imaginer une traduction qui s’afficherait comme telle, qui se prendrait elle-même comme objet à traduire ? Tel est le cas, nous allons le voir, de la traduction anglaise du roman lipogrammatique¹⁴⁶ de Georges Perec, *La Disparition*, intitulée *Vanish’d!*, de John Lee¹⁴⁷.

Rappelons d’emblée que ce roman de Perec est un roman ludique oulipien¹⁴⁸ : “... signalons surtout qu’il s’agit d’un hasard, car, au fait, tout partit, tout sortit d’un pari...” (*La Disparition*, p.310).

A l’origine de *La Disparition*, il y avait, comme cadre fictionnel, un jeu, avec ses règles et son espace de liberté, espace linguistique et littéraire, que Perec, en explorateur vernien, explore de fond en comble. Le ton du jeu étant donné, le roman prend la forme d’une parodie multi-dimensionnelle où se trouvent pris comme cibles

¹⁴⁵ “Je citerais en contre-exemple la traduction française de *Finnegans Wake* (James Joyce, traduit par Philippe Lavergne, Gallimard, “Du monde entier”, 1982) : sous l’avalanche des mots-valises dont il ne tente de rendre qu’une infime partie, le traducteur use et abuse des notes, d’une façon irrégulière, de surcroît, qui ne correspond à aucun fonctionnement du texte joycien.” John Lee, “NdT (note du traducteur)”, communication donnée à l’Université de Provence dans le cadre d’un séminaire présidé par le Professeur Anne Roche, mai 1991, pp. 18-19.

¹⁴⁶ Un lipogramme est un texte dans lequel l’auteur s’interdit délibérément l’emploi d’une des lettres de l’alphabet.

¹⁴⁷ Malheureusement, cette traduction brillante n’a pas encore été publiée et peut seulement se consulter à l’Association Georges Perec, à la bibliothèque de l’Arsenal, Paris. Une autre traduction, de Gilbert Adair, intitulée *A Void*, vient de paraître chez Harvill.

¹⁴⁸ L’Ouvroir de Littérature Potentielle réunissait des écrivains (dont Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Georges Perec) intéressés par l’expérimentation ludique, la recherche de formes nouvelles (en s’inspirant de la musique, des mathématiques, etc.) et le renouvellement de formes rares ou anciennes.

des objets aussi divers que le roman policier, la linguistique, la psychanalyse, une nouvelle de Henry James (*The Figure in the Carpet*), un roman de l'auteur (*Un homme qui dort*), le roman lui-même comme œuvre d'art et... le lecteur.

Ceci n'exclut aucunement tout sérieux: des études très approfondies ont montré que ce roman n'est pas étranger au projet autobiographique de Perec; au contraire, il occupe une place essentielle dans le vaste puzzle des écrits perecquiens. Citons, par exemple, Claude Burgelin: "La saga du 'e' disparu/eux disparus a d'étonnantes proximités avec le roman qui entrecroise île disparue et ils disparus"¹⁴⁹. Chez Perce le travail de la langue revient, radicalement, à y inscrire son identité et son histoire.

Quant au lecteur de *La Disparition*, il s'identifie parfois aux avatars de la victime (Anton Voyl, Ismaïl, etc.), parfois aux détectives (Ottaviani, Amaury Savorgnan, etc.), tous aux prises avec un fatum énigmatique qui leur échappe. Ou, inversement, tous sont à l'image du lecteur idéal (celui qui se laisserait prendre au jeu du lipogramme) qui, une fois l'absence systématique du "e" repérée, s'attache à découvrir le fin mot de toutes les disparitions du roman. Par conséquent, le roman assigne au lecteur un rôle très actif¹⁵⁰ auquel il le forme au fur et à mesure, comme le souligne John Lee¹⁵¹, et se trouve constamment ramené à sa propre activité herméneutique par le jeu de cache-cache du discours lipogrammatique. De fait, on peut oublier le lipogramme pendant de longs passages, puis, brusquement, ou de manière plus insidieuse, à cause de la surface accidentée du récit (locutions ou lexique rares, mots tronqués, récurrences obsédantes...) ou des péripéties insolites de la narration, on se rend compte de ses ravages.

Prenons, à titre d'exemple, le cas de Douglas Haig Clifford, le "baryton naïf" du chapitre 9 qui meurt en chantant l'avant-dernière scène du *Don Giovanni* de Mozart dans le rôle de la statue du Commandeur (*Commandant*) :

Soudain il poussa un mi tonitruant. Puis sa voix cassa tout d'un coup, il cogna un portant, fit un faux pas, bascula, plus droit qu'un mât, ainsi qu'un baobab qu'on abat. Ça fit en bruit sourd, cassant. Du balcon aux gradins, du paradis aux loggias, l'on poussa un cri assourdissant. L'inouï choc fut si brutal qu'à l'instar d'Humpty-Dumpty chutant du haut du mur on vit s'ouvrir l'ivoirine carcan(p. 106) .

Pour déchiffrer cette mort et en comprendre les causes, le lecteur aura forcément recours à ce qu'on pourrait appeler la "lecture lipogrammatique". Ce qui tue Haig,

¹⁴⁹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris: Seuil, 1988, p.94. Citons aussi les articles réunis par le Colloque de Cerisy: *Cahiers Georges Perec*, Paris: P.O.L., 1984.

¹⁵⁰ Nous nous souscrivons donc pas à l'avis de David Lodge: "These works are probably more fun to read about than to read", *The Art of Fiction*, "The Experimental Novel", London: Penguin, 1992, pp. 107-8.

¹⁵¹ John Lee, *Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux*, à paraître.

c'est, d'une part, le "mi" qui se dit E en solfège anglais et, d'autre part, son deuxième prénom, Haig, qui, prononcé par les français non-anglicistes, ressemble parfois au mot anglais *egg*. Or, le mot français pour *egg* étant "œuf", et le pluriel de "œuf" étant "œufs" (Ø), On s'aperçoit que Haig renvoie à un lipophone (un phonème interdit). D'où aussi la comparaison avec Humpty Dumpty: le costume qui a été créé pour le Commandant ressemble fort à une coquille d'œuf... Somme toute, il est surdéterminé: le personnage doit disparaître.

Se livrant à ce jeu herméneutique face aux morts successives du roman, le lecteur de *La Disparition* prend peu à peu conscience d'une loi arbitraire et cruelle. Pris dans une sorte d'oscillation, il est tour à tour ou simultanément absorbé par la narration et confronté à la matérialité de texte : mode de lecture ambivalent qui convoque puis conjure l'angoisse. Vers la fin du roman, on nous explique :

il donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait... (p.311).

Or, la spécificité de l'écriture lipogrammatique réside dans le fait qu'elle est elle-même un acte traduisant; éviter des mots en "e" signifie qu'on les remplace par d'autres (mots étrangers et dialectaux, mots rares...), qu'on les détourne par périphrases ou paraphrases, qu'on recourt aux citations, aux réécritures etc. Il s'agit, à l'intérieur d'une langue, de modulations, de transpositions, d'emprunts — de toute la panoplie des opérations de traduction. Citons à nouveau Perec dans son Post-scriptum :

puis, surtout, il y assouvissait, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantin (ou qu'infantil): son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation (p.310).

Si, dans le texte source, écrire, c'est déjà traduire, qu'en sera-t-il dans la traduction ? Quel serait, pour invoquer la notion théorique d'équivalence, l'équivalent qui correspondrait à l'esprit et à la lettre de l'écriture lipogrammatique? Sans se laisser séduire par la force rhétorique de la tautologie, si la loi du lipogramme implique les contraintes et les potentialités de la lipographie et de ses dérivés (lipophonie, allolipographie, etc.), la loi de tout texte traduit consiste, elle, dans les contraintes et les potentialités de l'activité traduisante (fidélité au texte- source, règles grammaticales, découpage de la réalité de la langue d'arrivée...). Traduire un texte écrit sous la contrainte du lipogramme, c'est donc multiplier les contraintes mais aussi, grâce à sa façon de stimuler l'imaginaire linguistique, les potentialités.

Le caractère hautement auto-référentiel de ce roman se perçoit sous forme de discours réflexif (voir les deux extraits précédents), ainsi que dans chaque mot on l'absence du e ne peut que connoter le lipogramme. Dans la traduction, compte tenu de l'esprit parodique et excessif du roman, la dimension métatextuelle pourra également faire fonction de générateur textuel en se portant sur le lipogramme, certes, mais aussi sur l'acte traduisant lui-même. Cela veut dire en pratique, que l'on s'attendre, d'une part, à trouver dans la traduction l'absence de "e" et unesurdétermination ludique similaire à celle que l'on a vue dans la mort de Haig et, d'autre part, à constater que cette traduction se montre "consciente" d'elle-même. En ce qui concerne le lecteur hypothétique de *Vanish'd!*, plusieurs cas de figure se présentent à l'esprit: le "naïf", ne connaissant ni Perec ni son roman considéré comme un tour de force technique, ou l' "initié", averti du lipogramme et donc investi d'une curiosité bien précise (le traducteur a-t-il réussi la performance technique tout en aboutissant à un roman lisible ?).

De même que le teste-source, le texte traduit se donne comme tâche de former ses lecteurs, sur le tas, à la lecture lipogrammatique au deuxième degré. En effet, loin de suivre sagement les traces de Perec, John Lee relève le défi que lui lançait ce roman prodigieux de le recréer en langue anglaise, en réussissant une traduction qui non seulement laisse transparaître le texte de départ (phénomène que l'on a peu ou prou avec tout texte traduit), mais joue avec cet effet de palimpseste, "montrant puis masquant" (*La Disparition*, p.41) son statut de texte traduit.

Dans les extraits de *Vanish'd !* qui suivent (accompagnés des extraits du texte source qui leur correspondent), nous indiqueront quelques manifestations de cette dimension méta-métatextuelle qui est la "conscience" du texte traduit, ainsi que des jeux de langage que le lecteur, sensibilisé au fil des phrases, est invité à décrypter. Notons, au passage, que la dynamique du lipogramme est à l'œuvre dans les deux textes, engendrant l'écriture par associations sonores, graphiques, sémantiques.

Il voyait un vautour qui planait, haut dans l' azur. Tout autour du lit, un ramas d'animaux — gros rats noirs, mulots, souris, campagnols, crapauds, tritons — faisait faction à l'affût du corps raidi, chair à charognards (*La Disparition*, p.31).

V saw a carrion crow, waiting, sky – high, and all round his couch a clutch of crouching animals – fat black rats, all mousy sorts, both town and country cousins, frogs and toads, tritons – hanging around, lying in wait, raidi to tuck into his stiff carrion body (*Vanish'd!*, p. 18)

Commençons notre analyse du passage par le néologisme "raidi". Outre qu'il permet d'entendre un mot interdit (*ready*) tout en montant en épingle le lipogramme par sa transgression orthographique, le lecteur francisant y voit un calembour bilingue

(*ready/raidi*). D'autres jeux de mots bilingues suivront, tels que "Charly di goal is..." et "all will normal aura" (où "aura" ("un air") renvoie au futur français (*will*), tout en soulignant la suppression de *hume*, interdit à cause du *e*). Grâce à cet écho sémantique, ce lecteur y verra aussi une surdétermination du jeu sur *stiff*: "raide", mais aussi "un mort". C'est là un procédé inter linguistique qui fonctionne à l'instar d'une dynamique intertextuelle, permettant brusquement de percevoir le texte (la langue, la culture) en amont du texte traduit. De même que le texte-source dépend parfois, nous l'avons vu, de connaissances en langues étrangères, de même, le texte d'arrivée ouvre un espace polyglotte.

Plus important, cependant, est cet exemple de la lecture lipogrammatique au deuxième degré : grâce à la polysémie, nous lisons non seulement *ready* mais "raid—i" (autrement dit *a raid on e*), ou se trouve désignée cette opération persécutrice à l'encontre d'une voyelle. Cet exemple s'inscrit dans un réseau de lipographes (le terme est de John Lee) métatextuels ayant pour suffixe *y*, qui, étant homonyme de "e" (/i:/), permet d'entendre la voyelle interdite en toute légalité : *lucky* (le "e" manque), *whisky* (cf. *to whisk away* ; enlevez "e"), *flunky* (le "e" recalé), *milky* ("e" blanc), *dicky* ("e" boiteux). . . etc. Tous ces mots maintiennent leurs fonctions sémantico— grammaticales normales.

Les deux extraits comportent une série de trois mots liés par l'allitération sur /c/ : "campagnols", "cafards", "crapauds" et "couch", "clutch", "crouching". Le chiffre trois est une récurrence dans le texte-source : "Tout par trois", "par trois fois", "trois rayons branlants", "trois grands favoris" etc., provenant entre autres de la graphie du *E* majuscule avec ses trois traits. Dans *La Disparition* ce procédé s'insère dans un réseau de procédés permettant d'inscrire malgré tout la lettre "e" dans le texte. Dans le texte traduit, cette allitération triple constitue une des nombreuses solutions à l'obstacle du mot *three*.

Plus tard, le mot *road*, lipogramme naturel, est "traduit" par la locution citée ci— dessus, "frog and toad". Cet exemple du *rhyming slang* cockney est un petit tour de force métatextuel: il souligne la prédilection que révèle ce type d'écriture pour le signifiant en mettant l'accent sur la rime, et renvoie au style cumulatif et périphrastique dans la mesure où la locution est un prolongement et un détournement. Méta—métatextuellement, il connote très précisément la traduction lipogrammatique qui, elle aussi, est une sorte de jargon inventif réservé aux initiés. Sa gratuité dans les exemples fournis (il aurait suffi de traduire "crapauds" par *toads*

et laisser *road* tel quel) est également signe de la présence de la dimension métatextuelle.

Généralement, cependant, la construction textuelle n'est guère caractérisée par la gratuité: toute transgression grammaticale ou orthographique a une raison d'être. Ainsi, substitutions grammaticales (pronoms, terminaisons en *-ed*, articles...) et lexicales, locutions idiomatiques (légitimes ou transgressives), calembours, mot-valises, mots tronqués et ainsi de suite, sont tous intégrés non pas de manière anarchique, mais en respectant rigoureusement les lois de surdétermination sémantique et intertextuelle que le traducteur se donne. Ce serait dépasser le cadre de ce travail que d'examiner ces lois ici; nous espérons que les extraits qui accompagnent cet article permettront de s'en faire une idée¹⁵².

Un procédé qui revient avec insistance est la fonction performative. Cela n'est pas étonnant, lorsque l'on considère qu'il s'agit là du trait principal de l'écriture lipogrammatique: en effet, chaque mot, simplement parce qu'il ne contient aucun "e", dit ce qu'il fait. Dans la location suivante, le passé simple a été transcrit phoniquement de manière à reproduire au niveau du signifiant la "bourde" (*impairs*) au niveau du signifié: "dropt bricks" (p.50).

En témoignent notamment le titre (*Vanish'd!*) et le paradigme qu'il ouvre autour de l'apostrophe (qui pointe la présence d'une absence), de *-ish* et de *nish'd*. Ce dernier met en jeu, par contamination phonique, le *nichts*allemand (rien), qui s'insère dans un réseau de forte connotation métatextuelle, à savoir: le "e blanc", le vide autour duquel tout le texte se construit. Or, dans le texte traduit, cette homophonie engendre deux catégories de mots qui reflètent les deux faces de l'écriture lipogrammatique: d'un côté, il y a le vide: *diminish'd*, *abolish'd*, *finish'd*, *banish'd*...etc., de l'autre, le trop-plein: *polish'd*, *nourish'd*, *accomplish'd*... etc.

Si l'on compare ce titre à son homologue, il est clair qu'il y a une grande différence de parti pris de part et d'autre. Alors que Perec choisit un mot lexical légitime, John Lee affiche d'emblée qu'il y a quelque chose de saugrenu. Comme n'importe quel titre, c'est un encodage que seule la lecture du texte permettra de décoder, ainsi qu'on le perçoit, par exemple, dans son ancrage intertextuel: grâce aux allusions que contient le texte, le lecteur prend conscience des intertextes du titre, à savoir:

¹⁵²Pour une étude plus détaillée, mon mémoire de maîtrise peut se consulter à l'Association Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

Macbeth de Shakespeare et *Kidnapped!* de R.L. Stevenson¹⁵³. Le fait que le titre du texte traduit soit constitué d'une proposition exclamative est aussi à prendre en considération: n'y décèle-t-on pas l'expression de l'humour et l'annonce de l'esprit parodique qui se confirme au cours du roman? Si les résonances textuelles et intertextuelles mentionnées ci-dessus ne lui apportent rétrospectivement poids et épaisseur, néanmoins l'absence du "e" est plus fortement désignée que dans le titre original. Le parti pris du traducteur semble, par conséquent, consister à supposer que la plupart de ses lecteurs — vingt-cinq ans après la parution de *La Disparition* — sauront que le roman est un lipogramme. Il s'agira donc moins de le leur faire découvrir que de les inviter d'emblée à le suivre sur les pistes du lipogramme anglais.

Ce qui fascine dans le roman et dans la traduction, c'est l'accumulation de sens, la saturation depuis les éléments les plus minimaux jusqu'à l'élaboration fictionnelle et jusqu'au déploiement intertextuel. Si bon nombre des intertextes dans *La Disparition* sont d'origine anglaise ou américaine (*Macbeth*, *Tristram Shandy*, *Moby Dick*, etc.), dans le texte traduit cette tendance est exagérée. Outre les allusions, implicites ou explicites, dans *La Disparition*, le texte traduit est émaillé d'allusions qui lui sont propres et qui sont puisées dans la culture anglo-saxonne et, de ce fait même, la connotent. Ces allusions sont à la fois formellement et sémantiquement intégrées dans les réseaux du texte et posées en surface, d'où elles attirent l'attention sur son statut de texte traduit. En voici, quelques exemples, qui renvoient à des romans de Charles Dickens: "[... or Boza for Pickwick, Philip "Pip" Pirrip or Codlin and Short"] (p.160).

Codlin renvoie aux réseaux ichthyologique (un de ses sémantèmes étant une morue de petite taille) et entomologique (un *codling* est un papillon de nuit), tandis qu'un autre sémantème, une variété de pomme, s'intègre par récurrence: *codlinturnup* est un lipographe de *apple turnover*, traduction de "chausson farci"; *Cap-codling* traduit Cap Cod, etc.

"(...) so I did a bit of artfoldodging" (p. 198) : ceci traduit "(...) j 'usais d'un faux-fuyant malin" (p.268) et introduit le célèbre Cockney, l'*Artful Dodger*, tout en décrivant parfaitement l'écriture lipogrammatique et, de surcroît, en soulignant l'art (

¹⁵³ "*Vanish'd*" avec l'apostrophe provient de *Macbeth* (pièce réputée maudite) au moment où les trois sorcières s'éclipsent pour la première fois (acte I, scène 3): "Whitthe rare they vanish'd?"; l'apostrophe est ensuite intégrée dans un autre réseau métatextuel. Le point d'exclamation provient du titre du roman de Stevenson, *Kidnapped!*, traduit en français par "*Enlevé!*"

art —ful). De là, il ne faut qu'un pas pour œaduire "Bon sang !" par "What t' dickins !", où le i est un substitut phonique du "e".

Dans *Vanish'd !* le travail des allusions culturelles et des intertextes de toutes sortes est considérable : mis à part la littérature, le transfert culturel se fait dans les domaines de la nourriture, des institutions, des chansons et des émissions de télévision. Parfois, une allusion peut en cacher une autre : dans l'exemple qui suit, un lipogramme naturel — location proverbiale anglaise — est donné comme citation de François Danican Philidor, suivi d'une citation de John Donne, traduction plus proche du français.

"Nonobstant nos chagrins, il nous faut nous unir", ainsi chantait jadis François Darican Philidor (p.129).

It's an ill wind that blows nobody any good. As it says in an old song by François DanicanPhilidor... (or was it John Donn?): "Though sorrowful, no man is an island" (p. 94).

Du point de vue du traducteur, il s'agit sans doute là d'une occasion d'insérer un lipogramme naturel et d'inclure un nouvel écrivain anglais. Le lecteur, en revanche, voit le texte traduit en train de subir une expansion de manière assez explicite ("or wasit John Donn ?") et l'opération traduisante du transfert culturel se réalise devant lui.

Les deux "consciences" du texte traduit et de son lecteur peuvent aussi se rejoindre dans la perception de cette signature de l'artiste: John (Lee) Donn (*done*). En effet, de la même manière que Perce ("un grand cri vain" p. 128) s'inscrit, dans son roman *Ilot du Grand Pardon*, "au Royal O - P.R.C." et "Nato - SAG - G/PRC" (p.77), le traducteur ("this author, crying out loud to...", p. 144) s'inscrit dans le texte traduit en même temps qu'il y inscrit le nom de l'anglais typique, John Bull "Gold (John) Bullion".

L'exemple suivant illustre le type de difficulté qui, ordinairement, est renvoyé dans une note de bas de page. Le problème réside dans le besoin, pour le lecteur anglais de reconnaître un pangramme¹⁵⁴défectueux et de surcroît, d'avoir accès au sens de la phrase. La solution consiste à fournir la traduction littérale du pangramme français (nécessaire parce qu'il s'insère sémantiquement dans la narration), puis à permettre la reconnaissance culturelle en donnant une version lipogrammatique du pangramme anglais le plus connu (*over the lazy dog* devenant "at this lazy dog")

"Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo" (p. 55)

¹⁵⁴ Un pangramme est une phrase ou un texte utilisant toutes les lettres de l'alphabet; un pangramme connu mais défectueux permet de signaler et de souligner l'absence du "e".

“Quick! X hot tots of brand whisky for an unjovialsolicitor smoking at Paris zoo!” (viz. a quick brown fox jumps at this lazy dog, as any typist will know, but such a translation would play havoc with our story, wouldn’t it?) (p. 37).

L’interpellation interrogative pointe clairement le décalage entre les deux versions: “but such a translation would play havoc with our story, wouldn’t it?”. En illustrant le caractère paradoxal de cette écriture, elle implique le lecteur dans l’histoire, dans le déroulement de l’action, tout en l’invitant à réfléchir sur la fabrication du roman et le passage d’un texte à l’autre. Mais, la plupart du temps, la conscience du texte traduit s’exprime de manière tout de même moins directe, laissant jouer les connotations. Ainsi, “un discours abracadabrant” (p. 234) est traduit par “a cock-and-bull-story” (p. 172), ce qui connote, par le truchement d’une expression idiomatique, l’entre-croisement de la France et l’Angleterre : l’animal fétiche français (le coq) y côtoie — encore une fois — (John) Bull. La langue et la littérature anglaises jouent un rôle important dans le roman sur les plans fictionnel et linguistique (Augustus B. Clifford est anglais et habite à Azincourt, Albin hait Albion, les citations et les discours en anglais, etc.): John Lee superpose à l’auto-référence perecquienne (le “discours abracadabrant”) une allusion à ces multiples rencontres franco-anglaises. S’y ajoute, par ailleurs, une allusion à l’une des plus célèbres histoires à dormir debout de la langue anglaise, citée dans le Post-Scriptum de *La Disparition: The Life and Opinions of Tristram Shandy* de Laurence Sterne, qui se termine “L--d! said my mother, what is this story all about? A COCK and BULL, said Yorick - And one of the best of its kind, I ever heard”.

A la lumière de ces extraits, on prend conscience de la créativité foisonnante qui appelle et interpelle le lecteur du lipogramme en anglais, ainsi que des multiples façons dont l’auto-parodie peut se manifester. En puisant dans le champ de référence anglais elle accapare tout ce qui peut représenter l’acte traduisant, qu’il s’agisse d’argot cockney, d’accents écossais ou américain, de caricatures nationales ou des nombreuses locutions idiomatiques. Si les lecteurs hypothétiques divers (naïfs, initiés...) abordent ce texte traduit à partir de positions diverses, ils sont vite formés à la lecture lipogrammatique ; à la différence de *La Disparition*, dont certains lecteurs ne se sont pas aperçus qu’il manquait une lettre, *Vanish’d!*, mettant cartes sur table pour exploiter de manière ludique la “conscience” du texte traduit, crée les conditions d’une interaction texte-lecteur plus explicite. Quant au lecteur qui connaît bien *La Disparition*, il s’offre le plaisir supplémentaire de suivre les cheminements intellectuels et linguistiques qui ont permis le passage d’un texte à l’autre. De fait,

Vanish'd est en quelque sorte *La Disparition* recréée ou reconstruite, sans que les échafaudages (pour reprendre une image de Raymond Queneau)¹⁵⁵ aient été démontés.

S'il est vrai que cette traduction fonctionne par équivalence formelle, l'image d'un texte parallèle, ou d'un texte en miroir, n'est pas tout à fait juste pour décrire *Vanish'd* !. Il paraît préférable d'y voir une continuation, voire une excroissance de *La Disparition*, excroissance dont les tiges et les vrilles n'auraient pas été coupées, et montreraient ainsi plus qu'elles ne masqueraient, en fin de compte, les liens de parenté. Quant au lecteur, ce n'est pas non plus l'homologue exact du lecteur du texte-source. Lire cette traduction ne devrait pas seulement se concevoir comme un recours nécessité par la langue, mais comme une nouvelle expérience littéraire.

¹⁵⁵ "Entretiens avec Georges Charbonnier", cité par Benoît Peeters, *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy, p. 178.

Ek 2.24. Sara R. Greaves, “Une traduction non plausible ? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee”

Palimpsestes, S 12, 2000: 103-116

Dans l'état actuel des choses, le public anglo-saxon non francophone n'a accès au chef-d'œuvre lipogrammatique¹⁵⁶ de Georges Perec que par la médiation de Gilbert Adair, dans sa traduction de 1994: *A Void*¹⁵⁷. Cependant, deux autres traductions existent, dont l'une depuis dix ans déjà, celle de John Lee, intitulée *Vanish'd!*¹⁵⁸ Or, malgré les promesses faites de laisser cet auteur publier ailleurs¹⁵⁹, cette traduction a été refusée par le même éditeur qui, quelques années plus tard, a fait paraître celle d'Adair. Cette préférence laisse perplexe. Les deux textes traduits ne se ressemblent pas et sont le résultat de parti-pris très différents, l'éditeur estimant que l'un d'entre eux était plausible et recevable, l'autre non: pourquoi? Selon quels critères ce jugement a-t-il été établi? A défaut de savoir ce qui se passe dans la tête de l'éditeur, nous pouvons essayer de répondre à ces questions en comparant les traductions et les articles de Lee et Adair. Ce sera l'occasion, chemin faisant, de réfléchir sur la réception de l'œuvre traduite, sur les idées que les traducteurs se font de leurs futurs lecteurs et sur cette notion de plausibilité. Autant de questions que l'examen de ces deux textes traduits rend particulièrement pertinentes.

Dans leurs écrits en marge des textes traduits, les deux traducteurs nous informent sur le type de lecteur qu'ils ont à l'esprit, et ainsi sur la façon dont ils espèrent être reçus. Présentant sa traduction nouvellement parue, Gilbert Adair situe *La Disparition* dans la tradition du roman expérimental pour anticiper sur – et conjurer – l'hostilité d'un public supposé réfractaire. Soucieux de ménager ce public, il espère lui faire surmonter ses idées préconçues sur la littérature moderne et se pencher sur cette bizarrerie, un roman sans “e”, en banalisant en quelque sorte l'écriture lipogrammatique : “Ayant fini par comprendre, dis-je, qu'on peut écrire aussi bien (quoique différemment) un roman sans la lettre ‘e’ qu'avec...”¹⁶⁰

¹⁵⁶ Un lipogramme est un texte dont une ou plusieurs lettres d'alphabet manquent.

¹⁵⁷ Harvill, Harper Collins Publishers, Londres.

¹⁵⁸ On peut consulter cette traduction non publiée à l'Association de Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Il en était question dans un numéro précédent de *Palimpsestes*: “De *La Disparition* de Georges Perec à *Vanish'd!* De John Lee: la traduction traduite”, Sara R. Greaves, dans *Palimpsestes* no:9, “La lecture du texte traduit”. Paris: PSN, 1995: pp. 105-115, ainsi que dans mon mémoire de maîtrise, “La Traduction d'un Lipogramme”, visible également à l'Association Georges Perec. L'autre traduction est d'Ian Monk, et n'a pas non plus publiée.

¹⁵⁹ Il s'agit en effet d'une promesse non tenue, faite sans date ni signature sur papier carbone, envoyée trois mois après un courrier “égaré”.

¹⁶⁰ Gilbert Adair, “Perec sans ‘e’ et en anglais”. *Courrier International* 158, 11-17 novembre 1994.

Il cherche à justifier l'entreprise de Perec, ainsi que la sienne propre, auprès de ce public, en lui rappelant l'héritage de la littérature expérimentale en langue anglaise (*Tristram Shandy*, *Ulysses*, *Pale Fire*...). Certes, il écrit ici pour le *Sunday Times* et ne s'adresse donc pas à des "spécialistes", mais tout en rappelant cet héritage, il se dégage de ses propos la volonté de minimiser l'exploit pyrotechnique de Perec.

Le 10 octobre aura été dans ma vie un dimanche à marquer d'une pierre blanche. C'est ce jour-là que j'ai mis le point final à une folie littéraire à laquelle je me suis livré avec plus ou moins de constance (en l'abandonnant parfois assez longtemps): la traduction anglaise du polar métaphysique de Georges Perec, *La Disparition*.

Pendant une brève période, pas très sérieusement, j'ai pensé l'intituler *All About E*, l'ouvrage ayant ceci de particulier qu'il ne contient aucun "e" du début à la fin, omission qui a paradoxalement pour effet, vous vous en doutez, de rendre le lecteur infiniment plus conscient de la lettre manquante que si elle était régulièrement disséminée au long des trois cents pages du livre. Mais j'ai fini par trouver *A Void* (jeu de mots sur "un vide" et "éviter"), qui est à la fois une vague interprétation du titre original de Perec (*The Disappearance*, pour des raisons évidentes, ne fonctionnant pas en anglais), et une façon d'annoncer la couleur quant aux intentions du livre. Car le roman de Perec est ce qu'on appelle un lipogramme, à savoir un texte dans lequel on s'abstient d'utiliser une ou plusieurs lettres de l'alphabet; et si ce n'est en aucun cas la première expérience de ce genre, c'est certainement la plus ambitieuse. Je viens donc, lipogrammatiquement, de le traduire.

Quand on me demande, et on me l'a souvent demandé, à quoi diable rime un exercice aussi démentiel, j'ai deux réponses toutes prêtes.

La première, c'est que, pour Perec, la littérature était pour ainsi dire entravée par sa propre liberté, inhibée par l'absence des contraintes formelles qui, des unités aristotéliennes à la forme du sonnet, ont toujours contribué au cours des siècles à façonner et à sculpter la vision des écrivains; et qu'en l'absence de telles contraintes, il était du devoir de l'écrivain de les inventer. Ainsi, il a publié un recueil de poèmes, *Alphabets*, composés, en parfaite conformité avec les principes du sérialisme schönbergien, et un palindrome de 500 (j'ai bien dit 500) mots.

La deuxième réponse, c'est qu'en français la prononciation de la lettre "e" est quasiment indistincte de celle du mot "eux". Or, sachant que le juif Perec avait perdu sa mère à Auschwitz et qu'il avait depuis lors été hanté par son martyr, tout se passe comme si, allégoriquement, les disparus de son livre, c'était "eux", les juifs emportés dans l'Holocauste, comme si la solution finale pouvait se définir en dernière analyse comme la volonté d'éradiquer une lettre de l'alphabet humain.

Ce sont là, dis-je, mes réponses publiques aux témoignages béats d'incrédulité, voire d'apitoiement, que je reçois depuis quatre ans. Comme traducteur du roman, pourtant, c'est-à-dire quelqu'un qui le connaît mieux que personne au monde (d'autant que *La Disparition*, cas unique, interdit au traducteur de s'assoupir un seul instant, de peur de laisser passer un "the", un "he", un "they", un "one", ou n'importe quel passé régulier en "ed", temps que Perec lui-même pouvait s'autoriser), j'ai trouvé une autre justification au fait de m'être embarqué dans une telle aventure. Malgré toutes les petites plaisanteries que j'ai inventées pour préserver ma santé mentale, des trucs sur la façon d'économiser les "e" inutiles, et bien qu'en finissant la traduction j'aie poussé "Eeeeeeeeeeh !" de soulagement, ce qui m'a vraiment sidéré, une fois que j'ai eu pris le rythme, c'est de m'apercevoir à quel point on arrive à s'en passer facilement.

Vers la fin de sa vie, quand il a commencé à perdre dents, cheveux, vue, mémoire, etc., le poète Paul Claudel observait combien tout cela lui paraissait étonnamment peu. C'est exactement ce que j'ai éprouvé, dans un tout autre registre. Naturellement, l'anglais de *A Void* quelque chose d'inquiétant, de guindé et de stylisé. Pourtant, c'est une langue comme une autre, qui possède ses propres principes et, je crois, son propre potentiel mystérieux de beauté. Et puis, vers les cent dernières pages, je me suis aperçu que j'avais si bien pris goût à la chose que, lorsque je devais passer un certain temps à traduire un article de journal (une

colonne, par exemple, pour *le Sunday Times*), cet article contenait inmanquablement, j'en suis sûr, bien moins de "e" qu'il n'aurait dû.

Dans l'ensemble, l'establishment littéraire britannique s'est montré indifférent, si ce n'est ouvertement hostile, au roman expérimental: demander à un critique un compte rendu sur de tels romans, ce serait comme demander à un taureau de faire la recension d'un chiffon rouge. Pourtant, la langue anglaise peut s'enorgueillir des plus beaux ouvrages: *Tristram Shandy*, *Ulysse*, *Feu pâle* -, et plusieurs des romans modernes qui résistent le mieux au temps appartiennent eux aussi à cette catégorie – *Le Château des destins croisés* (roman sous forme de jeu de tarot) et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (roman sur ce que cela veut dire de lire un roman), d'Italo Calvino, *Le dictionnaire khazar* et *Paysage peint avec du thé*, de Milorad Pavic (romans respectivement sous forme de dictionnaire et de mots croisés), *La Maîtresse du lieutenant français*, de John Fowles (roman accompagné de son propre appareil critique), *Alphabetical Africa*, de Walter Abish (roman par ordre alphabétique) et *La Flèche du temps*, de Martin Amis (roman qui suit une chronologie inverse). Ayant fini par comprendre, dis-je, qu'on peut écrire aussi bien (quoique différemment) un roman sans la lettre "e" qu'avec, et ayant également compris, par extension, que le roman traditionnel et linéaire de deux cent cinquante pages remplies de "e" était précisément une convention comme une autre (encore que beaucoup plus tenace que n'importe quelle autre), je ne vois aucune raison valable pour que les titres mentionnés ci-dessus inspirent la moindre terreur à un lecteur motive. Un roman sous forme de mots croisés? Pourquoi pas, après tout? Lewis Carroll a bien écrit un classique populaire sous forme de jeu d'échecs.

C'est un peu comme en amour. Le lecteur et le livre forment-ils autre chose que la bête à deux dos? La plupart d'entre nous, avouons-le, ont un certain goût – et sans doute, dans une relation à long terme, un besoin absolu – de l'expérimentation.

Si Adair veut nous convaincre de notre besoin commun d'expérimentation, son recours à la métaphore de la bête à deux dos, bien qu'elle soit percutante, ne permet pas d'entrevoir la relation exacte qui existerait entre le texte et le lecteur – encore moins entre celui-ci et le texte traduit. Son article penche plus du côté du traducteur et de son expérience, dont le fait le plus remarquable, écrit-il, est la facilité avec laquelle on arrive à se passer du "e" disparu ne gêne en rien le déroulement normal du roman¹⁶¹...

Or, si Adair se dit surpris, en terminant son texte, par la facilité de l'écriture lipogrammatique, cette constatation ne constitue pour Lee qu'un point de départ. Pour celui-ci, en effet, le défi lancé par *La Disparition* au lecteur, et a fortiori au traducteur, dépassé de loin la simple gymnastique exigée par le lipogramme (périphrases, circonlocutions, synonymes...): il fait intervenir une réflexion sur la traduction comme processus créatif.

The new challenge brought by *La Disparition*, [...], is how to combine the conservative virtues of the 'divine nobody' with the more enterprising, and perhaps selfish qualities required for full participation in the creative process¹⁶²

¹⁶¹Une autre relation est problématique dans le texte d'Adair: il s'agit de celle qu'il entretient avec le matériau référentiel qui domine la première partie du roman et qui renvoie aux événements des années soixante à Paris, composante escamotée ainsi que le montrera l'article de Mireille Ribière figurant dans le présent numéro de *Palimpsestes*.

¹⁶²"Matrioshki". *London Review of Books*, vol 13, no 13, 11 juillet 1991).

La contrainte lipogrammatique à elle toute seule ne mériterait pas qu'on s'y arrête :
“... as Jacques Roubaud correctly pointed out, mere avoidance of e's in English is too easy to be of any interest”

La contrainte lipogrammatique à elle toute seule ne mériterait pas qu'on s'y arrête :
“... as Jacques Roubaud correctly pointed out, mere avoidance of e's in English is too easy to be of any interest”¹⁶³.

Dans un autre article – “ce qui dit art maniaque dit oui” – que l'on trouvera également dans ce numéro de *Palimpsestes*, Lee nous promet la “reconstitution du réseau textuel” et son article nous initie aux secrets de sa traduction. Il y expose, entre autres, le principe des “générateurs secondaires”, qui s'ajoutent au lipogramme en tant que tel, en se référant à la thèse universitaire de Mireille Ribière¹⁶⁴.

Tel qu'il est présenté par Lee, *La Disparition* est un roman qui livre peu à peu ses stratégies. Il contient son propre mot d'emploi, puisque la contrainte lipogrammatique – au fur et à mesure qu'elle élabore des fils narratifs, accumule progressivement des résonances sémantiques et passe au crible la littérature secondaire – est constamment montrée du doigt¹⁶⁵. De la même manière, Lee cherche dans *Vanish'd!* à faire percevoir au lecteur les mécanismes à l'œuvre et, dans le même esprit ludique, à le faire participer à la construction textuelle. Ce parti pris, doublé par la démarche explicative adoptée dans son article, nous fait entrer dans les stratégies traductives du texte traduit et dénotent le respect que ce traducteur éprouve à l'égard de son lecteur – son désir de lui apprendre les règles du jeu de l'écriture perecquienne. Témoin aussi ce passage extrait de sa “Note du Traducteur”¹⁶⁶

Puisque le principe du blanc produit du bancal, avatar du clinamen, il devient urgent pour le traducteur, en tant qu'organisateur second de l'écrit, de différencier ce phénomène du n'importe quoi, de gérer cette difficulté plutôt que de la masquer derrière une prose trop lisse. Le lipo est le contraire de poli: c'est d'ailleurs pourquoi le roi est mat! Ce qui n'exclut pas la courtoisie; au contraire, les remarques qui vont suivre peuvent se comprendre comme les politesses de l'auteur envers son lecteur, et traiteront de la difficulté spécifique qu'elles présentent au traducteur soucieux de respecter cette qualité, trop rare, du texte source. Une telle courtoisie réunit au moins deux aspects: d'une part elle consiste à ne pas prendre le lecteur pour moins malin que soi; d'autre part, il s'agit de ne jamais oublier que le lecteur est

¹⁶³“*La Disparition: Problem Translations*. “The Rough and the Smooth”, article de John Lee intégré au présent numéro de *Palimpsestes*.

¹⁶⁴Ph. D, Londres, 1985.

¹⁶⁵Cette partie de cache-cache est un aspect essentiel de la relation texte-lecteur, et il est regrettable que, dès la jaquette de la traduction anglaise d'Adair, la contrainte soit tout simplement dévoilée: “The actual book, a parody thriller, is both funny and curiously moving... You can read a long way in it before you even realise the self-imposed constraint which is responsible for the haunting strangeness of its tone”, Robert Nye, *The Times*, et: “[...] without at any point invoking that most basic prop of traditional syntax: an e!” Harper Collins Publishers, 1994.

¹⁶⁶Passage repris en note dans “*La Disparition: Problem Translations*. The Rough and the Smooth”, article de John Lee intégré au présent numéro de *Palimpsestes*.

un autre et qu'il a besoin d'une inscription sur la page pour comprendre ce qui se passe dans votre tête.

Deux attitudes distinctes face à la réception envisagée et désirée caractérisant donc ces deux traductions. L'une procède d'une tendance à banaliser tout ce qui sort de l'ordinaire, cherchent à ramener sur un terrain plus familier l'irréductible – et inquiétante – étrangeté de l'écriture de *La Disparition*; l'autre reste fidèle à cette étrangeté, cette âpreté, mais sans hermetisme, sans mystification, en fournissant au lecteur de multiples pistes pour qu'il y accède. On ne peut que préférer cette dernière attitude, à la fois plus fidèle au roman et plus respectueuse pour le lecteur.

Force est de constater, cependant qu'Adair ne se trompe pas dans son jugement sur la méfiance probable du public anglo-saxon face aux romans expérimentaux, à en juger, en tout cas, par les réactions des journalistes. En effet, si les comptes rendus de sa traduction sont élogieux, pleins d'admiration devant l'exploit réussi: "Adair's energy and ingenuity are almost bottomless"¹⁶⁷ et "It needed a madman or genius to want to translate this accursed book into English. In Gilbert Adair it has found both"¹⁶⁸, la question de la plausibilité – de la traduction mais tout d'abord de l'œuvre elle-même – est au centre des préoccupations des critiques britanniques. En effet: "Adair, like Perec, ranges between the smoothly plausible and the insanely lyrical, the fantastical and the rigorous"¹⁶⁹.

Et pour Daniel Gunn, il est question de: "a confusing series of implausible plots", estimant que: "The reader risks being overwhelmed in the deluge of bravura, implausibility and proper names."

Quel sens faut-il donner à "plausible" ici? Je suggère, vu les termes avec lesquels cette notion est contrastée ("insanely lyrical", "fantastical", "deluge of bravura, implausibility and proper names"...), qu'elle est à peu près synonyme de "raisonnable" ou de "vraisemblable", c'est-à-dire, dans ce contexte littéraire, non conforme au réalisme traditionnellement associé au roman. De fait, Adair, en suggérant que le roman est plus terre à terre qu'il n'y paraît, et malgré ses propos sur la tradition expérimentale, revendique presque pour *La Disparition* le statut de roman réaliste. Cette interprétation est corroborée par le fait que sa traduction est beaucoup plus prolixe que le texte-source, ce qui contribue, me semble-t-il, à arrondir les

¹⁶⁷ Daniel Gunn, "E-free". *Times Literary Supplement*, 7 octobre 1994: p.28.

¹⁶⁸ Andy Martin, "Avoiding 'e' issue". *The Guardian*, 4 octobre 1994, "Books", p. 10.

¹⁶⁹ *Id.*

angles et à aplatir les aspérités langagières. Voici ce qu'écrit Andy Martin à ce propos:

Adair has actually enriched the original, adding updates and clarifications: "yatagan" becomes "yataghan" (a Hungarian slicing tool, if you must know), and generally slipping in more metonymic mimetic ballast – an aloof barman becomes "a barman who visibly cannot wait to chat up a pair of young girls in an adjoining booth and is sarcastically, not to say 'smart-assstically', humming 'Why am I waiting'","¹⁷⁰.

Ce critique est favorable à la traduction d'Adair ("enriched the original"), mais à mes yeux ce "lest mimétique" fait plutôt partie des choses qu'on peut lui reprocher: ajouter de l'excédent n'est pas généralement considéré comme une qualité, et, d'autre part, la dimension mimétique n'est guère conforme à l'esprit du roman! En outre, si l'explication est une pratique connue en matière de traduction, on y a généralement recours pour éclaircir l'hermétisme éventuel de références culturelles propres à la langue du texte-source. Or, dans l'exemple donné ci-dessus, le terme "yatagan" a sûrement autant de chances d'être connu d'un public français que de son homologue anglais, et si Perec estimait qu'il ne méritait pas une explication, on voit mal ce qui justifierait en anglais. Ce qui mériterait plus d'être mis en relief, en revanche c'est le réseau métatextuel regroupant les références à l'Est, point cardinal proscrit du texte et dont la Hongrie, en tant que pays de l'Europe de l'Est, fait partie; ou bien celui qui inventorie les outils, ustensiles ou armes potentiellement castrateurs, et dans lequel ce poignard s'inscrit également. Mais Adair semble plutôt viser une sorte de convivialité rassurante, comme en témoigne le "smart-assstically" ci-dessus, néologisme ludique mais dépourvu de résonances métatextuelles. Le texte d'Adair allonge linéairement celui de Perec comme on allonge une sauce ou un alcool fort, alors que c'est sur l'axe paradigmatique qu'il faudrait construire.

Or, c'est bien la non-plausibilité, au sens d'in vraisemblable littéraire, qui était à l'origine du refus de l'éditeur de publier la traduction de John Lee¹⁷¹. On lui reproche en effet une sorte de "gene stylistique" induite par l'écriture lipogrammatique:

[...] the lipogrammatic solution is difficult enough, not so much in itself, or because of the heightened importance of the sense, but because so much of the linguistic content is, inevitably, specifically French. This entails an unavoidable stylistic constraint (apparently not to everyone's taste: on these grounds, Collins Harvill, who own the rights, have refused my completed version of *La Disparition*, deciding, finally, to release the rights rather than to publish themselves)¹⁷².

Dans *Vanish'd!*, l'éditeur déplorait, semble-t-il, l'écriture stylisée, peu naturelle: même si le roman lui-même était jugé non plausible, sa traduction, quant à elle, ne

¹⁷⁰Id.

¹⁷¹«[...] not being, I quote the publishers, sufficiently 'plausible'», John Lee, "*La Disparition*: Problem Translations, The Rough and the Smooth", *op.cit.*

¹⁷²Id.

devait pas l'être... Etant donné la connotation négative que porte ce mot en anglais ("having an appearance of truth or reason; seemingly worthy of approval or acceptance" selon Webster et "specious, seeming reasonable or probable; persuasive but deceptive selon l'*Oxford Dictionary*), c'est à se demander si la langue de cet éditeur ne lui a pas fourché... En effet, la condamnation pour non-plausibilité semble provenir du fait que ce texte qu'il faut plutôt situer dans le droit fil du Nouveau Roman ricardolien. Car *La Disparition* est une œuvre, comme le souligne Lee, dont "The medium is the message"¹⁷³. Sa traduction ne serait-elle pas victime d'une méconnaissance de caractère éminemment langagier du roman, et par là, forcément, mal comprise?

Voyons maintenant ce qui se passe si l'on donne au terme "plausible" son sens plus large de "convaincant" ou "crédible". Une traduction de *La Disparition* digne de ce qualificatif ne s'attacherait sans doute pas à recréer l'illusion realiste, mais à mettre en place pour le lecteur anglophone une structure stratifiée et dynamique semblable à celle érigée par Perec. Dans cette optique, la traduction de Lee relève brillamment le défi. Rappelons tout d'abord que si *La Disparition* n'utilise aucun "e", ce blanc laissé par la lettre disparue ne sert qu'à dissimuler son contraire, c'est-à-dire un trop-plein de "e" ou d'œufs, comme en témoigne l'article de ce traducteur intitulé "Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux: le lipogramme chez Perec et d'autres"¹⁷⁴. Loin d'éviter les "e" le traducteur attentif à cet aspect paradoxal du lipogramme y verra une invitation à les faire proliférer. Pour John Lee, c'est là sa première stratégie traductive, et c'est d'abord en cela que sa traduction est, à nos yeux, de loin plus crédible que l'autre: ayant déniché d'abord les "e" du roman, il les a ensuite dissimulés dans le texte traduit, en fournissant les indices pour que le lecteur anglophone les retrouve à son tour. Tout comme une vaste chasse au trésor – ou plutôt aux œufs de Pâques.

En gardant à l'esprit ces deux notions, c'est-à-dire, d'une part le vraisemblable, d'autre par le caractère langagier et interactif du roman, je propose maintenant d'étudier très modestement quelques extraits des deux textes traduits, à titre comparatif et afin de tracer quelques-uns des "e" cachés dans le texte de Lee. Une piste d'exploration qui nous est offerte consiste à étudier les clichés langagiers qui

¹⁷³«John Lee discusses the unique challenge of translating Georges Perec's lipogrammatic novel, *La Disparition*". *Times Literary Supplement* 958, du 2 au 8 septembre, 1988.

¹⁷⁴John Lee, article inédit.

émaillent son texte. En règle générale, les clichés n'ont pas pour effet d'attirer l'attention sur eux-mêmes, mais de couler sous la langue et de tomber sous le sens. Ce sont des lieux communs où le texte et le lecteur se retrouvent sur un terrain familier, atténuant toute étrangeté avec un effet rassurant: nous parlons bien le même langage. Ce faisant, ils tendent à favoriser la transparence du langage et l'illusion réaliste. Chez Lee, cependant, ce fonctionnement est faussé, car le familier sert plutôt à accentuer l'étrangeté. Deux processus sont à l'œuvre dans l'emploi des clichés dans son texte traduit: la sélection et la transformation. Soit le cliché est choisi afin d'agir presque comme un calembour, sur deux niveaux à la fois, soit il est transformé, arrêtant l'attention de façon sûre et certaine car un élément étranger s'est glissé dans le familier. Si bien que l'illusion réaliste est brisée et l'attention constamment ramenée au langage désaxé de *La Disparition*. Or, comme nous l'avons vu, la règle du jeu du roman réside dans le fait de masquer mais aussi de montrer sa structure interne:

... tant il paraît clair qu'il s'agissait, pour l'artisan, d'aboutir à un produit qui, montrant puis masquant tour à tour, sinon à la fois, garantit la loi qui l'ourdit sans jamais la trahir¹⁷⁵

A priori, l'emploi de clichés dans une traduction de *La Disparition* risquerait de gommer l'âpreté de l'écriture en dissimulant cette loi du "e" manquant, mais les clichés un peu boiteux dans le texte de Lee montrent plus qu'ils ne masquent la loi structurelle – sans pour autant la trahir.

L'extrait qui suit est de la plume d'Anton Voyl, le premier personnage du roman à disparaître, et constitue un extrait de son journal intitulé "LA DISPARITION". Il s'agit donc d'un passage explicitement auto-référentiel, dans un roman où presque tout renvoie inévitablement au texte que l'on a entre les mains. Or, le cliché choisi par Lee, une lipographe "naturelle", "picking and choosing", décrit très précisément l'écriture lipogrammatique, fondée sur le Principe du tri des mots.

Perec: "L'on voudrait un mot, un nom; l'on voudrait rugir : voilà la solution, voilà d'où naquit mon tracas. L'on voudrait pouvoir bondir, sortir du sibyllin, du charabia confus, du mot à mot gargouillis. Mais l'on n'a plus aucun choix : il faut approfondir jus-qu 'au bout la vision" (p.42).

Lee: "You'd wish for a word, an alias; you'd wish you could shout out: Got it, that's what I got all uptight about! You'd wish you could jump up, jump out of this mystifying hocus-pocus, this bosh, this tosh, this rot. But no picking and choosing: you must carry on going into your vision" (p.27).

Adair: "If only you had a word, a noun. If only you could shout out: Aha, at last, now I know what it was that I found so disturbing! If only you could jump for joy, jump up and down, find a way out of this linguistic labyrinth, this anagram of signification, this sixty-four-thousand-dollar conundrum. But you simply can't fall back on any such option: you must stubbornly go on, pursuing your vision to its logical conclusion" (p.26).

¹⁷⁵ Georges Perec. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969, p.41.

Dans l'exemple suivant, le cliché n'est pas reproduit tel quel mais légèrement transformé, "at the drop of a hat" devenant "at a drop of a hat":

Perec: "Au bout d'un instant, il s'assoupissait, somnolait. Puis, tout à coup, il paraissait pris d'un sursaut brutal. Il frissonnait. Alors surgissait, l'assaillant, s'incrustant, la vision qui l'hantait : un court instant, un trop court instant, il savait, il voyait, il saisissait" (p.21).

Lee: "Finally, V would drop off, nod off, only to jump up at a drop of a hat with a brutal start and shaking with cold. At which instant, assailing him, his hunting vision would spring up, taking firm root: for a short, too short instant, all was transpicuous, V would twig, had sight, got it" (p.9).

Adair: "Finally, oblivion - but only for a blissful half-hour or so. For, just as a church clock is chiming half-past two, Vowl sits up again with a start, his body twitching uncontrollably. Soon, too, his vision starts haunting him again, it brutally assails him, it swims into but also, sad to say, out of focus. For a capricious, all too capricious, instant light dawns on him" (p. 7).

Deux mots résonnent métatextuellement dans "at a drop of a hat". Le premier, "drop", parce que l'écriture lipogrammatique consiste en effet à laisser tomber une lettre; le deuxième, "hat", parce qu'il rappelle une locution répétée au cours du texte traduit de Lee: " a hat trick", c'est-à-dire une réussite "par trois fois". Or, Perec aimait les maths, et les chiffres abondent dans son roman, où ils constituent un jeu de pistes autour de la lettre manquante. Ainsi, le chiffre 3 est porteur de sens parce que, morphologiquement, il ressemble au E vu dans un miroir, et à cause du nombre de traits horizontaux qui constitue la morphologie de cette majuscule; le cinq symbolise le "e" en tant qu'il est la cinquième lettre de l'alphabet (par ailleurs, les chapitres sont numérotés jusqu'à vingt-six, mais le chapitre manque à l'appel...); le six parce que sa morphologie ressemble à un "e" à l'envers; le vingt-trois parce que la vingt-troisième lettre de l'alphabet est le "w", lettre constituée de quatre traits comme le "E" majuscule et qui, au cours du texte qui comporte son nom, *W ou le souvenir d'enfance*, subit de nombreuses transmutations (dont l'étoile juive et la croix gammée)..., et ainsi de suite. C'est pour des raisons numérologiques, d'ailleurs, que la locution "par trois fois" est une récurrence dans le roman, et que la série de trois est une constante de l'agencement syntaxique, comme on le voit ci-dessus dans "du sibyllin, du charabia confusi du mot à mot gargouillis". Notons par ailleurs que, si les deux traducteurs reproduisent ce rythme, chez Lee il est renforcé par une assonance et par la juxtaposition monosyllabique, ainsi que par une synonymie ostensible qui crée un effet de redondance tout à fait dans l'esprit du roman: "this bosh, this tosh, this rot".

Tandis que Lee construit strate sur strate, faisant écho aux réseaux textuels du roman, Adair poursuit son récit linéaire.

Ici, un cliché transformé renvoie aux œufs et aux oiseaux:

Perec: “[...] suivant un art si subtil qu’on sait aussitôt qu’un corps a suffi à la constitution du portrait...” (p.41)

Lee: “[...] so smartly and artfully wrought that you know straightway that a body would fill that bill [...]” (p. 26).

Adair: “[...] of so subtly skillful a combination that you know straightaway that such a portrait had a body at its origin [...]” (p. 25).

En effet, “fill that bill” est un dérivé de “fit that bill” et constitue une transformation à première vue superflue, puisque le cliché remplit déjà les conditions de la contrainte lipogrammatique. Mais la substitution de “fill” à “fit” fait surgir une autre image dans la locution, celle d’un bec d’oiseau (“bill”) rempli – sans aucun doute d’un œuf.

Et voici un autre exemple de transformation “superflue”:

Perec: “L’on gagna, non sans tralalas, chichis ou salutations, l’imposant salon où la Squaw avait pourvu à tout” (p.13).

Lee: “Not without a lot of fuss and carry-on and mutual apostrophising, all finally found an imposing dining-hall that Squaw had spick and spanking” (p. 95).

Adair: “With ‘Ooohs’ and ‘Ahhhs’ and murmurs of mutual approbation, Olga, Amaury and Savorgnan now walk arm in arm into Augustus’s dining room, which is laid out, thanks to Squaw, as lavishly as though for a king and his court” (p.114).

Au lieu de “spick and span”, on lit “spick and spanking”, locution prise dans une phrase divisée en deux parties d’à peu près égale longueur, agrémentée d’une série de suffixes en “ing”. Ces suffixes créent (n’en déplaise aux conventions de la prosodie anglaise) un effet de cadence musicale, laquelle est renforcée par l’allitération et autres échos musicaux.

Si bien qu’un relief particulier est donné au terme polysémique “apostrophising”. En effet, l’apostrophe qui sert en français à remplacer certaines voyelles – et plus particulièrement les “e” – émaille le texte de Perec y compris de façon agrammaticale, comme on a pu le constater ci-dessus dans “la vision qui l’hantait”. La syllabe rajoutée en vient ainsi à rappeler les syllabes disparus.

Comme nous l’avons vu, l’un des quatre points cardinaux est tabou, jamais nommé mais souvent évoqué: il s’agit bien sûr de l’Est. Dans l’exemple suivant on voit John Lee saisir une occasion pour propager les “e” en désignant, par le truchement de l’argot rimé des Cockneys, l’Est de Londres. En effet, en cockney “road” se dit “frog and toad” (cet argot est fondé sur la rime comme la langue de *La Disparition* est fondée sur le lipogramme). Par ailleurs, le cliché “the cat sat on the mat” a été transformé à la manière des écoliers (“the cat shat on the mat”):

Perec: “Il tint son journal durant cinq ou six mois. Au soir il y notait, non sans un soin tatillon, un tas d’insignifiants travaux : fini ma provision d’alcool, choisi un microsillon pour

mon cousin Julot qui doit sortir du bahut à la fin du mois prochain, raccourci mon burnous, dit bonjour à mon voisin quoiqu'Azor, son carlin, ait fait caca sur mon paillason" (p. 42).

Lee: "V did daily inscriptions for fivorsix months, at night jotting down in an impossibly finicky way lists of insignificant odd jobs: run out of booz; bought an LP for cousin Johnny who's coming down from school in a month and a half; took up my abba; said hullo to a guy living across our frog and toad, although Azor, his pug-dog (Poochy I call it), had shat on my doormat" (p. 27).

Adair: "This diary lasts about six months. Day by day, as twilight falls, Vowl jots down, in a typically finicky fashion, a host of insignificant notations: drank up all my provision of liquor, bought an LP for my cousin Julot for passing his bac with flying colours, took my Moroccan kaftan to a local laundry, said hullo to a man living down my road notwithstanding that Azor, his pug-dog, has a habit of shitting on my doormat, and so on" (p. 26).

Dans l'exemple suivant, un cliché a été non pas transformé mais grammaticalement déplacé. En effet, "the straight and narrow" a été adapté en syntagme adjectival dans "two straight and narrow marks", le tout servant de périphrase à "traits". Or, "the straight and narrow" est le chemin vers Dieu dont en général l'homme dévie, à l'inverse de la porte étroite de la loi lipogrammatique, qui, malgré leurs efforts pour fuir et contourner l'obstacle, avale inexorablement les personnages les uns après les autres...

Perec: "Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant: substituts saillants, contours bâtarde profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant" (p.19).

Lee: "Or, for a short instant, against two straight and narrow marks, and still a third, this apparition of an unsatisfactory daub: protruding stand-in, bastard contours tracing, in a vain burst of imagination, a tri-digital Sardonic hand" (p.8).

Adair: "Or, just for an instant, an abstract motif without any form at all, but for two Kandinskian diagonals, along with a matching pair, half as long and slightly awry - its fuzzy contours trying, if in vain, to draw a cartoon hand, which is to say, a hand with four digits and no thumb. (If you should find that puzzling, look hard at Bugs Bunny's hands or Donald Duck's)" (p.5).

Notons également dans ce passage, où il est question d'un des nombreux avatars du "E" majuscule, que le chiffre trois est capital – et ce malgré le caractère "approximatif" du croquis. Le caractère arbitraire du texte d'Adair est manifeste ici dans le non-respect du système numérolgique. En effet, la confusion règne. Comment justifier la substitution de "deux" et de "quatre" au chiffre trois? Loin d'être montré par les trois doigts du Sardon ricanant, le E est bel et bien occulté, en faveur de références culturelles sans aucune résonance avec le réseaux culturels du roman français (Bugs Bunny, Donald Duck ou encore Kandinsky).

Ce ne sont là que quelques exemples destinés à donner un aperçu très bref des caractères distincts de ces deux traductions. A mes yeux, on retrouve bien chez Adair la tension et la dynamique essoufflée du roman policier, ainsi que, dans le style, une

certaine verve. Mais *La Disparition* est beaucoup plus que la parodie d'un roman policier: le contexte anglo-américain dans lequel il replace le roman est construit de façon plutôt arbitraire; et chercher à rendre son langage et son matériau aussi familiers que possible me paraît être une fausse voie. Car la langue de *La Disparition* est un idiolecte fondé sur un symbolisme personnel: une écriture "auto(bio)graphique", selon l'expression de Claude Burgelin¹⁷⁶. Rappelons en outre que, si *La Disparition* comporte une parodie ironique, postmoderne, d'une quête du sens qui ne débouche que sur du vide, l'annihilation systématique du clan du barbu renvoie à celle du peuple juif dans les camps de la mort, et "e" c'est aussi "eux", destinaires de la dédicace à *W ou le souvenir d'enfance*, c'est-à-dire les parents de l'enfant rescapé. Il s'agit donc d'un idiolecte, dont la ludicité, les circonlocutions et les ramifications symboliques permettent peut-être d'approcher et d'appréhender un matériau intraitable, tout en le tenant à distance. Vouloir reconstruire la symbolique des réseaux internes du roman n'est pas un luxe que le traducteur s'offre, mais plutôt l'acquittement d'une dette envers cette œuvre à la fois troublante et passionnante.

¹⁷⁶ Georges Perec. Paris: Seuil, 1998.

Ek 2.25. John Lee, “Une stratégie traductive pour *La Disparition*”

Palimpsestes, S 12, 2000: 117-125.

Je n’approfondirai pas ici les problèmes de traduction lipogrammatique proprement dite, mais ceux, autrement plus épineux, que pose la reconstitution du réseau textuel mis en place dans *La Disparition*¹⁷⁷ de Georges Perec. En effet, à s’en tenir là, la suppression d’une lettre, fût-elle la plus fréquente, ne semblait pas d’une difficulté si vertigineuse, en anglais du moins—je crois qu cet exercice est nettement plus périlleux en allemand, par exemple... Brièvement donc, on notera deux de ses implications.

Aux plans grammatical et syntaxique, ce qui frappe, c’est la recherche de solutions, puis leur exploitation systématisée. Après quelques pages de rodage, décelables chez Perec lui-même, avec des tâtonnements que je n’ai pas trop cherché à gommer, ce seront autant de réflexes qui, sans s’appliquer mécaniquement, permettront néanmoins d’avancer plus vite. Un cas particulier en est le pronom personnel.

Tout le reste n’est au fond qu’une question de vocabulaire; or, la langue anglaise est bien assez riche pour que l’on uisse voir dans l’élimination d’office d’une bonne moitié de ses mots davantage une aide à la sélection qu’une véritable contrainte forte. Ce relatif relâchement de la contrainte permet — et qui s’en plaindrait? — de mieux coller au grain du texte français et de soigner la tenue de la traduction. Ce qui distingue le *texte* de l’*écriture* à contrainte forte comme de celle exempte de contrainte explicite, c’est que, d’une part, hors de tout mécanicisme, il exige un choix, et que d’autre part, en dehors d’un certain expressivisme, il en fournit les critères, et même un choix de critères. Il s’agit alors pour le traducteur, à mon avis, de se situer par rapport à deux types d’équivalence apparemment inconciliables: équivalence *sémantique* et équivalence *formelle*. Ainsi, je ne porte pas de jugement de valeur, Mallarmé traduit-il fidèlement *Le Ver vainqueur* de Poe¹⁷⁸ à ceci presque ce qui n’était point prose n’est plus vers. En revanche, poussée à l’extrême, une recherche formaliste peut entraîner des écarts considérables, voire incontrôlables, quant au signifié, à tel point que les différences finissent par l’emporter sur les similitudes. C’est, *a priori*, le risque que Marc Parayre me semble courir en traduisant jusqu’à la contrainte, qui devient alors la suppression de la lettre la plus fréquente de

¹ Georges Perec, *La Disparition*. Paris: Denoël, coll. “Lettres nouvelles”, 1969.

¹⁷⁸ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1945: p. 195. Pour ma part, j’ai préféré rétablir la rime et un certain effet métrique dans les poèmes lipogrammatisés du chapitre 10: voir John Lee, “Perec Translations”, dans *PN Review* 68: pp. 18-19.

la langue employée, donc “a” en espagnol, au lieu d’ “e”, la lettre la plus usitée en français. La question ne se pose pas en anglais. Mais il est curieux de constater que celui dont le mémoire de maîtrise rappelle opportunément au traducteur combien sa tâche est complexe¹⁷⁹, s’en donne une autre certes tout aussi difficile.

Ce parti pris-là en vaut un autre: il faut voir. Il comporte néanmoins, à mon sens, l’inconvénient de n’être pas spécifique de la traduction interlinguistique: on pourrait refaire une version française de *La Disparition* avec n’importe quelle autre voyelle manquante, voire une version à la *Revenentes*¹⁸⁰ qu’on intitulerait *L’Enlèvement* ou, si l’on préfère, *Les Lettres mençantes*; mais il s’agirait là d’une traduction au sens large que, pour ma part, je nommerais transposition, au sens musical, presque.

Or, il me paraît que la traduction a ceci de particulier qu’elle peut viser une équivalence globale où paramètres formel et sémantique se trouvent réconciliés. Je dirais même qu’elle *doit* le faire, surtout quand forme et contenu sont aussi inextricablement mêlés qu’ils le sont ici: certes, la forme engendre le contenu, et c’est cela, précisément, le contenu du roman; mais, même temps, il est difficile de donner tort au lecteur de *W*¹⁸¹ qui lui, soutiendra l’inverse.

Non seulement toutes les contraintes n’ont pas le même intérêt, comme le suggérerait Mireille Ribière, mais encore la même contrainte conviendra plus ou moins à telle plume, à telle langue, à tel jour... Ce constat, qui frise la banale évidence, régit néanmoins, en amont du détail de la traduction, le choix même du projet.

Rendre à la fois l’esprit et la lettre de l’œuvre avec les moyens spécifiques de l’autre langue sera plus ou moins difficile selon les cas. Cela dépend, d’une part de la complexité d’un problème donné, et, d’autre part, du degré de compatibilité sur ce point précis entre les deux systèmes linguistiques.

Voici, à titre d’ exemple, un problème facile, à première vue. Il s’agit de trouver un bref surnom pour le virgilien Carcopino qui, en amalgamant les notions de marxisme et d’alcool, rappellerait l’anticommunisme primaire du personnage. En français, il suffit d’une contrepèterie: *Cocopinar*; en anglais, on changera deux(ou trois) lettres : *Carlovino* ou *Karlovino*. Cependant, à mieux lire, ce petit détail s’inscrit dans le

¹⁷⁹ Marc Parayre, *Comment fait un homme de lettres sans caser d’E*. Université de Toulouse-le-Mirail, 1985.

¹⁸⁰ Georges Perec, *Les Revenentes* (fantaisie monovocalique). Paris: Julliard, coll. “Idée Fixe”, 1972.

¹⁸¹ Georges Perec, *W ou le Souvenir d’enfance*. Paris: Denoël, “Lettres nouvelles”, 1975.

vaste réseau métatextuel, ou autoreprésentatif, des “sans-E”¹⁸². En effet, le cocktail serait moins rouge si dans ce vin, comme dans le porto-flip, on n’oubliait pas les œufs (*coco-pinard*; voir “Karl Böhm”, qu’on lira “*coco/E*”).

Ne désespérons pas trop vite, toutefois. Car s’il nous est interdit, à l’occasion, de faire d’une même pierre deux mêmes coups, rien n’empêche, en revanche, de faire de toutes les pierres l’ensemble des coups. Ainsi, quand nous aurons rendu tel titre de journal, “Plus un coco à Paris” (p.28), quitte à le faire en plusieurs fois et en y mettant bientôt tout le livre¹⁸³, nous aurons également comblé le défaut de notre distingué latiniste, et, dans le même temps, nous aurons rendu lisibles presque toutes les nombreuses allusions zoologiques du roman.

Or, ce ne sont pas moins de quatre opérations, me semble-t-il, qu’il faut effectuer pour y parvenir:

- 1) rendre le calembour communiste/œuf;
- 2) établir l’homophonie œufs/“e” ;
- 3) expliciter la traduction œufs = eggs
- 4) mettre en relation eggs/“e’s”(prononcé/i:z/)

1) Seul le premier point peut se régler d’office, et encore, uniquement en scindant la proposition en adjectif et nom: *commy nignogs*. Outre le fait que “nignog” évoque “eggnog” (boisson alcoolisée aux œufs) nous verrons plus loin d’autres exemples où “i” remplace “e”, le mot traduit un troisième sens de *coco*, puisqu’il désigne péjorativement un individu quelconque. Il y aura donc, malgré tout, calembour, lui aussi péjoratif.

Tout le reste, à défaut d’être envoyé en note, ce qui constituerait, bien entendu, une démission symbolique, voire effective (car que pourrait-on y mettre, sinon des “e”), ne peut que s’incorporer à un autre endroit du texte, soit en se substituant à un élément secondaire affaibli encore par la traduction, soit en redoublant un élément maintenu. Aussi présenterons-nous un exemple de chacun de ces cas.

¹⁸² Pour une typologie du lipogramme perequien, voir John Lee, “Les Réflexions d’un dénicheur d’œufs et d’oiseaux”, à paraître.

¹⁸³ J’ai recours naguère à la Notion de séquence pour désigner l’étendue textuelle à l’intérieur de laquelle de ce travail s’effectue: voir John Lee “La Traduction simultanée”, dans *La Chronique des écrits en cours*. Paris: no: 4 (septembre 1982): p.46. Évidemment, cette macro-séquence qu’est le texte entier dispose toute une série de micro-séquences qu’est le texte entier dispose toute une série de micro-séquences bien délimitées, telles le pangramme défectif, le palindrome, ou encore la contrepèterie – “Moby Dick/maudit Bic”, et qui, naturellement, ont été maintenues (voir Sara Greaves, *La Traduction d’un lipogramme*, pp. 130, 53, 48); pour un autre exemple (le polylipogramme de Queneau), voir *The Times Literary Supplement* 2-8 sept. 1988: p. 985.

2) Le rapport entre les œufs et la lettre demande explicitation en anglais, puisque cette dernière s’y prononce /i :/. À cet égard, le paragraphe détaillant les études d’Haig me paraît constituer un bon site d’accueil. En effet, pour une fois, la lourdeur circonlocutoire requise par les accusatif, passif et autres optatifs semble rédhibitoire ; il faut donc, de toute façon, modifier au moins une partie des exemples (quitte à ce que notre jeune homme aime désormais autant l’ anglais que le français.) Il ne devrait, alors pas être trop difficile de lier les différents phonèmes en jeu, car ils sont phonétiquement très voisins.

Il distinguait, disons cinq fois sur huit, un son fricatif d’un son labial, un substantif d’un pronom, un nominatif d’un accusatif, un actif d’un passif ou d’un pronominal, un indicatif d’un optatif, un imparfait d’un futur, un attribut d’apposition d’un partitif d’attribution, un ithos d’un pathos, un chiasma d’un anticlimax (p. 154).

... c’est-à-dire un “vœu” d’un “nœud” ou d’un “bœufs”, un “œufs” d’un “eux”, un “je” d’un “me” — ce qui fonctionne bien en anglais, sauf le dernier exemple, malheureusement. C’est alors qu’interviendront nos vocalisations, qui donnent :

a spirant from a bilabial, a noun from a pronoun, a front shut cardinal from any half-shut or half-unshut similar (with or without lip-rounding) from a schwa, a digraph from a triphthong, a subordinating conjunction from an auxiliary contraction, iotacisms from scotticisms, cannibalisms from abstractitis, ithos from pathos, chiasmus from anticlimax.

3) Ayant convoqué le son français / Ø / et le mot anglais “eggs” (déjà en filigrane dans la scène du porto-flip entre autres), reste à associer les deux par un ajout dans le style de ce qui précède. Se souvenant du calembour bilingue “Un œuf is enough”, on aura recours, à l’occasion, à ce dernier vocable, qu’on écrira “inough”. Il faut savoir que le syntagme “l’œuf du canard”, désigne doublement un score nul : “l’œuf” par homophonie “love”, zéro au tennis ; “canard” dans sa traduction “duck”, zéro au cricket. Où introduire ces éléments? Evidemment là où il est question d’un de ces sports : “À Roland-Garros, pour finir, dans un match comptant pour la Davis-Cup, Santana avait battu Darmon, six-trois, un-six, trois-six, dix-huit, huit-six” (p. 18).

a) Ce score ne peut de toute façon rester tel quel, sauf en français bien entendu (solution d’abord envisagée): il faudrait quelque combinaison de 6-2, 6-4, 32-30 ou plus (pas plus de tie-break en Coupe Davis en 1968 que de nos jours); mais alors laquelle, et en vertu de quoi? Notons au passage que Perec utilise cinq combinaisons sur les six possibles (l’exclue étant 28- 26), un match se disputant en cinq manches seulement — c’est même la raison d’être de ce résultat sportif (outre le fait qu’il s’agit de comptabiliser des *jeux*).

b) Dorénavant, nous avons une détermination pour le 6-0; encore faut-il trouver un synonyme lipogrammatique de “love”.

c) Or, j'en vois six, précisément (cela dit, il y en a peut-être d'autres): *nix, nothing, nil, zilch, nought, nowt*. Si nous en écrivons cinq différents, nous obtenons au moins une approximation du mécanisme mis en jeu.

d) Quitte à modifier le score, on pourrait inverser le résultat — le prétexte d'un cocorico...

e) Comme la fiction débute vers le premier avril ("huit jours" plus tard, Voyle va à sa "consultation du huit avril"), et que l'anglais nous permet de le préciser, on soulignera ainsi ce travestissement.

f) Une démarche parallèle pour le sport anglais s'y ajoutera : le nom du joueur et celui du terrain, lequel dit aussi sa forme, confirmeront que décidément cette précision n'est pas de trop. Voici donc ma version:

Finally, sport on this first of April: at Roland-Garros, in a Davis Cup match —cocorico ! — Darmon outfought Santana six-nil, nought-six, nothing-six, six-zilch, six-nix! And for British crickit fans on holiday abroad, Boycott gottaduck — nay a king pair — atta Oval against Australia!

4) Il ne reste qu'à associer le son / Ø/ au son /i/ de façon un peu plus systématique. D'ores et déjà nous avons, d'une part, une forme d'*iotacisme*, ou prédilection pour le son /i/, qui s'était déjà imposée pour d'autres raisons plus loin, et qui apparaît ici dans "crickit", pour "Cricket", vocable qui entre par ailleurs dans le paradigme des bourdons et autres insectes; d'autre part, dans ce jeu, mal jouer contre l'Australie signifie qu'on perd "les Cendres" ("the Ashes"): or, "ash" désigne aussi cette voyelle de l'ancienne langue qui est certes un peu plus ouverte que /æ /, car située entre /e/ et /a/, mais qui s'en rapproche par sa transcription digraphique, "ae".

Cette machinerie, ainsi décortiquée, peut paraître très lourde, et parfois légèrement boiteuse; elle se réduit néanmoins à quelques mots ajoutés dans la continuité, conformément à cette double exigence: rendre un texte spécifiquement français, tout en produisant un texte anglais dans sa spécificité de traduction, par le biais, notamment, de la dimension autoréférentielle de l'un et de l'autre. C'est là, je le répète, une position pratique, ne s'appliquant peut-être, après tout, qu'au seul cas de *La Disparition*. À ce propos, il convient de préciser pourquoi les usages spécifiquement anglais sont subordonnés, ou plutôt, à mon sens, se subordonnent ici au français. C'est que, du point de vue de la génération anecdotique, peu de choses me paraissent exploitables, quand elles ne vont pas carrément à contre-courant: emblématique de la difficulté, l'expression "non sans mal" ("not without difficulty"), ponctuant mainte phrase, qui peut s'interpréter "without ease" (sans facilité),

nommant ainsi la contrainte : *without e's*. Rien ne se fera donc sans mal, mais il faut avouer qu'il n'y a pas là de quoi faire toute une histoire.

Il ne serait pas trop gênant de se voir interdire les bourdons et les puces (*no bees, no fleas*); il l'est déjà bien davantage de devoir se passer de plusieurs pronoms personnels (*no bes, sbes, wes...*), mais perdre sept ou huit lettres supplémentaires (*no b's, no c's, d's, g's, p's, t's, v's nor American z's*) serait tout de même rédhibitoire.

Serait surtout trivial, sinon incohérent, un récit dont les faits marquants seraient l'absence d'honoraires (*no fees*), de pois (*no peas*), de genoux (*no knees*), de mers (*no seas*), de thés (*no teas*), et surtout de clefs (*no keys*).., Bref, cette histoire ne me passionne guère (*no Lee*) !

Ce qui, en revanche, fait la force de *La Disparition*, me semble-t-il, c'est que dans ce "roman familial" (au sens psychanalytique), des notions fortes (relevant de l'inconscient) sont mises en relation d'une manière forte, c'est-à-dire tantôt implicitement, tantôt explicitement, tantôt symboliquement, tantôt on ne peut plus concrètement. Ainsi, des problèmes de *surmoi*: pas de Dieu ("la foi vacilla", p. 49) ; des complexes d'Œdipe, des vieux supplantés, tel Aloysius Swann, qui "trouvait d'un goût surnois, sinon corrompu qu'un adjoint, qu'un bras droit pût s'offrir tout un solo alors qu'un patron n'avait sorti qu'un canard" (p. 232) ; de castration pas de nœud/de queue ou d'yeux ou de nez, l'instrument envisagé par Swann étant justement... un nœud ("s'aidant d'un cordon nodal, accomplir sur ton corps l'amputation, la mutilation, l'incision, l'ablation, la castration, l'abscission, la scission, l'omission ou la division d'un constituant vital: ton attribut viril, pour sûr, ou, par un tour plus symbolisant, ton tarin", p. 301, et on pense alors à l'ablation du sinus d'Anton Voyl 275 pages plus tôt); de mort, enfin: *pas d'E/d'œufs* (Olga : son œuf de mari est vite cassé).

Il me semble capital de retrouver cette cohérence dans une traduction. Dans sa thèse, Mireille Ribière a montré le rôle de "générateur secondaire" joué par les vers 5-6 de *Vocalisations*, la réécriture des *Voyelles* de Rimbaud¹⁸⁴. C'est à partir d'un autre générateur de ce type que j'ai pu élaborer un schéma de travail qui réunit tout ce que je viens d'exposer et en répertorie les nombreux avatars: il s'agit du pangramme défectif *portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo*. Ce schéma est

¹⁸⁴ Mireille Ribière, *Bridging the Gap. A Study of Three Works by Georges Perec*. London: University College, 1985: pp. 134-135.

une machine à lire extrêmement puissante que j’ai détaillée ailleurs. Aussi me contenterai-je ici d’en indiquer le principe¹⁸⁵:

PORTONS DIX BONS WHISKY	A L’ AVOCAT GOUJAT	QUI FUMAIT	AU ZOO	-E
REND “FIN ROND”	SURMOI ASSASSIN ŒDIPE Castration → Evincement ←	MASQUE/MARQUE	SPHINX	ENIGME
Bar/bu vin blanc grog canard/pot	BARBU FILS ← survivants ← fils tué ← petits fils = SWANN = OTTAVIANI castration (p. 301) → rhume ← rhum cor de chasse: canard ← pot pourri	barbe sans moustache / sillon blafard blanc cygal	Bar/barbue cygne chasse: canard/dix cors	barbu(e) rhum(e)
Bourbon (whisky)	Bourbon bourdon (roi Louis) (arme du Dau- phin Aignan)	bourdon (blanc typo/ broyer du noir)	bourbon (insecte)	bourdon (omission)

Je reviendrai, pour finir, sur un aspect déjà évoqué sous plusieurs angles : la suppression de la voyelle considérée comme équivalant à “ce qui empêche de voir” (*pas d’yeux*). En anglais, nous l’avons constaté, cela peut marcher, mais avec une autre voyelle (*no eyes = no i’s*) ; par ailleurs, la suppression de certains pronoms personnels (*he, she, we*) désigne la contrainte. Il faut toutefois relever au moins une contradiction dans ce système pronominal: d’une part, l’emploi de la première personne est admis, puisque lipogrammatiquement conforme; d’autre part, il semble mal venu, dans la mesure justement où la vision est brouillée. Ici comme ailleurs, il faut reconnaître que la pratique a devancé la théorie. Voici donc, pour terminer, ce

¹⁸⁵ Op. cit.

qu'il a d'abord été possible de réaliser avant que de soupeser vraiment les enjeux de l'entreprise — c'est-à-dire en tenant compte des seules tactiques locales sans les avoir encore assimilées dans une stratégie globale.

Iotacisme

Dans la pratique, cette solution a d'abord été adoptée afin de rendre lisible l'allusion jamesienne "imago dans mon tapis". Or, pour ce faire, je n'ai pu trouver mieux que "figuration in my carpet"¹⁸⁶ (le titre original étant, je le rappelle, *The Figure in the Carpet*). En l'occurrence, un tel recours à la coquille est au moins doublement justifié, puisque s'y tapissent la *carp* d'Haig et un *trou* ou *noyau* (*pit*)¹⁸⁷. Cela fait, il s'agissait de systématiser quelque peu la chose. Comme pour tous les écarts, la règle de conduite est la suivante: plutôt que de constituer une facilité, l'écart doit apporter une complexification, ou, dans la terminologie ricardolienne, doit se faire "par en-dessus"¹⁸⁸. Tantôt donc, la coquille sera une variante venant après une traduction lipogrammatique régulière du même terme, tantôt elle se substituera à un vocable évident mais peu textualisé, ainsi que cela se passe parfois dans le texte français. Il est néanmoins possible, malgré tout, que certaines coquilles ne soient que des pirouettes permettant de résoudre un problème précis. Je laisse juger du statut de l'exemple suivant.

Dans la leçon de philosophie d'Anton Voyl (p. 61) — qui, pour être de la main de Catherine Clément, n'en est pas moins parfaitement intégrée¹⁸⁹ — il est question de "moi" et de "surmoi", termes très précis qu'il faudrait normalement bannir d'une version anglaise, puisqu'ils ne sauraient se traduire autrement que par *ego* et *superego*. Or, ce serait vraiment dommage que d'avoir à sacrifier une valeur métatextuelle aussi sûre : *E go* disant, bien entendu, *E partir*. D'ailleurs, la super- (ou méta-) métatextualité de *superego*, signifiant la suppression d'ego, requiert paradoxalement son maintien sous une autre forme. Trois solutions viennent alors à l'esprit :

¹⁸⁶ Henry James, "L'Image dans le tapis", dans *Nouvelles*, trad. Michel Gauthier, John Lee et Benoît Peeters, Paris: PÉquinox, 1984: pp. 257-306 ; repris dans *La Leçon du maître et autres nouvelles*. Paris: Seuil, coll. "Points roman", 1985: pp. 253-304.

¹⁸⁷ Pour plus de détails, voir Sara Greaves, "La Traduction d'un lipogramme." pp. 69,111-112.

¹⁸⁸ Jean Ricardou, "Textuelles II, l'Utilité d'une erreur" dans *Texte en main* n° 2, 1984: p. 118.

¹⁸⁹ Cette attribution, impossible pour qui n'a pas consulté le manuscrit, n'a guère non plus de pertinence dans la mesure où Catherine Clément-Backès tisse un lien supplémentaire avec Melville. En effet, sa référence à Platon et à Spinoza rappelle cette phrase de *Moby Dick* : "J'incline à penser que la Vraie-Baleine a été un stoïcien et le cachalot un platonicien qui aurait lu Spinoza dans les dernières années de sa vie" (Herman Melville, *Moby Dick* Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1986: p. 84). Perec aura recours à ce procédé allusif tout au long du roman.

- a) maintenir le français — peu compréhensible, à mon avis ;
- b) remplacer “moi” par I ou par l’allemand *Ich* — mais alors, que faire de “surmoi” ?
- c) adopter les formes *Igo* (avec, le cas échéant, *Ich* entre parenthèses) et *SupraIgo* — ce qui indique assez bien, on le voit à présent, la suppression et du moi (I) et de l’œil (*eye*), devenue synonyme de celle du “e”.

Apostrophes

Graphiquement proche du “i”, l’apostrophe, on le sait, s’utilise dans la transcription de l’anglais parlé, soit dans les contractions de l’auxiliaire, soit pour rendre un parler dialectal, soit encore en poésie afin d’indiquer une syllabe muette, et en particulier le “-ed” du participe passé, toujours muet de nos jours.

Dès lors, il m’a semblé intéressant de doter l’apostrophe d’une valeur métatextuelle en l’insérant dans plusieurs mots désignant un manque, et, pourquoi pas, dès le titre, lequel devient ainsi, avec en prime une résonance shakespearo-stevensonienne parfaitement justifiée, *Vanish’d!*¹⁹⁰ Il ne s’agit évidemment pas d’abuser de ce procédé. Aussi, dans le chapitre 3, en ai-je porté les occurrences à vingt (chiffre nullement quelconque), avec, comme partout, une préférence pour ce qui rime avec le titre, *wish’d*, *publish’d*, *fish’d*, *polish’d*, mais aussi *furnish’d*, *vamish’d*, *diminish’d* (diminué), *banish’d* (banni), *finish’d* (terminé) : le lecteur germanophone saisira, sans doute, la métatextualité de tous ces “nichts”...

¹⁹⁰ Pour plus de détails, voir Sara Greaves, *La Traduction d’un lipogramme*. pp. 103-109. Quant à *Vanish’d!*, il semble aujourd’hui peu probable que ce titre paraisse un jour prochain, depuis que Collins, Harvill, et Godine aux Etats-Unis, coéditeurs des traductions anglaises de *La Vie, mode d’emploi* et de *W*, ont acquis les droits de traduction du roman lipogrammatique et commandé ailleurs une nouvelle version — “plus plausible”.

Ek 2.26. Mireille Ribière, “La Disparition et sa traduction par Gilbert Adair : Deux textes, une même œuvre ?”

Palimpsestes, S 12, 2000: 126-138.

On n’est pas toujours capable de devenir autre
en restant soi-même.

Léon Robel, “Translatives”, *Change. Première Suite*, 1974, p.110.

La Disparition de Georges Perec est, je le rappelle, un roman lipogrammatique. C’est le roman d’une disparition, qui est la disparition du signe graphique le plus usité en français, la lettre “e”, et “tout à la fois le roman de ce qu’il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte”¹⁹¹. Contrairement à toute attente, ce roman soi-disant intraduisible a été traduit en plusieurs langues, notamment en anglais où il existe deux traductions inédites, *Vanish’d!* de John Lee et *A Vanishing* d’Ian Monk¹⁹² en plus de celle de Gilbert Adair, *A Void*, publiée en 1994 par Harper Collins¹⁹³.

A Void ayant *de facto* évincé les deux autres traductions, on peut se demander, sans intention polémique et en dehors de toute considération anecdotique, à quoi l’ouvrage doit sa fortune. Était-il, par ses qualités intrinsèques, particulièrement apte à la publication ? Pour répondre à cette question, j’examinerai la manière dont Gilbert Adair a traité trois passages stratégiques de *La Disparition*: l’avant-propos, le post-scriptum et l’un des nombreux documents auquel l’intrigue assigne un rôle-clé¹⁹⁴.

Où l’on saura plus tard qu’ici s’inaugurait...

Si *La Disparition* ne comporte aucune référence historique ou culturelle à des événements ultérieurs à sa date d’achèvement¹⁹⁵, 1968, le traducteur anglais trouve,

¹⁹¹Jacques Roubaud, “La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau”, dans *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, coll. “Folio/Essais”, 1988, p. 55.

¹⁹²Les curieux pourront les consulter à l’Association Georges Perec, Bibliothèque de l’Arsenal, 1, rue de Sully, 75004 Paris.

¹⁹³Voir Yves Jaeglé, “On peut tout traduire, même les folies de Perec”. *L’Européen* 3, 8 avril 1998 pp. 60-63, où sont également mentionnées les traductions allemande (par Eugen Helmlé: *Anton Voyl Fortgang*, Frankfurt am Main, ed. Zweitausendeins, 1986), espagnole (par un collectif composé de Marisol Arbués, Mercè Burrell, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Varga: *El Secuestro*, Barcelona: Anagrama, 1997) et italienne (par Piero Falchetta: *La Scomparsa*, Napoli: Guida Editori, 1995).

¹⁹⁴Pour plus de clarté dans la démonstration, j’utiliserai les conventions suivantes: citations issues de *La Disparition* en romain, immédiatement suivies des références de pages (ex. *LD*, p.); citations extraites de *A Void* en italique, également suivies dans le corps du texte des références de pages (ex, *AV*, p.).

¹⁹⁵La “Table” qui clôt la première édition de *La Disparition* parue en 1969, s’achève sur l’indication suivante: “Au Moulin d’Andé 1968”, date omise dans la traduction de Gilbert Adair, où la table des

ici et là, ses références dans un passé plus proche de nous¹⁹⁶, Autre exemple d'affaiblissement de la référence historique : la traduction de l'avant-propos de *La Disparition* où s'ébauchent divers réseaux. Cet avant-propos, intitulé "Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurerait la Damnation", appelle une lecture non seulement métatextuelle¹⁹⁷, dès les premiers mots, le narrateur, comme bientôt les personnages, souffre d'une "maldiction" aux conséquences fatales, mais référentielle. En effet, tout débute à Paris, au printemps, par une violente crise sociale et politique qui n'est pas sans évoquer mai 1968¹⁹⁸. Il est fait allusion aux groupuscules politiques de l'époque ("vingt Mao, vingt-huit Marx"), aux hommes alors au pouvoir ("un Pompidou" et "un Charlot [Corday]"), et à un mois de mai singulièrement chaud auquel la majuscule donne une dimension historique : "Par surcroît, Mai fut brûlant : un autobus flamba tout à coup ; l'insolation frappa trois passants sur cinq" (*LD*, p. 13). L'évocation des "événements" de 1968 est renforcée, au chapitre suivant (*LD*, p. 18), par les grands titres des informations nationales et internationales entendus par Voyl à la radio ("à Zurich, Norodom Sihanou[—] ; à Matignon, Pompidou [...]; au Biafra [...]") et, cinq chapitres plus loin, par une description spécifique des "conflits sociaux" d'"un trois mai", retrouvée parmi des documents ayant appartenu à Anton Voyl. En voici un extrait : "Ça arriva un trois mai. 'Agitation au Boul'Mich', titra un journal du soir. [...] Un million d'individus parcourut Paris, brandissant qui son chiffon noir, qui son chiffon cramoisi, hurlant vingt slogans antidictatoriaux : 'Dix ans ça suffit', 'Charlot nos Sous', 'Pouvoir au Populo'" (*LD*, p. 64). Y figurent, outre "Charlot", maints vocables déjà utilisés dans l'avant-propos.

Dans l'avant-propos devenu dans la version anglaise, une "*Introduction*" où un "*Hitchcockian psychopath*" (*AV*, p. x) fait office de "Charlot [Corday]", la référence à mai 1968 se trouve singulièrement affaiblie. En effet, la chaleur — "*To cap it ail, this particular May is proving ascorchingly hot and sunny month:in Passy an*

matières est remplacée, comme l'exigent les conventions anglo-saxonnes, par un *Summary* en début de volume.

¹⁹⁶ Deux exemples, peu spectaculaires en soi mais assez représentatifs de l'ensemble, suffiront: une référence à la mort de Mishima, décédé en 1970; une allusion à Monty Python, qui eut son heure de gloire au Royaume-Uni au début des années 1970 avant de connaître une renommée internationale.

¹⁹⁷ Par "métatextuel" ou "autoreprésentation" — les deux termes seront utilisés ici de manière interchangeable —, j'entends "l'ensemble des procédures par lesquels un texte désigne, de l'intérieur, les opérations qui le constituent". Pour plus de détails sur ces fonctionnements, voir les travaux de Bernard Magné, notamment la série d'articles parus dans la revue *TEM* à partir du numéro 5 (Grenoble, 1985).

¹⁹⁸ Une lecture intertextuelle ferait, par ailleurs, apparaître des liens avec la description de la Révolution de 1848 proposée par Flaubert dans *L'Education sentimentale* et les manifestations contre la guerre d'Algérie évoquées par Perec dans *Les Choses*.

omnibus combusts without warning and practically 60% of our population go down with sunburn. (AV, p. ix)”, qui connote bien en anglais l’inflammation et l’excitation, ne désigne pas habituellement l’agitation politique et sociale. La référence à 1968 est néanmoins présente, au chapitre suivant, dans les grands titres de l’actualité entendus à la radio, et se confirme sans équivoque possible dans la description qu’en donne Anton Voyl, au sixième chapitre :

Social conflicts./ 3 May 1968. Agitation on Boul’Mich”, so would claim a Figaro photo-caption. [...] A crowd a million strong took Paris by storm, brandishing black flags and crimson flags and shouting out anti-dictatorial slogans : “Down with Gaullism”, “Charly is not our Darling” and “CRS - SS!” (AV, p. 49-50).

Ici, contrairement à l’original, où, hormis les têtes de chapitres, les chiffres, écrits en toutes lettres, sont soumis à la contrainte, l’année est spécifiée et les revendications précisées (*“Down with Gaullism!”*). Il s’agit là cependant d’une référence intradiégétique ponctuelle, distante de l’*“Introduction”*, en raison non seulement des cinq chapitres qui l’en séparent mais des choix lexicaux et des changements de régime et de temps narratif en anglais, je le rappelle, la narration simultanée à la première personne du tout début fait place à une narration rétrospective à la troisième personne. Le réseau a donc sauté et, avec lui, la possibilité de lire l’introduction, *In which [...] Damnation has its origin*, sur le mode référentiel, en envisageant des correspondances entre les revendications sociales et politiques de l’époque et une certaine contestation de l’idéologie dominante dans le domaine littéraire.

La perte de connotations historiques qui, eussent-elles été conservées, n’auraient guère eu de résonances pour le lecteur anglo-saxon, n’est pas regrettable en soi. Ici, cependant, les anachronismes et l’affaiblissement du réseau soixante-huitard dans les premiers chapitres s’avèrent le symptôme de transformations plus fondamentales. En effet, chez Adair, la traduction est non seulement réécriture et adaptation à la culture anglo-saxonne, mais tout à la fois transposition historique, esthétique, idéologique. D’où l’impression que si cette traduction a été publiée, c’est parce qu’elle présentait la face acceptable du roman de Perec acceptable par rapport aux attentes du lecteur anglo-saxon, certes, mais aussi, à l’heure du libéralisme triomphant, par rapport à “l’air du temps”. Le sort réservé au “Post-scriptum” qui fait pendant à 1’ “Avant-propos” de *La Disparition* en fournira un autre exemple.

L’ambition du scrivain

Ce “Post-scriptum”, intitulé “Sur l’ambition qui, tout au long du fatigant roman qu’on a, souhaitons-nous, lu sans trop d’omissions, sur l’ambition, donc qui guida la

main du scrivain”, est à mi-chemin du *Comment j’ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel, dont l’œuvre est largement citée dans le roman, et du manifeste littéraire. On y trouve d’abord des allusions aux théories critiques qui prévalent dans la seconde moitié des années soixante : “Il voulut, s’inspirant d’un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l’absolu primat du signifiant, approfondir l’outil qu’il avait à sa disposition”¹⁹⁹ (LD, p. 309). Il comporte également une attaque contre les institutions qui dominent la scène littéraire de l’époque, à savoir la Société des gens de lettres (Hôtel de Massa) et l’Académie française (installée quai Conti), dont Troyat et Mauriac étaient membres, et contre *le Figaro*, considéré alors comme l’image même de la presse bourgeoise :

Il [...] collaborait, à la formation d’un puissant courant abrasif qui critiquant ab ovo l’improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un Godillot du Quai Conti, du *Figaro* ou du Pavillon Massa, pourrait, dans un prochain futur rouvrir au roman l’inspirant savoir, l’innovant pouvoir d’un attirail narratif qu’on croyait aboli ! (LD, p. 312).

Etant donné la nature même de ces allusions et l’oubli dans lequel sont tombées, en France²⁰⁰ et a *fortiori* dans le monde anglo-saxon, des personnalités comme Blondin ou Cau, on s’étonnera que Gilbert Adair, soucieux d’adapter et de réactualiser les références culturelles ait conservé à l’exception du “Pavillon Massa” devenu “*Prix Goncourt*” et d’une amorce d’explicitation avec a “*hack*” ces notations obscures dans la version anglaise:

... collaborating, in a common policy, to adopt a radical, wilfully conflictual position vis-à-vis fiction, a position that, implicitly critical of a Troyat, a Mauriac, a Blondin or a Cau, of any Quai Conti, Figaro or Prix Goncourt hack, might chart a path along which fiction could again find an inspiration, a charm, a stimulus, in narrational virtuosity of a sort thought lost for good. (AV, p. 283)

Si le phénomène est curieux, il n’est cependant pas tout à fait inexplicable. Le post-scriptum est, en effet, le lieu où le texte source atteint son point de résistance maximale. Poursuivant sa logique de travail jusqu’au bout, à mi-chemin de la traduction et de la réécriture, avec tout ce qu’elle implique d’actualisation, Gilbert Adair aurait pu adapter, voire tout simplement supprimer, le post-scriptum.

¹⁹⁹ On se souviendra, en effet, que *les Écrits* de Lacan ont paru en 1966, que *De la grammatologie* de Derrida date de 1967 et que Perec a longtemps assisté au séminaire de Barthes (voir, à ce propos, “Pouvoirs et limites du romancier contemporain” dans Mireille Ribière éd., *Parcours Perec*. Lyon: PUL, 1990: pp. 31-39, conférence reprise dans Dominique Bertelli et Mireille Ribière éd., *Georges Perec: entretiens, conférences et propos divers*, à paraître.

²⁰⁰ Lauréat du Goncourt en 1961 pour *La Pitié de Dieu*, Jean Cau (1925-1993) ne figure plus dans les dictionnaires encyclopédiques actuels et, si *Un singe en hiver* d’Antoine Blondin (1922-1991) jouit encore d’une certaine notoriété, c’est probablement en raison de son adaptation au cinéma par Henri Verneuil en 1962, avec Jean Gabin et Jean-Paul Belmondo dans les rôles principaux.

S'il ne l'a pas fait, c'est sans doute pour ne pas priver *A Void* de sa raison d'être première, la traduction. Mais rendre compte de la stratégie scripturale fortement datée de Perec tout en ménageant le destinataire anglo-saxon des années 90, ne se fait pas sans encombre. En témoigne l'apparition d'une espèce de dédoublement de l'instance d'énonciation avec deux discours imbriqués, parfois contradictoires : l'instance auctoriale, essentiellement allusive, on l'a vu ; l'instance "traductoriale", qui tend vers l'exégèse. Le manifeste littéraire de la fin des années 60 se double d'un second métadiscours visant à expliciter l'intention auctoriale :

It was my wish, by drawing inspiration from a (modish) linguistic dogma claiming primacy for what Saussurian structuralists call a signifiant — it was my wish, I say, to polish up this tool that I had at my disposal (AV, p. 281).

[Je cite, pour rappel, l'original : "Il voulut, s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant, approfondir l'outil qu'il avait à sa disposition." (LD, p. 139)]

ou bien :

So, as I think, in this work, for a while that its origin was chaotic, I finally did satisfy most of my goals and obligations. Not only did I spin out a fairly straightforward story but I had a lot of fun with it (wasn't it Raymond Q. Knowall who said that it was hardly worth writing if it was simply as a soporific ?), fun, principally (by locating and disclosing that contradiction in which all syntactical, structural or symbolic signification is bound up)... (AV, p. 283)

[Pour rappel : Ainsi son travail pour confus qu'il soit dans son abord initial, lui parut-il pourvoir à moult obligations : d'abord c'était un vrai roman, mais aussi il s'amusait (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus n'avait-il pas dit jadis : L'on n'inscrit pas pour assombrir la population ... (LD, p. 312)]

Le recours à la première personne dans les passages en anglais cités ci-dessus ainsi que le passage de "L'ambition du Scriptor" à "My ambition as Author"²⁰¹ au tout début du post-scriptum, rendent bien compte de l'existence incontournable pour le traducteur, à cette étape de son travail, de celui qui acheva *La Disparition* au Moulin d'Andé en 1968. Ils constituent néanmoins, par ailleurs — c'est-à-dire à un autre niveau et à contre-courant de l'explicitation — un véritable détournement d'intention. Car si le post-scriptum rend bien compte d'une intention auctoriale, celle-ci consiste essentiellement à proclamer, par la voix du scripteur, la disparition de l'auteur. Le lipogramme — et maintes œuvres oulipiennes²⁰² — implique, en effet, ce que Mallarmé appelait "la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots"²⁰³ ; il s'inscrit dans une esthétique de la modernité que Barthes, dans un article justement intitulé "La Mort de l'auteur", commentait en ces termes :

²⁰¹Dans la mesure où Gilbert Adair réussit fort bien à gérer la narration à la troisième personne dans d'autres passages du roman, on aurait tort, me semble-t-il, de donner du passage de la troisième à la première personne une explication purement technique.

²⁰²Voir la communication de Marcel Bénabou au colloque "Mallarmé et après" dirigé par Daniel Bilous à Tournon en 1998.

²⁰³Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", dans *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945: p. 366.

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire. Succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt²⁰⁴

Le "I, as author" d'Adair tend à récuser la modernité du procédé lipogrammatique telle que pouvaient la concevoir Perec et ses contemporains. En ce sens, *A Void* est la revanche de l'Auteur, un autre auteur sur le scripteur, et marque le retour d'un moi triomphant.

S'il va à l'encontre de l'original, ce retour en force de l'auteur n'est nullement en contradiction avec la stratégie de traduction/réécriture de Gilbert Adair²⁰⁵, Il a, en effet, pour pendant un affaiblissement significatif de la fonction lectorale: la résurrection de l'auteur se paye, pour ainsi dire, de la mort du lecteur. C'est le mouvement inverse de celui qui s'était esquissé dans les années soixante et que Gilbert Adair évoque sur le mode satirique dans son roman de 1992, intitulé justement *The Death of the Author*: "It was, you will recall, the very heyday of the death of the Author and the correlativerise of the reader as the text's interpreter"²⁰⁶

L'affaiblissement de la fonction lectorale dans la version anglaise du lipogramme est liée à l'effacement partiel de la dimension métatextuelle du roman, ce que Perec appelle le second degré, d'autres le métatextuel ou l'autoreprésentation. Le phénomène est d'importance car la désignation du procédé qui a engendré la fiction est le post-scriptum nous l'affirme constitutive du projet :

Il donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant pas à pas d'abord la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait. (*LD*, p. 311)

I thought I might start giving my plotting a symbolic turn, so that, by following my book's story hand in hand until totally coinciding with it, it would point up, without blatantly divulging, that Law that was its inspiration. (A V, p. 282).

La traduction de "narration" (plan du récit) par "plotting" (plan de l'intrigue) ici ne saurait passer inaperçue: en effet, Adair tend constamment à alléger l'autoreprésentation, laquelle subsiste essentiellement au niveau macrotextuel et à celui de l'intrigue, nombre de personnages et de chapitres, onomastique, péripéties.

²⁰⁴ Roland Barthes, "La mort de l'auteur" paru dans *Mantéïa V* en 1968 et repris dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Seuil, 1984: pp. 64-65. C'est "scriptor" qui traduit "scripteur" dans la traduction anglaise (Roland Barthes, *Image-Music-Text*, essays selected and transl. by Stephen Heath, London: Fontana, 1977: pp. 142-148).

²⁰⁵ La référence mallarméenne n'a pas été retenue dans la version anglaise: "Bris Marin" de Mallarmus, qui inaugure la série de transcriptions lipogrammatiques de poèmes archi-connus, acédé la place à "Living, or not living" de William Shakspear, et "nul discours jamais n'abolira l'hasard" (p.50) devient "no amount of prolix circumlocution, brilliant as it may sound, canabolish flip-a-coinfortuity" (p.36)

²⁰⁶ Gilbert Adair, *The Death of the Author*. Minerva, 1993: p.23. (1st ed.1992)

Le second degré

Un seul exemple devrait suffire à illustrer cet affaiblissement du métatextuel. Il est choisi à dessein parmi les documents présentés au sein de la fiction comme autant d'indices, d'énigmes dont la solution devrait contribuer à éclaircir le mystère de la disparition d'Anton Voyle. Pour des raisons qui seront bientôt évidentes, j'ai reproduit en fac-similé les textes de Perec et d'Adair.

Texte 1 : "A bas l'obscur". On sait que les chiffres cinq, six et vingt-cinq, vingt-six jouent un rôle crucial dans la désignation de la contrainte lipogrammatique puisque se priver du "e", cinquième lettre de l'alphabet, c'est ne plus disposer que de cinq voyelles sur six, et donc de vingt-cinq lettres sur vingt-six. Ce passage de *La Disparition* est doublement important de ce point de vue : d'une part, parce que deux des chiffres à forte valeur métatextuelle (cinq et vingt-six) figurent dans le passage introductif ; d'autre part, parce que la disposition et la longueur du poème obéissent également à une logique métatextuelle. Par le jeu des reports à la ligne, le texte occupe, en effet, vingt-cinq lignes, précédées en amont, juste après le titre, et en aval, juste avant la reprise du titre, par une ligne blanche. Aux trois "TOUT" du début répondent les trois "Blancs" de la fin, le blanc étant, on va le voir, le tout du poème. A première lecture, le texte se présente comme une accumulation "poétique", jouant sur des effets de rythme et de rimes. Le paradigme du "blanc" ne tarde pas, cependant, à s'imposer comme principe unitaire : chaque élément de la liste désigne, en effet, soit quelque chose qui existe en blanc ("maillots", "raisins", "vins"), soit un synonyme qui peut être qualifié de blanc ("poignards"/arme blanche, "lombrics"/vers blancs, "charbons"/houille blanche), soit une expression toute faite, plus ou moins synonymique, comportant le mot "blanc" (marquer d'une pierre blanche, de but en blanc, connu comme le loup blanc). Une fois le fil conducteur découvert, l'écheveau lexico-sémantique se dévide progressivement, avec au bout du compte, malgré quelques hésitations, la certitude d'une cohérence. L'autoreprésentation procède donc à la fois par niveaux arithmétique, lexical, sémantique et par degrés de l'allusion nouée de grosses ficelles à l'astuce la plus subtile. Une fois la solution de l'énigme découverte, le jeu consiste à découvrir et démêler toutes les ruses.

Texte 2 : "*Down with Obscurity*". Bien que présentée comme un indice, la liste pose, dans sa version anglaise, des problèmes de déchiffrement incontestables : à peine croit-on percevoir l'amorce d'un réseau que déjà tout s'effiloche. Ainsi, la valeur métatextuelle des chiffres 5 et 26 en amont du poème est sensiblement affaiblie par

l'apparition de deux intrus (40 et 69) à l'intérieur du poème, lui-même constitué de 19 lignes en italique. Alors que le titre français ("A bas l'obscur") pouvait, en fin de parcours, se lire à la fois comme une imprécation et un appel au déchiffrement, le titre anglais ("Down withobscurity") se lirait plutôt sur le seul mode de l'imprécation, les "ANYTHING" et "ANYTHING AT ALL" du début ainsi que le triple "a Void" de la fin désignant alors le n'importe quoi, le vide sémantique. Mais un vide sémantique tout à fait relatif, on est loin du *nonsense verse* tel que le pratiquait un Edward Lear. Ici et là s'esquissent, en effet, des embryons d'unité : autour des isotopies du lavage ("pants", "stockings" etc. ; "woodwork" "raisins", "coal", rainyday"), du blanc / white ("spirits", "fish", "connubials", billows", "manuscripts") et du blanc / blank ("omissions", "void", "without" etc.), voire de l'écart ("gaps", "lapsus", "flaws"). Même si certains termes susceptibles de faire double emploi ("hair" et "hands" par exemple) peuvent, à la rigueur, permettre de construire des liens entre les diverses isotopies, le résidu est important. Or tous les éléments résiduels, qui constituent autant d'obstacles à la compréhension pour l'anglo-saxon, se trouvent être des traductions approximatives du français : "swords" ("poignards"), "nightswithout 40 winks" ("nuits sans roupillons"/blanches), "aims and ambitions" ("buts aussitôt mis"/de but en blanc), "months in a shopping plaza" ("saisons dans un Grand Magasin"/mois du blanc), "bars and bistros" ("zincs à blanchir"/ blanc de zinc) etc. Si l'ensemble ne manque pas de "poésie" (allitérations, assonances, parallélismes), il ne saurait fonctionner véritablement comme indice ; il contribuerait plutôt à brouiller les cartes et à obscurcir le mystère²⁰⁷.

Est-ce à dire que *A Void* propose un roman plus conforme aux visées ultérieures de Perec, qui dix ans après la publication de *La Disparition*, jugeait l'ouvrage inabouti ? Non, pas vraiment. L'insatisfaction de Perec tenait, en effet, non pas tant au fonctionnement métatextuel lui-même qu'à sa prévalence, le second niveau prenant le pas sur les autres niveaux de lecture possibles :

Dans *La Disparition*, il y a un personnage dont on ne pouvait écrire qu'il était mis sur son trente-et-un, alors j'ai écrit : "Mis sur son 28 + 3". Mais ça se situe à un second niveau. Pour moi, ce n'est pas un livre complètement abouti, c'est un livre qui se lit tout le temps au second degré... Ce qui est important pour moi dans un livre, c'est qu'il puisse être lu à plusieurs niveaux. *La Vie, mode d'emploi*, de ce point de vue, est complètement réussi²⁰⁸.

²⁰⁷ Dés lorsqu'aucune solution forte ne finit par s'imposer, le pacte implicite avec le lecteur est brisé.

²⁰⁸ "En dialogue avec l'époque", entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle* 1744, 16 avril 1979: pp.48-49; repris dans Dominique Bertelli et Mireille Ribière éd., *Georges Perec: entretiens conférences et propos divers*.

Le roman policier n'en restait pas moins pour Perec un modèle :

Ce n'est pas la découverte de la vérité qui compte. Une fois qu'on connaît le coupable, comme on dit, on n'a plus tellement d'intérêt à lire le livre. Si on le lit jusqu'au bout, c'est pour savoir comment on va se faire coïncider par celui qui a écrit le livre, comment il va nous faire croire certaines choses pour..., tout en nous donnant tous les éléments. C'est comme dans une partie d'échecs : c'est un jeu où on tourne autour de quelque chose et puis en fait, il y a une autre tactique qui se met derrière²⁰⁹

En privilégiant le premier niveau, le romanesque, la jubilation, le plaisir des mots, Adair ne manque jamais de séduire, ni de divertir son lecteur, ce qui n'est pas le moindre de ses mérites. Mais il le fait, on l'a vu, aux dépens des autres niveaux, et transforme ainsi de manière radicale la relation entre texte et lecteur, telle que pouvaient la concevoir Perec, et bien d'autres avec lui²¹⁰. Il n'y a plus de déchiffrement progressif d'indices qui s'enchaînent et se superposent, ni d'interrogation amusée sur les diverses modalités de l'autoreprésentation. Bref, il n'y a plus véritablement de jeu.

La version anglaise telle qu'elle est présentée dans l'édition Harper Collins en vient même à interdire toute possibilité de découverte. La quatrième de couverture intitulée "A stunning literary exploit" ne laisse aucun doute sur la nature exacte de l'exploit en question: "without at any point invoking that most basic prop of traditional syntax: an e !" et tend ainsi à promouvoir le type même de lecture réductrice que déplorait Perec: "ça a joué surtout au niveau de la critique: pour *La Disparition* on ne parlait pas du livre mais du système : c'était un livre sans "e", il était épuisé dans cette définition" ²¹¹.

Reste l'admiration béate que l'on peut avoir pour la performance de Gilbert Adair qui, battant Perec sur son propre terrain, parvient à réaliser un lipogramme nettement plus long que l'original²¹².

²⁰⁹Entretien inédit enregistré à Paris le 20 mars 1981 par Bernard Pous (à paraître dans *Georges Perec: entretiens, conférences et propos divers*)

²¹⁰Je rappelle que 1969 voit également la publication des *Lieux-dits* de Jean Ricardou, qui est sans doute, sous tous rapports -y compris la dimension ludique -, le roman le plus proche de *La Disparition*.

²¹¹"En dialogue avec l'époque", entretien cité, p. 48.

²¹²Voir John Lee, "*La Disparition*: Problem Translations. The Rough and the Smooth."

Alors que *La Disparition* voulait se démarquer par rapport à une certaine idéologie dominante, *A Void*, contrairement aux prétentions du post-scriptum, se situe manifestement sur un terrain où la subversion n'est plus de mise²¹³. Les temps ont changé²¹⁴.

²¹³Lors d'une table ronde organisée par l'Institut français du Royaume-Uni à Londres à l'occasion de la sortie de la traduction anglaise, Gilbert Adair avouait que le second niveau lui avait parfois échappé, et déclarait ne pas avoir sollicité l'aide d'autres lecteurs parce qu'il lui importait de travailler seul. On est loin de l'écriture à plusieurs souhaitée par Perec (voir à ce propos Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec, l'Oulipo*, Paris: Ed. inter Universitaires, 1999: p. 31) et souvent pratiquée par l'avant-garde.

²¹⁴Un première version du présent travail a été présentée lors du colloque *Perec et l'histoire* dirigé par Carsten Sestoft à Copenhague en mai 1998.

Ek 2.27. Ömer Faruk’la Röportaj-10.03.2014

1) Oulipo edebiyatı çevirilerini Türkçede pek sık görmemekteyiz. Georges Perec’in Oulipo okuluna girdikten sonra yazdığı eseri *La Vie d’Emploi*, *Yaşam Kullanma Kılavuzu* olarak Mitos Yayınları’ndan, İsmail Yerguz çevirisiyle 1998 de basıldı ve bundan sonra da Türk edebiyat tarihinde ses getiren en önemli çevirilerden biri olan *Kayboluş*, Ayrıntı Yayınları tarafından Cemal Yardımcı çevirisiyle, 2005 yılında yayınlandı. Kitabın orijinali 1969 tarihli. Bu çok önemli eseri Türkçeye kazandırmak için 36 yıl beklemenizin nedeni nedir?

Ömer Faruk: Bazı kitapları entelektüel ufku olan, akli başında yayıncıların tümü yapmak ister. Proust, Kafka, Joyce bu tip yazarlardır. Sorun o kitapları hak ettiği özenle çevirmek isteyecek çevirmenin ortaya çıkmamasıdır. İncelikli, çetrefil, yoğun bilgi ve çalışkanlık gerektirecek, özel bir yaratıcılık kapasitesini talep eden bu tip kitapları her kişi çeviremez çünkü.

Esas sorun budur!

Yapabilecek kişi ortaya çıktığı zaman akli başında yayıncının yapması gereken çevirmenin hevesini köreltmemek, teşvik etmek, ilgisini diri tutmaktır. Ben Cemal Yardımcı’ya bunu yapabildiğimi, ilgisini diri tuttuğumu düşünüyorum.

Kayboluş yapabilecek çevirmeni ne zaman bulursan o zaman yapılacak bir kitaptır.

2) Çeviri işini çevirmene verirken, çevirmen ile nasıl bir çeviri istediğinize dair bir konuşma yaptınız mı? Çevirinin akıcı olması, dipnot kullanılmaması, Türk okurunun zorlanmadan okuyabileceği bir çeviri olması bir başka deyişle, çevirmenin metin içindeki müdahalelerine dair bir öneride bulundunuz mu?

Ömer Faruk: Cemal Yardımcı’nın çevirmenlik kapasitesini biliyordum. Ursula K. LeGuin’in *Hep Yuvaya Dönmek* adlı olağanüstü güzellikteki kitabını büyük bir ustalıkla çevirmişti. *Kayboluş* ise deneysel bir metindir. İyi gerekçelendirildiği sürece her tür öneriye açıktır. Çeviri kuramlarına sığmayacak bir metindir. Cemal Yardımcı istediği çeviri tercihini kullanabilirdi, kullandı da.

Ayrıntı Yayınları olarak çeviri sürecine kayda değer bir katkımız olmadı. Ama çevrilmiş her harfi orijinal metinle karşılaştırarak okuduk ve yaptığı tercihleri anladık ve onayladık.

Aklı başında yayıncı çeviri sürecinde çevirmenin girdiği krizlerin farkına varır, ne zaman alkışlaması gerektiğini bilir ve çeviri sürecini takip eder. Çevirmenin kendini yetersiz hissettiği anlarda ona destek olur. Şevkinin düştüğü zamanlarda onu toparlar. Bu, okulda öğrenilmeyen, kitap okuyarak edinilemeyen, ölçüsü olmayan bir beceridir. Bu çerçevede Cemal Yardımcı'ya yardımcı olmuştumdur en fazla...

Söylemek lazım: Başarı tümüyle Cemal Yardımcı'ya aittir.

3) Ayrıntı Yayınlarında uzun yıllar çalıştınız ve sosyal bilimler, felsefe, edebiyat gibi alanlarda dünya entelektüel hazinesinin nadide eserlerini Türk edebiyatına kazandırdınız. Yılların birikimine sahip bir yayıncı ve editör olarak Ayrıntı Yayınları'nın çeviri ideolojisinden kısaca bahseder misiniz?

Ömer Faruk: Ekim 2008'de Ayrıntı Yayınları'ndan ayrıldım. Diğer iki ortakla sürdürülemez bir ilişkimiz vardı; yayınevinin para kazanacak bir yayın çizgisi sürdürmesini istiyorlardı. Yayımlanan kitapların içeriğinden, az sattığı için hoşnut değillerdi. Benden sonra yayımlanan kitapların hiçbirinden ben sorumlu değilim.

Benim dönemimde çeviri yapmak isteyen kişinin önce netleşmesi istenirdi. “Her kitabı çeviririm” diyen kişilerden uzak durmaya çalışırdık. Çevirmenin öncelikle *fiction* mı, yoksa *non-fiction* mı yapmak istediğinin netleşmesini beklerdik. Bu tercihten sonra çevrilecek kitaplardan bazı örnekleri önüne koyup birini kendi dil ve bilgi kapasitesine göre seçmesini ve yaklaşık yirmi sayfa çevirmesini isterdik. Deneme çevirisi başarılıysa sözleşme yapardık.

Çevirmen çevirisini teslim ettikten sonra da “çeviriyi kabul süreci” başlardı. Kimi çevirmenler deneme çevirilerine çok özenip, metnin bütününe pek özenmediklerini biliyorduk çünkü. Hatta deneme çevirilerini başkalarına düzelttirip bize aktarıldığının da farkındaydık. Bu yüzden çevrilmiş metnin başına, ortasına ve sonuna bir göz atıp çeviriyi kabul ya da reddederdik. Birçok çeviri metnin de reddedildiğini belirtmek isterim. Ardından yayıma hazırlayacak editör önce çeviri metni orijinal metinle karşılaştırırdı; ikinci kez de Türkçe açısından metnin çeviri kokup kokmadığına, metnin ritmine, müziğine bakardı. Çeviri metin uzmanlık bilgisini gerektirecek çetrefil bir metin ise bir de uzmana okuturduk. Bu okumayı daha çok Derrida, Levinas, Blanchot gibi yazarlar için yapardık. Sonrasında Türkçesi çok gelişmiş bir düzeltmen okur, metnin Türkçesine dair kimi önerilerde bulunurdu. Son olarak da çevirmene, “Bak biz bu tip bir çalışma yaptık, ne diyorsun?” diye onun onayına

sunardık. Bu arada metinden epey uzaklaştığı için çevirmen de ek katkılarda bulunurdu. Böylece tarafların hem razı olduğu hem de entelektüel kapasitelerini sonuna kadar kanıttığı bir çeviri metin ortaya çıkardı.

Yeni basımlarda da mutlaka çevirmenin metni tümüyle tekrar elden geçirmesini isterdik. Dil yaşayan bir organizma çünkü, hızla eskiyor, bazı terimler kıvraklaşıyor, müziği oturuyor...

4) Gerek çevirmen seçiminde gerek çeviri süreci ve sonrasındaki süreçte büyük bir titizlikle davranılan bir tutum söz konusu. Çevirilerin redaksiyonu son derece özen gösterilerek defalarca kontrol edile edile yapılmış. Cemal Yardımcı'nın çalışması bağlamında çeviri öncesi ve sonrası nasıl bir süreç izlediniz, çeviri bittikten sonra ne yaptınız?

Ömer Faruk: Cemal Yardımcı'nın *Kayboluş* çevirisine de aynı prosedür uygulandı. Ama bu kez olağanüstü bir özen gösterildi. Hiçbir “zaman baskısına” razı olunmadı. Yayına hazırlayan ve düzeltmen her kitaba yapmış oldukları çalışmanın iki katını dinlene dinlene yaptılar. Bu arada ben de Perec'i Türkçede en iyi bilen kişiyi aradım. Tek kişi çıktı: Enis Batur.

Enis Batur'a söz ettiğimde, “Manyak mısınız siz?” dedi. Yapılmış olabileceğine inanmadı. Sonra, metni inceledi ve çok iyi olduğunu söyledi. Arka kapağına kısa bir yazı yazmayı kabul etti ve o kısa yazıda da “e” harfi kullanmadı.

5) Çeviri eleştirisinin edebiyat alanında, akademik ortam dışında kitap tanıtım yazılarından öteye gitmediğini görüyoruz çoğu zaman. Bununla birlikte çeviri edebiyat piyasasında özensiz hatta intihal olduğunu bildiğimiz birçok çeviri örneği varken, gerek çeviri sürecinde, gerek çeviri sonrasında karşılığı olmayan bir emek ile yoğrulmuş bu başarılı çevirinin, sadece bir yayın kuruluşu tarafından sizin deyişinizle birtakım ortaklar da katılarak bir karalama, hatta aforoz kampanyasına maruz kalmasının nedenleri hakkında, bu piyasanın işleyiş mekanizmalarını bilen biri olarak ne söylersiniz? Bu eleştirilerin hizmet ettiği bir unsur var mıdır?

Ömer Faruk: Bu durumu çok düşündüm. Aradan bu kadar yıl geçtikten sonra vardığım nokta şu: Kültür sanat camiasında bir “kötülük örgütlenmesi” olduğunu düşünüyorum. Yapılan iyi işe karşı ortak davranan bir tür “haset çetesi.” Murathan Mungan'ın ünlü sözlerini hatırla tutarak bu söylediklerimi dinleyin lütfen: “Bu memlekette hiçbir iyi iş cezasız kalmaz!”

Söylediklerimin ağır ithamlar olduğunu düşünebilirsiniz, ama anlatacaklarımı dinleyince bana hak vereceğinizi düşünüyorum. Süreci bütün ayrıntılarıyla anlatacağım...

Bir cuma günü *Radikal*'i elime aldığımda, birinci sayfadan, *Radikal* logosunun üzerinden *Kayboluş*'a saldırıldığını gördüm: “Perc’in ‘Kayboluş’u mu, kayboluşu mu?” Yazıyı Celâl Üster kaleme almıştı. *Radikal*'i ilk yayımlandığı günden beri takip ediyorum. Hiçbir kitaba birinci sayfadan ve logonun üzerinden saldırıldığına tanık olmadım. Piyasada çok fazla kötü çeviri yayınlanmış olmasına rağmen hiçbir kitap için böyle bir yayın saldırısında bulunmadılar.

Öğleden sonra büroda çalışır ve olayın şokunu atlatmaya çalışırken telefonum çaldı. *Radikal*'den aradığını söyleyen bir muhabir *Kayboluş* çevirisi ile ilgili bir soruşturma yaptıklarını benden de görüş istediklerini söyledi. Ben bir “kumpas” içerisinde olduğumuzu düşünerek şimdi çok meşgul olduğumu, görüş verecek durumda olmadığımı söyledim. Cemal Yardımcı'yı aradım. Annesi ağır hastaymış, onun yanındaydı, “Pislik kokusu geliyor. Sen de görüş verme,” dedim. O da allak bullak olmuştu. Arkasından Enis Batur'u aradım, “Ne oluyor,” diye sordum. O da, “Valla ben de anlamadım,” dedikten sonra şöyle devam etti, “Geçtiğimiz günlerde Celâl Üster beni aradı. Çeviri hakkında ne düşündüğümü sordu. Ben de çeviri çok iyi, ben baktım, bir sorun görmedim. Üstelik sen Fransızca bilmezsin, Perc gibi adamlar edebiyatta Anglosakson kültürün çok akıl erdiremediği oyunlar yaparlar. Bu işe girmezsen iyi olur dedim. Ben ikna olduğunu, konunun kapandığını sanıyordum. Ama olmamış. Bir linç kokusu alıyorum,” dedi.

Sonraki gün (25.02.2006) *Radikal*'in soruşturması yayınlandı. Bir gün önce, herhangi bir temele dayanmadan, tek bir örnek vermeden, cahilce gerekçelerle başlattıkları saldırıya başka ortaklar arıyorlardı. Enis Batur (Yazar), Tahsin Yücel (Yazar, Çevirmen), Tuncay Birkan (Kitap Çevirmenleri Girişimi), Saliha Paker (BÜ Çeviribilim Öğretim Üyesi) ve Ferit Edgü (Yazar) görüş vermişti. Enis Batur, “Çeviriyi çok beğendiğini, tartışmanın yerinin günlük gazete olmaması gerektiğini, çeviri anlayışının çok değiştiğini, *Kayboluş*'la ilgili bir infaz ve linç girişiminden” söz ediyordu. Tahsin Yücel çeviriyi görmeden görüş veriyor, Tuncay Birkan çeviriyi “gayrimeşru” olarak adlandırıyor, Ferit Edgü ise Cemal Yardımcı'ya “zırtapoz” diyor, “yayıncı bu saçmalığa nasıl ortak oluyor?” diye soruyordu.

O zaman Çev-Bir'i kurma çalışmalarına öncülük eden ve kendisi de çeviri yapan, birçok kitabı yayıma hazırlayan, yani meslekten biri olan Tuncay Birkan “gayrimeşru” ithamını rahatlıkla yapabiliyordu. Ferit Edgü gibi okuduğunu anlamayan, zekâ özürlü bir adam da “zırtapoz” gibi edebî ve entelektüel kriterleriçerisinde değerlendirilemeyecek hakaretlerde bulunuyor, yayıncıları kitap okumamakla suçluyordu. Aklın hafsalanın almayacağı kadar cahilce, bir tek kendini bilmezlerin yapabileceği basitlikte ithamlar...

Cemal'le soruşturmaya verilen cevapları okuduk ve *Radikal*'in olayı sunuş biçimine çok öfkelenedik. *Radikal* kültür sanat şefi Cem Erciyes'i aradım, “Cevap hakkımızı kullanmak istiyoruz. Yazılan her şey yanlış, yargısız infaz yapıyorsunuz. Cemal Yardımcı ve Ayrıntı Yayınları'nın yıllarca süren emeğine yönelik bir linç kampanyası sürdürüyorsunuz ama bunu tek bir sözcükle bile gerekçelendiremiyorsunuz,” dedim. O da, “Cevaplarınızı yazın, pazartesi bir sayfa ayıralım,” dedi. Cemal Yardımcı ve ben çeviride kullanılan yöntem hakkında açıklamalarda bulunup yapılan eleştirilerin saçma sapan, aşağılık, zekâ özürlü insanların ifadeleri olduğunu gösteren birer yazı kaleme aldık, yolladık. Cem Erciyes, pazartesi kullanacaklarını söylemişti. Pazartesi her iki yazıyı da koymadılar. Cem Erciyes'i gazeteden aradım. Yurtdışında olduğunu, konuyu bilmediklerini söylediler. Sonraki cuma günü Cemal Yardımcı'nın yazısını *Radikal KitapEki*'nde yayımladılar. Benim verdiğim cevabı yayımlamadılar. Oysa yayımlayacağız sözü vermişlerdi.

TÜYAP Kitap Fuarı'nda Ayrıntı Yayınları olarak bir panel düzenlemeye karar verdim. Çeviriyi eleştiren Celâl Üster ve Tuncay Birkan'ı, Cemal Yardımcı ile tartışmaya davet ettim. İkisi de gelmediler.

Radikal daha sonra Cemal Yardımcı'nın verdiği zekice cevaba, benim yazdıklarına karşı hiçbir şey yayımlamadı. Özür dilemediler. Hata yaptıklarını kabul etmediler. Kitabın niteliğine dair başka bir yazı da yayımlamadılar. Genel yayın yönetmeni İsmet Berkan'ın daha sonra başka bir yazısında da *Kayboluş*'un çevirisi için kötü şeyler söylediğini hatırlıyorum.

Neden “kötülük örgütlenmesi” ya da “haset çetesi” dediğim anlaşılmıştır umarım. Cemal Yardımcı'nın cevabı, benim yazım ve *Radikal*'de yayımlanan yazıları

beraberce okuduğunuzda ne tip bir “linç” faaliyeti yürütüldüğü ortaya çıkar. Üstelik ne acıdır ki kendisine münevver diyenlerin organize olduğu cahilce bir linç bu...

6) Son derece vahim bir durum böylesine başarılı bir çevirinin Türkiye’nin kalburüstü bazı kültür belirleyicileri tarafından desteksizce, hatta okunmadığı açıkça belirtilerek, karalayıcı, üstelik ne yazık ki aşağılayıcı bir dille hedef gösterilmesi ve sizin yanıtınızın söz verildiği halde yayınlanmaması. Tüm bunların ardından, Ağustos 2012 tarihli *Varlık* dergisinde “Sessizlikle Nitelik Sevgili midir?” başlıklı bir yazı yayınlıyorsunuz ve sözlerinize “Cemal Yardımcı için alkışlarımla... Kıymet bilmez kültür/sanat (!?) adamlarını/ kadınlarını lanetleyerek” diye başlıyorsunuz. Bu yazıyı kaleme almaktaki amacınız nedir? Yazınıza dair bir arka plan bilgisi var mıdır?

Ömer Faruk: O yazı insanı diğer canlılardan ayıran en önemli hasletlerden biri olarak zanaatkârlığın neden kaybolduğunu tartışıyor. Sosyolog Richard Sennett’in *Zanaatkâr*²¹⁵ adlı kitabını veri alarak yapılan yorumla kötü işin insani “kayboluş”larına dikkat çekiyor. Sennett’in temel tezi şöyle: İşimizi iyi yaparak kendimizi de iyi yaparız; işimizi kötü yaparsak kendimizi de kötü yaparız. Yani, kendimizi yapmanın bir aracı olarak yaptığımız işe bakıyor.

Yapılan çeviriye bile bırakın takdir etmeyi, anlamayan kişilerin söz aldığı bir kültür sanat ortamından söz ediyoruz.

Yazıyı Cemal’e ithaf ettim; çünkü bir biçimde çalışmasının takdir edildiğini, unutulmadığını göstermek, kendi adıma alkışlamak istedim. Bir tür kıymet bilme hali...

7) Cemal Yardımcı’nın bu eleştiriler karşısındaki tepkisi ne oldu?

Ömer Faruk: Yıkıldı! Uzunca bir süre kendine gelemedi. Kendini bilmez cahillik ve tahripkârlıktan çok etkilendi.

²¹⁵*Zanaatkâr*, Richard Sennett, çev.: Melih Pekdemir, Ayrıntı Yayınları, 2009.

Ek 2.28. David Bellos’la yapılan yazılı görüşme-09.05. 2014

1) Soru: *La Disparition*’un çevirisinin ilk önce size teklif edildiğini ama sizin Perec’in başka bir çevirisi ile meşgul olduğunuz için çeviri işini kabul etmediğinizi okudum. Gilbert Adair’e *La Disparition*’u çevirmesini siz mi tavsiye ettiniz?

Bellos: *La Disparition*’u çevirmeyi kabul etmedim çünkü o sıralar Manchester Üniversitesi’nde bölüm başkanıydım ve Perec’in biyografisini yazıyordum – ama ayrıca çeviriyi yapmayı denemekten korkuyordum! Aklı başında her insan gibi...

Gilbert Adair’e teklifin kimin tarafından gittiğini hatırlayamıyorum (yakın bir geçmişte maalesef aramızdan ayrıldı) ama tartışmaların kesinlikle içindeydim. En iyi tercih neden oydu: a) Perec üzerine çalışması vardı [*Myths and Memories (Mitolar ve Anılar)*, 1986]; b) Lewis Carroll’un bir “pastiche”ini/benzeğini alfabe kısıtlamasına göre ZEKİCE yapmıştı [*Alice Through the Needle’s Eye (İğnenin göz deliğinden Alice)*] ve c) ismi zaten bilinen profesyonel bir edebiyat insanıydı (film eleştirmeni, romancı, eleştirmen, vb.).

2) Soru: Çeviri öncesi ve çeviri süreci boyunca Adair ile hiç iletişimde bulundunuz mu?

Bellos: Çeviri işini kabul ettikten sonra Gilbert’le çok az iletişimim oldu. Aslında onunla yüz yüze görüşmedim ama birkaç kez telefonda konuştuk.

3) Soru: Anglosakson edebiyat dizgesinin Oulipo edebiyatına ve buradan yapılan çevirilere yaklaşımı nasıldır?

Bellos: Anglosakson edebiyat dizgesi son derece geniş ve basit genellemeler yapamayacak kadar çeşitli. Britanya ve Amerikan edebiyatlarında, Sterne’den Carroll’a, Lear’den Joyce, Burgess ve diğer birçok yazara, birçok örnekle Oulipo yazınının, İngiliz dili okuyucularının geniş edebî kültüründe zaten yansması olan, uzun ve canlı bir sözcük oyunu geleneği var. Kısmi olarak işte bu yüzden başlangıçta *Life A User’s Manual (Yaşam Kullanma Kılavuzu)* bir mizah (Fransızların asla Perec için kullanmayacakları bir terim) romanı olarak alınıldı. Bu şu anlama geliyor: Çeviri edebiyat, sesini Londra ve New York’ta güçlükle duyurdu ve Perec, Britanya dar görüşlülüğü içindeki nadir büyük “keşifler”den biridir.

4) Soru: Adair’in çevirisinde İngiliz kültürüne uyarlanmış kısımlar görmekteyiz, örneğin Victor Hugo ve Mallarmus’tan bir şiir yerine, William Shakspar ve John Milton’dan şiirler koymuştur metne ve onları “e” kısıtlamasına göre yazmıştır. Bu çeşit bir çeviri stratejisi hakkında görüşleriniz nedir; diğer bir deyişle kaynak kültürün kültürel ve dilsel değerlerinin yerleştirilmesi?

Bellos: Gilbert Adair *La Disparition*’u yerleştirmekten çok daha fazlasını yaptı. Adair kitabı kendi mizah ve kişiliği doğrultusunda bir yönde kullandı, film eleştirisi ve romanı dâhilindeki kendi çalışmasına göndermeler ekledi ve kitabı yaklaşık %10-15 oranında genişletti (normalde, Fransızca İngilizceye çevrildiğinde sözcük uzunluğunda, dilin doğasından ötürü %10 ya da daha fazla miktarda küçülür). Eseri ayrıca çok daha komik yapmıştır. Adair’in yaklaşımını onaylıyor, destekliyor ve hayranlıkla karşılıyorum, birçoklarının (özellikle Fransa’da Perec uzmanlarının) bana katılmamasına rağmen. Her durumda, geleneksel çeviri kuramına karşı bir günah işlemiş olsun olmasın, *A Void* aynı zamanda, sözcük sihirinin en mükemmel ve olağanüstü parçasını içermektedir: Edgar Allan Poe’nun *The Raven* (*Kuzgun*) şiirinin İngilizceye “e”siz “çevirisi” – Adair’i Perec seviyesine getiren enfes bir sözel maharet.

A Void’u basitçe *La Disparition*’un bir çevirisi olarak düşünmemek gerekir, aksine Adair’in Perec ile koşut bir yaratımı, onunla bir eş-üretimi olduğunu düşünmek gerekir. Sanıyorum, Oulipocu kısıtlamanın da aslında istediği ve kışkırttığı, okuyucunun da (bu durumda çevirmenin de) anlam ve zevk yaratmada eşit katılımına yol açan üretici bir alımlama biçimidir.

Şüphesiz, *A Void*’dan dışarı yansıyan kişiliği, *La Disparition*’un arkasındaki kişilikten daha az sevebilirsiniz. Adair daha çok sahne önündeydi ve başka işleri de vardı. Dolayısıyla eş-yaratımda böyle bir bedel ödemek zorunda kalırsınız.

3. METİN İNCELEMELERİ

Ek 3.1. Çıkarma 8

Erek metin 1:

“Burada insanlık dışı bir yazgının acılı bir Robinson’un sırtına çullanışı anlatılır” (Perec, 2008a, 27).

Erek metin 2 :

“In which luck, God’s alias and alibi, plays a callous trick on a suitor cast away on an island” (Perec, 2008b, 12).

Kaynak metin:

“Où un sort inhumain s’abat sur un Robinson soupirant” (Perec, 1989, 27).

Erek metin 2’de “Robinson” sözcüğü kullanılmazken, onun yerine bir kıza talip erkek anlamındaki “suitor” tercih edilmiştir. Bu bölümde, Anton Ssliharf kaybolmadan önce yaptıkları anlatılmaktadır. Anton bir odaya girip kitaplara bakıyor, karıştırdığı kitaplarda hep bir noksanlık hissediyordur. Sonra aklına bir kitap ve bu kitabın kahramanı İsmail’in öyküsü gelir. Anton bu öyküye kendisini kaptırır ve kendi şahsi sanrıları, kendi yaşamı ile öykü birbirine karışmaya başlar. Öykünün kahramanı İsmail ıssız bir adaya düşmüştür. Buranın Robinson’u gibi hissetmektedir kendisini. Günlerden bir gün adaya bir gemi yanaşır. Adaya gelenler arasında Faustina adlı güzel bir kız vardır ve İsmail bu kıza âşık olur, onunla evlenmek ister. İşte erek metin 2’deki “suitor” sözcüğü, bu bölümdeki kahramanın, yani İsmail’in Robinson özelliğini değil kıza talip olmasını ön plana çıkarmaktadır. Bununla beraber, “Robinson” sözcüğü romanın bu bölümünde daha sonra iki kez geçtiğinden, Adair kullanmamış olabilir.

Ek 3.2. Çıkarma 9

Erek metin 1:

“Hollandalıların az dolandırıcı olmadığı iyi bilinir. Sonunda inşaat tamamlandığında Daunou’nun bir kuruş parası kalmamıştı” (Perec, 2008a, 103).

Erek metin 2:

“And, as nobody is as rascally as a Dutchman, so much hard cash was thrown away on this folly - a colonial pavilion with a rhomboid roof, its supporting arch inlaid with ugly (or, if not

ugly, vulgar) frostwork - that, with its finishing touch, Daunou was without a brass farthing” (Perec, 2008b, 85).

Kaynak metin:

“On sait qu’il n’y a pas plus filou qu’un Hollandais: quand François Tilman Suys finit sa construction, un pavillon colonial au toit rhomboïdal dont l’arc d’appui s’incrétait d’ultramontains godrons sinon laids du moins tout à fait triviaux, Daunou n’avait plus un sou vaillant” (Perec, 1989, 101).

Kaynak metinde Anton Voyl’un kız arkadaşı Olga’nın oturduğu şatonun kimler tarafından, hangi mimarlara yaptırıldığı belirtilmektedir. Kaynak metinde Fransız siyaset adamı Pierre Claude François Daunou’ya (1761-1840) gönderme vardır. Daunou, Fransız Devrimi’nin muhafazakâr siyasetçilerindendir. Kaynak metne göre Daunou, Azincourt şatosunun yapımını önce Soufflot isimli bir mimara vermişti ama Soufflot işi bırakmıştır. Soufflot’dan sonra Mimar François Tilman Suys görevi devralmıştır. François Tilman Suys (1783-1864) Belçikalı bir mimardır. Paris’te mimarlık eğitimi almış, Belçika dışında Hollanda’da da eserler vermiştir.

Erek metin 1 ve erek metin 2’de Mimar François Tilman Suys’un bahsi geçmemektedir. Böylesi bir tercihin nedeni, erek metin okuyucuları için bu ayrıntının bir anlam ifade etmeyeceğini çevirmenlerin düşünmesi olabilir. Erek metin 1’de bitmiş binanın bir sömürge evi tarzında, dik ve yüksek çatılı olduğu gibi detayların verilmediği görülmektedir. Yardımcı, erek kültür okuyucusunun bu özellikleri fazla çekici bulmayacağını düşünmüş olabilir.

Ek 3.3. Çıkarma 10

Erek Metin 1:

“Mırıldandı:

- Hadi bakalım, **Ssliharf niçin arabasına alarm taktırmış anlamamız lazım**” (Perec, 2008a, 78) (**kalın harf** bana aittir).

Erek Metin 2:

“ ‘Off I go’, says Ottaviani, mumbling inaudibly to nobody in particular” (Perec, 2008b, 60).

Kaynak Metin:

“Allons, dit-il à mi-voix, il n’y a pas à choisir: **il faut savoir pourquoi Voyl a muni sa Fiat d’un dispositif anti-vol**” (Perec, 1989, 75) (**kalın harf** bana aittir).

Erek metin 1’de “Ssliharf niçin arabasına alarm taktırmış anlamamız lazım” ifadesi kaynak metindeki “il faut savoir pourquoi Voyl a muni sa Fiat d’un dispositif anti-vol” cümlesini aktarmak için kullanılmıştır. Erek metin 2’de bu cümle çevrilmemiştir. Erek metin 1’de “Fiat” markası belirtilmemiş, erek metin 2’de ise bu

cümle çevrilmemiştir. Adair, daha sonra Fiat markasından bahsedilecek bir cümle olduğu için bu tercihi yapmış olabilir.

Ek 3.4. Çıkarma 11

Arkadaşları Anton Voyl'un günlüğünü ve bıraktığı notu bulurlar. Ottaviani ve Amaury, Voyl'un bıraktığı notta ipucu niteliğindeki bir cümleden yola çıkarak hayvanat bahçesine gelirler, burada sözü edilen Faslı avukatla konuşurlar. O notta “Portons dix bons whiskys à l’avocat goujat qui fumait au zoo.” (“Hayvanat bahçesinde sigara içen kaba avukata on iyi viski götürelim.”) yazmaktadır. Voyl'un arkadaşları bu notun anlamını önce çözemezler, sonra hayvanat bahçesinde karşılaştıkları avukat Hasan İbn Abu kastedilenin Viski On isimli bir yarış atı olabileceğini söyler. Buradan yola çıkarak Amaury ve Ottaviani, at yarışlarının yapılacağı Longchamp koşu pistine gitmeden önce bir bara gelirler ve barmenle havanın ne kadar soğuk olduğundan konuşurlar. Ottaviani ile barmen arasındaki konuşma şu şekildedir:

Erek metin 1:

“Ottaviani **farkına varmadan bir Saint-Marc Girardin şiirinin bir mısrasını alıntılarak** yanıtladı:
' Doğru ama şu duyduğun da poyrazın ısıkları'” (Perec, 2008a, 78) (**kalin harf** bana aittir).

Erek metin 2:

“‘P’raps so, but it’s blowing up a fair old storm,’ says Ottaviani” (Perec, 2008b, 60).

Kaynak metin:

“ ‘Oui, mais il y a l’Aquilon sifflant qui mugit’, fit Ottaviani, **citant, à son insu, Saint-Marc Girardin**” (Perec 1989, 76) (**kalin harf** bana aittir).

Erek metin 1’de “citant, à son insu, Saint-Marc Girardin” için Yardımcı “farkına varmadan bir Saint-Marc Girardin şiirinin bir mısrasını alıntılarak” ifadesini tercih etmiştir. Ottaviani havanın soğukluğundan bahsederken, 19. yüzyılda yaşamış Fransız politikacı ve edebiyatçı Saint-Marc Girardin’in (1801-1873) bir şiirinden alıntı yapar. Erek metin 1’de alıntının bir “şiir” olduğu ilavesi yapılmış, erek metin 2’de söylenen cümlenin bir alıntı olup olmadığına dair bir bilgi verilmemiştir. Adair erek kültür okuyucusunu ilgilendirmediğini düşündüğü için bu tercihi yapmış olabilir.

Ek 3.5. Çıkarma 12

Erek metin 1:

“[...] kauçuk balon yastıklarıyla divanlar vardı. Büyük Sartinuloc’un *alaycı çizgisini taşıyan yarı saydam bir vitray bütün bir duvarı kaplıyordu*” (Perec, 2008a, 112) (*italik ve kalın harf* bana aittir).

Erek metin 2:

“[...]a divan as long as a bar in a Hawaiian nightclub with big shiny viny cushions in Day-Glo colours and, filling a wall from top to bottom, an Op Art church window by Sartinuloc” (Perec, 2008b, 94) (*kalın harf* bana aittir).

Kaynak metin:

“[...]divans aux gros coussins faits d’un caoutchouc qu’on gonflait. On avait garni tout un mur d’un vitrail op dû *au crayon mordant du grand Sartinuloc*” (Perec, 1989, 110) (*italik ve kalın harf* bana aittir).

Erek metin 1’de “alaycı çizgisini taşıyan” ifadesi kaynak metindeki “au crayont mordant” için kullanılmıştır. Erek metin 2’de ise bu ifadeye karşılık bulunmamaktadır. “Mordant” sözcüğünün “içine işleme, içine sızma” karşılığıyla beraber “doğrudan amaca giden, keskin, iğneleyici” yananlamı da vardır (Petit Larousse Illustré, 1983, 655). Yardımcı “mordant” sözcüğünü alaycı anlamında Sartinuloc’un bir tarzı olarak aktarmıştır.

Adair ise Sartinuloc’un tarzıyla ilgili bilgi vermemeyi uygun görmüştür.

Sartinuloc sözcüğü erek metin 1, erek metin 2 ve kaynak metinde bir kişi ismi gibi geçmektedir. ESARTINULOC sözcüğü, Fransızcanın en çok kullanılan harflerinin azalan bir biçimde sıralanışından oluşmaktadır. Burada “e” harfini kullanmayan yazarın bir sözcük oyununa gönderme yaptığı görülmekte ve “e” harfi kısıtlamasının ipucunu kaynak kültür okuyucusuna sunmaktadır. Erek metin 1, erek metin 2 ve kaynak metinde Sartinuloc’un bu anlamına dair bilgi verilmemiştir.

Erek metin 2’de “a divan” sözcüğüne “as long as a bar in a Hawain nightclub” ifadesi eklendiği dikkat çekmektedir. Erek kültürde kabul edilebilir bir çeviri yapmak arzusuyla Adair bu tercihi yapmış olabilir.

Ek 3.6. Ekleme 8

Erek metin 1:

“Uşağın ağzı dili dolaşır:
- Ah signor... L’uom di Sasso... Luorrio bianco... Ah padron... Tatata...” (Perec, 2008a, 106).

Erek metin 2:

“And his flunky (**who, in this production, was sung by van Dam**): ‘*Ah signor . L’uom di sasso... L’uomo bianco . . . Ah padron . . . Tum-ti-tum ...*’ ” (Perec, 2008b, 89) (**kalin harf** bana aittir).

Kaynak metin:

“-Alors son larkin: *Ah signor... L’uom di Sasso... L’uomo bianco... Ah padron... Tatata...*”(Perec, 1989, 105).

Anlatı, Douglas Haig’in *Don Giovanni* operasının son bölümünde Commendatore rolünü oynamasını ve Haig’in ölümünü betimlemektedir. Son sahnedeki rollerden biri Don Giovanni’nin uşağına aittir. Erek metin 1’de uşağın repliğine giriş “uşağın ağzı dili dolaşır” ile erek metin 2’de ise parantez içinde uşağın van Dam tarafından oynandığı ilavesiyle yapılmıştır.

Operanın son sahnesinde Don Giovanni’den öcünü almak üzere Commendatore’nin heykelden hayaleti belirir, beyazlar içindedir. Uşak korkudan masanın altına girer ve “*L’uom di Sasso... L’uomo bianco*” diye bağırır. Erek metin 1, erek metin 2 ve kaynak metinde *Don Giovanni*’nin librettosundaki uşağın “taş adam”, “beyaz adam” anlamına gelen bu korku ifade eden sözleri, librettodaki hâliyle aktarılmaktadır.

Yardımcı, uşağın korkmuş hâlini okuyucuya açık bir biçimde aktarmak için “ağzı dili dolaşır” eklemesini yapmayı tercih etmiş olabilir. Adair ise parantez içinde eklediği cümle ile tamamen kendine özgü bir tercih yapmakta ve sesini duyurmaktadır. Uşağı “Van Dam” canlandırmaktadır. “Jean-Claude Van Dam” (doğ. 1960) Belçikalı bir sinema oyuncusudur. Okuyucu karşısına Van Dam’ın çıkmasıyla bir şaşkınlık anı yaşayabilir.

Ek 3.7. Ekleme 9

Erek metin 1:

“Bu, üç gün sürdü. Sonra Albin’in öpücük yağmurundan, sarılıp okşamalarından sıyrılan Anastasia, ona çuvala para kazandıran kotratı uyarınca film yapımındaki işinin başına koşmak zorunda olduğunu hatırladı” (Perec, 2008a, 190).

Erek metin 2:

“It would last four days, all in all. At which point, it would abruptly occur to Anastasia, shying back from Albin’s lips and warding off his warm, clinging arms, that to fulfill a contract drawn up **by Paramount (which was paying its most popular star a cool fifty thousand dollars) and William Morris (which would naturally want its customary 10%)**, it was vital to finish shooting its forthcoming film” (Perec, 2008b, 168) (**kalin harf** bana aittir).

Kaynak metin :

“Ça dura trois jours. Puis Anastasia, s’arrachant aux bisous, aux gouzis-gouzis d’Albin, souvint qu’il lui fallait, pour garantir son contrat, offrir à la production qui la payait à prix d’or son magistral concours”(Perec, 1989, 186-187).

Erek metin 1’de “ona çuvalla para kazandıran kontratı uyarınca film yapımındaki işinin başına koşmak zorunda kaldı” ifadesi, kaynak metindeki “lui fallait offrir à la production qui la payait à prix d’or son magistral concours” ifadesi için kullanılmıştır. Erek metin 2’de ise “to fulfill a contract drawn up by Paramount (which was paying its most popular star a cool fifty thousand dollars) and William Morris (which would naturally want its customary 10%), it was vital to finish shooting its forthcoming film” tercih edilmiştir. “a contract” sözüğünden sonra “by Paramount (which was paying its most popular star a cool fifty thousand dollars) and William Morris (which would naturally want its customary 10%)” eklemesi yapılmıştır.

Erek metin 2’de Anastasia’nın bağlı olduğu şirketlerin adları “Paramount”, “William Morris”; parantez içinde de sanatçıdan aldıkları komisyona gönderme yapan bilgi eklenmiştir. Kaynak metinde olmayan bu ilave İngilizce konuşan erek kültür okuyucularına yöneliktir. Erek metin 2’nin çevirmeni Gilbert Adair, İskoçya doğumlu olmasına karşın yaşamının büyük kısmını Londra’da geçirmiş bir yazar, film eleştirmeni ve gazeteciydi. Romanlarından ikisi, filme senaryo olmuştur. Bunlardan biri Bernardo Bertolucci’nin çektiği *The Dreamers* filminin senaryosunu oluşturan *The Holy Innocent* romanıdır. Metin dışı bu bağlantılardan erek metin 2’nin çevirmeni Adair’in sinema ile ilgisi nedeniyle bu eklemeleri yaptığını söyleyebiliriz.

Ek 3.8. Ekleme 10

Erek metin 1:

“Bir yayın organında Figon’un bir başsavcıyı suçlaması, Matignon’u çok kızdırmıştı. Sonunda zorlukla da olsa yayınları yalanlayacak kanıtlar bulunmuştu. Oufkir olay sırasında başka bir kasabada bulunduğunu kanıtladı. Ardından Figon’un intiharı sağlanmıştı” (Perec, 2008a, 76).

Erek metin 2:

“All Matignon took fright at a diary by Figon incriminating a high-court dignitary, which was finally, if not without difficulty, shown up as a fabrication. Oufkir had an alibi - **if you could call so ridiculous a story an alibi!** Nor, following Fugon’s hara-kiri à la Mishima (in fact, so rumour had it, this was not a totally voluntary affair, for, calmly placing a sword in front of him, and saying only, in an odd transatlantic twang, that “a man’s gotta do what a man’s gotta do”, his boss at Matignon had no doubt in his mind what would occur) - nor, I say, did any inquiry gain much ground” (Perec, 2008b, 58) (kalın harf bana aittir).

Kaynak metin:

“La divulgation d’un soi-disant journal où Figon accusait un haut magistrat suscita à Matignon un profond chagrin. L’on prouva, non sans mal, qu’il s’agissait d’un faux. Oufkir produisit un alibi bouffon. Puis l’on suicida Figon”(Perec, 1989, 73).

Romanın bu kısmında İbn Barka adlı Faslı bir avukatın kaçırıldığından söz edilmektedir. Perec, Fransa’daki siyasal bir skandala gönderme yapmaktadır (Bellos, 2010, 432).Çeviri metinlerde ve kaynak metinde İbn Barka olarak geçen kişi Faslı siyaset adamı Mehdi Ben Berkadır. Ben Berka, muhalif görüşlerinden dolayı sürgün edildiği Paris’te 29 Ekim 1965’te kaçırılmıştır. Kaçırma olayını, Fas İçişleri Bakanı General Muhammed Ufkir’in düzenlendiği ve Fransız polisi ile Fransız haber alma görevlilerinin olayın içinde yer aldığı öne sürülmüştür. Georges Figon isimli bir tanık Muhammed Ufkir’i, Ben Berka’yı bıçaklarken gördüğünü söylemiş ve bu ifadesinden sonra intihar etmiştir (*Ana Britannica*, 1987b, 585).

Erek metin 1’de “Oufkir olay sırasında başka bir kasabada bulunduğunu kanıtladı” ifadesi kaynak metindeki “Oufkir produisit un alibi bouffon” için kullanılmıştır. Yardımcı, “alibi” sözcüğünün Türkçe karşılığını kullanmayı uygun görmüştür.

Erek metin 2’de “Oufkir had an alibi” ifadesinden sonra uzun sayılabilecek bir ekleme bulunmaktadır. Bu eklemedeki “if you could call so”, “nor I say” gibi ifadeleri Adair, okuyucuya seslenmek arzusuyla yapmış olabilir. “hara-kirià la Mishima”;“in fact, so rumour had it, this was not a totally voluntary affair, for, calmly placing a sword in front of him, and saying only, in an odd transatlantic twang, that ‘a man’s gotta do what a man’s gotta do’, his boss at Matignon had no doubt in his mind what would occur”²¹⁶eklemesiyle Adair, “Fugon” un aslında intihar etmediğini söylemek istemiş olabilir.

Adair’in çevirisine dâhil ettiği Yukio Mişima (1925-1970) Japon romancı ve oyun yazarıdır. 25 Kasım 1970’de samuray değerlerini yaşatmak için kurduğu Tatenakoi isimli grubuyla Japonya Silahlı Kuvvetleri’nin Tokya’daki kampını ziyaret etmiştir. Mişima ve adamları, komutanı sandalyesine bağladıktan sonra imparatorluğun haklarının yeniden tesis edilmesi için hazırladıkları manifestoyu ve taleplerini okumuşlardır. Ardından Mişima, kendini hançerleyerek intihar etmiştir. Tatenokai

²¹⁶[“ aslında, söylentilere göre bu tamamen isteyerek yapılmıştı, boğuk bir hırıltıyla “bir erkek yapılması gerekeni yapar” diyerek elindeki kılıcı sapladı kendine, Matignon’daki patronu aksini düşünmüyordu.”]

üyelerinden Hiroyasu Koga ise intiharın tamamlanması için Mişima'nın başını kılıçla kesmiştir (wikipedia, [14.4.2013]).

Bu tezin 3.2.3. bölümünde belirtildiği gibi Ian Monk, *Writings for the Oulipo* [Oulipo için Yazılar]adlı kitabında (2004) bu eklemenin Mişima'nın trajik edimine dair “kaba bir ekleme”, “uzun bir laf kalabalığı”, “saçma sinemasal bir tıngırtı” ve sadece Fignon'un kendini öldürdüğünü söylemek için yapıldığını iddia etmiştir²¹⁷.

Ek 3.9. Ekleme 11

Erek metin 1:

“Ya da bir an için, üç yatay çizgi, gözü doyurmayan bir taslak olarak görünüyordu: Çarpıcı çıkıntılar, hayal gücünün lüzumsuz bir taklasıyla sırtkan bir adamın üç parmağına dönüşüyordu” (Perec, 2008a, 21).

Erek metin 2:

“Or, just for an instant, an abstract motif without any form at all, but for two Kandinskian diagonals, along with a matching pair, half as long and slightly awry – its fuzzy contours trying, if in vain, to draw a cartoon hand, which is to say, a hand with four digits and no thumb. (If you should find that puzzling, look hard at Bugs Bunny’s hands or Donald Duck’s)”(Perec, 2008b, 5) (kalın harf bana aittir).

Kaynak metin:

“Ou, un court instant, sous trois traits droits, l’apparition d’un croquis approximatif, insatisfaisant: substituts saillants, contours bâtarde prolifant, dans un vain sursaut d’imagination, la Main à trois doigts d’un Sardon ricanant” (Perec, 1989, 19).

Erek metin 1’de “üç yatay çizgi, gözü doyurmayan bir taslak olarak görünüyordu” ifadesi, kaynak metindeki “sous trois traits droits, l’apparition d’un croquis approximatif, insatisfaisant” için kullanılmıştır. Yardımcı’nın bu kararının temelinde üç çizginin “e” harfine gönderme yapabilme ihtimali olabilir. Erek metin 2’de çevirmen aynı ifadeyi “an abstract motif without any form at all, but for two Kandinskian diagonals, along with a matching pair, half as long and slightly awry” [“Biçimsiz soyut bir motif, iki Kandiski köşegeni boyunca giden iki çizgi daha yarısı kadar uzun ve hafifçe ters”] ile karşılamayı tercih etmiştir. Adair, geometrik desenleri ile meşhur ressam Kandiski (1866-1944)’yi görsel boyuta vurgu yapmak arzusuyla eklemiş olabilir.

Erek metin 1’de “Çarpıcı çıkıntılar, hayal gücünün lüzumsuz bir taklasıyla sırtkan bir adamın üç parmağına dönüştürüyordu” ifadesi kaynak metindeki “substituts saillants, contours bâtarde prolifant, dans un vain sursaut d’imagination, la Main à trois doigts d’un Sardon ricanant” aktarmak için kullanılmıştır. Yardımcı, beliren şeklin “e” harfine gönderme yaptığını düşündüğünden dolayı üç el parmağına vurgu

²¹⁷bkz. s.35.

yapmak istemiş olabilir. Adair ise kaynak metindeki aynı ifadeyi “if in vain, to draw a cartoon hand, which is to say, a hand with four digits and no thumb. (If you should find that puzzling, look hard at Bugs Bunny’s hands or Donald Duck’s)” [“belki boşuna, bir çizgi film eli yapmak; yani baş parmak olmayan dört parmaklı bir el.(eğer bunu karışık buluyorsanız Bugs Bunny ya da Donald Duck’ın ellerine dikkatlice bakın)”. Adair meydana gelen şeklin dört parmakla “e”yi daha iyi gösterdiğini düşünmüş olabilir. “Bugs Bunny” ve “Donald Duck” eklemelerini anlatıya eğlence katma arzusuyla yapmış olabilir.

Sara Greaves “Une traduction non plausible? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee”[Kabul edilemez Bir Çeviri, John Lee’nin Georges Perec’ten *La Disparition* Çevirisi”] (2000) başlıklı makalesinde Adair’in bu tercihinin çeviri metindeki keyfiyeti gösterdiğini belirtmektedir (age, 115). Greaves’e göre Adair, kaynak metindeki sayısal dizgeye uymamıştır. Üstelik “Bugs Bunny”, “Donald Duck” gibi Fransız romanı ve kültürü ile hiç ilgisi olmayan eklemeler yapmıştır (age, 115).

Ek 3.10. Ekleme 12

Erek metin 1:

“Asgari yirmi posta arama yaptık, dört bir yanı aramamıza karşın bütün aramalardan boş döndük”(Perec, 2008a, 50).

Erek metin 2:

“ ‘Uh huh’, admits an unhappy Didot, ‘but I can’t say I found anything incriminating. **And I was as thorough as any of my rivals in Scotland Yard!**’” (Perec, 2008b, 38) (**kalıp harf** bana aittir).

Kaynak metin:

“- Oui, admit Didot, mais l’on fit chou blanc à tous coups. L’on farfouilla pourtant partout” (Perec, 1989, 54).

Erek metin 1’de “dört bir yanı aramamıza karşın” ifadesi kaynak metindeki “mais l’on fit chou blanc à tous coups” için kullanılmıştır. Yardımcı, bağlamın işlevini aktarmak için deyimsel bir ifadeyi tercih etmiş olabilir. Erek metin 2’de çevirmen “but I can’t say I found anything incriminating” ifadesini suçlayıcı bir şey bulunmadığını İngiliz diline özgü bir üslupla vermek için tercih etmiş olabilir. Bu ifadeden sonra Adair “And I was as thorough as any of my rivals in Scotland Yard” [“ve Scotland Yard’daki herhangi bir rakibim kadar titizdim”] eklemeyi uygun

görmüştür. Erek kültür okuyucusuna yakın bir çeviri arzusuyla bu stratejiyi uygulamış olabilir.

Ek 3.11. Yerlileştirme 8

Erek metin 1:

“Moby Dick! Okyanus’un gulyabanisi, İblis’in hayvanı” (Perec, 2008a, 88).

Erek metin 2:

“Moby Dick! O animal of Astaroth! Animal of Satan” (Perec, 2008b, 69).

Kaynak metin:

“Moby Dick! L’animal d’Astaroth, l’animal du Malin” (Perec, 1989, 86).

Erek metin 1’de “Okyanus’un gulyabanisi” kaynak metindeki “animal of Astaroth” için kullanılmıştır. Erek metin 2’de benzer bir biçimde “animal of Astaroth” denmiştir. Yardımcı, erek kültüre özgü bir canavar ismini “Astaroth”ın şeytanla özdeşleşmiş korkunçluğuna vurgu yapmak için kullanmış olabilir.

Ek 3.12. Yerlileştirme 9

Erek metin 1:

“Kimi, katilin kullandığı siyanürü satan zavallı laboratuvar kalfasını ön plana çıkararak ilk sorgu tutanaklarına aldırmadan, suçlamaları inkâra dayanan bir savunma yapan ünlü avukata saldırıyor” (Perec, 2008a, 100).

Erek metin 2:

“You’d attack this cutthroat’s QC, who, disparaging all his antagonist’s accusations, alibis and affidavits as a put-up job, sought to disclaim, in toto, what was almost cast-iron proof of guilt” (Perec, 2008b, 81).

Kaynak metin:

“Tantôt on attaquit l’avocat, pourtant fort connu, qui, faisant fi du rapport d’instruction, niait l’accusation, d’un bloc”(Perec, 1989 97).

Erek metin 1’de “instruction” sözcüğünün hukuki anlamından yola çıkarak ve “fort connu” sözcüğünden dolayı Yardımcı “suçlamaları inkâra dayanan bir savunma yapan ünlü avukata saldırıyor” ifadesini kaynak metindeki “attaquit l’avocat, pourtant fort connu, qui, faisant fi du rapport d’instruction, niait l’accusation, d’un bloc” için kullanmış olabilir.

Erek metin 2’de “this cutthroat’s QC, who, disparaging all his antagonist’s accusations, alibis and affidavits as a put-up job, sought to disclaim, in toto, what was almost cast-iron proof of guilt” ifadesi kullanılmıştır. “QC” kısaltmasının açılımı, “Queen’s Counsel”dır ve Britanya hukuk sisteminde, yüksek kademe

avukata verilen isimdir (Longman, 2005, 1339). Adair, erek okura daha uygun gördüğü için bu tercihi yapmış olabilir. Adair, avukatın ünlü oluşunu iş bitirici, tuttuğunu koparan anlamlarına gönderme yapan “cutthroat” sözcüğü ile belirtmeyi yeğlemiş olabilir. “alibis” [“kanıt”], “affidavitis”[“yemin”]sözcükleri avukatın zor işine vurgu yapmak için eklenmiş denebilir.

Ek 3.13. Yerlileştirme 10

Erek metin 1:

“Sabahtan akşama, akşamdan sabaha hiç durmadan araba kullanarak, saplantılı bir manyak gibi gözünü yoldan hiç ayırmadan Azincourt’a döndü” (Perec, 2008a, 107).

Erek metin 2:

“Driving all night, all day and all night again, as frantically as a madman, as fast and furious as a champion at Indianapolis or Brands Hatch, got to Azincourt” (Perec, 2008b, 90).

Kaynak metin:

“Conduisant du matin au soir, du soir au matin, s’abrutissant sur son volant ainsi qu’un fou sur son dada, il gagna Azincourt” (Perec, 1989, 106).

Erek metin 1’de “saplantılı bir manyak gibi”, erek metin 2’de “as frantically as a madman, as fast and furious as a champion at Indianapolis or Brands Hatch” ifadeleri kaynak metindeki “ainsi qu’un fou sur son dada” ifadesi için kullanılmıştır. Yardımcı, “saplantılı bir manyak gibi” ifadesini erek kültür okuyucusuna yönelik bir çeviri yapma arzusuyla tercih etmiş olabilir.

Adair de deyimsel bir ifade kullanmakla erek kültür okuyucusunun daha rahat okuyabileceği bir metin istemiş olabilir. Bununla birlikte , “as fast and furious as a champion at Indianapolis or Brands Hatch” eklemeleri son derece Anglosakson kültüre ait durmaktadır. Indianapolis, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki; Brands Hatch ise İngiltere’deki araba ve motosiklet yarış pistleridir. Adair, bu tercihiyle aslı İngilizce bir roman okuyorum duygusunu okuyucuya vermek istemiş olabilir.

Ek 3.14. Yerlileştirme 11

Erek metin 1:

“Polis saldırınca, koca bir taş yoldan söküldü, azgın orangutanlarla dolu bir kamyonu doğru fırlatıldı” (Perec, 2008a, 67).

Erek metin 2:

“A giant slab of paving brought from a courtyard was thrown at a Black Maria crawling with vicious gun-toting gorillas” (Perec, 2008b, 49).

Kaynak metin:

“Un gros caillou pris dans la cour vola sur un grand camion noir garni d’orangs-outangs vachards” (Perec, 1989, 63).

Erek metin 1’de “dolu bir kamyon” kaynak metindeki “un grand camion noir” için kullanılmıştır, erek metin 2’de ise “a Black Maria crawling with vicious gun-toting gorillas” ifadesi tercih edilmiştir. Romanın bu bölümünde 1968 Fransız gençlik ayaklanması sırasında polis ve gençlerin çatışmaları anlatılmaktadır. Büyük siyah polis araçlarına gençlerin kaldırım taşlarını atmasına değinilmektedir. Yardımcı, “polis saldırınca” ifadesi geçtiği için “siyah” sözcüğünü eklemeyi gereksiz görmüş olabilir. İngilizcede içine suçluların konulduğu büyük “polis kamyoneti” halk arasında “a black maria” ya da “paddy wagon” diye anılmaktadır (Longman, 2005, 343). Adair, erek kültürde “kabul edilebilir”, “saydam” bir çeviri yapma arzusundan dolayı “a black maria” yı tercih etmiş olabilir.

Ek 3.15. Yerlileştirme 12

Erek metin 1:

“Hay canına yandıgımın... Vah gardaşım, vah! Allahıma kitabıma sarı yoncasını fırına taşıyan karakağan gibisin” (Perec, 2008a, 48).

Erek metin 2:

“Avast an’ ahoy! All aboard who’s going! Oh, but it’s a braw, bricht, moonlicht nicht th’nicht, an’ that’s a fact!” (Perec, 2008b, 35).

Kaynak metin:

“Fouchtra pour la Catarina! Boudiou! Vl   un foussin qu’ira plus fra  chir son paturin au fournil, Jarnicooton!” (Perec, 1989, 50).

Erek metin 1’de yöresel bir ağızla argo kullanılmaktadır.   nceki cümlede bir köylünün böyle konuşacağı s  ylendiğı için Yardımcı bu tercihi yapmış olabilir. Erek metin 2’de de yöresel bir ağızdan argo kullanılmıştır. Adair, kaynak metinde de halk ağızı kullanıldığı için bu şekilde nakletmeyi tercih etmiş olabilir. Bu noktada, her iki   virinin erek okuyucusu Fransızca mı yoksa ana dillerinde bir romanla mı karşı karşıya olduklarını sorabilir.

Ek 3.16. Farklı yorum 8

Erek metin 1:

“Kötü şarkı söylüyordu ama şarkılara   şıktı. Dahası gırtlacı da bu iş için biçilmiş kaftandı. Çok çalışıp kasaba korosuna yazıldı. Burada kompozisyon kurslarında bilgisini artırdı” (Perec, 2008a, 104).

Erek metin 2

“Haig, though not **what you would call a prodigy**, had a natural vocal gift; and, unconscionably fond of singing, was willing to work long and hard at honing his skills, studying composition at Paris’s Schola Cantorum” (Perec, 2008b, 87) (**kalin harf** bana aittir).

Kaynak metin

“Il chantait plutôt mal, mais il adorait ça. Par surcroît, il avait la voix qu’il fallait. Il travailla dur, puis s’inscrivit à la Schola Cantorum où il apprit la composition, approfondissant ainsi son savoir naissant”(Perec, 1989, 103).

Erek metin 1’de “kötü şarkı söylüyordu ama şarkılara âşıktı”, ifadesi “Il chantait plutôt mal, mais il adorait ça” için kullanılmıştır. Erek metin 2’de ise bu ifade için “Haig, though not what you would call a prodigy, had a natural gift” [“Deha diyemezsiniz ama doğal bir yeteneği vardı”] tercih edilmiştir. Yardımcı, kaynak metindeki bağlamsal işlevi değişikliğe uğratmama amacıyla çeviri tercihini yapmış olabilir. Adair ise “you” ile okuyucuya hitap edip çevirisine samimi bir hava katmayı tercih etmiş olabilir.

Erek metin 1’de Haig’in “kasaba korusu”na, erek metin 2’de ise “Paris’s Schola Cantorum”a yazıldığı belirtilmiştir. Kaynak metindeki Schola Cantorum, Paris’te 1894’te kurulmuş bir müzik okuludur. Yardımcı, Schola Cantorum’u kasaba korusu olarak ifade ederek şehirden uzakta bir malikânede yaşayan, çok da iyi şarkı söylemeyen ama iyi bir gırtlığa sahip bir gencin daha çok kasaba korosuna gidebileceğini düşünmüş olabilir.

Ek 3.17. Farklı Yorum 9

Erek metin 1:

“Daha da kaygılandırıcı olanı Augustus piyano çaldıkça Haig’in bu kargacık burgacık yazının gıdım gıdım, mikron mikron, angström angström büyüdüğünü görür gibi olmasıydı. Haig saymaya başladı: Küf noktalarının sayısı yirmi altıdan iki fazlaydı” (Perec, 2008a, 157).

Erek metin 2:

“What was most disturbing was that, as Augustus was happily thinking away at his Dvořák improvisation, Haig saw this inscription – which had, by his count, 25 points to start with – actually, fantastically, almost as if in a vision, micron by micron, angstrom by angstrom, start to grow”(Perec, 2008b, 139) .

Kaynak metin:

“Il y avait plus troublant. Haig crut voir qu’au fur qu’Augustus frappait sur son piano l’inscription allait grossissant, mais micron par micron, angström par angström. Il compta : il trouva vingt-cinq points” (Perec, 1989, 156).

Erek metin 1’de Yardımcı, “yirmi altıdan iki fazlaydı” ifadesini kaynak metindeki “vingt-cinq” sözcüğünü farklı bir yorumla “yirmi altıdan iki fazla” şeklinde

karşılamayı uygun görmüştür. Bunun nedeni “e” kısıtlamasından dolayı olabilir. Erek metin 1’deki “küf noktaları” “l’inscription” (“yazı”) sözcüğünü ifade etmektedir. Haig piyano çaldıkça yandaki küflenmiş bilardo masası örtüsünden harfler ortalığa saçılmaktadır. Yardımcı, bu duruma gönderme yapmayı uygun görmüş olabilir. Erek metin 2’de “Haig saw this inscription – which had, by his count, 25 points to start with – actually...” ifadesi kullanılmıştır. “25” rakamla yazılmıştır. “e” harfi kısıtlamasına uymak için Adair bunu tercih etmiş olabilir. Okuyucu bu noktada sayıların rakamla verilmesini metin içinde bir farklılık olarak yorumlayabilir.

Ek 3.18. Farklı Yorum 10

Erek metin 1:

“Yaban arılarının uçuşu” (Perec, 2008a, 114).

Erek metin 2:

“an allusion to a ‘McGuffin’” (Perec, 2008b, 96).

Kaynak metin:

“vol du bourdon” (Perec, 1989, 112).

Erek metin 1’de “yaban arılarının uçuşu ifadesi” kullanılırken erek metin 2’de “an allusion to a ‘McGuffin’ ifadesi, kaynak metindeki “vol du bourdon” için tercih edilmiştir. “bourdon” sözcüğü Fransızcada “yaban arısı” ve basım dizgisinde atlama” karşılığında kullanılmıştır (TLF, [12.07.2015]. Yardımcı, sadece yaban arası karşılığını uygun görmüştür. Erek metin 2’de ise Adair, farklı bir yorumla “McGuffin” ifadesini tercih etmiştir. “McGuffin” İngilizcede “esas önemli ayrıntıları içermeyen bir film ya da öykü içerisinde kurgunun akışını sağlayan nesne, olay ya da karakter” [“an object, event, or character in a film or story that serves to set and keep the plot in motion despite usually lacking intrinsic importance”] karşılığındadır (Merriem-Webster, [12.07.2015]. Adair, filme olan ilgisiyle değişik senaryolara imza attığından dolayı bu tercihi yapmış olabilir.

Ek 3.19. Farklı Yorum 11

Erek metin 1:

“Soyunda Apaçi kanı taşıdığı için kasabada lakabını ‘Squaw’ koymuşlardı. Kasabalılar onu kızdırmaya bayılırdı:

‘Anlat bakalım Squaw, patronun hâlâ kafadan kontak mı?’

Squaw kasabanın çanak ağızlılarını, bayramlık ağzını açarak kalaylardı:

‘Sizi gidi kızı kırıklar, *you son of a bitch!*’”(Perec, 2008a,108).

Erek metin 2:

“But if you sought to chat up this maid, who, of part-Iroquois origin, was known as “Squaw”, if you said, ‘So, Squaw, your boss, still off his nut?’, Squaw would shout back at you, “Sonofabitch!” and ‘Scumbag!’, two traditional Iroquois oaths” (Perec, 2008b, 91).

Kaynak metin:

“‘Alors, la Squaw’, lui disait-on, car la nounou ayant du sang iroquois on la surnommait la Squaw,
‘Alors, la Squaw, ton patron, toujours aussi zinzin?’
‘You son of a bitch, trou du cul, faisait la Squaw
qui aimait oifrir aux bousins locaux son juron favori” (Perec, 1989, 107).

Erek metin 1’de “patronun hâlâ kafadan kontak mı?”, sorusu kaynak metindeki “ton patron, toujours aussi zinzin?” için kullanılmıştır. Erek metin 2’de kaynak metindeki bu soru “your boss, still off his nut?” biçimindedir. Yardımcı ve Adair, kaynak metindeki bu konuşma dilini kendi kültürlerine göre yorumlayıp aktarmayı tercih etmişlerdir. Yardımcı bu kararıyla koşut bir şekilde “Squaw kasabanın çanak ağızlılarını, bayramlık ağzını açarak kalaylardı” ifadesini “la Squaw qui aimait oifrir aux bousins locaux son juron favori” cümlesine karşılık tercih etmiştir. Bununla beraber, Squaw’ın bir küfrü İngilizce kalmıştır. Yardımcı bu cümleyi kaynak metne koşut olarak İngilizce bırakmış olabilir. Erek metin 2’de Adair, “would shout back at you, “Sonofabitch”den sonra “Scumbag”i eklemiştir. Konuşma diline özgü sözleri yerlileştirerek Adair, okurların daha rahat bir okuma yapmasını istemiş olabilir.

Ek 3.20. Farklı Yorum 12

Erek metin 1:

“Çok bilindik, tümümüzün Fransızca kitaplarında,
bir Michard ya da Pompidou’da gördüğümüz, ilkokul
ya da ortaokulda okuduğumuz altı şiir.
(Perec, 2008a, 118)

Erek metin 2:

Six highly familiar madrigals, which most of us had to study at school in our childhood
(Perec, 2008b, 100)

Kaynak metin:

Six madrigaux archi-connus, qu’on a tous lus dans
un Michard ou dans un Pompidou, qu’on a tous appris
quand on avait dix ans. (Perec, 1989, 116)

Yardımcı, “Çok bilindik, tümümüzün Fransızca kitaplarında, bir Michard ya da Pompidou’da gördüğümüz, ilkokul ya da ortaokulda okuduğumuz altı şiir” ifadesini “Six madrigaux archi-connus, qu’on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou, qu’on a tous appris quand on avait dix ans” ifadesi için kullanmıştır.

Yardımcı, “archi-connus” sözcüğünü, listelenen şiirler doğrultusunda kaynak metindeki gibi aktarmak için “çok bilindik”; “tümümüz”; “ilkokul ya da ortaokulda okuduğumuz” tercihlerini yapmış olabilir. Bununla beraber, erek kültür okuyucusu için “Michard” ya da “Pompidou” yayınevleri çok bilindik değildir. Buradan yola çıkarak bir düzensizlik oluştuğu için “çevirmen sesinin” duyulabileceği söylenebilir.

Erek metin 2’de, “six highly familiar madrigals, which most of us had to study at school in our childhood” ifadesinde Adair, birinci çoğul şahıs kullanmıştır. Bu tercihini erek kültür okuyucusunda İngilizce yazılmış bir metin hissi uyandırmak arzusuyla yapmış olabilir.

ÖZ GEÇMİŞ

E-posta: aysemilo @ gmail.com

Adı Soyadı: Ayşe ÖZKAN

Doğum Tarihi: 19.02.1969

Öğrenim Durumu:

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	İngiliz Dili Eğitimi	İstanbul Üniversitesi	1993
Yüksek Lisans	Çeviribilim	Boğaziçi Üniversitesi	2004
Doktora	Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim	Yıldız Teknik Üniversitesi	2010-Devam ediyor

Yabancı Diller:

İngilizce: YDS (2015) A seviyesi

Fransızca: YDS (2013) A seviyesi

Yüksek Lisans Tezi: “*Tercüme and Individual Thought: Conflict and Consensus over Concepts and Norms of Translation*” [“*Tercüme ve Bireysel Düşünce: Çeviri Kuramları ve Normları Üzerine Görüş Birliği ve Ayrılığı*”]. Danışman: Prof. Dr. Şehnaz Tahir-Gürçağlar.

Doktora Tezi: “Edebiyat Çevirilerinin ve Çevirmenlerinin Görülebilirliğinin/Görülemezliğinin Çeviribilim Bağlamında İncelenmesi: *Kayıboluşlardaki Varoluşlar*”. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman: Doç. Dr. Ayşe Banu Karadağ.

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler:

Özkan, Ayşe. 2005. “Variety of Discourses on translation in ‘*Tercüme*’ through Orhan Burian’s translation of John Keats’ “On First Looking into Chapman’s Homer” . Paper presented in the XIII Susanne Hübner Seminar. Translation and Cultural Identity. 23-36 November 2005. University of Zaragoza. Spain.

Özkan, Ayşe. 2005. “*Tercüme ve Bireysel Düşünce*”. V. Dil, Yazın ve Değişibilim Sempozyumu. Marmara Üniversitesi. Atatürk Eğitim Fakültesi. 24-25 Haziran 2005.

Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan bildiriler:

Özkan, Ayşe. 2014. “Türkçe’de Perec, *Kayboluş*lardaki Varoluşlar. I. Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu. 18-19 Aralık 2014.

Özkan, Ayşe. 2006. “The Process of conducting a research on translation history: Some challenges in Data Processing”[“Çeviri tarihi üzerine yürütülen bir araştırmada veri toplama süreci”]. Boğaziçi Üniversitesi, Çeviribilim Bölümü. Lisans üstü öğrencileri semineri.

Çeviriler

2014. *Savaş Mektupları*. Jacques Vaché. Fransızcadan çeviri. İstanbul: Kült Neşriyat.

2011. *Aşk Zamanı*. Shelagh McEachern. İngilizceden çeviri. İstanbul: Dionis.

2010. “59 Yıllık Bir varoluşa Dair”. Henri Michaux . İngilizceden çeviri.

Underground Poetix. C 6. İstanbul: Altıkırbeş Yayınları.

2007.. *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*. İngilizceden çeviri. ed. Erkan Doğanay. İstanbul: Caretta Caretta.

1998. “Sürrealizmin Politikası”. Nick Heat. İngilizceden çeviri. *Underground Poetix*, Güz Sayısı. İstanbul: Altıkırbeş Yayıncılık: 117-119.