

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

DOKTORA TEZİ

**BİR ÇEVİRMEN GÖZÜYLE
RESİMLERARASILIK VE METİNLERARASILIK
ÇÖZÜMLEME ÇALIŞMALARI**

**ASENA KAYA KARACA
14726006**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. FÜSUN ATASEVEN**

**İSTANBUL
2021**

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

DOKTORA TEZİ

**BİR ÇEVİRMEN GÖZÜYLE
RESİMLERARASILIK VE METİNLERARASILIK
ÇÖZÜMLEME ÇALIŞMALARI**

**ASENA KAYA KARACA
14726006
ORCID NO: 0000-0001-7146-2112**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. FÜSUN ATASEVEN**

**İSTANBUL
2021**

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

DOKTORA TEZİ

BİR ÇEVİRMEN GÖZÜYLE
RESİMLERARASILIK VE METİNLERARASILIK
ÇÖZÜMLEME ÇALIŞMALARI

ASENA KAYA KARACA
14726006

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih: 19.02.2021
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Füsun ATASEVEN	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Emine DEMİREL	
	Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ	
	Prof. Dr. Arzu KUNT	
	Doç. Dr. Zeynep ORAL	

İSTANBUL
ŞUBAT 2021

ÖZ

BİR ÇEVİRMEN GÖZÜYLE RESİMLERARASILIK VE METİNLERARASILIK ÇÖZÜMLEME ÇALIŞMALARI

Asena Kaya Karaca

Kasım, 2020

Dünya üzerindeki farklı diller, konuşmacılara deneyimin farklı yönlerini göstermektedirler ve bu noktada çeviri, bu dünyalar arasındaki anlamları mümkün kılan geçiş noktası olarak görülmektedir. Çoğu insan için çeviri, en basit haliyle, “bir dilin kelimelerini diğerinde anlaşılır kılmak” anlamına gelmektedir; ama daha geniş anlamda çeviri, bu çalışmanın da göstermeyi hedeflediği haliyle, aslında insan beyninin en eski görevidir. Bu noktada araştırma konusu, çevirinin göstergebilimsel sistemler içindeki veya arasındaki boşlukları kapatmakta nasıl bir vazife gördüğüne, insanın benlik, başkası ve yabancı hakkındaki anlayışının izini sürmede nasıl rol oynadığına odaklanmaktadır. 1970’lerden bu yana çeviri teorisi tarihindeki önemli gelişmeler çeviriyi, hedef kitle için kolayca anlaşılabilir metinler üretme kısıtlamasından çıkarmış, onu kültürler, etnografyalara, bir kültürün önemli tematik/sembolik unsurlarını bir başkası açısından anlamlı hale getirmeye çalıştığımızda ortaya çıkan sorunlara odaklanmıştır.

20.yy. başlarında Avrupa sanatında ön plana çıkan “ilkelcilik” de her zaman altta yatan kültürel oluşumları yansıtmamasından ve bünyesinde antropolojinin ve etnografinin de bulunmasından dolayı kendine özgü bir geçiş dönemidir. Bu akımda sanatçılar, “uzak” kültürlerden fazlasıyla etkilenmiş, onları anlamaya çalışmışlardır. Bunun gerçekleşmesi için de tıpkı çevirmenler gibi kaynak metin ve hedef kültürü, her iki metnin kendi kültürlerinde yerine getirdiği işlev ve bu süreçte kullanabilecekleri stratejiler hakkında düşünmüşlerdir. Çeviride kültür ve iletişimsel işleve artan odaklanma da çevirmenlerin metin birimlerini, yalnızca sözcük veya cümleleri aktaranlar olarak değil, kültürler arası iletişimden sorumlu kültürel araçlar olarak görülmelerine yol açmıştır.

Bu çalışma, 20.yy. sanatçıların/çevirmenlerinin arabulucu rolünü ve çeviri sürecinde kültürel farkındalığın önemini incelemeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken de hem bir anlatıcı hem bir etnograf hem de bir çevirmen olarak görülebilecek sanatçıların, kültürel çeviri görevlerine nasıl katıldıkları Lefevere, Basnett, Pym gibi çeviribilim araştırmacılarının çevirmenin disiplinlerarası bir ortamda oluşturduğu yeni kimliğiyle “çeviri” sürecini bir yeniden yazım/üretim gibi gördükleri düşünsel kavrayış çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Sanatçının düşünsel süreçlerinde bir çevirmen gibi hareket etmesi neticesinde gerçekleştirdiği çeviri eyleminin, izleyiciyi “kültürel çeviri” olarak tasarlanan etnografik bir işleve yönlendirmesi de gösterilmesi amaçlanmış hedefler arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel çeviri, Yeniden yazım, Metinlerarasılık, İlkelcilik, Modernizm.

ABSTRACT

INTERTEXTUAL AND INTERPICTORAL ANALYSIS STUDIES FROM A TRANSLATOR'S POINT OF VIEW

Asena Kaya Karaca

November, 2020

Different languages around the world express speakers' different aspects of experience, and translation, at this point, can be perceived as the transition tool that makes meanings possible between these worlds. For most people, translation simply means making the words of one language understandable in another but translation in a broader sense, as this study aims to show, is actually the oldest task of the human brain. Therefore, the subject of this research focuses on how translation functions in closing the gaps in or between semiotic systems and how it plays a role in tracing the human understanding of self, others, and strangers.

Since the 1970s, significant developments in the history of translation theory have removed translation from the restriction of producing easily understandable texts for the target audience and have focused it on cultures, ethnographies, and the problems that arise when we try to make the important thematic / symbolic elements of one culture meaningful to another. 20th-century "primitivism", which came to the forefront in European art, is a unique transition period due to its ability to reflect the underlying cultural formations and includes anthropology and ethnography in its nature. In this movement, artists were greatly influenced by "distant" cultures and tried to understand them. For this to happen, just like the translators, they thought about the source text and the target culture, the function of both texts in their own cultures, and the strategies they can use in this process. The increasing focus on cultural and communicative function in translation has also led to translators to be seen as cultural mediators responsible for intercultural communication, not just as transmitters of words or sentences.

This research examines the mediator role of 20th-century artists/translators and the importance of cultural awareness in the translation process. In doing so, it examines how artists, who can be seen as both a narrator, ethnographer, and a translator, participated in cultural translation tasks by making use of an intellectual understanding of translation studies researchers such as Lefevere, Basnett, Pym who saw the new identity created by the translator in an interdisciplinary environment, and their "translation" process as a rewriting/production within the framework. It is also among the aims to show that the act of translation, which the artist performs as a result of acting as a translator in his/her intellectual processes, directs the audience to an ethnographic function designed as "cultural translation".

Key Words: Cultural Translation, Rewriting, Intertextuality, Primitivism, Modernism.

ÖN SÖZ

Öncelikli olarak, bu tez çalışmamdaki konu seçimimde beni destekleyen, hem yenilikçi düşünceleri hem de farklı araştırma yöntemlerini teşvik ederek yardımlarını esirgemeyen ve üzerimde sonsuz emeği olan tez danışmanım Prof. Dr. Füsün ATASEVEN'e, çalışmama farklı bakış açıları sunan, her daim destekleyici söylemleri ile cesaret ve çalışma azmi sağlayan ve bu süreç boyunca yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen Prof.Dr. Emine DEMİREL'e ve Doç.Dr. Zeynep ORAL'a teşekkür eder, araştırmamın ilk gününden başlayarak vermiş oldukları yapıcı bildirimlerden, samimiyetlerinden ve gösterdikleri alakadan dolayı gönülden minnetlerimi sunarım.

Ayrıca, hayatımın her aşamasında olduğu gibi, bu çalışmam sırasında da tecrübe edindiğim tüm duyguları benimle paylaşan, her daim yanımda olan ve beni cesaretlendiren annem Bahar KAYA ve babam Yalçın KAYA'ya, bana verdikleri en kıymetli değerlerden biri olan çalışma ve öğrenme şevkinden dolayı sevgili en derin şükran duygularımı sunarım.

Son olarak, araştırmam boyunca beni motive eden ve çıkmazda hissettiğin anlarda desteğini esirgemeyen sevgili eşim Deniz KARACA'ya, bu tezin oluşmasındaki büyük katkılarından dolayı en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ankara; Kasım, 2020

Asena Kaya KARACA

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	1
1. GİRİŞ	3
1.1. Araştırmanın Amacı	3
1.2. Araştırma Yöntemi.....	5
2. DİSİPLİNLERARASILIK VE ÇEVİRİBİLİM.....	11
2.1. Disiplinlerarasılık Nedir?	11
2.2. Disiplinlerarasılık Gelişiminde Çeviribilimin Yeri.....	17
2.3. Çeviribilimde Disiplinlerarasılık Nasıl İşler?	22
3. KÜLTÜR ODAKLI ÇEVİRİBİLİM ANLAYIŞI VE “KÜLTÜREL ÇEVİRİ”	30
.....	
3.1. Kültür Kavramı	30
3.1.1. Kültür Nedir?	30
3.2. Kültürün Özellikleri	32
3.2.1. Paylaşılan Bir Değer Olarak Kültür	32
3.2.2. Öğrenilen ve Öğretilen Bir Değer Olarak Kültür.....	33
3.2.3. Kültürün Sembolik Yapısı	34
3.2.4. Kültürde Normlar	36
3.2.5. Kültürde Değerler.....	36
3.2.6. Kültür ve Anlam.....	36
3.3. Antropolojik/Etnolojik/Sanatsal Kültürel Çeviri Kuramı	38
3.4. Kültürel Çeviri	43
4. DİSİPLİNLERARASILIK VE FENOMENOLOJİ BAĞLAMINDA	
ÇEVİRİ- RESİM İLİŞKİSİ	50
4.1. Görsel Dil Nedir?	50
4.1.1. Görsel Dil Örnekleri.....	53
4.2. Çevirmen Olarak Sanatçı	57
4.3. Sanatçı ve Çeviri Sürecinde Fenomenolojinin Yeri.....	59
4.3.1. Merleau-Ponty Felsefesinin Temelleri	59
4.3.2. Algıya Fenomenolojik Bakış.....	63
4.3.3. Çeviri, Sanat ve Merleau-Ponty: Sanatçının Yeni Dil Yaratımı ve Dil	
Çevrimi.....	67

5. BİR ÇEVİRMEN OLARAK SANATÇININ FENOMENOLOJİK VE DİSİPLİNLERARASI İLİŞKİLERİ.....	76
5.1. Primitivizm ve Modern Sanata Yansıması.....	77
5.2. Mağara Sanatı ve Modernizme Yansıması	79
5.3. Mağara Sanatı ve Primitivizmden Etkilenen Sanatçılar.....	81
5.3.1. Henry Moore	82
5.3.2. Constantin Brancusi	91
5.3.3. Paul Klee	97
5.3.4. Franz Marc	104
5.3.5. Jean Dubuffet	111
5.3.6. Amedeo Modigliani	118
5.3.7. Jacob Epstein.....	124
5.3.8. Alberto Giacometti.....	130
5.3.9. Max Ernst	138
6. SONUÇ VE GÖZLEMLER.....	150
KAYNAKÇA	157
ÖZ GEÇMİŞ.....	167

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Disiplinlerarası İlişkilerin Infografik Anlatımı	16
Şekil 2: Görseller ile Kelimelerin Eşleştirilmesi	51
Şekil 3: Kadın ve Erkek Sembolleri	52
Şekil 4: 37.000 Yıl Önce Fransa’da Yapılmış Bir Vulva Oyması.....	54
Şekil 5: Rene Magritte, “La Clef Des Songes” (1898-1967)	55
Şekil 6: Rene Magritte, “La Clef des Songes” (1935).....	56
Şekil 7: MÖ 10.000 – MÖ 30.000 Soyut Tipoloji Örneği.....	57
Şekil 8: Üç Figürlü Kiklad Heykeli	83
Şekil 9: Henry Moore, “The Family”	84
Şekil 10: Henry Moore, “The Horse”	85
Şekil 11: Vogelherd At Figürü, Almanya.....	86
Şekil 12: Vogelherd At Figürü, Almanya.....	86
Şekil 13: Henry Moore, “King and Queen”.....	88
Şekil 14: Henry Moore, “King and Queen”.....	89
Şekil 15: Ahşap Heykel, Nijerya	90
Şekil 16: Constantin Brancusi, “The First Step”	92
Şekil 17: Mali, Ahşap Heykel.....	93
Şekil 18: Constantin Brancusi, “Little French Girl”.....	94
Şekil 19: Ahşap Miğfer, Fildişi Sahilleri.....	95
Şekil 20: Inuit Finger Mask	98
Şekil 21: Paul Klee, “Error on Green”.....	99
Şekil 22: Maske, Aduma, Gabon.....	100
Şekil 23: Paul Klee, “The Clown”.....	101
Şekil 24: Aborjin Kanguru Betimlemesi	101
Şekil 25: Paul Klee, “Ventriloquist”.....	102
Şekil 26: Franz Marc, “Donkey Frieze”	105
Şekil 27: Antik Mısır Duvar Rölyefi	106
Şekil 28: Kamerun Boğa Heykeli	107
Şekil 29: Chauvet Mağarası’ndan At Betimlemeleri.....	108
Şekil 30: Franz Marc, “The Tower of Blue Horses”	109

Şekil 31: Jean Dubuffet, “The Cow With a Subtile Nose”	112
Şekil 32: Great Black Cow, Lascaux	113
Şekil 33: Jean Dubuffet, “Childbirth”	114
Şekil 34: Figür, Papua Yeni Gine	115
Şekil 35: Modigliani, “Head”	118
Şekil 36: Maske, Gabon.....	119
Şekil 37: Modigliani “Standing Nude”	121
Şekil 38: Maske, Fildişi Sahili.....	122
Şekil 39: Kiklad Heykeli	123
Şekil 40: Epstein, “Sunflower”	125
Şekil 41: Figür, Demokratik Kongo Cumhuriyeti	126
Şekil 42: Kota Gabon Maske	127
Şekil 43: Epstein, “Rock Drill”	128
Şekil 44: Maymun Heykeli, Baule.....	129
Şekil 45: Giacometti, “Spoon Woman”	132
Şekil 46: Kaşık Figürü, Dan Kültürü Afrika	133
Şekil 47: Alberto Giacometti, “Cage”	134
Şekil 48: Maske, Papua Yeni Gine	135
Şekil 49: Friz, Papua Yeni Gine	136
Şekil 50: Ernst, “Elephant of the Celebes”	139
Şekil 51: Afrika Mısır Tankı.....	140
Şekil 52: Max Ernst, “After Us Motherhood”	141
Şekil 53: Max Ernst, “Monument to the Birds”	142
Şekil 54: Paskalya Adası Kuş Betimlemesi.....	143
Şekil 55: Paskalya Adası Kuş Oymaları	144
Şekil 56: Kachina, Hopi, Arizona.....	144
Şekil 57: Mossi Whistle. Burkina Faso	145
Şekil 58: Ernst, “The King Playing With the Queen”	146

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı

Çevirmenliğin tanımı uzun zamandır sözcük ve cümlelerin diller arasında aktarıcılığından, kültür araçlarına ve kültürler arası iletişim işlevlerine doğru kaymıştır. Venuti (2000) gibi teorisyenler, ilgili kültürel gruplardaki çeşitli değerler, inançlar ve sosyal temsillerin de sisteme dâhil olması için kültürel çalışmaların çeviri teorilerine dâhil edilmesini savunmaktadırlar. Bugün çevirmenlerin, hedef kültürlerde iletişim araçları olarak işlev gören metinler üretmek için kültürel araçlar olarak rollerinin önemini farkında olmaları gerekmektedir.

Kültür, şeyler, insanlar, davranışlar veya duygulardan oluşan bir organizasyondur. İnsanların zihninde olan şeylerin biçimleri, onları algılama, ilişkilendirme ve başka şekilde yorumlama modelidir.

Kültür, “paylaşılan bir zihinsel model veya dünya haritası ve [...] davranış temeline rehberlik eden uyumlu ve birbiriyle ilişkili inançlar, değerler, stratejiler ve bilişsel ortamlar sistemidir. Kültürün her yönü, bir kişiyi ve onun kültürünü tanımlayan birleştirici bir bağlamını oluşturmak için sistemde birbirine bağlantılıdır” (Katan, 1999: 17).

Çevirinin kelimedenden (dilbilimsel yaklaşım), metne (metin-dilbilimsel yaklaşım) geçişinden sonra, Snell-Hornby, Lefevere ve Bassnett gibi düşünürler, odak metinden kültüre bir geçişliliğin gerekliliğini görmüşlerdir. Snell-Hornby’nin çeviri kuramlarının gelişimine ilişkin açıklamasında, artık çeviri dilsel aktarım yerine kültürel aktarıma yönelik bir yönelimdir. Bir kod dönüştürme işlemi yerine bir iletişim eylemidir. Hedef metnin ve metnin işlevine yönelik dilin izole bir örneği olarak değil, dünyanın ayrılmaz bir parçasıdır (1990, 82). Ek olarak, çeviriye işlevsel yaklaşımda merkezi bir figür olan Vermeer, çeviriyi öncelikle bir kültürler arası transfer ve aynı zamanda bir kültürler arası olay olarak görmektedir (1989).

Çevirmenler belirli kültürlerin üyeleridir ve bu kültürlerde yerleşik olan geleneklerin, normların ve sözleşmelerin bir parçasını oluştururlar. Çevirmen, aslında, hedef kültürde en iyi şekilde çalışacak bir iletişimsel araç üretmektedir ve bu nedenle çevirmenin rolü, belki de ilk başta düşünüldüğünden çok daha büyüktür, kültürler arası iletişimin üretimi sırasında başarılı çeviri stratejilerini uygulamak için çevirmenin kültürel bilgiye ve farkındalığa ihtiyacı vardır.

Kültür bir “metin” olarak kabul edildiğinde ve metinlerin kültürel temsiller içerdiği düşünüldüğünde, etnografya/antropoloji ve çeviri çalışmaları arasındaki

bağlantılar daha belirgin hale gelir. Kültürü bir metin olarak “okuyan” ve etnografi “kültürel çevirmen” olarak tanımlayan Clifford & Marcus (1986)’un metaforunu genişleterek gibi bazı antropolog ve etnologlar bu bağlantıyı daha güçlü kılmışlardır. Tymoczko (1999a, 1999b, 2000), Cronin (2000), Wolf (2000) Polezzi (2010) gibi çeviri çalışmaları uzmanları, son zamanlarda bu antropologların çalışmalarını diller arası çeviri ile sömürge sonrası edebiyat, seyahat edebiyatı ve etnografik yazı incelmelerinde kullanmışlardır. Antropoloji/etnografyanın “özneyi tercüme etme” kavramını yeni bir bakış açısından ele almaları, çeviri çalışmaları için de geçerli olabilmektedir. Antropologlar/etnografılar, okuyucuları, bu sürecin kolektif ve diyalojik doğasının tanınmasına ve incelenmesine davet etmektedirler.

Dünyanın dört bir yanındaki farklı diller, konuşmacılara deneyimlediklerinin farklı yönlerini gösterir ve çeviri, bu dünyalar arasında olası anlamlar sağlayan bir geçiş noktası olarak görülür. Çoğu insan için çeviri basitçe bir dildeki sözsöl/kelimesel öğelerin bir diğerine transferi anlamına gelebilir fakat bu noktada, araştırma temaları, çevirinin sembol sistemleri arasındaki veya arasındaki boşlukları doldurmak için nasıl işleyebileceğine ve insanın benlik, diğerleri ve yabancılarla ilgili anlayışının izlenmesinde nasıl bir rol oynayabileceğine odaklanmaktadır. 1970'lerden bu yana, çeviri teorisi tarihindeki önemli gelişmeler, çeviriyi hedef kitle için anlaşılması kolay metinler sağlama sınırlamasından kurtarmıştır ve onu kültür, etnografya ve sanat yapma girişimlerimiz üzerine odaklamıştır. Bu çalışmadaki amaç da çevirinin antropoloji ve etnolojiye bu yansımasının sanat çalışmalarını/okumalarını nasıl zenginleştirebileceğini anlamak için, çeviri çalışmaları uzmanları tarafından formüle edilen soruları, gözlemleri ve seçenekleri göstermek olacaktır.

Çeviride kültürel ve iletişim işlevlerine artan ilgi, çevirmenlerin metin birimlerini yalnızca sözcüklerin veya cümlelerin aktarıcıları değil, kültürler arası iletişimden sorumlu özneler olarak görmelerine de yol açmıştır. Geçtiğimiz yirmi yılda, genel “çeviri” kavramı gittikçe daha fazla ilgi görmüş ve çeviri çalışmalarını diğer araştırma alanlarıyla ilişkilendirmiştir. Bu çalışmada, çeviri çalışmaları ile kültürel araştırmalar, antropoloji, etnoloji ve sanat arasındaki ayrım çizgisinin gittikçe daha şeffaf hale geldiğini göstermek hedeflenmiştir. Susan Bassnett ve André Lefevere tarafından çeviri teorisinde duyurulan “kültürel dönüş”, bu disiplinlerarası ilişkiyi işaret etmiştir. Her iki araştırmacı da kültürü farklılıkları ve

çatışmaları içeren dinamik bir süreç olarak tanımlamış ve bu nedenle kavramın sürekli bir müzakere süreci gerektirdiğini öne sürmüşlerdir.

Sanatçı ve çevirmen, yabancı kültürün / dil metninin, pratik olarak, diğer kültürün "ilk okuyucusu"durlar ve birincil süreçte diğerini temsil etmektedirler. Bu çalışmada “metin” teriminin en geniş anlamıyla kullanıldığı akılda tutulmalıdır. Clifford Geertz (1973)'e göre, tıpkı edebi metinler gibi, sosyal ve kültürel faaliyetler ile olaylar ve ifade biçimleri de “metin” olarak kabul edilebilirler. Geertz bu nedenle kültürü bir “metin montajı” olarak tanımlamaktadır Çevirmen öncelikle “okumayı öğrenmek” durumundadır, yani metnin ait olduğu kültürel topluluğu anlamalı ve erektekiler için “kabul edilebilir anlamlar üretmelidir” (Arrojo, 1992, 76). Bu, çevirmen için büyük bir sorumluluk anlamına gelir, çünkü orijinaline erişimi olmayan bir hedef kitle için çevrilen her metin, farklı ve yeni bir okuma yolunun kaynağıdır. Sanatçı da bu sorumluluktan kaçamaz çünkü o da belli bir bölgede belirli bir zamanda araştırma yapan ve sonuçları (çoğunlukla Batı) diline ve kültürüne çeviren bir kişidir ve güç ilişkileriyle işaretlenen anlam sistemleri arasında konumlandırılır. Kùltürler arası çeviri, sonuç olarak “diğer” anlamların, kurumları, gelenekleri ve tarihi tarafından türetilen sanayileşmiş dünyanın metinlerine aktarılması anlamına gelir.

1.2. Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada, sanat ve çeviri arasındaki bağlantıların daha iyi anlaşılabilmesi için 20. yüzyılın başından beri Avrupa sanatının ön saflarında yer alan ve her zaman altında yatan kültürel kalıpları yansıttığı ve antropoloji ve etnografiyi içerdığı için benzersiz bir geçiş dönemi olan "İlkelcilik" akımından seçilmiş ¹ sanatçı üzerinde durulacaktır. Bu harekette sanatçılar hem tarihöncesi sanattan hem de Afrika, Pasifik ve Okyanusya gibi “uzak” ve kendilerinden çok farklı kültürlerden derinden etkilenmiş ve onları anlamaya çalışmışlardır. “Gören ressama karşı düşünen ressam” (Merleau-Ponty, 2017, 49) fikrinden hareketle, modern resim artık farklı bir arayış, yani çizgilerin, perspektifin veya derinliğin çelişkili şekillerde kullanılması anlamına gelmektedir. Bu amaçla çevirmenler gibi kaynak metin ve hedef kültür, iki metnin kendi kültürlerindeki işlevleri ve süreçte kullanılabilecek stratejiler üzerine

¹ Franz Marc, Constantin Brancusi, Henry Moore, Jean Dubuffet, Amedeo Modigliani, Jacob Epstein, Alberto Giacometti, Max Ernst

düşünmüşlerdir. Bu araştırmada, bu yirminci yüzyıl sanatçılarının, çevirmenlerin arabuluculuk rolünü nasıl üstlendikleri ve çeviri sürecinde kültürel farkındalığın önemini incelemek hedef alınmıştır. Bunu yaparken, sanatçının, bir antropolog/etnografya araştırmacısı ve çevirmen olarak kültürel çeviri görevlerine nasıl katıldıkları incelenecektir. Bu noktada ise çevirmenin kimliği, artalanı, düşünce yapısı, dünyayı görme biçimleri gibi etmenler, ortaya koyulan çevirinin etkinliği ve temsili için temel oluşturmaktadır. Kaynak metinde yer alan her bir ögenin incelenmesi, anlaşılması ve çevrimi, çevirmenin/sanatçının kendini yani hem bedenini hem de zihnini dâhil etmesi ile süregelen bir süreç olduğundan ve tüm bu sürecin en temelinde yatan ve başlangıcı oluşturan “algı” ve “beden” olduğundan bu fenomenlerini anlamak gerekmektedir. Bu noktada, arka planda çeviri eylemi, iki farklı kültür arzusunun yanı sıra “ötekine” ve onun diline yaklaşmanın zorluğunu da ortaya koyduğundan bu çalışmaya dâhil edilecek olan fenomenoloji ve Maurice-Merleau Ponty’nin “beden”, “algı” ve “sanat” üzerindeki düşünceleri olacaktır. Merleau –Ponty (2014, 61)’e göre, “bir sanat yapıtı, algılanan bir şeydir [...] algının peşinden gidecek olursam, o zaman sanat yapıtını da anlamaya hazır hale gelirim. Çünkü sanat yapıtı da etli tenli bir bütünlüktür. Yani algı nesneleri gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektir” Sanatçının/çevirmenin işi, onu metaforlarımızla iletişim kurmaya, mesajları anlamaya ve çözmeye, yabancı dilleri öğrenmeye ve onları bedenine yerleştirmeye teşvik etme arzusudur. Merleau-Ponty için algı, nesne ile gören arasındaki somut dünya aracılığıyla olan doğrudan ilişkidir. Bu nedenle algının ana konusu bedene bağlıdır. Bu beden, insan deneyiminin farklı boyutlarını ortaya çıkarır ve insanlığı şimdiki zamanla ve şimdiyle bağlar. Bu sayede bedeni algılayarak dünyadaki çeşitli nesnelerin gerçekleşmesini gerçekleştirir. Bedeni bu şekilde algılayarak dünyadaki nesnelerin çeşitliliği gerçekleştirilebilir. Yani algı bedenin algısıdır; onun içinde yaşamaktayızdır.

Merleau-Ponty, “Davranışın Yapısı”, “Algının Fenomenolojisi” ve “Algının Önceliği” başta olmak üzere, beden ve sanat arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Bu çalışmada sıklıkla değinilecek olan “Göz ve Tin”de, bilim ve sanat arasındaki fark üzerinde durmuş, sanatın benzersizliği ve sanatçının dünyayı gözleri (yani vücudu) ve tuvaline aktarımı yoluyla anlaması üzerinedir. Burada en önemli konu dünyanın ve bedenin algılanmasıdır. Sonuç olarak Merleau-Ponty için sanat bir bedendir. Bunun arkasındaki sebeplerden biri de resim ile sanat ve bedenin birleşimi olmakla

birlikte bu dünyadaki varlıklardır. Sanatçının gördüğü, fiziksel nesne haline gelmekte ve bu dönüşüm/çevrim adeta görüleni ele geçirmektedir. Bu sadece sanatçının vizyonunun resmin nesnesi olduğu anlamına gelmez. Dünyanın somutluğunu gözlemleyerek, uzay da elle tutulur hale gelir. Elbette sanat, nesnelerin maddeselliği ve maneviyatı arasında bir geçiş macerası olan fırça darbeleri ve tuvali değil, aynı zamanda maneviyat, düşünce ve vizyonu da içerir.

Bu durumda sorulacak sorular şunlar olacaktır:

- Hem sanatta hem çeviride temsil ne anlama gelmektedir?
- Bu temsil sürecine sanatçı bedeni ve algısı aracılığı ile nasıl dâhil olmaktadır?
- Bu problem setleriyle ilgilenen her iki disiplindeki (çeviri-sanat) yaklaşımlar nelerdir?
- Bu yaklaşım esnasında algı-beden birliği nerede durmaktadır?
- Ortak kaygıların ve soruların gündeme getirilmesi koşuluyla, bu disiplinler arasındaki iş birliği potansiyeli nedir?

Bu sorular çerçevesinde ilgili sanatçılardan seçilen eserler öncelikli olarak etkilendikleri tarihcinesi ya da “primitif” sanat temelinde ele alınacaktır. Sanatçının orijinal eserle ilişki kurduğu noktalar, onu nasıl algıladığı, kendi eserinde nasıl işlediği ve yeniden ürettiği bu seçilmiş eserler üzerinden gösterilecektir. Bu bağlamda, temsil tartışmasında sanatsal bir metnin statüsünün giderek daha fazla sorgulandığını kabul edilecektir. Sanatçıların primitif eserler ile kurdukları ilişki çerçevesinde, metin, yazar veya anlam, beden, algı gibi kavramlar sorgulanacaktır.

Metin üretimi söz konusu olduğunda, sanat ve çeviri çalışmalarında birbirine şaşırtıcı derecede benzeyen modeller görmekteyizdir. Üretilcek söylem, karşılıklı, ortak, diyalojik bir sürecin sonucudur ve bu sonuç ürünün bir “polifonik metin” olması gerekmektedir. Çeviri çalışmaları alanından Holz-Mänttari (1986)’ye göre çevirmen, çeviri projesini belirlemek için başlatıcıyla (çeviriyi yaptıran kişi) ve hedef halkla iletişime geçmelidir. Bu nedenle, metnin üretimi artık, çevirmenin / sanatçının yegâne kararı değildir, süreç tüm ortakların aktif katılımıyla gerçekleşen ortak bir projedir. Tüm bu sorgulamalar çevirinin disiplinler arası iş birliğinin, Batı düşüncesinden esinlenen söylemlerin metodolojik olarak ayrıştırılması veya farklılaştırılması açısından her iki taraf için de verimli sonuçlar getirebileceği ortak bir faaliyet alanı bulunarak yapılmaya çalışılacaktır. Çeviri temeli olarak, dahil olan

toplumların kültüre özgü ve sosyal fenomenlerinin analizi, dilin yapısının ve anlamının algılanması için vazgeçilmezdir. Bu durum, daha yoğun bir disiplinler arası iş birliği talebiyle sonuçlanmıştır. Sanat ve çeviride ortak sorunların belirlenmesi bu yöndeki ilk önemli adımdır.

Kültürlerarası bir yaklaşıma sahip böylesi disiplinler arası bir işlem, dili sürekli bir anlam üretimi olarak algılamaya yöneltilen farklı sembolik gönderme sistemleri için yeni bir küresel okuma bulmayı amaçlamalıdır. Koskinen (1994, 451)'e göre, "evcilleştirilmiş şeffaflığı ve gizli yabancılığı hedeflemek yerine, çevirmen bunun yerine okuyucunun dilsel ve kültürel farklılıkların ve anlamların çokluğunun farkında olmasına izin vermelidir". Göstergelerarası çeviri, farklı gösterge sistemlerinin çeviri çalışmaları aracılığıyla incelenmesine olanak sağlamaktadır ve bu durumda da sanat eserlerinin bir çeviri türü olarak ele alınmasını ve sanatçının da bir çevirmen gibi hareket etmesinin, metnin görsel bir çevirisi olarak görülmesini mümkün kılmaktadır. Dilsel bir bilginin diğer başka dilsel olmayan bir bilgiye dönüştürülmesi oldukça karmaşık bir konudur. Bu konu, her iki medyanın da (metin ve resim) refere ettiği kaynak ve erek çalışmaların analizini içerir. Bu nedenle, bu çalışmada, bu tür bir çeviri kapsamında, yararlanılan primitif/mağara eserleri, kaynak metin, bir çıkış noktası olarak, yani kurucu bir metin olarak ele alınacak, bundan türemiş resimler ya da görseller de erek metin olarak görülecektir. Görseller, tıpkı harflerin ve kelimeleri metinleri temsil etmesi gibi düşünceleri temsil ederler, yani aynı hikâyenin iki farklı türünü yansıtır. Bu sebepten ötürü de bu çalışmada elde edilmek istenen amaç, bir görselin çözümlenmesinin de bir çeviri süreci olarak görülebileceğidir. Çünkü bir süreç olarak resimlendirmede, kullanılan metodolojilerin çoğunluğu, bir metni çevirmek için çevirmenler tarafından kabul edilen metodolojilerle benzerdir. Ve görsel kaynak metinse, bunun yazılı yorumu da erek metin olarak ele alınabilir. Resimler, kültürel unsurların iletilmesine yardımcı olmakla kalmayıp onların aynı zamanda daha da kalıcı kılınmasını kolaylaştırmaktadırlar. Dahası, tıpkı dilsel çevirilere benzer şekilde görseller de çoğunlukla üretildikleri dönemin sanatsal geleneklerini yansıtmaktadırlar. Araştırmada, dilsel çeviriyi karakterize eden, ekleme, açıklama, ödünç alma gibi yöntemlerin birçoğu da görsel sanatçılar tarafından kullanılmakta olduğu gösterilecektir.

Bu çalışmadaki sanatçılar, Batılı olmayan toplumlarda sanat üretiminin özelliklerine odaklanmış ve her bir kültürün doğal estetiğinin kendine özgü

özelliklerini belirlemeye çalışmışlardır. Öte yandan, 1970 ve 80'lerden bu yana, çeviri sadece, yalnızca metinlerin ve eserlerinin estetik niteliklerin odaklanan kuramlarından ya da sadece dilbilimsel yaklaşma eğiliminde olan eğilimlerden uzaklaşmıştır. Ana akım çeviri söylemlerinin aksine, bu araştırma sanatçıyı hem bir çevirmen aynı zamanda da bir antropolog/etnolog olarak anlamlandıran, onu bir sosyal eylem sistemine yerleştiren bir konumdan görece ve temelde “bir sanatçı, bir çevirmen gibi hareket edebilir mi?” sorusunu cevaplamaya çalışacaktır. Çeviribilimdeki teorik ve metodolojik gelişmeler, klasik yöntemden farklı şeyler yapmak için ortaya çıkmış olan değişiklikler göz önüne alındığında, giderek karmaşıklaşan, küreselleşen ve dijitalleşen çağdaş dünyada “çeviri” yapmanın ve “çevirmen”in yeni tanımlarını bulma ihtiyacına işaret etmiştir. Bu çalışma da genel olarak sanat ve kültürel üretimin ve bir çevirmen gibi hareket eden sanatçının yalnızca dilsel çeviri yöntemleri ile incelemeyeceğini göstermeyi amaçlayarak, çeviriye ve çevirmeni kültürel perspektif içinde tartışılacaktır.

Bunu yaparken, çeviri çalışmaları içindeki “disiplinlerarasılık”, “kültürel çeviri”, “arabulucu olarak çevirmen”, “multikültürel çeviri”, “kültürlerarası/ötesi” çeviri gibi, çeviriyi toplumlar arasında bir “temsil” ve “aktarım aracı” olarak gören düşüncelerden faydalanılacaktır. Bu tür bütüncü çeviri bakış açıları ile değişik medyalar tarafından ifade edilmiş primitif sanatsal eserleri kaynak metin ve bunların 20.yy. sanatçıları tarafından yorumlanmış biçimleri erek metin kabul edilerek, sanatçının nasıl bir çevirmen gibi davrandığı sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır. Ayrıca, kullanılan araç/medyanın önemini vurgulamak üzere fenomenolojik (görüngübilim) yaklaşımı ile çözümleme çalışmaları yapılacaktır.

Bu çalışmada sorulacak olan sorular şunlardır:

- Sanatçılar, kendilerinden önce gelmiş olan birçok eserlerden etkilenererek kendi sanatlarını oluşturma yoluna gitmişlerdir. Farklı kültürlerden sanatçıları inceleyerek ve onlardan elde ettikleri ile kendi eserlerini üreten sanatçılar aslında birer kültürel çevirmen olarak mı hareket etmektedirler?
- Farklı bir kültürdeki görsel kaynağı, kendi çalışması için ilham kaynağı olarak görerek yeni bir çalışma yaratması, ana görsel kaynağının bir çevirisi midir?

- Primitif eser kaynak/çıkış metni gibi, sanatçının üzerinden ürettiği eser de çıkış/hedef/erek metni gibi okunabilir mi?
- Sanatçı, eser yaratımında/çevirisinde, kaynak kültürü/metni anlamak adına diğer sosyal bilimlerden araştırmacılar gibi (etnolog, antropolog) olarak da hareket etmekte midir?
- Yakın dönemde çeviriyi karakterize eden kültürel kuramlar, sanatçının eser çevriminin analizinde yardımcı bir destek oluşturmakta mıdır?
- Eserlerin çevirisinde, kültür unsuru işin içine ne kadar dâhildir, çeviriyi ne dereceye kadar biçimlendirmekte ve onu etkilemektedir?
- Araştırmanın ele aldığı konu görsel üretim üzerine olacağından, düşünsel temel olarak görüngübilimin ve Maurice Merleau-Ponty'nin ürettiği kavramlar, olguların açıklanmasında yardımcı bir düşünsel temel sunmakta mıdır?

2. DİSİPLİNLERARASILIK VE ÇEVİRİBİLİM

2.1. Disiplinlerarasılık Nedir?

Bir fikir veya kavram olarak, disiplinlerarasılık, en ilksel anlamda “disiplin”le ilişkilendirilir. Disiplinlerarasılık kavramının disiplin kavramıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu anlaşıldığında, bu disiplinlerin oluşumunun tarihsel olarak nasıl gerçekleştiği, akademilerde disiplinlerarası çalışmaların ortaya çıkışının nelere etki ettiği gibi konular hakkında daha fazla bilgi edinme ihtiyacı doğmaktadır. William H. Newell (2007), disiplinlerarası çalışmalarda disiplinlerin rolünün anlaşılmasının disiplinlerarasılığın tam olarak anlaşılmasının merkezi olduğunu düşünmektedir. Disiplinlerarası çalışmaları anlamak, bilginin nasıl organize edildiğini ve nasıl geçmişe aktarıldığını öğrenmek, disiplin kavramının açılanması ile daha iyi kavranabilir.

Disiplinlerarasılık, tarihsel olarak, disiplin terimiyle bağlantılı olduğundan, en temel anlamıyla disiplinlerarası çalışmalar, birden fazla akademik disiplinin bir araya gelmesini içerir. Kaçınılmaz olarak, disiplinlerarası çalışmalarda disiplin kavramını ve disiplinlerarası ilişkiyi anlamak önemlidir. Peki, bir kavram/kelime olarak disiplin nedir? 2019 Güncel Türkçe Sözlük’e göre disiplinin anlamları aşağıdaki gibi verilmiştir.

“Fransızca *discipline*

1. isim Bir topluluğun, yasalarına ve düzenle ilgili yazılı veya yazısız kurallarına titizlik ve özenle uyması durumu, sıkı düzen, düzence, düzen bağı, zapturapt:
2. isim Kişilerin içinde yaşadıkları topluluğun genel düşünce ve davranışlarına uymalarını sağlamak amacıyla alınan önlemlerin bütünü:
3. isim Öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin bütünü, bilim dalı.” (TDK, [22.10.20])

Bu genel sözlük tanımı, kavramın üç anlamını verip, derinlemesine bir açıklama sunmamaktadır. Çalışmaya söz konusu olan anlam üçüncü açıklamada yaklaşık olarak verilse de sözlük, bu disiplinlerin neler olduğunu, hangi çalışmaları içerdiğini kesin olarak belirtmemekte ve örnek de sunmamaktadır. Tarihsel olarak bakıldığında, “disiplin” terimi, Romalılar tarafından kullanılan “disciplina” kelimesinden gelmektedir. Fakat terim hem Roma hem de orta çağda, sadece hukuk

ve tıp gibi sınırlı bir dizi meslek için kullanılmaktaydı (Klein, 1990). Orta çağ üniversitelerinde sadece bazı meslekler “disiplin” olarak görünmekte, tiyatro gibi dallar ise bu tanım altına girmemekteydiler (Saffle, 2005). Günümüzde sıklıkla karşılaştığımız ve bazıları disiplinlerarasılık tarihinde önemli roller oynayan birçok alan yirminci yüzyıla kadar üniversitelerin akademik müfredatına alınmayacaktı bile.

On sekizinci yüzyılda ön plana çıkan Bilimsel Devrim’in teori ve gözlem gövdesi büyüdükçe, tek bir sorgulama alanı içerisinde kalmak, tek bir disipline bağlı kalmak gittikçe daha da zor bir hale bürünmekteydi. Bu nedenle, farklı alanlarla iletişim içerisinde olma ihtiyacı, araştırmacıları diğer disiplinlerin uğraş alanlarına doğru yönlendirmiştir. Günümüzün akademik disiplinlerin çatısı olan modern disiplin kavramı ise, 19. yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarındaki gelişmelerin bir ürünüdür. Bu dönem, yeni bilgi kategorilerinin oluşumuna yol açıp, doğa bilimlerinin fizik, kimya ve matematik gibi çoklu alanlar yaratmasına sebep olurken, sosyal bilimlerde de antropoloji, siyaset gibi alanların kendilerine yer edinmelerine imkân tanımıştır.

Bu yeni disiplinler, yeni toplumsal koşullara değinmek için ortaya çıkmış ve hızlı bir şekilde sanayileşen ve kentleşen bir toplumun sorunlarını incelemek için bilimsel ve ayırt edici bir şekilde deneysel bir yaklaşım uygulamaktadırlar (Easton, 1991). Bu disiplinler on dokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başlarında kurulduktan sonra, disiplinlerarası ilginin gelişmeye başlaması ise artık kaçınılmaz hale gelmiştir. Newell (2010, 360), “disiplinlerarasılık, nihai olarak ikilikli düşünceye dayanan egemen indirgemecilik geleneğine en son tepkidir” demektedir.

Bunun sonucunda, yani farklı alanların ortaya çıkışları ve birbirleri ile olan diyalogları sonucunda, disiplinlerin kapsama alanları, veriyi işlemeleri artık onları birbirinden ayıran kesin sınır çizgileri ile değil daha bütüncül bir yöntemle gerçekleşmeye başlamıştır. Yine de birer kavram ve bilim dalı olarak disiplinlerin genel özelliklerine bakıldığında şunlar ön plana çıkmaktadır: Disiplinler, öncelikle bir bilgi ya da çalışma dallarıdır, genellikle belirlenmiş akademik konular etrafında işlerler. Disiplinler, uygulayıcılarının dünyaya bakış şeklini şekillendirmeye yardımcı olurken, her disiplin, dünyayı kendine özgü disiplin perspektifiyle görür. Belirli bir disiplini incelemek titiz ve metodolojik bir eğitimi içerir.

Disiplinlerarasılık, ortaya çıktığı yıllarda her disiplinin kendine has özelliklerini birleştirebilme imkânı sunmuş, aynı zamanda da hiçbir disiplin egemenliğine ait olmayan bir inceleme yöntemi olarak karşımıza çıkmıştır. Disiplinlerin zamanla çalışma alanlarının genişletmesi de disiplinlerarası olarak tanımlanan çalışmalara yol açmıştır. Zaman içerisinde bilim dalları, çalışma perspektiflerini genişletmiş, kendi alanları dışındaki başka bilim dallarıyla iletişime geçerek, daha saydam ve geçişken ortamlar oluşturarak da disiplinlerarasılığın oluşumunda rol oynamışlardır.

Her disipline ait olup aynı zamanda da hiçbir disipline ait olmayan bu kavram, çeşitli alanlar tarafından açıklanmaktadır. Disiplinlerin kendi alanlarının ötesinde çalışmalar yapması, disiplinlerin, disiplinlerarasılık kavramına kendi içsel dinamikleri çerçevelerinde yaklaşımlarına ve kendi çerçevelerinden bu kavramın tanımını yapmaya yönlendirmiştir. Geçtiğimiz yıllar boyunca sayısız bilim insanı disiplinlerarası çalışmalar ve disiplinlerarasılık, disiplinlerarası öğrenme ve disiplinlerarası araştırma gibi ilgili terimleri tanımlamaya devam etmişlerdir.

Örneğin, Julie Thompson Klein ve William H. Newell, 1997 tarihli “Advancing Interdisciplinary Studies” adlı çalışmalarında kavramı şu şekilde tanımlarlar:

“Disiplinlerarası çalışmalar, bir soruya cevap verme, bir problem çözme veya tek bir disiplin veya meslek tarafından yeterince ele alınamayacak kadar geniş veya karmaşık bir konuyu ele alma sürecidir. Disiplin perspektifinden yararlanırlar ve görüşlerini daha kapsamlı bir perspektifin inşasıyla birleştirirler” (Klein, Newell, 1997, 393-394).

Diana Rhoten, Veronica Boix Mansilla, Marc Chun ve Julie T. Klein, “Interdisciplinary Education at Liberal Arts Institutions” isimli eserlerinde ise aşağıdaki tanımları sunmaktadırlar:

“Disiplinlerarası çalışmalar, öğrencilerin kapasitelerini arttırmak için iki veya daha fazla disiplinden veya bilgi birikiminden elde edilen bilgileri, verileri, teknikleri, araçları, bakış açıları, kavramları veya teorileri tanımlayan, değerlendiren ve bütünleştiren bir öğretim programı, tasarım ve öğretim şeklidir. Sorunları anlamak, sorunları ele almak ve tek bir disiplin veya öğretim alanının kapsamı dışında kalanlar için yeni yaklaşımlar ve çözümler oluşturur” (Rhoten, Mansilla, Chun, Klein, 2006,3).

National Academy of Sciences, National Academy of Engineering, and Institute of Medicine ise şu tanımları önermektedir:

“Disiplinlerarası [çalışmalar], temel anlayışı iletme veya çözümleri tek bir disiplinin kapsamı dışındaki sorunları çözmek için iki veya daha fazla disiplinden veya uzmanlık bilgisinden oluşan bilgileri, verileri, teknikleri, araçları, perspektifleri, kavramları ve / veya teorileri bütünleştirir” (National Academy of Sciences, 2005, 26).

Her tanımın ifadesi diğerlerinden farklı olduğu için, tanımların yüzeysel bir şekilde okunması, ortak noktalarının az olduğu sonucuna varılmasına neden olabilir. Ancak yakın bir okuma, aslında tüm bu tanımların ortak noktaları paylaştığını gösterir. Bu ortaklıkları tanımlamak, bu kavram hakkında daha derin bir anlayış geliştirmenize ve disiplinlerarası çalışmaların daha kapsamlı bir tanımını oluşturmanıza olanak sağlamaktadır. Yakın okuma, bireysel sözcüklere, cümle yapısına ve cümlelerin ve fikirlerin ortaya çıkma düzenine katılmakla başlayan bir metnin dikkatli bir şekilde analiz edilmesini gerektirir. Ortaya sunulan tanımlar birlikte ele alındığında, disiplinlerarası çalışmanın ortak özellikleri ortaya çıkmaktadır.

Disiplinlerarası çalışmaların amacı, probleme daha kapsamlı bir anlayış sunmaktır. Bu anlayış, yeni bir iç görüş, çözüm, hesap, açıklama gibi pek çok biçimde olduğunu varsayar. Anlama, iki veya daha fazla disiplinin bilgi ve düşünce biçimlerini ürünler oluşturmak, sorunları çözmek ve tek bir disiplin aracı kullanarak mümkün olmayacak şekillerde açıklamalar yapmakla bütünleştirerek elde edilir. Disiplinlerarası çalışmaların ürünü veya bilişsel kazanımı, biliş ve uygulamanın, anlama ve harekete geçmenin bir birleşimidir. Disiplinlerin dünyayı görme şeklimizi çerçevelediği muhakkaktır. Her disiplin, sorunları ve problemleri ayrı bir şekilde çerçeveleştirir ve farklı disiplinler, belirli fenomenleri kendi varsayımlarına, bakış açılarına ve gözlemlerine dayanarak açıklamak için teoriler geliştirir. Bir disiplin üzerinde çalışmalar yapmak, dünyayı ve onu oluşturan fenomenleri, ele alınan disiplinin kuramları ve düşüncüleri ile görmek anlamına da gelmektedir.

Klein, disiplinlerarasılığı daha kapsamlı bir şekilde şu şekilde tanımlamaktadır:

Disiplinlerarasılık bu yüzyılda çeşitli şekillerde tanımlanmıştır: bir metodoloji, bir kavram, bir süreç, bir düşünce tarzı, bir felsefe ve dönüşlü bir ideoloji... Parçalanmanın tehlikelerini açığa vurma, eski bağlantıları yeniden kurma, yeni ortaya çıkan ilişkileri keşfetme, pratik ve kavramsal ihtiyaçlarımızı karşılayacak yeni konular oluşturma girişimleriyle bağlantılıdır. Tüm bu teorileri aşmak, yinelenen bir fikirdir. Disiplinlerarasılık, problem çözme ve tek yöntem veya yaklaşımlarla tatmin edici bir şekilde ele alınamayan soruları cevaplama aracıdır (Klein, 1990, 196).

Diana Rhoten, Erin O'Connor ve Edward J. Hackett hem amaçlı hem de sonuç odaklı toplumsal bir faaliyet olduğunu vurgulayan bir başka disiplinlerarası tanımı sunmaktadır:

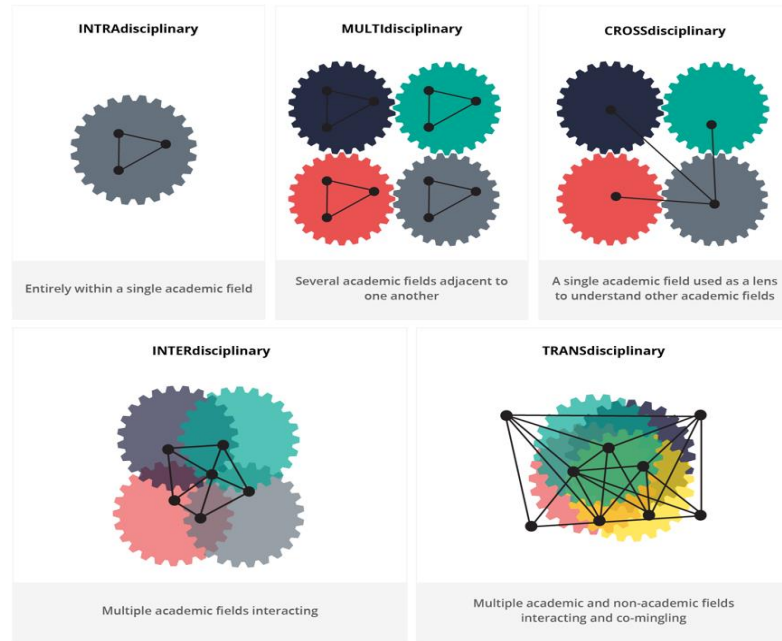
“Disiplinlerarasılığı hem süreç hem de uygulama olarak anlıyoruz. Disiplinlerarasılık, amaçlı düzenlemeler kümesi ve bir topluluk duygusu kurar ve sonuçta nihai ürün oluşturmak için fikirleri başkalarıyla birleştirir” (Rhoten, O'Connor, Hackett, 2009, 87).

Bir disiplinin ötesine yayılan bu araştırmaların arasındaki temel fark, araştırmacıların iç görülerinin bütünleşmesini veya sentezlenmesini ne ölçüde amaçladıklarıdır. Disiplinlerarası araştırma, kelimenin tam anlamıyla disiplinler arasındaki karşılıklı etkileşime atıfta bulunarak yapılan araştırma anlamına gelir. Klein (2001), gerçekten de 1925’te ilk kez “disiplinlerarası” terimini kullanan New York’taki Sosyal Bilimler Araştırma Konseyi, denetlediğı sosyal bilim disiplinleri arasındaki iş birliğini kolaylaştırmayı amaçladığını belirtmektedir. Bu etkileşim, yalnızca iletişimden ve fikirlerin karşılaştırılmasından veri, yöntem ve prosedür alışverişi, örgütlenme kavramları, teorileri, metodolojisi ve epistemolojik ilkelerin karşılıklı entegrasyonuna kadar değışebilir. Çok disiplinli araştırmalarda, incelenen konuya farklı disiplin perspektifleri kullanılarak farklı açılardan da yaklaşılmaktadır.

Bununla birlikte, bu durumda ne teorik perspektifler ne de çeşitli disiplinlerin bulguları birleştirilemez. Son olarak, Hirsch-Hadorn (2008), disiplinlerarası araştırmanın aynı zamanda üniversite dışındaki alanlardaki aktörleri de içerdğini, böylece akademik ve akademik olmayan ya da deneyimsel bilginin bütünleşmesine izin verildiğini düşünmektedir. Disiplinlerarasılık kavramının tanımı birçok farklı ağızdan seslendirilmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır. Tanım farklılıklarının çeşitliliğı dolayısı ile bu terim, farklı kullanımları olan ama benzer kavramlarla sıklıkla karıştırılmaktadır. Disiplinlerarasılık kavramının çoklu disiplinlik ve disiplin aşırılık ile karıştırılmaktadır.

1. Çok disiplinli araştırma, birden fazla disiplini kapsayan, ancak entegrasyon içermeyen bir araştırmadır. İlgili disiplinlerin sonuçları karşılaştırılır ve bireysel disiplinlerin her birinden sonuçlar çıkarılır, ancak disiplin iç görülerinin bütünleşmesi söz konusu değıldir.
2. Disiplinlerarası araştırma, farklı akademik disiplinlerden ilgili kavramların, teorilerin ve/veya metodolojilerin yanı sıra bu disiplinlerin ortaya çıkardığı sonuçların veya iç görülerin birleştirildiğı bir araştırmadır.

3. Disiplin aşırı araştırma, araştırmacılar, akademik dünyanın dışından paydaşlarla iş birliği yaptığında gerçekleşir. Akademik dünya dışından gelen bilgiler ve paydaş değerleri, akademik bilgi ile bütünleştirilmiştir. Birlikte, bu öngörüler hangi sorunun çalışıldığını ve bunun nasıl yapıldığını ve soruna yönelik hangi müdahalelerin seçildiğini belirler. Teoride çoklu, disiplinlerarası ve disiplin aşırılık ayırt edilebilse de pratikte araştırmacılar bazen aynı araştırma projesi içinde bu yaklaşımlar arasında geçiş yaparlar.



Şekil 1: Disiplinlerarası İlişkilerin Infografik Anlatımı

"The Difference Between The Disciplinaritys", The Lore Blog, <https://blog.lore.online/2019/08/30/disciplinaritys.html>, [24.10.2010].

Genel olarak, disiplinler araştırmalarının yaklaşımı, belirli bir fenomeni incelemek için bir düzine kadar özel yöntem arasından seçim yapmaktır. Her disiplinin epistemolojisi ve tercih ettiği teorilerle tutarlı olan kendi tercih ettiği araştırma yöntemleri vardır. Disipliner yaklaşım, bilimizi genişletmede olağanüstü başarılı olmasına rağmen, doğayla ve insan toplumuyla yüz yüze gelen yepyeni bir problem sınıfını ele alma yeteneğini sınırlayan birkaç eksiklikten mustarıptır.

Disiplinlerarası araştırma yaklaşımı, doğası gereği karmaşık olan ve bölümleri iki veya daha fazla disiplinin odak noktası olan bir konuyu veya soruyu incelemek, görüşlerini bütünleştirmek ve sorunun daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır. Disiplinlerarası yaklaşım ayrıca araştırma çıktıları

açısından disipliner yaklaşımından farklıdır. Araştırma çıktıları açısından, disiplinlerarası yöntemi kullanmak, çalışılan konu üzerinde daha yaratıcı ve güçlü-duyarlı eleştirel düşünmeyi, daha dengeli kanılara varmayı, çeşitliliğe tolerans göstermeyi, güç yapılarını sorgulama yeteneklerini geliştirmeyi sağlamaktadır. Karmaşık gerçek dünyadaki sorunları çözme becerisini daha da üst düzeye taşımaktadır

2.2. Disiplinlerarasılık Gelişiminde Çeviribilimin Yeri

Daha önceden dilbilimin bir alt dalı olarak görülen çeviribilim, günümüzde bağımsız bir disiplin olarak varlığını sürdürmekte, çalışma konularını kendi disiplini içerisinde uygulamakta ve bir diğer yandan da çalışma nesnesi dolayısı ile birçok farklı disiplinle de diyalog ve iletişim içinde olma ihtiyacındadır. Her bağımsız disiplinin de sahip olduğu gibi, çeviribilim de kendi yöntemlerini ve esaslarını içerisinde barındırırken bir diğer yandan birçok daldan da bilgiyi bünyesinde saklar. Bir araştırma nesnesi ele alındığında, bu nedenden dolayı, başka disiplinlerle ortak paydalara rastlanmakta, sık sık kesişim kümeleri oluşmaktadır. Bu durumda, yani disiplinler ortak noktalarda buluştuğunda ise disiplinlerarası bir süreç doğal olarak oluşmaya başlar.

Çeviri en özünde çoklu bir yapıyı barındırır. Gene çalışma nesnesi dolayısı ile insanı, bireyi ve daha geniş hali ile toplumu ele alan bu disiplin, dilsel ve kültürel bir ortamda varlığını sürdürür. Bu sebeplerden ötürü ise hem kültürü şekillendiren hem de kültür tarafından şekillenen bir yapı, doğal olarak diğer disiplinleri de içerisinde muhafaza eden bir yapıya bürünür. Toplumun hâlihazırda kendi başına heteroglot bir yapıda oluşu, onu çalışma konusuna dâhil eden çeviribilimi ve onun yöntemlerini de disiplinlerarası ve çoklu bir bakış açısına yöneltmesi kaçınılmazdır.

Çeviribilim çalışma alanları, nesneleri ve uygulamaları dolayısı ile diğer disiplinler ile karşılıklı etkilenme ve diğer alanlar ile temas sağlama olasılığı bulan bir oluşumdur. Çeviri çalışmalarının dilbilim alanından koparak daha özgür bir hale gelmesi ile ele aldığı çalışma nesnelerine artık daha farklı bir yorumlama ve süreç dinamikleri ile yaklaşmaktadır. Metin odaklı ve gösterge üzerinden seyreden dilsel bir süreci temel edinen yaklaşım terkedilmiş, metnin dilsel düzlemi dışında, hatta “yazın” dışarısında çok farklı bağlamlarda etkinlik göstermeye başlamıştır. Çünkü çeviri, sadece metinsel, sözcüksel ve yazınsal doğrultuda varlık gösteren bir

edim değil, bu alanlar dışında da etkinlik gösteren bir yapı halini almıştır. Bu nedenle sadece yazınsal ya da sözel çeviri süreçlerinin de dışına çıkmış, farklı alanlarla uzanan geniş bir konu coğrafyasına yayılmıştır.

Adı üzerinde olan çeviri, doğasında çevrimi ya da “çeviri”yi içeren tüm olguları kapsamaktadır. Evveliden yazın alanındaki çevrimleri konu edinse de diğer sosyal bilimlerde de olduğu gibi çevirinin de kendi özerk alanının belirlemesi ile disiplinlerarası araştırmanın gereği olarak farklı yöntemsel alanlara dair bir yönelim göstermiştir. Çevirinin bir alt alan olmaktan çıkıp kendi disiplinini oluşturması belli bir zaman almış olsa da çevirinin yazınsallıktan çıkıp toplumsal bağlarının fark edilmesi ile diğer sosyal bilim araştırmalarında olduğu gibi “insan”, “toplum”, “kültür” gibi kavramlar ve bunları çalışma nesnesi edinen diğer bilimlerle diyalog kurar hale gelmiştir. Bu kavramlar ve beraberinde getirdikleri, “kimlik”, “cinsiyet”, “etnoloji”, “sanat” gibi olgular da çeviriye ayrı bir yönelim kazandırmış, onu diğer sosyal bilimlerin çalışma alanları ile iletişim kurmasına, yani disiplinlerarası bir rol oynamasını gerektirmiştir.

Snell-Hornby (2006), sosyal bilimler hatta küresel çapta 90’larda gerçekleşen bu iletişim ve alışveriş olgusunun, dil ve kültür çeşitliliğine vurgu yaptığını, çeşitliliğin ve çokluğun öne çıkmasını beraberinde getirdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, çeviribilimin yalnız yazınsallık ve dilbilim ile değil göstergebilim, kökenbilim, sosyoloji, antropoloji, sanat ve psikoloji gibi ortak kümelerinin bulunduğu yakın disiplinler ile girdiği ilişki ayrıntılı bir biçimde 1988’de yayınlanan *Handbuch Translation’da* (Çevirinin El Kitabı) ele alındığını belirtir. “Disiplinlerarası” terimini kendisine ilk öneren ismin Gideon Toury olduğunu da aktarır. Toury’nin böylesi karmaşık örüntüler içeren bir disiplinin, salt bir disiplin olarak değil, disiplinlerarası bir disiplin (*interdiscipline*) olarak tanımlanması gerektiğini düşündüğünü, disiplinlerarası kavramının izleyen süreçte 1992’de Viyana Çeviribilim Kongresi’nin anahtar kavramı olarak benimsendiğini aktarır

“Çeviri çalışmalarındaki kültürel dönüşümle, çeviri çalışmalarının dilbilim ve karşılaştırmalı edebiyattan kurtulması ve bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkması ile birlikte, doğal olarak çevirinin disiplin profili ile ilgili bir soru ortaya çıktı. 1988 yılında, edebiyattan tekniğe kadar her tür çeviriyi kapsayan prototip bir çerçeve içinde, entegre ve bağımsız bir disiplin olarak Çeviri Çalışmaları kavramını sundum. Potansiyel olarak böyle bir kavramsal çerçeve, çalışmaları yorumlamak, terminoloji ve makine destekli çeviri dâhil etmek ve komşu disiplinlerin ilgili alanlarını içermek, sadece dil ve edebiyat çalışmaları ile değil aynı zamanda göstergebilim, etnoloji, sosyoloji ve psikoloji konularını içermek üzere tasarlanmıştır” (Snell-Hornby, 2006, 70-71).

Çeviribilim, dinamik bir disiplindir ve çağımızın gereksinimlerine koşut bir biçimde hedeflerini genişletme zorunda kalmıştır, bu durum da onu, disiplinler ötesi araştırmalara açmıştır. Farklı alanlardan çevirilerin artması, yalnızca çeviri araştırması alanındaki kuram ve uygulamaların anlaşılmasını sağlamak kalmayacaktır. Farklı alanlardaki kuramsal bakış açılarının ve paradigmaların anlaşılması da bu durumda farkındalığı arttıracaktır.

James Munday ve Hatim, 2004 tarihli “Translation: An Advanced Resource Book” isimli çalışmalarında şöyle demektedirler:

“Çeviri çalışmaları öyle bir dereceye kadar gelişti ki, diğer birçok alanla etkileşime girerek gerçekten mükemmel bir disiplin oldu. Amaç, çeviri fenomenlerini tanımlamak ve genel prensipler oluşturmak olabilir, ancak analiz yöntemleri daha çeşitlidir ve çevirinin kültürel ve ideolojik özellikleri dilbilim kadar öne çıkmıştır” (Munday, Hatim, 2004, 8).

Jeremy Munday (2014, 182)’a göre, “çeviri çalışmaları, geniş bir dil ve kültürel çalışma yelpazesinden yaklaşımları bir araya getirebilen bir alanın mükemmel bir örneğidir, bunları kendi kullanımları için değiştirir ve özel yeni modeller geliştirir

Munday’a göre çeviri çalışmaları, yıllar içerisinde çalışma alanını büyük ölçüde genişleten akademik bir araştırma alanıdır. Daha önceleri bir dil öğrenme metodolojisi, karşılaştırmalı edebiyata bağlı bir dal ya da karşılaştırmalı dilbilim derslerinin bir parçası olarak çalışılmış olan bu alan, şimdilerde ise özgür bir disiplin olarak, bu alan için hem isim hem de yapı öneren James S. Holmes'un çalışmalarına çok şey borçludur. Hem teorik hem betimleyici hem de uygulamalı çeviri çalışmalarının birbiriyle ilişkili olarak yapılandırılmış bir araştırma alanı haline gelmiştir. Zaman içerisinde de disiplinlerarasılık ile daha da belirgin hale gelmiştir ve hem farklı teorileri ve modellerle ilişki kurmuştur. Bu disiplin, bu nedenle, farklı bilgi türleri ve teknolojiler arasındaki yeni bağları teşvik ederek ve bunlara cevap vererek mevcut geleneksel düşünme tarzını zorlar.

Munday (2016, 25)’a göre, çeviribilim aşağıdaki disiplinlerle birincil ilişki kurma potansiyeline sahiptir:

“Dilbilim (özellikle anlambilim, pragmatik, uygulamalı ve karşıt dilbilim, bilişsel dilbilim);
Modern diller ve dil çalışmaları;
Karşılaştırmalı Edebiyat;
Kültürel çalışmalar (cinsiyet çalışmaları ve sömürge sonrası çalışmalar dâhil);
Felsefe (tefsir de dâhil olmak üzere dil ve anlam yapı bozma ve etik)”.

Çeviribilim, edebiyat bilim, dilbilim ve toplumbilim gibi disiplinler arasındaki ilişkilerden beslenmektedir. Çeviribilimin, ayrı bir disiplin olarak dilbilim, edebiyat, sosyoloji arasındaki alışverişi ilişki disiplinin temelini güçlendirmeye ve onu özerk bir bilim dalı haline getirmeye yardımcı olmaktadır. Hermans (1999)'a göre çevirinin disiplinlerarası bir boyuta varması, çeviriyi yönlendiren ve çevirinin sosyal sisteminde değişime neden olan bir itkidir. Sadece çevrelerine sürekli adapte olan sistemler var olmaya devam edebilir- ve adaptasyon komşu sistemleri etkileme ve etkilenme şeklinde gerçekleşir. Çeviri programlarının niteliği, çeviri iletişimlerinin her türlü iç ve dış müdahaleye cevap vermesi şeklinde değişmektedir.

Böylece çeviribilimin tanımlayıcı özelliği olarak belirtilen disiplinlerarasılık, disiplinin özerkliğini ortaya çıkaran bir etki de sağlamış olmaktadır. Hermans, bir bilim dalının çevre disiplinlerle ilişkileri arttıkça kendi alanıyla ilgili sorunları saptayarak, kendi iç dinamikleri doğrultusunda çözüm üretebileceğini, bir başka deyişle, "özgüllüğü"nü kazandığını ifade eder. Disiplinler arası araştırmaya karşı duran görüşler, söz konusu disiplinin var olan özerkliğini yitireceği ve diğer disiplinler tarafından asimile edileceğidir. Ancak, araştırmacıların bu tür araştırmalarda kullandıkları yöntemler, alanı yok etmek yerine ona çeşitlilik katmaktadır. Araştırmacının bakış açısı, disiplinler arası araştırma yoluyla gerçekliğin farklı boyutlarını gözlemleyip diğer disiplinlerle kaynaşma yaratacaktır.

Çeviriye disiplinlerarası bir yaklaşım, çeviri alanını genişletmenin ve disiplin araştırmalarının birleştirilmesinin, çevirinin birden fazla sınırdan geçmek için çoklu stratejilerin kullanılmasını daha iyi ortaya çıkarırken aynı zamanda da gelecekte de çeviri teorisine katkıda bulunacaktır. George Floros (2005), çevirinin, antropoloji, kültürel çalışmalar, kültürlerarası iletişim, karşılaştırmalı çalışmalar, kültürel göstergebilim ve sosyoloji gibi zıt kültürler arası araştırma yapan disiplinlerle ilgili olduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde, "...çevirinin sadece dilsel yetkinlikle değil, aynı zamanda metinler arası, psikolojik ve anlatsal yetkinlikle de bağlantılı olduğunu" belirtilmektedir (Eco 2001, 13). Bu nedenle, çeviri sürecinde, bir çevirmen yalnızca sözlü metinlerle değil, aynı zamanda diğer göstergebilimsel metinlerle, hatta sözlü olmayan metinlerle de karşı karşıya kalmaktadır:

“Çevirmen, dilin ikonik boyutunda dolaşmalı ve ulusal diller arasında, belirli bir ulusal dilin içindeki diller arasında ve sözlü işaretler ile sözsüz işaretler arasında canlı diyaloga girmeli; sözlüğünün, sözleşmelerin ve yükümlülüklerinin ötesine geçmelidir” (Petrilli, Ponzio 2012, 20).

Disiplinlerarası bir yaklaşım, insanları normalde sorulmayan sorulara duyarlı hale getirebilir veya çalışmanın amacını yorumlamaya ve açıklamaya yardımcı olabilir. İçsel açıklığı nedeniyle, disiplinlerarasılık yeniliğe, yeni bilgi biçimlerinin üretilmesine ve epistemik değişime yol açar. 'Çeviri' bir küme kavramıdır (birçok çeviri işlemi türü ve ürünü vardır), bu nedenle çeviri çalışmalarının kendisi açık bir alandır. Anthony Pym, “Exploring Translation Theories” isimli çalışmasının son bölümünde çeviribilim dünyasında son dönemdeki yeni çalışmalara yer vermektedir. Pym, bu bölümde çevirinin algılanan yeni bir yüzünden şu şekilde bahsetmektedir: “... ‘çeviri’ kelimesinin metaforik kullanım sıkıntısı yoktur. Dil bir düşüncenin çevirisidir; yazıyı tercüme eder, edebiyat hayatı çevirir; bir okuma, bir metni çevirir; tüm metaforlar da çevirilerdir ve sonunda, ... ‘her şey her şeydir’” (Pym, 2014, 153).

Bu açıklamaya göre çeviri, sadece dilden dile veya sözden söze gerçekleşen bir edim değildir. Çevirinin tek amacı yazıya dökülen sözcükler grubunu ya da ağızla sarf edilen sözleri bir başka dilde ifade etmek değildir. Pym, bu noktada çeviri eylemini bir madde, üretimi üzerinden görmemekte aksine aslında çeviri eyleminin özüne inmektedir. Çeviri ortada bir madde olmaksızın, bir ürün olmaksızın aslında kendi öz benliğinde bir değişim ve dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Yani, çeviri kendi öz dağarcığında, dünyada algılanan her şeyi bir başka şeye dönüştürme potansiyelini taşıyan yegâne ve önemli araçlardan birisidir. O halde, çevirinin sadece yazıya veya söze bağlı olarak kullanım alanının daraltılması son dönem yeni bakış açıları çerçevesinde geride bırakılan bir düşünce bütünü haline gelmiştir.

Yukarıdaki söylemden de anlaşılacağı üzere, çevirinin kültürel anlamda kullanımları oldukça geniş ve kapsayıcıdır. Çeviri, bir düşüncenin bir başka düşünceye, bir söze, bir resme ya da besteye çevirisi de olabileceken, aynı zamanda yapılan her okuma, her anlayış ve kavrayış da aslında birer tahayyül, birer canlandırma olarak çevirinin bir parçasıdır. Bireyler günlük hayatlarında daimî bir görüş, anlayış ve okuma içerisindedirler. Çeviri burada bilişsel bir süreç olarak yer almaktadır. İnsanlar, işittiklerini düşünceye, gördüklerini görsel yansımalara, okuduklarını ise zihinlerinde belki bir tiyatroya belki başka bir formda bir canlandırmaya ya da betimlemeye dönüştürürler. Öyleyse aslında çeviri, insanların

farkında olmadan, bilişsel süreçlerinin bir parçası olarak onlarla yüzyıllar boyunca yaşamıştır. İnsanları, daimî bir dönüştürme, değiştirme ve çevirme içindedir.

2.3. Çeviribilimde Disiplinlerarasılık Nasıl İşler?

Sadece dilsel eşdeğerlik kaygısının temel alındığı bir anlayıştan çevirinin niteliği, amacı, yazarın/çevirmenin içinde bulunduğu koşullar vb. gibi etkileri de göz önünde bulundurarak ve bu bağlamda kapsama alanını geliştirerek yeni yöntemler yaratmak, çeviribilimi özerk bir bilim dalı olarak görmememizin nedenlerindendir. 80’li yıllardan süregelen ve çeviri çalışmalarında görülen yöntem çeşitliliği, çeviribilimin özerk bir bilim dalı olarak icra ettiği eylemlerdir. Disiplin çerçevesinde yürütülen çalışmalarda araştırmacılar, sadece disiplin içinden değil, farklı branşlardan da fikir alışverişleri yapmakta; çeviri çalışmalarında görünen temalar, sorunlar, açılımlar üzerinde farklı bilim dallarıyla kesişen noktalarda da istişareler gerçekleştirilmektedir. Söz konusu bu çalışmalar gerek disiplinlerarasılık gerekse disiplin kavramlarının bir bilim çatısı altında toplanabildiğini göstermektedir.

1970’lerin sonunda, araştırmacıların çeviri çalışmalarının adlandırılması, kapsamının belirlenmesi ve tanımlanması adına farklı araştırmalar ve çalışmalara yöneldikleri görülmektedir. Örneğin, Holmes’un sunmuş olduğu tablo, çevirinin farklı dallar ile bağlantısına işaret ediyor ve “Çeviri Çalışmaları” isminin de görünürleşmesini sağlıyordu. 1980’lerden bu yana ise Çeviri Çalışmalarının, çeviri eğitim programlarının ve aynı zamanda kurumsallaşmasının diğer göstergelerine paralel olarak hızla genişlemesine şahit olmaktayız. (Kitap dizileri, araştırma dergileri, tezler, konferanslar, ödüller, vb.) Bu bağlamda gerçekleştirilen eylemler, çeviriyi bir metnin diğer metne aktarımından ziyade kapsamlı bir süreç, bir ürün, bir sosyo-kültürel olay olarak kavramsallaştırılmasıyla de alakalıdır.

1988’de Snell-Hornby’nin Çeviri Çalışmalarına bütüncül bir yaklaşımla tanımlama yapması, çeviriye yeni bir bakış açısı kazandırmasına vesile olmuştur. Snell-Hornby (1988, 2) ’ye göre, “kültürel odaklı bir konu olarak çeviri çalışmaları, herhangi birinin alt dalı olmadan psikoloji, etnoloji ve felsefe de dâhil olmak üzere bir dizi disiplinden yararlanmaktadır” Yani, çeviri çalışmaları hem edebi dili hem de özel çeviri dilini içeren “bağımsız bir disiplin” olarak görülmektedir.

“Savaş sonrası yıllarda, çeviri çalışmaları karşılaştırmalı edebiyatın ya da uygulamalı dilbilimin bir alt bölümü olarak kabul edildi. 1980'lerin ortalarından bu yana, konusu gereği kesişen birçok konu göz önüne alındığında, kendi başına bağımsız bir disiplin, bir interdisiplin olarak tanınmıştır” (Snell-Hornby, 1988, 2).

1970-1990 yılları arasında çeviri çalışmaları üzerinde duran araştırmacılar, dilbilim, karşılaştırmalı edebiyat, sosyoloji, söylem analizi konularında farklı artalanlar ile çalışmaktaydılar. Fakat son yirmi yılda değişen çeviri yaklaşımları ve eğitimleri neticesinde, çeviri ve çeviri çalışmalarında yeni bir açılım gerçekleşmiştir. Bu nedenle, bu yeni açılım ile çalışanlar, alan ve disiplin ile daha güçlü bir kimlik duygusu göstermekteler ve çalışmalarının polidisipliner kökenleri ve statüsüne daha çok önem vermektedirler. Farklı değişkenleri, sistemdeki nesnelerin özellikleri ve aralarındaki ilişki ile kültürel çevre arasındaki ilişkiyi geliştirmek için kaynaklara sahiptirler.

Burada bahsedilen “dönüş”, bu çoklu disiplinin bir yönden diğerine kayması değil, çeviri çalışmaları içinde yeni bir bakış açısidir. Lambert’in de belirttiği gibi 20 yıldan daha kısa bir sürede, kabaca 70'lerle 90'ların arasında, çeviri çalışmaları, bir alt disiplinden disiplinler arası bir alana dönüşmüştür (Lambert, 2012, 81–88). Bununla birlikte, bugün çeviri, örneğin kültürel çalışmalar, göstergebilim veya bilişsel bilimlerden kavram ve yöntemleri birleştiren farklı disiplinleri ifade eder.

Sharon O'Brien (2015)'a göre çeviri, bazıları çeviri çalışmalarıyla yakından ilişkili, bazıları daha uzak olan çeşitli disiplinlerden etkilenmiş ve ilham almıştır. Dilbilim, psikoloji, bilişsel bilim ve dil teknolojisi gibi disiplinlerle ilişkisi açıkça görülmektedir. Bu disiplinlerin her birinde, belirli alt disiplinler belirli bir etkiye sahiptir.) Bu dönüş, psikoloji, sosyoloji, dilbilim, tarih, kültürel çalışmalar, göç, sosyal dışlanma, öğrenme süreci vb. gibi araştırma nesneleri üzerinde birlikte çalışabileceği yeni kurumsal yapılarla disiplin sınırlarının ötesine bir hareket anlamına gelecektir.

“Disiplinlerarası araştırmaların, uluslararası ve kültürlerarası araştırmaların hepsi bir dereceye kadar çeviri gerektirir; çeviri sadece diller arasında değil, disiplinler ve kültürel sınırlar arasında da geçerlidir. Çeviri fikri ve kavramı sadece hakkında çok fazla yazılmamış ve tartışılmamış, aynı zamanda kendi başına bir araştırma alanı haline gelmiştir” (Bhambra, Holmwood, 2011,4).

Çeviri Çalışmaları, farklı araştırma geleneklerine dayanan çok yönlü bir disiplinlerarası pratiktir. Bundan dolayı, karmaşık bir faaliyet olan çevirinin, doğası gereği, dar alanlarda geçerli olanlardan ziyade daha geniş ve daha farklı açıklama ve nedensellik kavramlarına ihtiyaç duymaktadır. Küreselleşmenin de ölçeği ve

karmaşıklığı göz önüne alındığında, sıklıkla farklı disiplinlerle iş birliğine dayalı bir algılayış ile de ele alınabilmektedir. Öyleyse, bu özel durum, sadece bir çeviri ögesi olarak görülen disiplinlerarasılık ile ilgili temel soruları ele almakla kalmaz, aynı zamanda küreselleşmenin veya belki de daha uygun olarak küresel olanın anlayışını düşünme ve yeniden kurgulama bağlamında da bir çeviri biçimi olarak ele alır. Bu nedenle, disiplinlerarasılık, çevirinin kendi özgüllüğünü unutarak disiplinlerin birleştirilmesine doğru bir hareket veya ortak bir konuya basit bir yaklaşım birleşimi olarak ele alınmamalıdır.

Çeviri çalışmaları bazen yardımcı ve uygulamalı bir dilbilim alanı ya da bazen “var olmayan” olarak görülmekte, ya da çok disiplinli bir süreklilik içinde “seyreltilmiş” olarak görülmektedir. Oysaki çeviri çalışmaları aynı zamanda gelişen nesnesini ve farklı bilimsel değerler dizgilerini veya araştırma açılarını oluşturmuştur. Bu genişleme hem zengin hem de sağlam olan genel bir çeviri bakış açısı oluşturmamızı sağlamaktadır. Disiplinler, mevcut alanların sınırlarında yeni alanlar ortaya çıktıkça bilginin büyümesine işaret ederler. Çeviri Çalışmaları da disiplin alanını geliştirdiğinden dolayı disiplinler arasıdır; diğer dallar ile alışverişte bulunarak yeni tür sorular sormamıza ve karmaşık sorunlara çözüm bulmamıza izin verir. Böylece genel bilgi alanını gençleştirir, durgunlaşmasını önler.

Her yeni disiplin, gerçekliğe yeni bir perspektiften bakmamızı sağlar. Bunu yaparken, disiplinler bize araştırmaların, özellikle de karmaşık ve heterojen olaylara yönelik araştırmaların keşif niteliğini hatırlatır. Herhangi bir disiplin, aslında komşu alanlar arasındaki bilgileri “çevirir”, aralarındaki iletişimi ve değişimi mümkün kılar ve böylece değer katar. “Çeviri” terimi ve “disiplin” terimi de sıklıkla, mecazi anlamda da yaygın olarak kullanılmaktadır. Aynı terimin kullanımları yoluyla disiplin sınırlarının bu şekilde aşılması, “kültürel çeviri” kavramında ve benzer hibridizasyonlara açıktır. Birçok durumda, bu bir değişim meselesidir, disiplinler ve yaklaşımlar arasında iki yönlü bir harekettir.

Disiplinlerarasılık yeni bir bakış açısı, yeni bir yaklaşım sunarak yeni araştırma nesnelerine yol açabilir. Bunun yanı sıra, yeni bilgiler sağlayarak, yeni düşünce tarzları önererek, önyargıların, dogmaların, güçlü varsayımların ve bilişsel kategorilerin üstesinden gelerek gerçekler hakkındaki anlayışımızı daha iyi anlamamıza veya büyütmemize yardımcı olabilir. Ayrıca, disiplinlerarasılık yeni

yöntemleri paylaşır: yeni veya daha iyi düşünülmüş yaklaşımlara erişme, problem çözmenin yeni yollarını keşfetme fırsatı sunar.

Yaklaşımlar, yöntemler, gelenekler, alt disiplinler, sınırlar bazen kafa karıştırıcı olabilir. Etnografya mı, Antropoloji mi? Yapay Zekâ mı, Bilişsel Bilimler mi? gibi sorularla branşları keskin bir şekilde ayırmaya çalışmak ve kendi sınırlarına hapsetmek bu disiplinlerin alanlarını daraltmak demektir. Oysaki farklı alanlardan ve dünyanın her köşesinden araştırmacıların çalıştıkları ve yeni kavrayışlara açık olan çalışmaların disiplinler arası bir tanımı, ortaya çıkan yeni soruları ve hızla değişen demografileri büyütme ve yanıtlama şansına sahiptir.

Çeşitli paradigma değişiklikleri ve dönüşleri, metodolojik yenilenmeler, disiplinler arası tartışmaları tecrübe etmiş olan Çeviri Çalışmaları, disiplininin kimliği, kendini ve nesnesini tanımlama mücadelesi ile ilgili çok sayıda yayın üretmeye devam etmekte, ilgili disiplinlerle etkileşim kurmanın yollarını aramaktadır. Bu, “çağdaş dünyada çevirinin gerçekleştirilme biçimindeki önemli değişimlerin sonucudur. Bu değişimler, çeviriyi neyin oluşturduğuna ve çevirmenin konumunun sistematik olarak yeniden incelenmesine ihtiyaç duymaktadır” (Cronin, 2010, 1).

Çeviri Çalışmaları, yeni alt alanların uygulanmasıyla giderek daha fazla meşgul olmaktadır: yerelleştirme, topluluk çevirisi, işaret dili, sözlü çeviri, sesli açıklama, canlı altyazı, mesleki entegrasyon, profesyonel olmayan çeviri, vb. farklı çalışma alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eğilimler kuşkusuz Çeviri Çalışmalarının dinamik bir alan olarak potansiyelini, yeni toplumsal ihtiyaç ve gelişmelere ve disiplinin alt alanlara cevap verebileceğini göstermektedir. Bu bakımdan, Çeviri Çalışmalarının edebi çeviriye yönelik geleneksel eğilimi günümüzde artık pek çok ve çeşitli meşguliyetlerden sadece bir tanesidir. Tymoczko (2009)’ya göre, yeni araştırma alanları ve araştırma yöntemleri, yeni ve daha geniş çeviri tanımlarından ayrılamaz: diller arası çeviri, kitle kaynak kullanımı, düzenleme, kelime işleme, wiki çevirisi, vb. gibi yeni ve daha geniş çeviri tanımları, yeni araştırma alanları ve yöntemler gerektirirler.

Gentzler, Çeviri Çalışmalarında çalışan araştırmacıların artık bu alanda “disiplinlerarası dönüş” aldıklarını, diğer alanlardan bilim insanlarının da disiplinlerarası araştırmalarında “çeviri dönüşü” almaları gerektiğini önermektedir

(Gentzler, 2003, 22). Snell-Hornby, Çeviri Çalışmalarında daha fazla kavramın dâhil olmasından ve bunların daha şeffaf bir şekilde kullanılmasından memnuniyetini dile getirmektedir. Kavramları başka disiplinlerden veya dallardan benimsemek Çeviri Çalışmalarının özerkliği sarsmadan, yeni çalışma alanları için yararlı olabilmektedir.

Çeviri çalışmalarının ilk aşamalarında, disiplinlerarasılık, çeviri ile ilgili yerleşik fikirlere bir meydan okuma olarak belirmiş olabilir. Eşdeğerliğin doğası, sadakatsizlik ve sadakatsizlik, işlevsel çeviri, dilbilimsel, kültürel ve edebi yaklaşımlar, çevirmen eğitimi arasındaki ilişki, çeviri teorisinin çeviri pratiği ile ilişkisi gibi tartışma odaklarına bir diğer nokta olan çeviribilimde disiplinlerarasılığın yeri de eklenmiş olmuştur. Alan içerisinde doğan bu çeşitlilikler doğal olarak kaçınılmaz aynı zamanda da sağlıklıdır, çünkü alan gelişmeye başladığında, farklı disiplinlerden akademisyenler fikir ve yöntem alışverişinde bulunmaktadır. Alan kendini iddia etmeye başladığında, çeviri araştırmacıları diğer yollarda ilerlemeye başlamaktadırlar.

Çeviri çalışmaları ve potansiyel olarak ilişkili alanlar arasında çalışmalarla, dilbilim, tarih, politika, antropoloji, kültürel çalışmalar, medya ve iletişim çalışmaları arasında bugüne kadar sayısız diyalog kurulmuştur. Doğası gereği çeviri, dış alım koşullarına ve daima değişen belirli edebi-tarihsel bağlamlara tabidir ve bunları yansıtır. Çevirinin bu bağlamda, salt çeviri değil, her zamankinden daha fazla bir siyaset, bir şiir, bir etik ve bir estetik olarak anlaşılmaktadır. “Çevirinin artık sadece özel veya yerel ilgi alanına giren dar kapsamlı teknik prosedürleri içerdiği değil, [...] tüm kültürel işlemleri kapsadığı görülmektedir” (Brodzki, 2007, 2).

Hermans (2002, 22)’a göre “çeviri çalışmaları disiplini, kendi operasyonları ve bilgi edinme koşulları ile eleştirel bir şekilde ilgilenecekse, kendi sınırlarının ötesine bakması gereklidir” Paschalis Nikolaou ve Maria-Venetia Kyritsi (2008, 2)’ye göre de “çeviri çalışmalarındaki araştırmacıların meydan okumaya başladıklarına dair işaretler var. Çeviri çalışmaları, son yirmi yılın teorik paradigmalarının birçoğunun rotasını değiştirdiği bir geçiş dönemidir.” (Christina Schaffner (2004, 136)’a göre,

“Çeviri Çalışmalarının uygulamalı dilbilimin bir alt disiplini olmadığı, aslında kendi başına bağımsız bir disiplin olduğu da günümüzde yaygın olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, çeşitli diğer disiplinlerden yöntemler, bir ürün ve süreç olarak çevirinin tüm yönlerini incelemek için uygun olduğundan, Çeviri Çalışmaları genellikle disiplinler arası olarak nitelendirilir, başka bir deyişle, çevirinin kendisi süreçlerin, ürünlerin, işlevlerin ve araçların bir kavşağıdır ve açıklaması kapsamlı bir disiplinler arası yaklaşımı gerektirir”

1980'ler ve 1990'lar disiplinlerarası diyalogun güçlendiği, metin odaklı bakış açısından daha boyutlu bir açığa geçildiği dönemdir. Bu geçiş neticesinde ise farklı bakış açılarına rastlamak ise sıklık kazanmıştır. Snell-Hornby (1986)'nin çeviribilim tanımı gereği disiplinlerarası bir araştırma alanıdır ifadesi, çeviri çalışmalarında çoklu bakış açılarının zorunluluğuna işaret etmektedir. Bu işlev onun salt dilbilimsel bir doğası olmadığının, çoklu disiplinler ile olan diyalogu ile sadece bir dilbilimsel süreç ve işlem olmadığına işaret etmiştir. Aynı zamanda da çeviriye sadece dilbilim odaklı disiplinlerin ve araştırma alanlarının değil, başka branşların da etki edebileceğini göstermiştir.

Çeviri olgusunun sadece dili kullanan ve bunun sınırlarının dışına çıkmayan bir alan olarak gören yanlış değerlendirmeler, çeviri çalışmalarını ve kavramını basite indirgemektedir, oysaki kültürel sınırların belirsizleştiği dönemde bu bakış açısının yön değiştirdiği görülmektedir. Geleneksel ve katı bakış açıları ile daraltılmaması gereken çeviri çalışmaları, yaklaşımlarını ve açılarını hem değiştirerek hem de geliştirerek yelpazesini genişletmiştir. Kaynak-erek metin odaklı yaklaşımlara bağlı kalmak ve bu tartışmaların dışına çıkamamak, bütüncül bir çeviri bakış açısı oluşturmakta yetersiz kalmaktadır. Bu tartışmaların dışına çıkmamak ya da sadece bunlardan birine ağırlık vermek, çeviri olgusunun çok yönlülüğünü de yok saymak ya da geri planda bırakmak anlamına gelir.

Çevirinin kanıtlanabilir verilere dayanma gerekliliği, yine onun sadece metin düzleminde çözümlenmesi gibi bir kısıtlayıcılık getirmemelidir. Yazınsal bir metinde, incelenilecek olan sadece metnin kendisi değil, içerisinde yaratıldığı koşullar hem yazarın hem de çevirmenin öznel ve nesnel koşulları da inceleme konusuna dâhil olabilmektedir. Bu tür metinlerde, metnin yorumlanması, yazarın dili, yazım dilinin sanatsal boyutu, erek kültür geleneği, dâhil olunan çağ, kültür- metin ilişkisi, eldeki metnin değerlendirilmesinde belirleyici etkiler sergilemektedir. Bütün bu etmenler, yüzeysel bir çeviri tutumunun ile alınamayacağı açıktır.

Yöntemsel, kuramsal çalışmaların artması ve küreselleşmenin daha da görünür olması ile beraber, disiplinlerarası etkileşimin arttığı görülmektedir. Disiplinlerin birbirleri ile arasındaki etkileşim, dallarının kendi sınırlarını zorlama eğilimi, alanların kendilerini yeniden tanımlayıp yeni arayışlara girmeye teşvik etmektedir. Bu çerçevede, çeviri alanındaki çalışmalar farklı bilimsel kavramların etkisine açık hale gelmiştir. Diğer bir ifadeyle, çevirinin farklı düzlemlerde ele

alınıyor olması onun diğer disiplinlerle olan ilişkilerini ortaya çıkarmış ve onun disiplinlerarası özelliğini daha net şekilde gözler önüne sermiştir. Çeviri olgusu, bünyesinde çoklu boyut ve değişkenler barındırır bu nedenle de çok farklı açılarda irdelenme imkânı tanır. İçerisinde hem iletişim hem kültür hem eylem vb. bulundurmasından dolayı tek bir araştırma ögesi ile kendisine yönelmek kısıtlayıcı olabilir.

Bu nedenle, bu araştırmada, eldeki nesnesi ile (metin, resim, obje, simge) ile birebir etkileşim içinde olan okur/gören, bir çevirmenin yeni araştırma nesneleriyle karşı karşıya geldiğinde çevirinin disiplinlerarası diyalogu sayesinde sorulara nasıl cevap verebildiğini açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Çeviribilim bağlamındaki disiplinlerarasılık algısı, bu yöndeki çalışmaların yoğunlaşmasıyla belirginleşmiş ve zamanla ivme kazanmıştır. Bu araştırmada, ele alınan kavramın içini dolduran kültür, iletişim, eylem, durum gibi alt etmenler çeviriye bakışa nasıl yeni boyutlar kattığı, onun sadece metinsel bağlamda nasıl ele alınacağını değil, aynı zamanda farklı kuram modeller vasıtası ile nasıl görülebileceğini de işaret etmeye çalışmaktadır.

Çeviri, ele alınan nesnenin kültürel boyutunu öne çıkaran, onu yorumlayan, gerektiğinde sosyolojik anlayışı da çeviri gerçekliğine yansıtan birçok kuram geliştirilmiştir. Bazen çeviri olgusundan kopuk olduğu düşünülen bu kuramlar, aslında içeriklerinde farklı boyutlar taşıyan benzerlikler ile yeni paradigmlar yaratmışlardır. Sosyoloji, etnoloji, antropoloji gibi dallarla iletişim içerisinde olan çeviribilimin, disiplinlerarasılık gerçeği göz ardı edilemez bir durumdur ve doğru anlaşılmalıdır. Çalışmalarını yeni alanlara doğru geliştiren çeviribilimin, bu çalışmada sanat ve sanatçı ile olan bağlantısına odaklanarak, onun disiplinlerarası oluşumunda yeni boyutu üzerinde durulacaktır. Çeviribilimin, ilgili dallardaki iş birliği ile sonuç ve çıkarımları kendi düzleminde yoğurduktan ve değerlendirdikten sonra veriler elde etmesi, bu veriler ışığında kendi kimliğine yaptığı geliştirebilir katkılar üzerinde durulacaktır. Yani, sanat olgusu, sanat yaratımı, yorumlaması çeviri gerçekliği içinden bütüncül bir bakış açısıyla ve bu gerçekliğin gerektirdiği ve araştırmacıya sunduğu şartlar hesaba katılarak incelenebilir.

Bu noktada yapılması gereken şey, sanatçının da aslında çevirmen süreçlerinden geçtiğinin farkına varabilmek ve alanlar arası geçişliliğin gereğini kabul etmek olmalıdır. Sanatçının da sadece yarattığı eser odaklı değil fakat tıpkı çeviri sürecindeki gibi farklı etmenlerin göz önünde bulundurularak incelenmesi

gerekmektedir. Disiplinlerarası çalışmalar da farklı bilim dallarının katkılarıyla boyutlulaşacak, gerçekleşebilecek bir olgu durumundadır ve bu durumda disiplinlerarasılık sadece farklı disiplinlerin ilgili alanlarına odaklanma anlamına gelmemektedir. Bir diğer deyişle, sanat, sadece sanat kuramları ile açıklanabilir ve incelenebilir, çeviri de sadece alanının sundukları ile irdelenebilir gibi kısıtlayıcı bir yaklaşım, disiplinlerarası çalışmaların doğasını bozmakta, sadece bir “disiplin” çalışması haline döndürmektedir.

Çeviribilim, günümüzde bütüncü kuramlarla beraber anılmakta hem disiplinlerarası hem de özerk bir dal olarak varlığını sürdürmektedir. Var olduğu zaman boyunca, tecrübe ettiği süreç içerisindeki çeşitli zorluklar ve disiplinlerarasılık kavramının alana dâhil olması, geliştirilen farklı kuramlarla sınırlarını geliştirme fırsatına erişmiştir. Son zamanlarda çeviribilimde bakış açısının değişmesi için sürdürülen çalışmaların odağında, çeviri boyutluluğunu merkezine almış düşünce yapıları yer almaktadır. Bütüncü kuramların üretiliyor olduğu ve bu kuramların çeviri ihtiyaçlarına cevap veriyor olması, bütüncülüğün geliştiğini göstermektedir.

80’li yıllarda geçirdiği dönüşten bu yana, çeviribilim çalışmalarındaki disiplinlerarası boyut, bu alanın sınırlarının gelişmesi adına atılmış adımlara dikkat çekmektedir. Disiplinlerarası fikir alışverişleri yapılmakta ve çeviri alanında yaşanan sorunlar farklı bilim dallarıyla kesiştiği noktalar üzerinde gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu araştırmadaki sanat-çeviri ilişkisi gerek disiplinlerarasılık gerekse disiplin kavramlarının bir bilim çatısı altında toplanabildiğini göstermektedir. Yeni fikirler, karşı çıkışlar, tıkanmalar, çözümlerle araştırma dünyasında yer edinme mücadelesi ile birçok süreci tecrübe edinmiş olan çeviribilim, bugün kendi adını, tanımını, yöntemini ve operasyonlarını belirlemiş, araştırma olgusunun ve nesnesinin sınırsız yapısı içinde başka alanlara açılabilmiş disiplinlerarası bir bilimdir. Diğer bilim dallarıyla ilişkilerinin olması doğal bir süreç olup, özünün gereğidir.

3. KÜLTÜR ODAKLI ÇEVİRİİLİM ANLAYIŞI VE “KÜLTÜREL ÇEVİRİ”

3.1. Kültür Kavramı

3.1.1. Kültür Nedir?

Kültür, kesin olarak tanımlanması kolay bir kavram olmasa da pratikte, insanların algıladıkları, bildikleri, düşündükleri, değer verdikleri, hissettikleri ve sosyokültürel bir sisteme katılarak öğrendikleri değerler bütünüdür.

İngiliz antropolog Sir Edward Tylor, kültürlerin insan davranış ve düşünce sistemlerinin doğal yasalarına uyduğunu ve bu nedenle bilimsel olarak incelenebileceğini önermektedir. Tylor (2016, 4)’a göre kültür, “bir toplumun bir üyesi olarak insanın kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, gelenek ve diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür. Çeşitli insan toplulukları arasındaki kültürün durumu [...] genel ilkeler üzerinde bakıldığında, düşünce ve insan eylemi yasalarının incelenmesine uygun bir konudur” Tylor, bu açıklamasında kültürün genel bir tanımını sunmasına rağmen yaptığı kültür tanımı ve kültür anlayışı bugünkünden çok farklılık göstermekteydi nitekim Tylor, farklı toplum üyelerinin farklı derecelerde sahip olduğu tek, evrensel bir insan kültürüne inanmaktaydı. Günümüzde ise, Tylor’ın evrensel kültür nosyonunun yerini, birçok farklı kültürün sentezlendiği modern bir kültür fikri almıştır. Kültür, bir grup insan tarafından yaratılan, öğrenilen, paylaşılan ve tartışılan bir bilgi, inanç, davranış örüntüleri, eserler ve kurumlar sistemidir. Aynı zamanda, çevremizdeki insanları ve dünyayı anlama ve onlarla etkileşim kurma kılavuzumuz olarak da işlev görmektedir. Paylaşılan normlar, değerler, semboller ve maddi nesnelerin yanı sıra dünya hakkındaki anlayışımızın şekillendiren yapıları (medya, eğitim, din ve politika dâhil) da içermektedir.

Kültürel bir grup büyük ya da küçük olabilmekte ya da içinde bölgesel, dinsel, ırksal, cinsiyetsel, sınıfsal vb. çeşitliliğe sahip olabilmektedir; söyleyebileceklerimiz, yapabileceklerimiz, hatta düşünebileceklerimizi şekillendirme potansiyeline sahiptir.

Günümüzde aşağı yukarı tüm kültürler, bir dereceye kadar aşağıdaki dört özelliği paylaşmaktadırlar.

1. Kùltürler öğrenilmiş davranışlardan oluşurlar; insanlar, kùltürlerinin bilinci ile dünyaya gelmezler. Aksine bunu, “kùltürleşme” adı verilen bir süreçle öğrenmektedirler. Kùltürü öğrenmek sürekli ve dinamik bir süreçtir; doğduğumuz günden başlayarak kùltür öğrenme süreci daimî bir zamandır.
2. Kùltürler, bünyelerinde semboller barındırırlar. İnsanlar bu sembolleri manipüle edebilir, icat edebilir ya da değiştirebilirler. Örneğin, dil, karmaşık sembolik bir sistemdir, onu kullanarak insanlar dünyanın nasıl olması gerektiği hakkında açıklamalar içeren anlamlar yaratırlar.
3. Kùltür, bir grubun üyeleri tarafından paylaşılır. Her insanın bireysel bir kişiliği olsa da başkalarıyla da etkileşime girmekte ve bu nedenle diğer insanlarla bir anlam ve davranış çerçevesi paylaşmaktadır. Yine de toplumdaki her bireyin ya da belli bir kùltürü paylaşan kişilerin o spesifik kùltüre aynı şekilde yaklaşmaları gerekmemektedir.
4. Tüm kùltürler değişime tabiidir. İster iç dinamikleriyle harekete geçsin ister dış kuvvetler tarafından harekete geçilsin, hiçbir kùltür durağan kalmaz. Bununla birlikte, kùltürlerin değişme hızı yer yer ve zaman zaman çok farklı olabilir.

Bu listeye dayanarak, kùltürü bir grubun üyeleri tarafından paylaşılan öğrenilmiş, sembolik, uyarlanabilir ve sürekli değişen davranış ve anlam kalıpları olarak tanımlayabiliriz. Kùltürün bu geniş tanımı kabul edilse de yine de görüş ayrılıkları mevcuttur ki, Kroeber ve Kluckhohn, 1950'lerin başında 200'den fazla kùltür tanımı ortaya koymuşlardır. Her ne kadar kùltürün temel özellikleri üzerinde hemfikir olunsa da onların nasıl yorumlanacakları, önemleri, incelenmesi gereken yollar ve ne tür şeylerin öğrenilmeye çalışılacağı konusunda görüş farklılıkları mevcuttur. Kùltürün kesin tanımı ya da onu incelemek için uygun araçlar konusunda farklı yönelimler mevcuttur.

Kùltür kavramı, insan gruplarının görülebileceği bir pencere gibidir; araştırmacıların toplumu anlaması kùltürün bir tanımından diğerine geçerken

değişebilmektedir, çünkü kültür tanımları toplumun farklı yönleri ile örtüşebilir ya da onları açığa çıkarabilir. Kültür, insanların dünyadaki sosyal adaptasyon sistemi, onların çevrelerindeki dünyayı anlama biçimleri ve hayatlarına anlam verme şekilleri olarak incelenmektedir.

3.2. Kültürün Özellikleri

3.2.1. Paylaşılan Bir Değer Olarak Kültür

Sadece bir kişi belirli bir şey düşündüğünde veya yaptığında, bu düşünce veya eylem bir kültür alışkanlığını değil, kişisel bir alışkanlığı temsil etmektedir. Bir düşünce veya eylemin kültürel olarak kabul edilebilmesi için, bazı sosyal grupların bunu yaygın olarak paylaşması gerekmektedir.

Kültürün paylaşımı toplumun bütününde, bir kesiminde ya da toplumun ötesinde bir yerde varlık bulabilir. Örneğin, bütün bir toplumun ortak paylaşılan gelenekleri hakkında konuşulduğunda, belli bir kültüre atıfta bulunmaktadır. Oysaki toplum içindeki belli bir grubun ortak olarak paylaşılan gelenekleri hakkında konuşulduğunda, bir alt kültüre atıfta bulunmaktadır. Farklı toplumları içeren bir grubun ortak olarak paylaşılan geleneklerini incelendiğinde, bahsedilen terim genellikle belirgin bir şekilde nitelendirilmektedir; örneğin, Avrupa'daki ya da Avrupa'dan gelen toplumların kültürel özellikleri Batı kültürü ya da dünyadaki yoksul insanların varsayılan kültürel özellikleri ise yoksulluk kültürü olarak adlandırılmaktadır. Birey, kendi toplumunda paylaştığı kültürel değerler dışında, o toplumun ötesinde, benzer ilgi alanlarına (uluslararası kabul edilen kurallar gibi) veya benzer köklere (İngilizce konuşan çeşitli uluslar gibi) sahip bazı ortak kültürel özellikleri de diğer bireylerle paylaşmaktadır.

Toplumlarda, çoğu yetişkinin aynı eylem şemasını devam ettirmesi ve uygulaması neticesinde öğrenilmiş ve devam ettirilen gelenekler kültürel kabul edilir. Bu nedenle, toplumlarda da – ister basit ister karmaşık olsun – bireyler aynı şekilde davranma eğilimi göstermektedirler. Yine de herhangi bir değer, kültürel olarak adlandırılrsa ya da tanımlansa bile, bireysel değişimlerin ve farklılıklarının varlığı yadsınamazdır, çünkü bir toplumdaki tüm bireyler, o toplumun belirli bir kültürel özelliğini paylaşma yoluna gitmemektedirler. Örneğin, Kuzey Amerika toplumunda yetişkinlerin ebeveynlerinden ayrı yaşaması kültürel bir eylemdir. Ancak,

toplumdaki tüm yetişkinler bunu yapmayabilir ya da yapmayı tercih etmeyebilirler. Bu durumda, bireysel varyasyonların yeni kültürel doğuşların önemli bir kaynağı olduğu görülmektedir.

3.2.2. Öğrenilen ve Öğretilen Bir Değer Olarak Kültür

Bireyler, yaşamları boyunca kültürü, kendilerini çevreleyen insanlardan ve kültürel kurumlardan öğrenmektedirler. Öte yandan ise, kültür, öğrenildiği gibi aynı zamanda öğretilen bir sistemdir de. İnsanlar, kültürel kurumları, üyelerini yetiştirmek için mekanizmalar olarak kurmaktadır; okullar, tıp ve hukuk sistemleri, medya ve dini kurumlar, kültürün merkezi olduğu düşünülen fikir ve kavramları teşvik etmektedirler. Kurallar, yönetmelikler, yasalar, öğretmenler, doktorlar, dini liderler, polis memurları ve bazen de askerler, uygun davranış ve düşünmeyi neyin desteklediğini teşvik eden ve uygulayan değerler olarak hareket etmektedirler.

Kültür, sembollere dayandığı için, kültür her bağlamda yeniden öğrenilmektedir. Kültürel öğrenme, doğum anımızdan başlayarak (bazı araştırmalar, doğmamış bir bebeğin dış dünyadan duyduğu sesler aracılığıyla bilgi aldığını ve sakladığını düşünse de) durmaksızın devam eden bir süreçtir. İnsanların kültürel öğreniminin büyük ama bilinmeyen bir kısmı bilinçsizdir ve gözlem yoluyla yaşamın normal bir parçası olarak ortaya çıkar. Okullarda öğrenme ise aksine, kültür edinmenin resmi bir yoludur. Tarih öncesi ve tarihin büyük bir bölümünde kültürler, örgün eğitim yoluyla öğrenime geçmemiştir. Bunun yerine, çocuklar gözlem, uygulama ve grubun yaşlı üyelerinden öğrenme ve tavsiye yoluyla kültür edinmişlerdir. Günümüzde eğitim kurumlarının dışında, bu şekildeki gayri resmi öğrenme devam etmektedir.

Kültür, bir grubun üyesi olarak yaşamının bir sonucu olarak geliştirilen ortak bir deneyimdir çünkü kültür yoluyla, insanlar toplumda, genellikle yakın ve bazen sınırlı kaynaklarla yaşama izin veren davranış kalıpları ile nasıl iletişim kuracaklarını öğrenmektedirler. Kültürler irili ufaklı gruplar tarafından paylaşılabilmektedir. Kültür, asla durağan olmayan yapısından dolayı, grupların üyeleri tarafından paylaşılsa da aynı grup içinde sürekli olarak tartışılabilir, müzakere edilebilir ve hatta değişebilir de. Kültür kurumları, kültürleşmeyi teşvik etmek için yapılar olarak hizmet ederlerken, aynı zamanda temel kültürel inanç ve davranışları sorgulamak, tartışmak ve değiştirmek için bir arena görevi görürler.

Kültürün bir diğer etkisi, içinde yaşayan bireyleri derinden etkileyen bir varlık, bir güç olmasıdır. Geçmişteki tanımlarında kültür, bireylerin etkisini göz ardı ederek incelenmiş, kendi “yaşamına” sahip olduğunu savunulmuştur. Oysaki bir kişiye “birlik” hissi veren kolektif bir ritüelde yer almak, grup davranışının nasıl dönüştürücü olabileceğinin bir örneğidir. İnsanlar, gruplar halinde tek başlarına yapmayacakları şeyler yapar ya da hissederlerse, bir kültürü tanımlarken davranışlara ve insanların kafasındaki kurallara ya da fikirlerin de incelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle kültür hem davranış hem de davranış ürünleri dâhil edilerek tanımlanmaktadır.

3.2.3. Kültürün Sembolik Yapısı

Kültür yoluyla zaman içinde bir kültürün üyeleri, kültürel bilgi ve davranış kalıplarını paylaşan bir mekanizma geliştirirler. Normlar, değerler ve semboller, bir bireyin, bir kültürün karmaşık işleyişini anlamaya çalışırken düşünebileceği ana unsurlardır; kültürden kültüre değişmektedirler. Bir kültürde bile herkes aynı kültürel değeri eşit olarak paylaşmamakla birlikte, herkes aynı konuda tamamen aynı fikirde değildir. Ancak bir kültürün unsurları, katılımcılarının söyleyebileceklerini, yapabileceklerini ve hatta mümkün ve imkânsız, gerçek veya gerçek dışı olduğunu düşündüklerini güçlü bir şekilde çerçeveler. Kültürün sembolik yapısını oluşturanlar ise normlar, değerler ve sembollerdir.

Yüz binlerce yıldır insanlar, kültürün dayandığı yetenekler ile hayatlarını anlamlandırmaktadırlar; bu yetenekler öğrenmek, sembolik düşünmek, dili manipüle etmeyi içermektedir. Araçları ve diğer kültürel ürünleri, yaşamlarını organize etmek ve çevreleriyle başa çıkmak için kullanılmaktadırlar. Her çağdaş insan toplumu, sembollerini kullanma ve böylece kültür yaratma ve sürdürme yeteneğine sahiptir.

Kültürel istikrar ve değişim konusuna yaklaşmanın bir yolu sembollerini incelemektir. Antropolog Leslie White, sembolün "insan davranışının kaynağı ve temeli" olduğunu düşünmektedir (White, 1944, 229). İnsan hayatı, tüm sosyal ve maddi boyutlarında, sembolik olarak oluşmaktadır. Bir toplum geleneksel anlamlarını sembollerde saklamaktadır, çünkü anlamları sabit olma eğilimindedir. Ancak semboller ve anlamları bazen dramatik bir şekilde değişip dönüşebilmektedir de. Antropolog Clifford Geertz, kültürü, kültürel öğrenme ve sembollere dayanan fikirler olarak tanımlar. “Kültür [...] somut davranış kalıpları, adetler, kullanımlar,

gelenekler, alışkanlık kümeleri kompleksleri olarak değil, davranışın yönetimi için planlar, tarifler, kurallar, talimatlar gibi bir dizi kontrol mekanizması olarak görülür.” (Geertz 2017, 4). Bu programlar insanlar tarafından belirli geleneklerde kültürlenerek emilmektedirler. İnsanlar yavaş yavaş önceden kurulmuş bir anlam ve sembol sistemini içselleştirmekte, bu kültürel sistem dünyalarını tanımlamakta ve duygularını ifade etmek ve yargılamak için kullanmaktadırlar. Bu sistem, yaşamları boyunca davranışlarını ve algılarını yönlendirmeye yardımcı olmaktadır.

Kültürler, diğer katılımcılara anlam katan dil, sanat, din, siyaset ve ekonomi gibi alanlarda karmaşık sembol ve sembolik eylem sistemlerini içermektedirler. Bir kültürün paylaştığı en büyük sembol olan dil, örneğin, insanların soyut fikirleri yazılı ve sözlü kelimelerin yanı sıra konuşulmamış sesler ve jestlerle iletmelerini sağlamaktadır. Toplumun paylaştığı her sembol evrensel değildir, ancak kendi kültürel bağlamları içinde belirli anlamları taşımaktadır. Sembolik iletişimin çoğu sözsüz, eyleme dayalı ve bilinçsizdir.

Bir diğer sembol olan dinler, inananlarının daha derin anlamlarını temsil eden güçlü sembol sistemlerini içermektedirler. Mandalalar, Kur'an, Tevrat, Hristiyan haçı, kutsal su, Buda heykelleri [...] hepsi inşa ettikleri fiziksel malzemeden daha büyük anlamlar ve değerler taşımaktadırlar. Sadece renkli kumaş parçaları olan ulusal bayraklar, derin politik duyguları harekete geçiren sembollerdir. Para bile destekleyici hükümet tarafından garanti edilen değerın sembolik bir temsildir. Semboller anlam olarak zaman içinde ve kültürden kültüre değişkenlik göstermektedirler.

Başka bir kültürün kolektif anlayışlarını- sembolik eylem kümelerini- anlamamak, kültürlerarası problemlere yol açabilmektedir. Her insan, kültürel bir geleneği kültürleşme süreciyle içselleştirmek veya dâhil etmek için bilinçli ve bilinçsiz öğrenme ve başkalarıyla etkileşim süreci yoluna girer. Bu nedenle, sembolik düşünce, insanlar ve kültürel öğrenme için benzersiz ve çok önemlidir. Antropolog Leslie White (2007, 3), kültürü, “aletler, mutfak eşyaları, kıyafetler, süs eşyaları, gelenekler, kurumlar, inançlar, ritüeller, oyunlar, sanat eserleri, dil, vb” sembolizasyonlara bağlı olarak tanımlamaktadır. White için kültür, atalarımız semboller kullandığında, yani bir şey veya olay üzerinde anlam oluşturma, verme ve buna bağlı olarak bu tür anlamları kavrama ve takdir etme yeteneği edindiklerinde ortaya çıkmıştır.

3.2.4. Kültürde Normlar

Normlar, insanların belirli durumlarda, diğ r bazı insanlara nasıl davranmalarını gerektiğine dair olan fikirler veya kurallardır ve “uygun” davranış olarak kabul edilmektedirler. Birçok norm yazılı olmaktan ziyade varsayılmıştır; bireyler onları zaman içinde- bilinçli ve bilinçsiz olarak- öğrenmekte ve günlük yaşam kalıplarına dâhil etmektedirler. Nüfusun farklı kesimleri için normlar değişkenlik gösterebilmektedir; özellikle baskın bir grup tarafından uygulanan normlar, o nüfus içindeki bir azınlığa baskı olarak uygulandığında tartışılmalı, meydan okunmalı ve değiştirilmelidir.

3.2.5. Kültürde Değ rler

Kültürler, temel bir değ r kümesini teşvik etmekte ve geliştirmektedirler; bunlar temelde neyin önemli olduğuna, neyin iyi bir yaşam haline geldiğine ve neyin doğru, doğru ve güzel olduğuna dair inançlardır. Değ rler, insanların davranışlarına rehberlik etmesi gereken ortak nihai standartları ve insanların kendileri, aileleri ve toplulukları için önemli olduğunu düşündükleri hedefleri yansıtmaktadırlar. Kültürün tüm unsurlarında olduğu gibi, kültürel değ rler de sabit değildirler; tartışılabilir ve itiraz edilebilirler ve değış en derecelerde etkiye sahip olabilirler. Değ rler, kültürel hedefleri açıklığa kavuşturmak ve insanları eyleme motive etmek için g     kültürel araçlardır. Kanunla ifade edildiğinde, değ rler g     politik ve ekonomik araçlar haline gelebilir.

3.2.6. Kültür ve Anlam

Kültürler birbirleriyle etkileşime girmekte ve ticaret ağıları, uluslararası kalkınma projeleri, telekomünikasyon, eğitim, g   ve turizm gibi iletişim yoluyla birbirlerini değiştirmektedirler. Küreselleşme, malların, bilginin ve insanların yoğun bir şekilde birbirine bağlı olma ve hareket etme süreci,  ağdaş kültürel değişimin önemli bir gücüdür. Özellikle bilgi ve iletişim teknolojilerinde teknolojik değişim yoluyla ivme kazanmıştır.

Kültür, öncelikle bir grup insan tarafından paylaşılan, nasıl davranılacağı, neden bu şekilde davranılması ve bu davranışın ne anlama geldiği hakkında ortak bir bilgi sağlayan bir dizi fikir veya bilgi olarak görülmektedir. Bu yorumcu yaklaşımın kilit figürlerinden biri olan Clifford Geertz, insanları kültürün öncelikle basit,

görünüşte açık eylemlerin bile derin anlamlar taşıyabileceği sembolik bir sistem olarak keşfetmeyi ön plana çıkarmaktadır.

Anlamanın deşifre edilmesi karmaşık, kolektif, belirli bir kültürel bağlamda konuşulmamış iletişim anlayışı gerektirir. Sembollerin ve sembolik eylemlerin toplu olarak anlaşılması, insanların kendilerini sürekli açıklamaya son vermeden birbirleriyle ince ama karmaşık yollarla etkileşime girmelerini sağlar. Geertz, bu faaliyetlerin gömülü olduğu derin kültürel anlam katmanlarını görmek için yüzey faaliyetlerinin altına bakarak bir açıklama yapmamız gerektiğini iddia etmektedir. Geertz'e göre her kültürel eylem, eylemin kendisinden daha fazlasıdır; aynı zamanda daha derin anlamların sembolüdür.

Özetle, kültür yoktan var olamamaktadır, “kültür” kelimesi uzun bir tarihe sahiptir ve aynı zamanda birçok modern gelişme geçirmiştir. Çağdaş söylemde, yeni anlamlar edinmiş olsa bile, tüm eski şekillerde kullanılmaya devam etmektedir de. İnsan düşüncesi ve eyleminin bir ürünüdür; bazı ürünler somut, bazıları ise somut değildir. Kültür öğrenilen bir kavramdır, bir nesilden diğerine geçip kendini aktarabilme yetisine sahiptir. İnsanların hem fiziksel çevreye uyum sağlamaları hem de yaşamlarını gruplar halinde düzenlemeleri için bir araç olarak hareket etmektedir bu nedenle de herkes için sabit değildir, değişen koşullara tepki olarak değişmektedir de. Kültür, bir kaynak olduğu kadar çatışma aracı da olabilmektedir, çünkü zamanla, insanlar ve çevrelerindeki ile ilişkili olarak kurdukları kurumlar tarafından şekillendirilmektedir. Kültür sabit olmamakla birlikte, bir yaratım sürecinin sonucudur, sınırları da dinamiktir, sınırlı değildir; bölgeler arasında ve insanlar arasında hareket edip akmaktadır.

Kültürün basit bir tanımını vermeye çalışmak kolay bir iş değildir. Kültürün kavramsallaştırılmasına yönelik popüler bir yaklaşım, soğan metaforudur (Hofstede, 2001). Bir soğan gibi, kültür görünür ve görünmez farklı katmanlara sahip olarak görülebilir: Yüzeyinde gözlemlenebilecek ve karşılaştırılabilecek çeşitli uygulamalar mevcuttur, merkezinde ise insanların tam olarak farkında olmadığı zihinsel yazılım bulunmaktadır. Normalde bu çekirdeğin içeriğini çıkarmak ve bunların dış katmanlardakilerle ilişkisini anlamak önemli bir çaba gerektirmektedir. Kültür fikrinin yüzyıllar boyunca birçok kez değiştiğini, yine de son 50 yılda çalışmaların bu fikrin daha kolay anlaşılmasını sağladığını görebilmekteyizdir. Modern ve tarihöncesi toplumlar arasındaki sanat bakış açısındaki kültürlerarası farklılıklar

üzerine yapılan bu çalışma, kültürün kavramsallaştırılmasının çeşitli yollarını incelenmeyi göz önünde bulundurmaktadır. Kültür kavramına ve çalışmalarına yaklaşımlar akademik disiplinler arasında değişkenlik göstermektedir, bu çalışmanın amacı tek bir doğru bakış açısı sağlamak değildir. Yukarıda belirtilen kültür tanımlarını, bu çalışma ile bütünleştirmek ve uzlaştırmak mümkündür çünkü “kültür” bir yapıdır. Bir yapı aynı zamanda nesnel olarak var olan fenomeni yansıtan karmaşık bir zihinsel fikir olarak da düşünülebilir. Nesnel bir gerçekliği düşünmenin ve tanımlamanın birçok öznel yolu vardır. Bu çalışmada da kültürün, sanat ve çeviri gibi farklı alanlarda tezahürünün, tanımlanmasının ve yansımalarının izlerini görebilmek mümkün olacaktır.

3.3. Antropolojik/Etnolojik/Sanatsal Kültürel Çeviri Kuramı

Antropolojik bir çalışmanın temel amacı her zaman bir toplumu veya kendi toplumu dışında bir toplumu öğrenmek ve anlamak üzerine olmuştur. Bu süreç de nihayetinde terimlerin, fikirlerin ve tanımların bir toplumdan diğerine dönüştürülmesini gerektirmektedir. Çeviri, “tarih yazımı”nın merkezidir, ancak, garip bir şekilde, antropolojide çevirinin rolü, uygulayıcılar tarafından tutarlı bir şekilde tartışılmamıştır. Çevirinin antropolojide oynadığı rol, çevirinin veri toplama süreci ve anlam ve yorum arayışı için çok önemli olmasına rağmen, başlangıçta çok fazla üzerinde durulmamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başında antropologlar saha çalışması yapmaya ve etnografik veriler toplamaya başladıklarında bile, alan metodolojisi ya da çevirinin veri toplama girişiminde oynayacağı rol pek fazla ele alınmamıştı. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki profesyonel antropolojinin kurucu babası Boas, dilin kültürde oynadığı merkezi rol olan dilbilimin önemini vurgulasa da çeviri sorunuyla ilgilenmemiş, öğrencilerinin eğitiminde anadili öğrenmenin gerekliliğini vurgulamıştır.

Genel olarak antropologlar, çalıştıkları alanlarda kullanılan dili veya dilleri öğrenmenin her zaman önemli olduğunu düşünmüşler, fakat çevirinin sürekli dahil olduğu uzun süreli yoğun saha çalışması yapmış olsalar da çevirinin kendi çalışmaları veya kuramlaştırmaları üzerindeki etkisini resmi olarak dikkate almamışlardır. Yine de yerel kültürün doğasını anlamak için, lingua francayı veya hegemonik kolonyal hükümetler tarafından kullanılan dilleri değil, yerel olarak

konusulan dilleri kullanmanın önemli olduğunu kabul etmişlerdir. Bu nedenle, antropoloji için çevirinin merkezi bir mesele olması gerektiği gerçeğinden kaynaklanan bir dizi konuyu değerlendirmek oldukça önemlidir.

- Bir kültürden diğerine çeviri mümkün müdür ve eğer öyleyse hangi koşullar altında?
- Antropolojik bir araştırmacı/etnolog/sanatçı başka bir dili, bir çeviri yapmak için yeterince kontrol edebilir mi?
- Bir araştırmacı, sınıf lehçelerinin, çok dilliliğin ve özel yabancı dil kullanımının varlığıyla nasıl başa çıkmalıdır?
- Orijinal veya kaynak dilden daha fazlasını içeren veya hedef dile ve okuyucunun anlayışına odaklanan kabul edilebilir bir çeviriyi ne oluşturur?
- Çeviri ile antropolojinin/etnolojinin/sanatın kavramsal çerçevesi arasındaki ilişki nedir?

Antropolojide, etnolojide ya da sanatta çeviri açıkça edebi çeviriden daha karmaşık bir prosedür içermektedir. Yalnızca çevirinin tarihsel ve kültürel bağlamıyla değil, aynı zamanda metinlerin çevrilmesiyle ilgili sorunlarla da ilgilenen ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkan Çeviri Çalışmaları, kendi çalışmalarında benzer sorunlarla karşılaşan bu alanlara yardım önerebilir. Batı dünyasının farklı tarihi dönemlerinde farklı çeviri paradigmaları mevcuttur ve bunlar, çevirilerin hedef dile veya kaynak dile yönelik olma derecesi açısından çeşitlilik göstermekte ve çalışmamız için şu soruları açığa çıkarmaktadır:

- Orijinal metin ile çeviri arasında nasıl bir bağlantı olmalıdır?
- Çevirmenin rolü, antropoloğun, etnoloğun, sanatçının kendine ait olmayan bir kültürün yorumlayıcısı rolüne paralel midir?

Çeviri, insan varlığını her daim karakterize eden kültürlerarası iletişimin temeli olarak doğal bir eylem olarak görülebilmektedir. Bu yaklaşım, insan deneyiminin ortaklığını ve evrenselliğini ve ilk bakışta farklı diller ve kültürlermiş gibi görünen benzerlikleri vurgular. Bunun aksine, kaynak dilin kırılğan anlamlarının köklerinden sökülmesi ve başka yere taşınması olarak görülen çevirinin, doğal olmadığı görüşü de mevcuttur, bu nedenle, çeviri “hain bir eylem” olarak görülmektedir de. Bu modeller, çeviri çalışmaları uzmanlarının şiddetle vurguladığı özelliklerden biri olan çevirinin ideolojik sonuçlarını açıkça ortaya koymaktadır. Basnett'in belirttiği gibi,

“Niyetleri ne olursa olsun, tüm yeniden yazmalar belirli bir ideolojiyi ve bir şiirselliği yansıtır ve bu nedenle edebiyatı belirli bir şekilde bir toplumda işlev görmesi için manipüle eder. Yeniden yazma, iktidarın hizmetinde gerçekleştirilen manipülasyondur ve olumlu yönüyle edebiyatın ve toplumun evrimine yardımcı olabilir” (Lefevere, 2017, vii).

Yabancı metinlerin çevirisi, hedef kültürün ideolojik ve politik gündemlerini de yansıtabilmektedir. Cronin (1996, 4)'in belirttiği gibi, "Azınlık ve çoğunluk dilleri arasındaki çeviri ilişkileri güç ve kimlik meselelerinden nadiren ayrılır, bu da çeviri sürecindeki evrenselci teorik reçeteleri istikrarsızlaştırır". Kaynak dilin kültürünün değerleri, hedef dilinkinden farklı olabilir ve bu farklılık her türlü çeviride ele alınmaktadır. Genellikle çevirinin amacı olan hedef dile çeviride kaynak dilin kültürel değerleri nasıl korunur? Yerel kültürün değerleri, antropologların, etnologların ve sanatçıların tanımlamaya çalıştıkları kültürel olgunun çoğunun merkezi bir yönüdür ve bunlar, hedef kültürün değerlerinden farklı olabilmekte ve bunlarla çelişebilmektedir. Bu farkın okuyucular/izleyiciler tarafından anlaşılır hale nasıl getirileceği asıl sorunu oluşturmaktadır.

1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde kültürel ve dilsel görelilik kavramları öne çıkmaya başlamıştır. Antropolojide bu yön, postmodernist bir pozisyona yol açmış, tüm kültürlerin benzersiz ve farklı olduğunu ve kültürel çevirinin imkânsız değilse de zor bir görev olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, bazı genelleme düzeylerinde dil ve kültür evrensellerinin olduğu görüşünü destekleyenler de mevcuttur. Bu perspektif göz önüne alındığında, yabancı metinler, kesin olarak tanımlanmış birimlere, seviyelere ve dil ve metinsellik kategorilerine indirgenebilen değişmez varlıklar olarak görülmektedir.

Antropologların, etnologların ve sanatçıların çevirileriyle daha doğrudan ilgili olan ve öne sürülen önemli bir nokta, yabancı metnin anlaşılabilirlik için kendi kültürüne bağlı olduğudur. Bu nedenle, genellikle bu çevirilere ek bilgi, ek açıklamalar ve benzerlerinin sağlanması gerekir. Bu durum, özellikle kaynak dil ve kültürünün hedef dilde tam bir dilsel ve kültürel eşdeğeri olmadığında gerekli olmaktadır. Dil ve kültürdeki indirgenemez farklılıklar, dilin doğasında var olan belirsizlik ve ayrıca anlamlandırma sürecinin kaçınılmaz istikrarsızlığı, bir çeviri esnasında üstesinden gelinmesi gereken sorunlar olarak görülmektedir. Dillerin çok anlamlılığı ve anlamı çoğul ve bölünmüş hale getiren dilsel/kültürel materyallerin heterojen ve çeşitli doğası, çeviride karmaşık faktörler olarak görülmektedir (Venuti, 2000, 219).

Çeviri, sadece diller ve kültürler arasında değil, aynı zamanda içlerindeki indirgenemez farklılıklar nedeniyle de zorludur. Bir metin daha sonraki bir dönemde yeniden çevrildiğinde, tarihsel ve kültürel bağlamdaki değişiklikler nedeniyle sıklıkla ilk çeviriden farklılık göstermektedir. Çeviri bir yeniden kodlama, bir kod aktarımıdır. Eş anlamlılık tamamen mümkün değildir, ancak yine de bu, çeviri eylemini tümünden kısıtlayıcı bir durum değildir. "Çeviri, ortaya çıktığında, orijinalden yakaladığı anlamları farklı bir söylemsel ilişkiler kümesi ve farklı bir gerçeklik inşası eğiliminde olan bir çerçeveye taşımak zorundadır" (Rubel, Rosman, 2003, 11).

Bir çevirinin içerdiği dönüşümler anlambilimsel, sözdizimsel ve söylemsel düzeylerde gerçekleşebilir. Venuti (1995, 305)'nin belirttiği gibi,

"Çeviri, dil ve kültür arasında benzerlikler aramayı içeren bir süreçtir- özellikle benzer mesajlar ve biçimsel teknikler bakımında- bunu yapar çünkü sürekli olarak farklılıklarla yüzleşir. Asla bu farklılıkları tamamen ortadan kaldırmayı hedefleyemez ve asla hedeflememelidir. Çevrilmiş bir metin, farklı bir kültürün ortaya çıktığı, okuyucunun kültürel bir öteki ve direnişi anladığı bir yer olmalıdır. Süreksizlik estetiğine dayalı bir çeviri stratejisi, okuyucuya çeviri sürecindeki kazanç ve kayıpları ve kültürler arasındaki aşılabilir boşlukları hatırlatarak bu farkı, bu ötekiliği en iyi şekilde koruyabilir".

Antropolojide, etnolojide ve sanatta çeviri, Çeviri Çalışmalarındaki bu devam eden diyalogda nerede duruyor? Kuşkusuz antropoloji, etnoloji ve sanatta "çeviri" veya kaynak kültürü ve dili (araştırma nesnesi) mümkün olduğunca korumaya çalışmaktadır. Bu, sahada, bilginin kaydedilmesiyle başlar ve verinin analizinde ve üretilecek etnografik metnin niteliğine ilişkin kararlarda devam eder. Öte yandan, metin, bu metnin okuyucuları tarafından profesyonel veya profesyonel olmayan şekilde anlaşılır olmalıdır da. Metnin belirli okuyucuları için anlaşılabilir olma ihtiyacı ile orijinalin mümkün olduğunca çoğunu aktarma ihtiyacı arasındaki denge veya değiş tokuş meselesidir. Söz konusu olan soru, bu dengenin nasıl sağlanacağıdır. Çeviriler, son tahlilde, kaynak dil ve kültür ile çeviri için hedef kitlenin kültürü arasındaki dilsel ve kültürel farklılıkları müzakere etmelidir.

Antropologların, etnologların ve sanatçıların çeviriye ilişkin endişeleri, çeviri uzmanlarının endişelerinin çoğuna benzemektedir. Bununla birlikte, antropolojide, etnolojide ve sanatta benzersiz olan birçok çeviri özelliği mevcuttur. Alan çalışması bağlamında çeviri, kişinin kendi dışındaki bir kişinin anlam ve davranışlarını anlamak için alan materyalinin sonraki analizi ve etnografik metnin yazımı, edebi metinlerin tercümesinin sadece bir kısmı ile paraleldir. Toplamları benzerliklere olduğu kadar farklılıklara da sahip olarak gören antropolog, etnograf ve sanatçı, yerel düzeyde bulunanları, diğer toplumlarla karşılaştırma yapılmasını sağlayacak bir dizi

analitik kavrama “çevirmektedir”. Bu noktada çeviri, yerel veya kaynak kültürü bir dizi analitik kavramla ilişkilendirerek, bu yerel ve özel olanı evrensel veya yarı-evrensel ile ilişkilendirmektedir.

İnsanların söyledikleri veya yazdıkları, sonradan tercüme edilebilecek şeyler, her zaman kasıtlılık içermektedir. Çeviri, kelimelerin ne anlama geldiğini, bireyin düşüncesini de içermektedir. Bazen kelimelerin tercümesi, niyeti veya konuşmacının konuşurken ne düşündüğünü hemen ortaya çıkaramayabilir. Niyet, bazen çeviriye dâhil edilmeyen veya gösterilmeyen dış faktörlerden anlaşılabilir. Peki, bu, çevirinin bir parçası olmalı mıdır? Duygulanım ve kasıtlılık kültürel olarak özeldir. Bunların nasıl işlediği ve belirli toplumlarda kavramsallaştırıldığı, açıkça çeviri ve çevrilen kelimelerin niyetinin anlaşılmasıyla ilgilidir. Kelimeleri ve anlamlarını tercüme ettiğimizde, bir konuşmacıya niyet atfetmekteyizdir. Ancak bu kelimeleri konuşan kişinin düşüncesini ve niyetini nasıl çevrildiği de dikkat gerektirmektedir. Çevirmen, bunu hem kültürler arası hem de kültür içi olarak yapmaya çalışmalıdır.

Genel olarak duygulanım ve psikolojik durumların çevirisi, dikkate alınması gereken bir konudur. Bu durumda çevirinin psikolojik durumlarla ve duygulanım sorunlarıyla ilgilenip ilgilenemeyeceği sorusunu gündeme gelmektedir. Kültürel geleneklere dayanan duygulanım ve duygular, materyalin ortamını veya bağlamını oluşturmaktadır ve bu çevrilmeli midir? Duygu ve ifadelerle ilişkili sözlü materyalin çevirisinde dışa vurulan, iletilen mesajın bir parçası olduğu için çeviri sürecini gerektirmekte midir? Çeviriler, bu yerel deneyim ile hedef dil arasındaki görüşmelerdir ve çevirinin hedef kitleye bir köprü oluşturduğu da söylenebilir.

Anlam hakkındaki fikirler bir kültürden diğerine farklılık göstermektedir ve çevirmen onları kendi terimleriyle anlamalıdır. Yerel çeviri süreçleri yabancı “şeylerle” nasıl ilgilenir ve onları çevirir? Çeviri, yerel halk ile dışarıdan gelen fikirleri ve maddi nesneleri nasıl birleştirmektedir? Bu "küreselleşme" döneminde bu, araştırılması gereken önemli bir süreçtir. Bir metnin, bir bağlamı ve paylaşılan kültürel inançlar dizisi vardır, yani bir sosyal organizasyonun ve otorite yapısının bir parçasıdır. Çeviri, bir dilin ve kültürün bağlamsallaştırma sistemlerini diğerinin bağlamsallaştırma sistemleriyle karşılaştırma meselesidir. Bu durumda, çeviri yapısallıktan ziyade kültürel bir meseledir. Bireysel zihin, kültürel bir bağlamda işlemektedir. Bu nedenle çeviri esnasında söz konusu olan, bireysel zihne atfedilen

basitçe önerme bilgisi değil, kültürel bilginin iletişimidir. Her çeviri eylemi, sosyal ilişkileri içeren, dönüştüren ve sınırları aşan sosyal bir eylemdir.

Çevirmenin farklı toplumlardaki konumuna ilişkin farklı normlar vardır. Çevirmen, yerel toplum ve dış dünya arasında bir arabulucudur. Antropologlar, etnologlar ve sanatçılar yerel kültürü "çeviren", onun dış dünya için bir resmini oluşturan dinleyicilerdir, ancak aynı zamanda dışarıdan biri veya marjinal olarak görülürler. Ürettiği şey, hedef dilde eşdeğerleri olmayabilecek yerel kavramları anlamayı ve bağlamsallaştırmayı içermesi gereken bir eylemdir. Tüm metinlerde olduğu gibi, antropoloğun metni de doğası gereği koşulludur. Antropolog, etnolog ve sanatçı bilgi ve anlayışta kazandıkça, kültürün "çevirisi" giderek daha doğru olacaktır. Çeviri Çalışmalarının çeşitli katkılarına ilişkin tartışmada, çevirinin "tüketicisi" ve onun anlayışı da önemli bir konu olarak görülmektedir. Bir anlamda sadece çevirmenler değil, aynı zamanda tüketiciler de anlam üretirler. Çevirinin anlamını inşa etmede çevirmen hâlâ birincil role sahip olsa da çevirinin anlaşılmasına kendi arka planlarını ve duyarlılıklarını getirirler. Nihai analizde tüketiciye neyin sunulduğunu kontrol eden odur. Bilinçli veya bilinçsiz kültürel önyargılar, çevirinin üretiminde bunları çevirmen kontrol etmedikçe işler.

3.4. Kültürel Çeviri

Anthony Pym, çevirinin kültürel yanını vurgularken bu görüşle bağdaşan düşünürlere de yazısında yer vermektedir. Farklı düşünürlerin bu çerçevede örneklerini sunmaktadır. Aşağıda bunlardan birkaçı örnek olarak verilmiştir.

"Çeviri,

- teorinin bir topografik konumdan diğerine yer değiştirmesidir, entelektüel göçebeliktir. (Miller 1995).
- disiplinden disipline bir geçiştir. (Vieira 2000, West 2002, Serres)
- "bilinenin ve yabancıнын(bilinmeyenin) her kültürel üretim biçiminde birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunu anlamak için bir metafor" (Papastergiadis, 2000, 124).
- tüm anlam üretiminin bir parçasıdır; çeviriler çevirisizdir. (Sallis, 2002)
- bir nesilden diğerine değerlerin aktarılmasında kilit bir rol oynar ve tüm "edebi canlandırmanın" bir parçasıdır. (Brodski, 2007)" (Pym, 2014, 153)

Yukarıdaki görüşlerin hepsi, 2000li yılları kapsayan bir şekilde çeviriye yeni bir bakış sunmaktadır. Öyle görünmektedir ki, çeviri bir uygulama disiplini olmaktan öteye varmış, düşünsel ve bilişsel süreçleri öne çıkararak daha kapsayıcı bir kimliğe

bürünmüştür. Dünyanın gittikçe sınırlarının kalktığı, ayrışımın izlerinin silikleştiği ve homojenliğin yaygınlaştığı, disiplinlerin ise birbirine kaynaştığı bu yüzyılda çevirinin de sadece belli kuramlara ve görüşlere bağlı kalması de beklenemezdi. Yukarıdaki görüşlerin hepsi çeviriye yeni bir bakış açısı sunan çok taze ve genç düşünceler ve önerileridir. Öyle görünmektedir, kültürel açılımlar aslında çeviri edimi içinde de oldukça geniş bir yer kaplamaktadır. Çevirinin somut, sadece ürünler ve metinler üzerinde gerçekleşebilecek bir aksiyon olduğunu reddeden yeni düşüncelere göre, çeviri aslında kültürel bir süreçtir de.

Yukarıda belirtilen düşünürlerin çoğu, “çeviri” terimini kültürel bağlamları içinde kullandıklarını özgürce kabul ederler. Bir tecrübe alanını (çevirmenlerin yaptıkları), bir dizi başka alana (kültürlerin birbiriyle bağlantılı olmaları) çekmektedir bu düşünürler. Bu şemada ise bilinen anlamıyla bir “çeviri” görmek ise beklenemez, zira burada çeviri kültürel boyutları ile beraber bir bütün oluşturacak şekilde kullanılmaktadır. Bilinen anlamda bir “çeviri” olmadığından, aslında özünde bir dönüşüm eylemi gerçekleştiğinden burada bir kültürel çeviri durumu mevcut bulmuştur kendisine.

Aslında, esas olarak dilin meselelerine odaklanan, metin tabanlı araştırmanın nesnelerini oluşturan çok çeşitli farklı alanlar vardır. Ancak, kültürel çeviri anlayışında, çevrilen materyali belirli bir “doğruluk kavramı”na göre analiz etmek yerine, çevirinin bir süreç olarak işlemesi üzerinde durulmaktadır. Herhangi bir “doğru” veya “yanlış” çeviri olduğu düşünülmez. Kültürel çevirilerde, tek kelime, kelime öbekleri ve cümleleri yalıtılmış bir şekilde incelemeye özel ilgi göstermemektedir, onun kaygısını daha üst düzey bilişsel düzeylerde ne olduğudur. Bu durumu Ruth Evans (2001, 149-53) şu şekilde açıklamaktadır:

‘Çeviri, genellikle bir dili diğerine çevirmeyi içeren pratik bir etkinlik olarak düşünülür. Ama, aynı zamanda çarpıcı bir metafor sahnesidir. Örneğin, çevirmenler ve teorisyenler metinler arasındaki ilişkiyi şekillendirmek için çeviriyi sadakat, hizmetçilik, gibi bazı metaforlar ile adlandırmışlardır ... Bununla birlikte, son zamanlardaki eleştirmenler, çeviriyi kesinlikle pragmatik bakış açısından ... toplumsal düzene bağlayan görüş arasında kaymaya izin veren bir metafor olarak görüyor’.

Ruth Evans, dilsel olmayan, yani mecazi kullanımları tanımlayan “çeviri”nin indirgemeci okumalarını eleştirir. Terimin metodolojik kaygılarına ve çeviri çalışmalarının doğru odaklanmasına değinilmediği üzerine durur. Böyle dar bir görüş, çeviriyi, bir dili diğerine çeviren pratik bir etkinliğin, yalnızca eşdeğerlik

yapılarıyla ilgilenen karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ve dilbilimin bir alt birimi olarak tanımlar.

Kültür ve çeviri hem etimolojik hem de uygulama olarak yakından ilişkilidir ve bu nedenle de hem karşılaştırılabilir hem de ilişkilendirilebilir anlamsal ve terminolojik yörüngeye sahiplerdir. Çeviri anlayışındaki değişimler, kültüre karşılık gelen yeniden bir değerlendirmeyi peşi sıra getirmiştir. Bu görüş, çeviri teorisinin bazı aşamalarının kültürel bakış açısından yeniden özetlenmesine izin vermektedir. Aslında, birbirine bağlı iki tarih, iki teorik alanın güçlendirilmesi ve genişletilmesi ile birlikte, iki kavramın ortak bir kurtuluşu olarak da yorumlanabilir. Yeniden tanımlanmasının bir parçası olarak hem kültürün hem de çevirinin anlamı tamamen dilbilimden çok daha geniş bir tanımlamaya doğru genişlemiştir.

Yirminci ve hatta yirmi birinci yüzyılı da kapsayan çeviri çalışmalarında meydana gelen paradigmatik değişim, çeviri kavramlarını, radikal bir biçimde yeniden tanımlamıştır. Çeviri çalışmalarında, çevrilen metnin orijinal ve eşdeğerlik nosyonuna yapılan vurgu büyük bir dönüşüm sürecine girmiş, çevrilen metnin göreceli özerkliğini ve çeviri sürecinde meydana gelen yenilikçi değişikliklerin önemini yeniden doğrulayan dönüştürücü bir bakış açısıyla yeniden gözden geçirilmiştir.

Kültür, anlamsal olarak edimlerin basit açıklamalarından çok daha fazlasıdır ve aynı şekilde çeviriler de sadece orijinali yansıtmak zorunda olan kavramlar değil aslında birer yeniden yaratımlardır. Bu paralel yeniden yerleştirmede yer alan felsefi ilkeler temelde aynıdır. Her ikisi de düalist bir vizyondan eylem, dönüşüm ve yaratıcılığa odaklanan yeni bir dinamik konsepte geçişi ifade eder. Kültür ve çeviri arasındaki ilişkide, daha geniş dilsel ideolojiler ve geçerli dil rejimleri bağlamında göz önünde bulundurulmalıdır.

Çeviride kültürel açılımların vurgulanması hem çeviri çalışmaları açısından hem de çeviriyi sadece dilsel aktarım olarak benimsemiş farklı disiplinlerin bakış açısıyla tartışılabilir fakat kültürel anlamda çeviriyi ele almak şüphesiz ki tanıma yeni bir dinamik katmaktadır. Çeviri nosyonunun diğer kuramsal alanlardaki kullanımıyla hangi yollarla değiştirilmiş olduğu ve bu yeni kullanımın mevcut çeviri kavramlarına ve günlük çeviri süreçlerine göre nasıl ölçüldüğü merak uyandırıcıdır. Bu durumda, kültürel çevirinin, “çeviri” etki alanı içinde herhangi bir yardımcı bir rol oynayıp

oynamadığı ya da hangi şekillerde ilgili diğer teorik kavramlarla ilişki kurduğu da üzerinde düşünülmesi gereken konulardandır.

Kültür ve çeviri disiplinlerinin birbirinden öğrenebilecekleri çok şey mevcuttur. Kültür, çeviri çalışmalarında çevirinin tanımlarının değerlendirilmesinde bağlamında oldukça yararlı katkılar sunabilir, aynı zamanda da çevirinin diğer kuramsal alanlardaki kullanımlarını yeniden tanımlamaya destek olabilir. Çeviride kültürel boyutların dâhil edilmesi, çeviri çalışmaları teriminin tanımlarının ve kullanımlarının daha iyi anlaşılması konusunda yardımcı olabilir.

Öte yandan, birçok düşünüre göre de böyle bir disiplinlerarası diyalogun problemlerinden biri, çevirinin bilinen tanımları ile ikincil bir çeviri kullanımı arasında bir muhalefet oluşmasıdır. Profesyonel çevirmenler, sosyologlar, antropologlar ya da sanatçılar tarafından – yani sosyal ve kültürler arası süreçleri yorumlayanlardan – zorunlu olarak farklı olması gereken bir çeviri kavramı ile çalışırlar. Burada amaç, üretken bir disiplinlerarası diyalogu kolaylaştırmak için iç karmaşıklığa ve çelişkiye işaret ederek net teorik karşıtlıklardan kaçınmaktır. Çevirinin kültürel boyutu hiçbir zaman durağan değildir; pragmatik tanımı ve günlük kullanımı ile zaman içinde gelişir. Orta Çağlarda daha geniş olan çeviri tanımı, izleyen yüzyıllar boyunca, öncelikle dilsel bir tanım olarak daraltılmıştır. Şimdi ise çeviri farklı disiplinlere yayılmıştır. Kültürel çevirinin başarısının temel nedeni, tek teorik alanların artan disiplinlerarasılığı ve geçmiş yıllarda tanık olduğumuz bilgilerin küreselleşmesidir. Bu gelişme, beşerî bilimlerde ve diğer disiplinler arası alışverişlerde her türlü dönüşüm, yeniden yazma, kodlama ve kod çözme süreçlerinin metaforu olan çeviri kavramının görünürlüğünün artmasına neden olmuştur. Yeni, genişletilmiş bir çeviri kavramının kullanılmasının ikinci bir nedeni, muhtemelen çeviri alanındaki değişen tutumlara dayandırılabilir. Dil dışı ve edebi olmayan faktörlere odaklanan çeviri çalışmalarındaki “kültürel dönüşüm”, hiç şüphesiz “çeviri dönüşümü” için ön koşullardan biridir.

Theo Hermans, diğer disiplinlerin çeviriyi tasarlama biçiminin, çeviri yöntemlerinin kendi metodolojik ve teorik etkilerini sorgulayarak daha öz yansıtıcı ve öz eleştirel olmalarına yardımcı olabileceğini düşünmektedir. Örneğin, diğer kültürleri çalışırken, etnograflar, kültürel antropologlar ve sanatçılar yorumlama ve tercüme etme esnasında, çeviri uzmanlarının ve profesyonel çevirmenlerinkilerle benzer sorunlarla karşı karşıyadır. Bir sanatçının ve antropoloğun gözlemleri ve

üretimleri, çeviri terimini, tamamen dilsel bir çeviri tanımından çok daha geniş bir kültürel anlayışa kaydırarak, farklı “düşünce tarzlarını” müzakere etmek için kullanmaktadır. Örneğin, bir etnoloğun ya da sanatçının uzaktaki bir topluluğun üyelerinin dünya hakkında ne düşündüğünü diğer insanlara aktarması da bir çeviri eylemi olarak düşünülebilir. Bir ressamın da aynı şekilde gözlemlediği ve düşündüğünü izleyicilere aktarması da birer çevri edimidir. Etnograf, belirli bir kültürün çevirisini yaparken aslında fark etmeden zihninde metinsel bir yapı kurar. Aynı şekilde sanatçının da kültürleri çeviri süreci, insanlarla tanışma, başka bir yaşam biçimi yaşamayı ve başka bir dil konuşmayı öğrenmesi ile ilgilidir.

Klasik çeviri anlayışı, çevirinin esasen sözlü/yazılı bir temsil meselesi olduğu fikrini pekiştirmiştir. Fakat sanatçının çevirisi, sadece konuşulanları yazılı kelimeye çevirmek değildir. Ritüelleri, dramatik dans gösterilerini, müzik parçalarını, aynı zamanda yeme alışkanlıklarını ve giyinme biçimlerini, bir insan topluluğun ya da hiç var olmamış olan fantastik öğeleri görsel bir öğeye dönüştürmektir. Bir diğer husus ise, sanatçının çevirim sürecinde metinleri kendisinin üretmesidir. Bu süreçte, başlangıç noktası olarak bağımsız bir metin yoktur. Bu özel anlamda, kültürel çeviri önceden var olan bir orijinal olmadan yapılan çeviridir çünkü sanatçı, tecrübesini, sözlü söylemleri ve tanık olduğu eylemleri görsel bir formata çevirir.

Kültürel çeviri, genellikle farklı kültürler arasında uyumlu bir ilişki olduğunu öne süren basit kültürel anlayışın ötesine geçer. Kültürel anlayış artık çeviri meselesi değilse, kültürlerarası alışverişlerin başarısı daha az önemli görünmektedir. Çeviri, kültürleri birbirinden kopartmak yerine ilişkiler üreten, seyahat, transit ve göç gibi bir hareket kavramı haline gelir.

Kültürel çeviri, ayrıca kültür kavramının radikal bir şekilde yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Kültürler arasında çeviri yapmak yerine, kültürün kendisi çeviri terimleriyle yeniden kavramlaşmaktadır. Kültürler kendi kendine yeten birleşik varlıklar değil, çoklu çeviri süreçleri için karma alanlardır. Kültürler sadece çevrilebilir değil, aynı zamanda kendileri de çeviri olarak oluşturulmuşlardır. Kültür de çeviri süreçlerinin bir sonucudur ve aynı zamanda sürekli olarak kültürlerarası çeviri süreçlerini besler. Bu anlamda kültürel çeviri, özcü ve bütünsel görüşleri sorgulayan bir öge görevi görebilir.

Sanatçının kültürel çevirisi, her şeyden önce içeriğin önemini vurgulamaktadır. Kurumsal, sosyal, politik, kültürel, ulusal ve uluslararası koşulları sanatçının çalışmalarını derinden etkiler. Bu çeviri ayrıca, temsili taklitçiliğe dayanmaz ve eşdeğerliği hedeflemez. Kendi nesnelerini yaratan ve onların kontrolünü yapan sanatçının çalışmalarından önce gelen ve onu kısıtlayan herhangi bir kaynak metin yoktur. Son olarak, bu çeviri kültürler arasında bir karşılaştırma yapmak için bir meta-dil olmadığını göstermektedir.

Buna temel olarak bağlayıcı ve dönüştürücü niteliktedir de. Yapısal açıdan bakıldığında, çeviri bağlantı anlamına gelir, zaman ve/veya uzayda ayrılmış heterojen durumlar arasında meydana gelen değişim, dönüşüm ve yer değiştirir. Bu süreçler her zaman zor ve çelişkili müzakereleri içerir ve her türlü dönüşümün risklerine tabidir. Bu nedenle, çoğunlukla insan aktörlerini içeren (örneğin etnograf ve sanatçıların çalışmaları) süreçler için veya herhangi bir bilinçli iraden bağımsız olarak kullanılmıştır. Temel odak noktası, önceden verilen, statik ve bağımsız olguların varlığından ziyade dinamiklik, bağlantılılık ve akıcılıktır. Kültür kendi başına değil, aynı zamanda diğer kültürlerle de birlikte çalışır.

Basitçe bir himaye altına alma ve koruma kuvveti olmaktan ziyade, kültürel çeviri, anlamın çarpılması ve yayılması ile karakterize edilen bir yer değiştirme alanı olan kararsızlığa ve açık uçluluğa dayalı üretken bir ilkedir. Çeviri, hem bir bozulma kuvveti olarak görülür, aynı zamanda aynı anda hem süreklilik hem de süreksizlik üreten, sentezleyen ve birleştirici bir güç olarak da görülür.

Kültürel çeviriler, bu nedenle, çevirinin daha geleneksel bir şekilde kullanıldığı durumların karşısında durur zira dilsel ve kültürel çeviri bilinçli bir çevirmenin varlığını varsayar. Burada çeviri, kendi iç mantığı tarafından yönetilen bir süreç haline gelir. Üstelik çevirinin bu kullanımları, ayrıca çevirinin gerçekten orijinaline ihtiyacı olmadığını göstermektedir. Orijinal zaten kendi başına bir çeviridir. Etnograf ve sanatçı, metinleri tercümanın yaptığı gibi çevirmez, çünkü önce onları üretmelidir.

Çeviri bu anlamda sadece kültürün genelini yöneten ilke değil aynı zamanda dünyadaki yaşamın da temelini oluşturur. Çeviri, farklı tarihsel bağlamlarda ve doğrudan olmayan farklı, birbirleriyle ilişkili disiplinlerde kullanılmıştır. Bu, bazı çeviri uzmanlarının önerdiği gibi kullanımının sadece trendlik nosyonları tarafından

dikte edilmediğini, ancak kullanılabilirlik ve yapısal uyarlanabilirliğe dayandığını gösterir.

Dolayısıyla, çeviri sırasında kültürlerle uğraşmak, sadece incelenen iki dilin dilsel yazışmalarını tanımlamak değil, aynı zamanda farklı kültürel modellerine karşılık gelen kavramsal sistemleri arasındaki yazışmaları tanımlamakla ilgili bir meseledir. Burada amaç, çeviri çalışmaları ve kültürel okumaları arasında var olan ortaklıkları incelemek ve araştırma alanında iş birliğini geliştirmek amacıyla bunların nasıl oluşturulabileceğini düşündürmektir. Kültürel çevirinin, kavramsal ve etimolojik bağları ile, iki olgu arasındaki karşılıklı etki ve iş birliğinin önemli bir alan yarattığını vurgulamak da üzerinde durulması gereken noktalardandır.

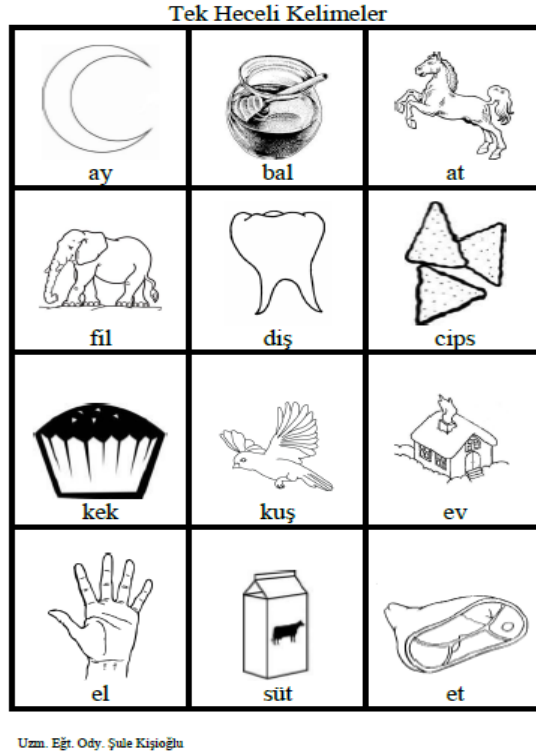
4. DİSİPLİNLERARASILIK VE FENOMENOLOJİ BAĞLAMINDA ÇEVİRİ- RESİM İLİŞKİSİ

4.1. Görsel Dil Nedir?

“Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir” (Berger, 1986, 129).

Günümüz toplumlarında görsel öğelere maruz kalma şiddetle artış göstermektedir. Bu artış neticesinde bireyler var olan görsel öğeleri okumayı, onlar vasıtası ile iletişim kurmayı ve görsel okuryazarlığı yaşam boyunca tecrübe etmek ve bitmeyen bir süreçle öğrenmek zorunda kalmaktadırlar. Görsellik yoğunluğunun böylesine arttığı bir çağda görsel iletişim de hız kazanmış ve farklı kitleleri ve toplulukları ortak bir bellekte toplama amacı üstlenmiştir. Bu nedenle, bireyler, görsel iletişim araçlarını ve bu araçların sağladığı belli görsel öğeleri kullanarak, yeniçağda, yeni bir dil yaratmışlardır. İşte bireylerin kullandıkları bu yeni simgeler, öğeler ve göstergeler, yeni bir çözümleme gerektirmektedir. Günümüz toplumlarında sıklıkla kullanılan görsel öğeler kaynağını ise tarihöncesi çağlara kadar uzanan bir zaman diliminden almaktadırlar. İnsan iletişiminin resim ve simgelere dayandığı bir süreç olan tarihöncesi çağlar, günümüzün modern dünyasından iletişim anlamında aslında ne kadar farklıdır? Çeviri de bu yeni ve eski öğelerin çözümlenmesinde ve değerlendirmesinde ihtiyaç duyulan bir yöntemi bizlere sunmaktadır.

Görsel dil, yalın hali ile toplumu oluşturan bireyler arasındaki etkileşim süresince çeşitli göstergelerin ne olduğunu, nasıl işlediğini ve bireyler tarafından nasıl anlaşılıp, anlamlandırıldıklarını içeren bir dil türüdür. İnsanların bildirişim esnasında imgeleri nasıl oluşturduğunu, var olan imge hazneleri ile nasıl bir sistem kurduklarını ve bunları bir kanal oluşturarak nasıl daha evrensel hale getirip “okunur” kıldıklarını ele almak bu nokrada esastır. Öte yandan ise, günümüzde bu imgeler sadece birer dilbilim kavramı olmayıp aynı zamanda mesaj ileticisi ve taşıyıcısı da konumundadırlar. İmgeler, dilbilim dışında, iletişim, sanat ve sinema alanında da sıklıkla kullanılan öğeleri oluşturmaktadırlar. Bu nedenle, imge yer aldığı uzama bağlı olarak farklı anlamları içerisinde barındırabilir.



Şekil 2: Görseller ile Kelimelerin Eşleştirilmesi

“Tek Heceli Kelimelerin Gösterimi”, Şule Kişioğlu, sulekisioglu.blogspot.com, [24.10.2020].

Peirce, sembol olarak değerlendirilen göstergelerin, temsil ettikleri ile aralarında mantıksal bir bağ olmadığını, sadece okuyucunun/izleyicinin/alımlayanın gösterge ile temsil ettiğinin arasındaki bağlantıyı bilmesi ile anlam kazandığını belirtmektedir. Örneğin tek başına alfabenin harfleri anlamlarını öğrendiğimiz sembolik işaretlerdendir, öteki türlü “a” ya da “f” altlarında birer anlam olmadan sadece birbirinden farklı şekilleri gösteren çizimler olarak mevcut olurlardı. Dil, doğal gelişim sürecinin bir parçası olduğundan, dili öğrenen kişi sesleri ve harfleri öğrenirken aynı zamanda bu doğal gelişim sürecinde görsel dili de öğrenmeye eş zamanlı olarak başlar. Farklı sembollerin ne anlama geldiğini, mevcut kodun evrensel anlamlarını, bir dili öğrenirken geçirdiği süreçlerle öğrenir, onları okumayı ve kullanmayı bir beceri haline getirir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi yazı yazmadan önce okul öncesi öğretimde edinmeye başlayan bireyler, hayatlarının sonraki evrelerinde görsel göstergeler ve anlamları arasında bağ kurmaya daha gelişkin bir şekilde devam ederler.

Bireyler eğitimlerinin ilksel aşamalarında göstergenin ögeleri arasında bağlantı kurabilmek adına görsel temsillerden destek alırlar. Aslında burada yapılan gösteren ile gösterilen arasında ilkel bir mantıkla bağlantı kurabilmektir. Önce simgeyi ön plana çıkaran birey daha sonra bunun sözsöl/yazısal dildeki karşılığını bulmaktadır. İçerisinde bulunduğu hayatta sürekli görsel göstergelere maruz kalan birey, bu göstergelerin fonemlerle kurulmuş olan göstergelerini de öğrenme mecburiyetinde kalır. Örneğin, şemadaki “el” resmini gören birey, zihninde bu görselliği oturtur ve kendi dilinde bunun “e” ve “l” fonemleri ile temsil edildiğini (belki ileriki zamanlarda bunun İngiliz dilinde farklı bir şekilde, h-a-n-d fonemleri ile temsil edildiğini) öğrenir. Bu durumda gerçekte var olan aslında bir çeviridir. Kişi bu noktada görsel bir ögeyi, alfabetik bir temsile dönüştürmeyi öğrenir. Birey, eğitiminin ilk başında en temel düzeyde bir çeviri becerisi edinirken hem görsel hem de yazınsal/sözsöl bir dil öğrenmeyi ve kullanmayı/yorumlamayı öğrenmektedir.



Şekil 3: Kadın ve Erkek Sembolleri

“Cinsiyet Sembolleri”, Vectorstock, vectorstock.com [24.10.20].

Bu çeviri, bireyin ilerleyen dönemlerde eğitiminin bir parçası olmaktan çıkıp, hayatının merkezine yerleşmektedir. Çoğu zaman yazınsal bir göstergenin olmadığı, sadece görsel göstergelerle mesaj iletiminin yapıldığı durumlarda kalacak olan kişi, bu nedenle günlük hayata yer edinmiş bu sembollerin anlamlarını bilmekle yükümlüdür.

Örneğin, cinsiyet sembolleri, biyolojik cinsiyeti veya sosyolojik cinsiyeti temsil eden bir piktogram (resimyazı) veya gliftir. Sağda, erkeği simgeleyen Mars sembolünün şekli, demir uçlu bir mızrağa (daha çok erkeklerin kullandığı bir silah) ve solda kadını simgeleyen Venüs sembolünün şekli bronz bir aynaya benzetilmiştir. Günlük hayatımızda bir kadın ve erkeği ayırmanın simgesel dildeki temsilini bu iki

işaret vermektedir. Bu iki sembol, evrensel olarak öğrenilmiş kodlardır. Bir mızrak ve ayna benzeşimi ile anlamı sağlanan bu göstergeler, farkında olmadan alfabenin harfleri gibi öğrenilmiş birer paradigmanın parçasıdırlar. Oysaki hemen hemen her dilde yer alan “kadın” ve “erkek” kelimeleri hâlihazırda mevcutken, insanlar neden bu kelimeleri kullanmak yerine onların yerini alan göstergeleri kullanmayı tercih etmektedirler? Günlük hayatımızda bize oldukça sıradan görünen bu simge, evrensel bir bağlamda ortak bir anlam altında birleşmektedir. Ve günlük kullanım dışına çıkarak biyoloji, tıp, sosyoloji, cinsiyet politikaları, LGBT alt kültürü ve kimlik politikalarında kullanılır.

4.1.1. Görsel Dil Örnekleri

Bu noktada asıl zorlu olan ise bu dili öğrenmenin belirli kurallar ve yasalarla çevrilmemiş olmasıdır. Günlük hayat tecrübesi ve bilgi edimi ile aktarım yoluyla öğrenilen bir dildir bu. Cinsiyet göstergeleri her ne kadar evrensel bir anlama sahip olsa da birçok işaretsel gösterge daha yerel, etnik ya da yitik bir topluluğun bir temsil aracı olabilir. Resimsel göstergelerin aynı zamanda çıkış noktası, insanlığın kendini temsil yeteneğinin başlangıcına dayandığından, altta yatan ve birikmiş anlamların öğrenilmesi de artı bir zaman gerektirmektedir. İnsanların soyut düşünebilme ve bunları sembollerle aktarabilme yetisi, yansımasını ilk olarak mağara resimlerinde ve temsillerinde bulur. Mağaralarda bulunan temsiller, karmaşık, sembolik ve soyut düşünce dili için en eski kanıtlardır. Örneğin günümüzdeki modern kadın-erkek sembolüne aşina olan bir birey, 37.000 sene önce Castanet’de yer alan ve yine kadını temsil eden sembole aşina olmayabilir. İlksel insanların bu noktada anlatımlarını görsel göstergeler vasıtası ile gerçekleştirdiklerini, belli görsel öğeleri anlam iletimi için kullandıkları görülmektedir. Fakat modern bireyin görsel gösterge ile fonetik göstergeyi birleştirmek için yaptığı çevirimsel sürecin tarihöncesi çağlarda nasıl işlediği tam olarak bilinmemektedir.



Şekil 4: 37.000 Yıl Önce Fransa’da Yapılmış Bir Vulva Oyması

Raphaëlle Bourrillon, “Abri Castanet Vulva”, Archaeology, <https://www.archaeology.org/issues/61-1301/features/270-top-10-2012-abri-castanet-vulva> [24.10.20].

Örneğin, farklı mağaralardan elde edilen ve yukarıda yer alan semboller de tarihöncesi çağlardan günümüze uzanan kadın ve erkeği temsil eden belli görsel göstergeleri tanımlamaktadır. Fakat bu göstergeleri kullanan bireylerin bunları belirli fonemlerle eşleştirip eşleştirmedikleri bilinmemektedir. Mevcut çıkarım, bireylerin gördükleri öğeleri fonetik bir gösteren ile değil, görsel bir gösteren ile temsil ettikleridir. Bu sembollerin ne anlama geldikleri, bunları kullanan bireylerin ortak bir dil altında aynı gösterilende buluşup buluşmadıkları bilinmemektedir.

Sürrealist sanatçı René Magritte’in “The Key of Dreams” (1930) adlı serisi ise gösteren ve gösterilen arasındaki değişik bir ilişkiye işaret etmektedir. Magritte’in bu eserinde çerçeveler içine alınmış farklı objeler görünmektedir. Her bir pencere/ızgaradaki farklı bir nesne belirlenmiş, betimlenen objelerin altlarına da birtakım sözcükler yerleştirilmiştir. Birinci resimde yumurtanın altında akasya, ayakkabının altında ay, şapkanın altında kar, mumun altında tavan, bardağın altında fırtına, çekicinin altında ise çöl yazmaktadır. İkinci görselde ise çantanın altında gökyüzü, çakının altında kuş, yaprağın altında masa yazmaktadır. Bu görseller ve yazıların eşleştiği tek yer ise süngerin altında bulunan sünger yazısıdır.



Şekil 5: Rene Magritte, “La Clef Des Songes” (1898-1967)

“The Treachery of Images”, Memento, . <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/the-treachery-of-images/> [24.10.20].

Magritte, sözcük, imge ve nesneler arasındaki bağlantıya özel bir ilgi duymuştur. Yukarıda görülen örnekler de sözcük – resim ilişkisi bağlamında verilen çalışmalardandır. Magritte,

“Sözcük-imge ilişkisi konusunda, her birini resimlerle örneklediği on sekiz ilke sıralamıştı. Bu ilkeler, sözel dil ile görsel dil arasındaki ayrımı vurguluyordu. Magritte, Camille Goemans’a yazdığı bir mektupta, bu ayrımın zihinsel bir durum olduğunu söylüyordu: “Sözcükler ve nesneler arasındaki fark ile akıl, vücut ve düşünceler arasındaki farkı incelediğimizde, bu ayrım daha da belirginleşir” (Klingsöhr – Leroy, 2006, 62).

“Magritte’in on sekiz ilkesine göre, bir nesnenin (geleneklerin ona yüklediği) imgesi ile (yine başka geleneklerin ona yüklediği) adının işlevleri gerçekte ayrı ayrıdır. Aynı zamanda bağımsızlığı ve eşitliği de ima eden bu ayrımın ışığında bakılınca, bir sözcük ya da bir imge gerçek nesnenin yerini alabilir ya da onu tanımlayabilir. Bu, bir ‘zihinsel görüntü’nün bilinçli biçimde uyandırılmasıyla ortaya çıkar. Ne var ki sözcükler ve imgeler yalnızca kendi kendilerini de tanımlayabilir. Anlamları, yalnızca birlikte kullanıldıklarında açıklık kazanır” (Klingsöhr – Leroy, 2006, 63).



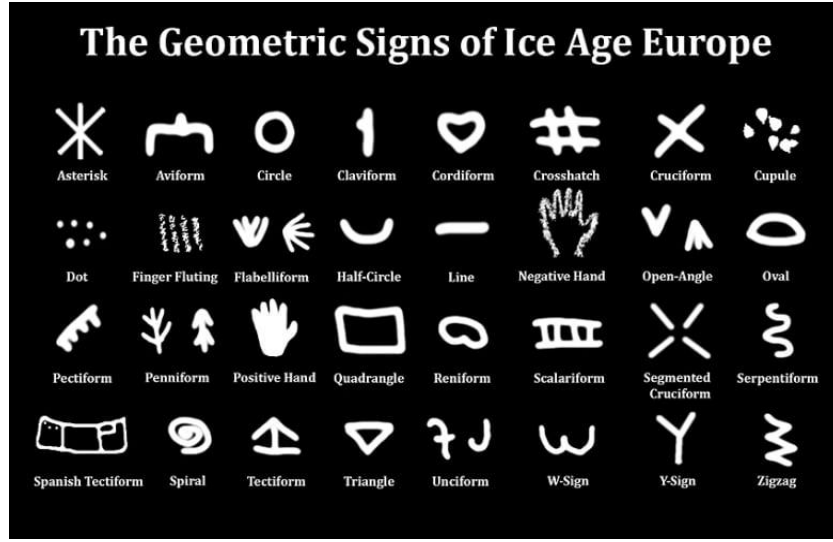
Şekil 6: Rene Magritte, “La Clef des Songes” (1935)

“La Clef des Songes”, Moma, [https://www.moma.org /audio/playlist/180/2390](https://www.moma.org/audio/playlist/180/2390) [24.10.20].

Bu durumda Magritte’in yaptığı gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantıyı kırmaktır. Belli bir gösteren ile gösterilen arasındaki ilişimi çürüten Magritte, gösterenleri farklı gösterilenlerle eşleştirmiştir, bu da sanatta yeni bir okuma yapmanın gerekliliğini göstermektedir. Magritte’in resimlerindeki masa göstereni yaprak gösterilene, çöl göstereni de çekiç gösterilene bağlanabilmekte hatta izleyenin kendi özgür alanı içinde bu gösteren ve gösterilenler kendi aralarında yer değiştirebilmektedirler. Bu da dilin bağlayıcı yapısının görsel göstergelerde ya da görsel iletişimde kırılabilmesinin bir göstergesidir. Belli gösterenler belli gösterilenlere eşleşme zorunluluğundan kalmış ve sınırsız bir paradigma içinde seçimler yapabilme olasılığı artmıştır.

Magritte’in sanatı, ilksel sanat örnekleri ile örtüşmektedir. Göstergeleri öğelerinden ayıran sanatçı, farklı gösterenleri yoruma açık bırakmış ve bireylerin dilin kısıtlılığından çıkararak yeni gösterilenler yaratmalarını sağlamıştır. Saussure, bir dil göstergesinin değerini tek başına ölçülemeyeceğini, bunu ortaya çıkarabilmek için göstergeyi, parçası olduğu sisteme yerleştirmek gerektiğini söylemektedir çünkü Saussure’e göre, dilde yalnızca karşıtlıklar ve ayrılıklar vardır: Dil mekanizması tamamen özdeşliklere ve bunların doğal karşıtlığı olan ayrılıklara dayanır. Dildeki bir öge değerini, öbür öğelerin tümüyle kurduğu karşıtlıktan alır. Oysa Magritte’in göstergeleri bağlamından çıkarması ve içerisinde olduğu sisteminden ayırması

onun göstergenin metaforik ve soyut anlamına yani ilksel insanların kullanımına daha fazla yaklaştırmaktadır.



Şekil 7: MÖ 10.000 – MÖ 30.000 Soyut Tipoloji Örneği

“Buz Çağı Tipolojisi”, CBC, <https://www.cbc.ca/radio/> [27.10.20].

Örneğin yukarıda görülen geometrik şekiller, tarihöncesi insanların sıklıkla kullandıkları betimlemelerin bir koleksiyonudur. Bu görsellerin neye denk geldikleri tam olarak bilinmemektedir. Magritte’in yumurtayı akasya ile bağlaması gibi, tabloda yer alan görseller de herhangi bir gösterene bağlanabilmektedirler. Göstergenin öğeleri arasındaki çağrışımsal ve zihinsel ilişki böylelikle kırılmayı başarmıştır.

4.2. Çevirmen Olarak Sanatçı

Bu araştırmada ele alınacak olan “çeviri” tanımı, sadece sözlü/yazılı metinlerin kodunu çözme sürecine işaret eden bir dizi dönüştürücü aşamayı içermemektedir. Her metin türü gibi, her sanat eseri de belirli bir görsel kod üreticisi tarafından yaratılan kendine özgü işaret kümeleri içermektedir. Bu kodların yaratıcısı olan sanatçı, tıpkı çevirmeninki gibi bir algı “çevirisi” sürecine girmektedir. Yani çevirmenin bir kodu diğer bir dilsel koda aktarması gibi, algıladığı görsel bir kodu yine görsel bir dile çevirmektedir. İçerdikleri bağlam, çeşitli yollarla açıklığa kavuşturulabilse bile her daim yoruma açıktırlar. Bu nedenle, bazen izleyicinin veya “okuyucu”nun da bu çeviri sürecine dahil olması, belirli bir işaret kümesinin farklı anlamlara sahip olduğunu anlaması, yani onu “çevirmesi” gerekebilir.

Örneğin, bir dilden diğerine çeviri, dil incelikleri, eşanlamlı kümeler ve çağrışımsal anlamlar hakkında derinlemesine bilgi gerektiren çok kavramlı bir süreçtir. Hem görsel hem de sözlü kodlama, okunurken ya da anlaşılmaya çalışılırken birtakım sorunlara neden olabilmektedir; bu nedenle, çevirmen çeşitli karmaşık işaretler veya işaret kümeleri aracılığıyla mesajları iletmenin ve bu yolları çözmenin en iyi yöntemini bulmak durumundadır. Görsel öğelerin yine başka görsel öğelere çevrilme süreci, bu işaretlerin çözülmesine ve ilk bakışta hiç önemi olmayan basit unsurlara bağlı olan duyu derinliğinin anlaşılmasına katkıda bulunur. Çeviri süreci, bu sürecin gerçekleşmesi için seçilen işaretlerin gerçekleştirebileceği bir mecra olan çok çeşitli transferleri kapsar. Yazarın, sanatçının veya konuşmacının bunları hangi amaçlarla donatmış olabileceğinin anlaşılması da tam olarak bağlamına uygun olmalıdır.

Genellikle bu durum, sıkça karşılaşılan genel bir belirsizlik ya da daha soyut bir ifade biçiminin sonucudur. Çünkü sanat ister görsel ister sözlü olsun iletişimidir ve bir fikri belirli bir şekilde ifade etmek için kullanmak istediği kod türlerine dayanır. Bu kodlar ve alt kümeleri felsefi niteliktedir ve genellikle dış gerçekliği kendi anlayışı için çevirmek ve bu çeviri yoluyla düşünme yollarını açıklamak için kullanılabilecek eğilimlerin ideolojisini temsil etmek için kullanılır. Aynı şey, görsel kodlarda, konunun belirsizliğinin birçok yoruma kapı açabileceği ve aniden görüntünün veya görüntülerin arkasına saklanan çeşitli hikâyelerin keşfedebileceği durumlarda da gerçekleşmektedir. Sonuç olarak görsel ve sözel kodların ilham kaynağı, sanatçının yaşamını derinlemesine incelemeyeceği sürece çoğu durumda bilinemeyecektir.

Sanat eserinin güvenilir bir şekilde çevrilmesi, yani ardından gelen bir gizem örtüsünün okunabilmesi tartışmalı bir durumdur. Sanat ile uğraşırken birinin elindeki işaretlerin belirgin karakterleri göz önüne alındığında, yazılı metin çevirisinden farklı olarak, sadık bir renk değişimi elde etmek neredeyse imkânsızdır. İşaret kümeleri farklı işaretler kullanılarak yeniden dönüşürler. Tipik olarak soyut sanat tarafından belirlenen karışıklık, yeni literatürde de tüm seviyelerde kayıp yaratma noktasında bulunur: duyu, mekân ve zaman.

Resimlerin çağrışımsal doğası, kişinin hayatında genellikle önemli bir anı işaretlemek için görsel işaretlerin karmaşık bir kombinasyonunu kullanarak anlaşılması zor ve görünmeyen, bazen de çevrilemeyen bağlantılar yaratır.

Resimdeki renkler, taklitler, çizgiler, nesneler, arka plan, olası sözel kodlar kişinin mevcut veya geleceğinin açıklanamayan değişikliklerini belirleyen mevcut işaret kümelerine bağlar. Görsellerdeki bu mesajların çevirisi, geleneksel çeviri talepleri olarak kaynak dil ve hedef dil hakkındaki basit indirgemenin ötesine geçmektedir. Kod çözme yoluyla anlam yaratmak, bazen kişinin görsel işaret kümelerini ile bir anlam belirlemesini içermektedir.

4.3. Sanatçı ve Çeviri Sürecinde Fenomenolojinin Yeri

4.3.1. Merleau-Ponty Felsefesinin Temelleri

Merleau-Ponty'nin gelişimi üzerindeki en önemli etki, fenomenolojik hareketin yirminci yüzyılda felsefenin temel öğelerinden biri olduğunu öne süren Edmund Husserl olmuştur. Kurduğu fenomenoloji, Descartes ve Kant'ın yürüttüğü entelektüel devrimleri bir araya getirmiş, Batı felsefesi için yeni bir başlangıç noktası sağlamış ve mevcut tüm düşünce ekolleri gibi zamanla gelişmiştir.

Husserl, fenomenolojinin işlevinin, doğa bilimi de dahil olmak üzere dünya anlayışımızı ve çeşitli biçimlerde kullanılan kavramların "özünü" açıkladığına inanmaktadır. Husserl, fenomenolojide hem bilimsel sağduyuyu hem de bilim öncesi sağduyuyu "doğal tutum" un bir parçası olarak tanımlar. Bu nedenle fenomenolojiyi anlamak için bazı kavramların daha net anlaşılması gerekir. Örneğin, "bilinç" veya "algılama" ne anlama gelmektedir? Husserl, bunu keşfetmek için, doğal tavırların nesnelci varsayımını bir kenara atmamız ve bahsedilen "şeylerin" nasıl görüldüğüne dair kendi öznel farkındalığımıza odaklanmamız gerektiğine inanmaktadır.

Husserl'in bakış açısına göre, "şeylere" dönmeli, bu "şeyler" hakkındaki bilimsel yargıları veya diğer teorileri unutmalı ve özel insan deneyimimizi tanımlamaya devam etmeliyiz. Husserl'in öznellik üzerindeki vurgusu, fenomenolojinin nesnel dünyadan "iç benliğimize" gerileyen bir tür iç gözlemin savunuculuğu gibi anlaşılabilir. Fakat Husserl ve takipçileri, öznenliğin böyle olduğunu düşünmemektedirler, çünkü onların "öznellikleri" ile de bağımsız bir iç dünya değildir, aksine bildiğimiz dünyayla ilişkilidir. Fenomenoloji, gözlem ve deney yoluyla sağlanması gereken deneysel verilere değil, dünyanın nesnel görünümüne değil, dünyada deneyimleyeceğimize inandığımız nesnelerin bizim için ne anlama geldiğiyle veya onlara olan inancımızın ne anlama geldiğine odaklanır.

Fenomenolojiye göre, dış ampirik veriler olmadan ancak kendi deneyimlerimize dayanarak düşünebiliriz. Fenomenoloji yalnızca içe dönük değildir. Bilinç, kasıtlı ise, dış nesnelerinden ayrı olarak incelenemez. Bu durumda, fenomenoloji saf (bilimsel) psikoloji değildir, çünkü deneysel verilere dayanmaz. Bilimsel psikoloji (tüm bilimler gibi) yalnızca kendi alanıyla ilgili gerçekleri belirlemeye çalışmakla kalmaz, aynı zamanda bu gerçeklerin nasıl üretildiğine dair nedensel bir açıklama sağlar. Örneğin, algı üzerine psikolojik bir araştırma, olayları nasıl gördüğümüzü açıklamaya çalışır. Gördüğümüz nesnelerden yansıyan ışık retinamıza çarpar ve optik sinirde belirli reaksiyonlara neden olur. Ancak fenomenolojinin bu açıklamayla hiçbir ilgisi yoktur, sadece bu tür nesneleri algılamamız için gerekli koşulları ve bu tür nesneleri "algılamanın" bizim için ne anlama geldiğini tanımlamakla ilgilidir.

Basitçe söylemek gerekirse, Husserl'in sloganını örnek alarak, “şeylerin kendilerine” geri dönmek, deneysel dünyamızı önyargısız bir şekilde düşünme çabasıdır. Varoluşun anlamının fenomenolojik kavranışı, kendi varoluş deneyimimizden başlar; ama bu, kendi iç deneyimimizden geçer. Fenomenolojiye göre içinde yaşadığımız dünyadan ayrı değilizdir, onun bir parçasıyızdır ve bunun farkında olduğumuz için dünyanın özel bir parçasıyızdır. Başka bir deyişle, dünyayı bağımsız bir özne veya saf bir zihin durumuyla değil, belirli bir zamanda ve yerde var olan ve bizi çevreleyen gerçek insanların deneyimleriyle, zaman ve mekândaki bu konumdan dünya ile etkileşime girmektediriz. Bu nedenle fenomenoloji, bağımsız saf bilincin bir analizi değil, insanlarla sıradan insan etkileşimimizde bize şeylerin nasıl görüldüğünün bir analizidir. Fenomenolojinin çıkış noktası artık dünya ile olağan ilişkimizden "çekilme" eylemi değildir. Aksine, tüm kuramlaştırmaya geçmeden önce, bir dünyaya dâhil olduğumuzu ve kuramsal görüşlerimizin tüm testlerinin bu dünya ile bu bağa sahip olacağını kabul etmeliyiz. Temellere dönecek olursak, o zaman, bir kenara koymamız gereken ön varsayımlar, bilimsel ve felsefi kuramlaştırmadan türetilenlerdir. Fenomenolojinin görevi, bilimin ve diğer tüm teorik etkinliklerin kaynağı olan sıradan insan deneyiminin altında yatan temele geri dönmektir. Bu, tüm teorik önyargılardan geri durmaktır.

Platonik geleneğe göre, en yüksek insan nitelikleri saf, kişisel olmayan nedenlerdir. Kişisel ve yerel perspektiflerimizi terk ettiğimizde, dünyaya bakış açımız duygularımızdan ve gerçek ihtiyaçlarımızdan sıyrılacak ve böylelikle daha tarafsız veya “objektif” bir bakış açısına yükselerek gerçeği bulabileceğizdir. Bu

"nesnelci" görüş, nihayetinde insanları matematiksel doğa bilimlerinin modern Batı kültüründe gerçeklik için en güvenilir açıklamayı sağladığını kabul etmeye yönlendirmektedir. Çünkü Platon'dan beri insanlar matematiksel önermelerin manevi gerçeğin en açık örnekleri olduğuna inanılmıştır: bunlar kişisel olmayan ve ebedi önermelerdir. En basit matematiksel önerme olan " $2 + 2 = 4$ " örneğinde, sonuç sadece ben veya başka biri için değil, herkes için "doğru" dur. Deneysel bilimler (fizik ve kimya gibi), matematik denklemleri ve oranlar gibi diller ifadelerinde "gerçeği" yansıttıklarını iddia ederler. Örneğin, Newton'un evrensel çekim yasası sonsuzdur ve kişisel değildir. Gezegen hareketleri, makine fonksiyonları veya kimyasal yapılar gibi şeylere uygulandığında, bu algı verimli sonuçlar üretir. Ama bir şeyleri anlamamanın tek mantıklı yolu bu mudur? Örneğin, insan davranışını anlamak istediğimizde, benzer şekilde kişisel olmayan bir tutum benimsemeli miyiz? Yoksa insan davranışını fizik ve kimya kanunlarının açıkladığı bir davranış olarak mı ele almalıyız? Ya da insanlık tarihi, toplum, şiir, sanat veya kişisel deneyimlerimiz nasıl bir fizik dalı olarak değerlendirilebilir?

Doğa bilimlerinin saygınlığından dolayı, özellikle modern dünyada bilimsel açıklamalara genel olarak öncelik verilmektedir. Bir durumun "nesnel" veya "bilimsel" terimlerle tanımlanması gerçekliği temsil etmede daha saygın kabul edilir. Bu durumda insanlar dünyadaki belirli hayvan türlerinin veya biyolojik sistem türlerinin üyeleri olarak görülmeye başlanmış ve işlevlerinin fiziksel ve kimyasal süreçlerle açıklanacağı düşünülmüştür. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik düşünme tarzı, bu tutumun her şeyi alt üst ettiği için kafa karışıklığına neden olacağına inanmaktadır. Kendinizi anlamamanın en temel yolu "nesnel" bir bilimsel yöntem değildir, çünkü insan, dünyada yalnızca belirli bir nesne türü olarak çalışmamaktadır. Bu nedenle, Merleau- Ponty için gerçek deneyime, "şeyin kendisine" dönmeliyiz. Bu açıdan fenomenoloji, temelden, insan deneyiminden, bilimsel teorilerimizden veya bu tür bilimsel teorilere dayanan felsefeden kaynaklanan önyargıları terk etmelidir.

Husserl, örneğin, farklı özneler olduğunu, benim farklı bir özne olduğumu ve sizden veya ondan dünya hakkında farklı deneyimler yaşadığımı kabul etmektedir. "Ben", ancak "siz" ve diğer şahıs zamirleriyle karşılaştırılabiliriyorsa bir anlama sahiptir. Kendisinin olduğu kadar başka öznelerin de varlığını kabul etmek, tüm bu farklı öznelerin her birinin kendi bakış açısından deneyimlediği ve tüm deneyimlerimiz için ortak bir 'ufuk' sağlayan bir dünya olduğunu da kabul etmektir.

Dolayısıyla birey, kendi öznelliğine çekilip bilincinde olduğu dünyayla tüm bağlarını koparamaz çünkü bir özne olarak, zaman ve mekânın dışında değildir. Deneyimleri dünyanın deneyimleridir ve dünya, yaşadığı deneyimleri anlamlandıran şeydir.

Bu teorik yapıların anlamı, pratiğimizi ve sosyal yaşamı yönetilebilir kılmak için oluşturulan yapıların en azından geçici olarak terk edilmesiyle daha iyi anlaşılabilir. Bu nedenle, kavramların birey ve nesne arasına girmemesi gerektiği düşünüldüğünde, dünyaya bakış açısı önemli bir sorudur. Merleau-Ponty'e göre (2002) bu şekilde görülen fenomenoloji, Platon'un formları gibi tamamen soyut bazı özlerin incelenmesi değildir. Fenomenolojinin incelediği "özler", daha çok dünyadaki kendi yaşamlarımızı anlama çabamızın araçlarıdır. Kullandığımız kavramları anlamak, onların dünyadaki yaşamda oynadıkları rolü kavramaktır: yani algının "özünü" fenomenolojik bir perspektiften kavramaktır, bir başka deyişle, algının aslında çevremizdeki dünyayla ilişkimizde olduğunu anlamaktır. Anlamda "öz" ve kavram ile "varoluş" anlayışı birbirinden ayrılamaz.

Mantıksal pozitivistler, felsefenin görevini bilimsel dilin mantıksal analizi olarak görürler: anlam sorununu (felsefe alanı) gerçek sorudan (bilim alanı) ayırırlar. Onlar için "anlam" kelimelerin anlamıdır. Dilin gerçekliği nasıl temsil ettiği sorunu ne dil analizi yoluyla çözülmesi gereken bir sorun ne de bilimin çözmesi gereken gerçeklere dayalı bir sorundur. Ancak Merleau-Ponty (2002)'ye göre bu fenomenolojik yaklaşımın tam tersidir. Bu nedenle, dolayısıyla anlamları anlamak, öncelikle kelimelerin ne anlama geldiğini anlamak değil, şeylerin ne anlama geldiğini anlamaktır, dilimizin köklerini bilincin öngörüşel yaşamı dediği şeyde anlamaktır. Gerçekliğin kendisini "tasvir etmek" veya "temsil etmek" için, kişinin farklı bağlamlarda farklı anlayışlara sahip olması gerekir. Merleau-Ponty, "dil" fikrini başka bir soyut sistemle ilişkili bir sistem olarak görmeyi reddetmiş, bunun yerine günlük katılımımızın bir parçası olarak kullandığımız şeylere daha fazla odaklanmıştır. Bu, "bilinç" kavramına farklı anlamlar getirir. Bu nedenle, bilinç fenomenolojisi sadece mantıksal pozitivizm anlamında bir "dil analizi" sorunu değil, aynı zamanda ilgili durumlarda "dünyadaki biz" örüntüsünü yansıtırıcı bilince getirme çabasıdır.

Merleau-Ponty, dünyanın sadece düşündüğümüz değil, yaşadığımız yer ve hareket ettiğimiz dünya olduğu görüşündedir. Bu dünyada duygularımızı ve umutlarımızı olabildiğince anlamaya çalışmaktayızdır. Bu nedenle fenomenoloji, bu

anti-felsefi bir felsefedir. Amacı, dünyayla pratik ve duygusal ilişkimizi aşmak değil, dünyanın neden var olduğuna dair bir açıklama veya gerekçe sağlamak, ancak dünyadaki varlığımızı ve çeşitli varoluş biçimlerimizi tanımlamaktır.

4.3.2. Algıya Fenomenolojik Bakış

Merleau Ponty'nin temel felsefi fikri, algının, Descartes'ın öne sürdüğü gibi, fiziksel bir nedensel zincirin sonunda meydana gelen psikolojik bir olay değil, bedensel bir fenomen olduğudur. Bu durumda algılayan sadece zihin değil bedendir. Bireyler, nesnelere karşı duran özneler olarak değil, dünyadaki bedensel failer olarak algılamaktadırlar ve Merleau Ponty'nin, “dünyadaki varlığımız” olarak adlandırdığı şeyin bir yönü olarak algıyı kavramaktadırlar. Bu nedenle algının gizemi, nesnelerin yanı sıra dünyayı da içerir. Birey içinde ve onun bir parçası olmasına rağmen, dünyanın kendisi tamamen opak ve geçirimsiz değildir, bilinç ve eylem alanı olarak bireye açıktır. Dünya yalnızca nesnelerin bir toplamı değil, aynı zamanda içinde yaşadığımız, olasılıklar ve imkânsızlıklarla, fırsatlarla, engellerle, kısaca bir anlam alanıyla uğraşmamız gereken ortam veya durumdur.

Rasyonalistler, deneyimin temelde düşünce gibi olduğunu iddia ederken, Merleau-Ponty algı ve düşünce arasındaki farkta ısrar eder ve Merleau-Ponty'nin algılama anlayışı, dünyayı sunma biçimidir. Bu sadece soyut değil, aynı zamanda dünya ölçeğinde somut bir insan perspektifi oluşturarak gerçekleşir, çünkü “algı, bir beden girintilerinde ortaya çıkar” (Merleau-Ponty, 1968, 9). Algı vücutta kendini gösterir ve tüm insan deneyimini ve anlayışını oluşturan formu oluşturur. Bireylerin dünyaya ilişkin algısal bir bakış açısı vardır, ancak fiziksel ve duygusal deneyimlerinin de entelektüel, sosyal, kişisel, kültürel ve tarihsel bakış açıları vardır. Varoluşun tüm yönleri için somut bir bakış açısı gereklidir ve herhangi bir bakış açısını somut ve sınırlı kılan şey, onun bedensel yönelimimize ve davranışımıza dayanmasıdır.

Algılama aynı zamanda şeylere “mutlak yakınlığımız” ve “mesafemiz”dir (Merleau-Ponty, 1968, 8). Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi ne deneysel bir duyum teorisi ne de algı kavramımızın mantıksal bir analizi değildir, algının kendisinin, yani dünyadaki bedensel hareketimizin özel bir tanımlamasıdır. Algımızda dünya ile kurduğumuz ilkel bağlantı, hayatımız boyunca çok aşina olduğumuz bir şeydir. Ancak, ne tam kamu incelemesini kabul eder ne de tamamen gizli ve

tanımlanamazdır. Ne doğa bilimleri araştırmasının amacı ne de ancak daha sonra analiz edebileceğimiz gizli kavramların kaynağıdır.

Merleau-Ponty'nin felsefi bakış açısı, beden ve zihnin hiyerarşisini ve dualitesini reddeder. Bu iki kavramı ayırmak yerine vücutta birleştirmeyi amaçlayarak, dünya yorumuna başka bir alternatif oluşturur. Merleau-Ponty'nin temel kaygıları, algı ve ampirik doğa bilimlerinin deneysel anlayışını reddetmektir, çünkü böyle bir anlayışın kişinin dünyadaki dünyayı algılama deneyimini anlamak için yetersiz olduğuna inanmaktadır. Merleau-Ponty, beden ve zihin arasındaki ayrımın kabul edilemez olduğuna inanmaktadır çünkü beden ve zihni birleşik bir kavram olarak ele almaktadır. Bireylerin dünyayı en basit haliyle görebilmeleri için önyargısız daha ilkel bir algıya dönmeleri gerekmektedir.

“Algının Fenomenolojisi”nde Merleau-Ponty, bilincin zihinde değil bedende olduğunu kabul ederek Descartes'ın düşünce, deneyim ve anlam yorumunu reddetmektedir. Merleau-Ponty, bireylerin bedenlerini gözlemlemek, düşünmek ve en önemlisi algılamak için kullanabileceğine ve vücudun bu sistemin bir parçası olduğuna inanmaktadır. Bu nedenle, özne-nesne ikileminin bu sistemde yeri olmadığı kanaatine varmıştır. Kendi bedeniniz dünyayı gözlemlemenin ve deneyimlemenin, dünya ile varlığını görmesinin bir yoludur. (Merleau-Ponty, 2014, 84). Bu anlayış, bedeni başka bir ayrı nesne olarak düşünen diğer anlayışlara aykırıdır, çünkü Merleau-Ponty için beden hem bir nesne hem de bir öznedir.

Merleau-Ponty için konuşmak, düşünmeden önce ya da sonra değildir. Bilinçte düşünmeyi, yani düşünmeden önce konuşmayı önceliklendirmeyi reddetmektedir. Bu şekilde düşünce dilden bağımsız olamaz ve beden, dünya ile dil aracılığıyla bağlantı kurar ve tüm insanları birleştirir. Merleau-Ponty'e göre insanlar dünyayı kendi bedenleriyle anlamaya ve dünyayı kendi bedenleriyle gözlemlemeye çalışırlar. Her şey gibi, beden de birliği vardır, çalışır, rehberlik eder ve zihni anlamaya çalışır.

Merleau-Ponty, varoluş fenomenolojisi aracılığıyla algıyı ve varoluşu keşfetmeye çalışır ve onun düşüncesinde, dünyanın ilkselliğine yönelen olan bir tür masumiyet vardır. İnsanlar dünyayı bedenleriyle algıladıklarında zamanda geriye gitmektedirler. Fenomenoloji, bireylerin bu teorik yapılardan kopup dünyadan anlamlarını elde etme ve basit bir benlik tanımına geri dönme girişimidir. Merleau-

Ponty'nin bireylerin doğrudan gerçekleştirdiği bu entelektüel katılım için kullandığı kelime "algı" dır: bu nedenle tüm fenomenoloji algısal bir fenomenolojidir.

Fenomenoloji, kullanılan kavramları anlamın kaynağına dönerek açıklama çabasıdır, dolayısıyla algı ilk sırada yer alır. Başka bir deyişle, kişi, yalnızca nesnelerle kendi doğrudan deneyimi yoluyla ulaştığında, yani algıya geri dönerek soyut fikirlere ulaşılabilir. Merleau Ponty için “algı”, temelde “şeyler” ile pratik bir ilişkidir. Bir şeyi algılamak sadece onun hakkında fikir sahibi olmak değil, aynı zamanda onu belirli bir şekilde işlemektir de. Merleau-Ponty’e göre varoluşla ilgili en temel şey algıdır, bu nedenle düşünceye indirgenemez, ancak düşünceleri her zaman ön planda tutan bir yapıya da sahiptir. Fenomenolojide algı, şeylerin özüne girmeyi seçer ve deneyimin ilk anına nüfuz eder. Bu algı salt özneye ve düşünceye bağlı değildir, ancak nesnenin içselliği olarak da tanımlanmaz. Merleau-Ponty, duyumun indirgemeciliğinden ve tek taraflı yorumlanmasından kaçınmış, ancak deneyimin ilk anına geri dönme tarafında durmuştur, bu nedenle duyumu nesnelerin toplamına eşitlemenin karşısında yer almıştır.

Dolayısıyla bu dünyada algı anlamına ulaşmıştır. Merleau-Ponty’e göre ampiristlerin deneyimi yorumlama yolu, algı ile yaşam dünyası arasındaki ilişkiyi kırar ve algılayan öznenin dünyayı yalnızca bilimsel bir bakış açısıyla görmesini sağlar. Bu yönelimde, duyuşsal varoluş ve algı arasındaki ilişki tam olarak açıklanamamaktadır, bu nedenle de anlam ve algı arasındaki bağ da eksik kalmaktadır. Merleau-Ponty için ise algının varoluşsal yapısı önemli niteliktedir. Nesnel dünya, öznenin algısı ile değerlendirilmektedir. Bu yönelimde duyuşsal varoluş ile algı arasındaki ilişki tam olarak açıklanamaz, dolayısıyla anlam ve algı arasında da bir bağlantı eksikliği doğar. Merleau-Ponty için algının yapısı çok önemlidir. Merleau-Ponty’e göre fenomenoloji, algıyı dünya gerçekliğinden uzaklaştırmak yerine, bu deneyimi dünya ile bütünleştirmenin bir yöntemidir. Bu görüşe göre, tüm varsayımsal verilerin ve idealleştirilmiş düşüncelerin ortadan kalkarak orijinal deneyimin vurgulanması savunulmaktadır. Salt deneysel alanda kalarak hissi azaltan bir algısal anlayış reddedilir.

Algı, dünya hakkında bilgi değildir, aslında bilgiye dayalı dünyaya bir erişim biçimidir. Dünya, nesneler ve onların ilişkileri hakkındaki bilgi, nihayetinde insanın kişisel deneyiminden gelir. Bilim ise, dünya hakkındaki bu görüşlerin kişisel mülkiyet olmadığını söyleyerek, dünya hakkında nesnel bir izlenim edinmeye

çalıştığını gösterir. Bilim anlayışı, matematik ve duyular aracılığıyla düşünmeyi yücelten felsefi bir gelenekle desteklenir ve bu anlayışın bireylere gösterdiği şeyin gerçek dünya olduğunu düşündürür. Öte yandan fenomenoloji, bireyi bu çerçeveden ayırmaya ve dünyayı yeniden incelemeye çalışır. Merleau - Ponty (2004, 45)'ye göre, “içinde yaşadığımız, ancak her zaman unutmaya eğilimli olduğumuz dünyayı yeniden keşfetmemiz” gerekmektedir. Fenomenolojinin yaptığı, bilimin değerini inkâr etmek değildir. Merleau-Ponty'nin karşı durduğu şey bu noktada bilim değil, fakat “kendisinin mutlak ve eksiksiz bilgiye sahip olduğunu düşünen bir bilimin dogmatizmi”dir (Merleau-Ponty, 2004, 45). İnsanlar belirli bir noktadan algılamaya başlarlar ve buradan bireyler olarak belirli bir kültürel ve tarihi döneme yerleşmiş toplulukların üyeleri haline gelirler. Bütün bu durumlarda, tüm dünyayı ve içindeki şeyleri tecrübe ederler, her bir parçanın anlamı bütünle olan ilişkisinden kaynaklandığını idrak ederler.

Dünyanın algısı, bireyin bakış açısına bağlıdır ve deneyimlenen dünyanın tüm özellikleri, bireyin konumu ile görülen şeyler arasındaki ilişkiye bağlıdır. Diğer bakış açılarına göre, bir bireyin öznel deneyimden edindiği algıyı hayal gücü veya halüsinasyonlardan ayırt etmek zordur. Bu, gerçekten var olan veya hayali veya yanıltıcı bir şey olabilir ve iki deneyim arasında niteliksel bir fark yoktur. Fenomenolojik bir bakış açısından, Merleau-Ponty bunun basitçe böyle olmadığını söylemektedir. Herhangi bir felsefi veya bilimsel teoriden türetilmiş ön varsayımlar olmaksızın gerçek deneyimimiz üzerine düşünürsek, gerçek algı deneyimini hayal gücünden açıkça ayırt edebiliriz. Algıladığımızda, deneyimlediğimiz şey, dünyanın bir parçasıdır ve karakteri, dünyanın diğer bölgeleriyle ilişkilerinden etkilenmektedir. Deneyimin kendisi, onu açıklamaya çalışan herhangi bir bilimsel teoriden önce gelir. Başka bir deyişle, dünya hakkında nasıl düşündüğümüz, düşünmeden önce onunla nasıl etkileşim kurduğumuza dayanmaktadır. Bu nedenle dünya kaçınılmaz olarak yapılandırılmış ve anlamlı bir bütün olarak görülmektedir: bireyler için bu sadece basit soyut düşüncenin nesnesi değil, yaşadıkları yerdir. Birey dünyayı dolaşır, içindeki nesneleri kullanır, duruma duygusal olarak tepki verir ve onu değiştirmek için harekete geçer.

Dünyayla etkileşim kurmanın tüm bu ve diğer yolları, onların birey için anlam ifade etmesine neden olur. Bu nedenle şeylerin anlamı, “içeride” veya dünyanın kendisinde değil, birey ile dünya arasındaki noktada var olur. Bu nedenle

Merleau-Ponty'nin algısı, dışarıdan gelen “temsil”i pasif bir şekilde kabul etmek ve sonra açıklamak değildir. Algı, dünya ile doğrudan iletişimidir ve bu temas, birey ve çevresi arasında pozitif bir ilişki şeklini alır. Bununla birlikte, dünya ile ilişki kesinlikle tamamen bilişsel, entelektüel veya teorik bir ilişki değildir. Dünyaya olan ilgi aynı zamanda son derece algısal, pragmatik, estetik, yaratıcı ve ekonomiktir.

Algı, nesnelerin pasif bir temsili değildir. Algı dünyada, dünya üzerinde hareket eden ve uygulanan konudur. Merleau-Ponty, algının kendisinin bir olay ya da durum olmadığına ya da sadece kişisel bir düşünce olduğuna, bir organizma ile çevresi arasındaki tüm fiziksel ilişki olduğuna inanır. Dolayısıyla, insan varoluşu nesnelerin varlığından çok farklıdır, çünkü yalnızca nesneler arasında oluşmamıza değil, aktif ve zekice bir çevrede yaşamamızdan oluşur.

Dünyadaki fiziksel bir varlık olarak algıyı anlamak, özne ile nesne, iç ve dış, zihinsel ve fiziksel, düşünce ile dünya arasındaki geleneksel farklılıklara meydan okumaktır. Fenomenolojiye göre, dünya ile bilinçsiz bir bağlantı içindeyizdir, bu duyusal ve duyarlı, dokunsal ve somut, görünür ve görülen bir dünya içinde var olmaktayızdır. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi ne duyusal mekanizmaların deneysel bir teorisi ne de algı kavramımızın mantıksal bir analizidir, algının kendisinin, yani dünyada var olduğumuz fenomen ve hareketlerin spesifik bir tanımlamasıdır. Algımızda dünya ile kurduğumuz ilkel bağlantı, hayatımız boyunca çok aşina olduğumuz bir şeydir.

4.3.3. Çeviri, Sanat ve Merleau-Ponty: Sanatçının Yeni Dil Yaratımı ve Dil Çevrimi

Merleau-Ponty (2004, 34), “Algının Fenomenolojisi”nde, “gerçek felsefe, dünyaya bakmayı yeniden öğrenmektir” demektedir. Bu yeniden bakış ve öğreniş, bilimin dünyayı soyut ve objektif olarak ele aldığı, onu soyutluk ve objektiflik kümesine yerleştirdiği dönemin egemen görüşüne bir karşı duruş oluşturmaktadır. Merleau-Ponty bireyden, yaşamdan, bedenden ve diğerlerinden bağımsız olan gerçeklik algısını reddeder, bu nedenlerle yeniden inceleme ihtiyacını vurgular ve algı, yaşam formu ve canlılığı içeren düşünce dünyasına yeni bir bakış açısı getirir. Merleau-Ponty için "algı" terimi kinestezik ve ileriye dönüktür, fiziksel deneyimimiz ve dünya algımız, duygusal, motor ve duyusal yeteneklerimizin birleşimine atıfta bulunur.

Felsefe, müzik, görsel sanat, film, Őir ve edebiyat hakkında yazsa da Merleau- Ponty'nin felsefi kariyerinin her aşamasında sanat üzerine yazdığı eserlerin çoğunluğunu resmin konusu oluşturmuştur. Merleau-Ponty (2016, 24), görsel sanatlar üzerine son büyük felsefi eseri olan "Göz ve Tin"de "Her bir resim teorisi, metafiziktir" demektedir. Ponty'nin bu iddiası ise geniş bir ereve içine oturmaktadır. Temsilin niteliği, içeriği, araçları ve amaçları ile sanatçının dünyayla olan ilişkisini ele alır ve bu ilişki sonucunda beliren bir resim teorisi de benlik, beden, zihin ve dünyanın birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu gösteren bir metafizik gerektirir. Merleau-Ponty, "Görünen ile Görünmeyen" (1952), "Gz ve Tin" (1961), "Cezanne'nın Őüpheleri" (1945) gibi görsel sanat üzerine ürettiği önemli eserlerde, resim teorileri ve metafizik arasındaki i ilişkiyi vurgular ve algı, anlam, hayal gücü ve insan öznelliği üzerine felsefi ve bilimsel söylemlerin egemen olduğu konulara meydan okur.

Aynı çerçeveden bakıldığında, eviribilim de artık sadece dilden dile gerçekleşen, bir metnin başka bir metne salt dilsel bakımdan dönüŐmesinden çok daha fazlasıdır. Çeviribilim, farklı kültürlerin, süreçlerin, aktörlerin ve etmenlerin i içe geçtiği, çoklu, boyutlu ve dinamik bir alan olup, bu alanda farklı disiplinler de kendilerine yer bulabilmektedirler. Ponty, hayat deneyimlerimize ve gündelik olaylara ya da olgulara "yeniden bakma"nın önemini vurgulamaktadır, aynı Şekilde de eviribilim alanı da yeniden bakılabilecek, farklı disiplinlerle beraber iŐleyebilecek ve buradan yeni verimlilikler yaratabilecek bir olanak sunmaktadır. Çeviri alıŐmaları disiplinlerarası bir boyut aldığında, kapsama alanı da bununla bağlantılı olarak sadece yazılı metinler olmaktan çıkmış, farklı medyaların kendilerine yer bulabildiği bir uzam halini almıştır. İŞte bu noktada, farklı göstergeler yeni aktörler olarak alana dâhil olmuş ve göstergelerarası eviri adı altında farklı medyaların birbirlerine dönüŐümleri de bir eviri çalışması olarak ele alınabilme olasılığı bulmuŐlardır.

Merleau-Ponty hem varoluşçuluk hem de fenomenoloji akımları içerisinde kendisine isim bulmuŐ bir düŐünürdür. İçerisine dâhil olduğu bu düşünce akımları, dizge karŐıtı bir tutum sergilemektedirler. Verili olan, önceden belirlenmiş ve kabul ettirilmıŐ düşünceleri ve yöntemleri kabul etmezler. Bu nedenle de bir baŐkaldırıcıdır. Bireyin algısına dayalı, tecrübeleri ne çıkaran ve yaşayan bedenler ile soyutluktan ziyade somut yaŐanmıŐlıkları uzam içerisinde ele alan bir yöntemdir. Sanatçıyı ve

yarattığı eserin “yeniden okunmasını” gerektirmektedir bu yüzden. Yeni çeviribilim çalışmaları da resim gibi, müzik gibi, sinema gibi çeşitli alanları da kendi bünyesine dâhil ettiğinde, yani göstergelerarası ilişkiler ya da metinler/resimler arası ilişkiler kurduğunda, metne dayalı olan klasik okumalar ve bunun beraberindeki çözümlemeler bir noktada yetersiz kalmaktadır. Çünkü görsel sanat ürünleri, metinlerindeki gibi ayrı bir “yeniden okuma” yöntemi ve yönelimi gerektirmektedir. Bir medyanın diğerine dönüşmesi ve “çevrilmesi” sürecinin analizi de bu nedenle paralel olarak bu yeniden okumayı mecbur kılmaktadır. Çünkü gözün gördüğünü görsel simgelere çeviren bu sanatçılar da eserlerini yaratırlarken yeni bir dil ortaya koymuşlardır.

“Bir Descart’çı var olan dünyanın görünür olmadığına, tek ışığın tinden geldiğine, her görüşün Tanrı’da gerçekleştiğine inanabilir. Bir ressam dünyaya açılmamızın hayali ya da dolaysız olduğuna, gördüğümüzün dünyanın kendisi olmadığına, tinin yalnızca kendi düşünceleriyle ya da başka bir tinle ilişkisi olduğuna razı olmaz. Bütün zorluklarıyla, ruhun pencereleri mitosunu kabul eder [...] görüşün bize öğrettiklerini kelimesi kelimesine anlamak gerekir: onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile, görüşe borçludur, bize görüşten gelen araçları yeniden kullanmaktayızdır” (Merleau-Ponty, 2016, 7).

Görseller, Ponty’nin dediği gibi, metinleri ya da algıladığımızı, deneyimlediğimiz resimsel olarak temsil ederler, aynı hikâyenin iki farklı türünü yansıtırlar. Bu nedenle, sanatçıların yarattığı bu yeni dil, yani bir görselin çözümlenmesi de bir çeviri süreci olarak görülebilir. Çünkü bir süreç olarak resimlendirmede, kullanılan metodolojilerin çoğunluğu, bir metni çevirmek için çevirmenler tarafından kabul edilen metodolojilerle benzerdir. Ve görsel kaynak metinse, bunun yazılı yorumu da erek metin olarak ele alınabilir.

Ponty’e göre her yaratım belli formlar kullanarak bir betimleme sunar karşısındakine. Ponty’nin daha önce de söylediği gibi “yeniden bakmak”, yeni bir görü geliştirmek sanat eserleri vasıtası ile gerçekleştirilebilecek bir edimdir. Her sanatçı bu betimlemeyi bizlere izah etmek değil, göstermek ve görünür hale getirmek için belli başlı formlar kullanırlar. Düşünceler betime dönüşebilmek ya da düşünceleri somut hale “çevirebilmemiz” için belli başlı biçimler ihtiyaç haline gelirler

“Ressamın, müzisyenin veya dansçınınkinden farklı olarak, bir yazar ya da şairin ifade aracı tabii ki kelimelerdir. Ama kelimeler, dünyadaki nesnelere atıfta bulunmak yerine, edebi bir nesneyi yaratmak için kullanılırlar; tıpkı pigmentlerin ressamlar tarafından ya da notaların bestekârlar tarafından kullanıldığı gibi. Yazarın ya da şairin sözlerinin edebi anlamı, yaratılan nesneden- tıpkı diğer durumlarda da sanatla ya da müzikle ifade edilenden- ayrı değildir. Bu bağlamda, hiçbir sanat türü, hatta edebiyat, dünyayı yalnızca geleneksel olarak deneyimlediğimiz şekilde tanımlamakla ilgili değildir. Betimsel bir dil kullanmanın başlıca

özelliği, düşüncenin değişen somutlaşmalardan ayrılması ve sonsuz bir hal almasıdır” (Matthews, 2014, 391).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere belli düşünceler, belli formlara çevrildiklerinde artık form bir araç olmaktan çıkar, form düşüncenin bir ileticisi değil, kendi başına ayrı bir bütünlük ve varlık olarak orada bulunmaktadır. Yazarın düşüncelerini betimlemesi için kullandığı kelimeler birer biçim değil, ayrı bir varlıktırlar ya da bir ressamın boya ları ya da pigmentleri artık betimlediğinin bir aracı değil, betimin kendisi ve aynı zamanda “kendi kendisi”dir de.

Eric Matthews (2014, 391)’a göre, “göstergesel dil, kurallara dayanmaktadır, bu nedenle de bir iletişim aracı olarak çalışır, çünkü konuşmacı ve dinleyici ortak, kurulmuş bir dünyayı paylaştıklarından zaten kullanılan kelimelerin konvansiyonel anlamlarını anlar”. Bu görüşe göre, günlük hayatta kullandığımız ve araçsallaştırdığımız bir göstergesel dil mevcuttur, bu dil içerisinde göstergeler belli kalıplara ve dizilişlere uyarak anlamlar yaratırlar. Alıcılar ve göndericiler belli kodlar çerçevesinde sesler ve simgeler kullanarak ileti aktarımında bulunurlar ve bu kodları işleyerek anlam oluşturlar çünkü “bu dünyada, bu sözcüklerin referansları ve ‘makul’ olanın ortak standartları vardır” (Matthews, 2014, 391). Yani, göstergeler belli referanslara dayanmaktadır, bu referanslar bireylerde hâlihazırda edinilmiş bulunduklarından anlamlandırma süreci de doğal olarak işler.

Metinlerden metinlere yapılan çeviri çalışmalarında ise, belli dizgeye sahip, konuşanlar arasında daha önceden bilinene yani verili bir dil hâkimiyet sürmekte ve çeviri süreçlerini belirlemektedir. Oysa göstergelerarası ya da metinler/resimlerarası ilişkilerde sanatçı görsel simgelerle kendine has, ayrı bir dil oluşturmakta ve oluşturulmuş olan bu dil ise herhangi bilinen bir dizgeye oturmamaktadır. Sanatçı gördüğünü ve algıladığını resmederken ya da somutlaştırırken, bir görüngüyü bir sese ya da resme “çevirmektedir”.

“Sanatçı, bu anlamın kurallarından ve paylaşılan bir kültür ve akıl dünyasından bağımsız bir şekilde iletişim kurarak, rasyonaliteye ilişkin kurallara ve ortak standartlara olan sıradan bağlılığımızdan bizi geri çağırabilir. Bunu yaparken, sanatçı bize tarihsel bir kültürde değil, dünyadaki varlık doğamızda kök salan yeni rasyonellik standartlarını bize gösterebilir.” demektedir (Matthews, 2014, 392).

Ponty, bizlere yaratılan bu yeni dilin, nasıl var olan kalıplı dünyadan farklı olduğunu, nasıl okunabileceğini ve aktarabileceğini göstermektedir. Çünkü sanatçı için gösterge dili yeterli olmamaktadır, çünkü daha önceden de bahsedildiği gibi yazı, sözcükler, pigmentler, boyalar ve notalar birer araç değil, artık sadece birer

form değil ayrı bir varlık oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda, tüm bu unsurların bir şeyler gösterme, aktarma amaçları düşünüldüklerinde, kendi başlarına ayrı bir bütünlük oldukları da göz önüne alındıklarında, hepsinin ayrı bir dil sistemi oluşturduğu söylenebilir. Bu ayrı dil sistemi de ayrı bir çeviri okumasına ihtiyaç duymaktadır. Yani, göstergesel ve gündelik dilimiz dışında ayrı bir dizge geliştiren bu formlar da farklı bir okumaya ve algıya ihtiyaç duymaktadırlar. Ponty'e göre, geleneksel filozofun aksine sanatçı, insanı, bilimsel uygulamada gömülü, rasyonellik konusunda geleneksel ve dar kavramlardan uzak durmaya çağırıyor; ancak bunu argümanlarının akla yatkınlığı ile değil, "fikirlerinin başkalarının bilincinde kök salmasına neden olacak deneyimi uyandırarak yapar" (Matthews, 2014, 13).

Sanat algıladığımız şeylerin basit bir sunumundan ya da gösteriminden daha fazlasıdır. Sanatçı, tanımı gereği, bir yaratıcıdır; bir nesne, bir resim, bir şiir, bir dans, bir film, bir roman, bir müzik parçası vb. tasarlar ve yaratır daha sonrasında ise bu yaratılar bir araç ya da nihai sonuç olarak varlıklarını devam ettirmeyip, yaratıcısından bağımsız olarak var olurlar. Bu durumda bir çeviri süreci olarak da okunabilecek olan sanat eserlerinin kaynağı, varış noktası ne olacaktır? Eğer ki sanatçının gördüğünü çevirmesi mümkünse, bu ne kadar sadık bir çeviridir? Realist resim ile modern resim arasındaki yansıtma farkı, fotografik bir eser ile örneğin kübik bir eserde yansıtılan gerçeklik ne kadar da gerçeğe sadıktır? Ponty'e göre, ortaya çıkan eser, geleneksel hiçbir dile işaret etmediği için, sahip olduğu anlam ne olursa olsun, eserin kendisinden başka herhangi bir anlam ifade etmeyecektir. Bu nedenle eserin dili sadece kendine içkindir, başka herhangi bir göstergeye bağlanması geleneksel diller içinde mümkün değildir. Bu nedenle de eserin dili başka herhangi bir forma ya da ortama eksiksiz bir çeviri ile sunulamayacaktır. İfadenin formundan ayrılmazlığı, sanatçının bile eserin anlamını, yaratmadan önce bilemeyeceği ve hiçbir zaman anlamını bilen hâkim bir konumda olmayacağı da yaratılan eserin bağımsızlığının ve kendine has dilinin kanıtlarıdır.

Sanatçı yaratıma bulunduğu yerden, kişiliğinden başlar ve muhtemelen tamamıyla hâkim olamayacağı yeni bir anlam ve dil ifade eden bir eser yaratır. Anlam, tamamen yaratılmış eserin içerisindedir, böylece sanatçı onu önceden başka yollarla formüle edemez ve daha sonrasında ise üretilen öge- bir resim, heykel, film, roman, şiir vb.- tamamen kendine has ve içkin somut bir anlam ifade eder. Elbette ki, sanatçının kişiliği de işinde bir ifade bulur, ancak eser sanatçıyı bireysel olarak aşar

ve “aşkın” bir hale gelir. Merleau-Ponty, bir sanat eserinin kesinlikle yaratıldığı zamanı, tüm özel koşullarıyla ifade ettiğini fakat onun salt tarihsel bir ürün olmadığını aksine bunun da ötesine geçtiğini ifade etmektedir.

Göstergesel dil, kelimeleri, genel kurallara uygun olarak, farklı nesne türleri ile ilişkilendirerek bir bağlantı yaratır. Esasen, bu görüşte, duyular ve algılama, bir düşünce biçimidir, çünkü her ikisi de nesnelere karşı dolaylı bir ilişkiyi içerir. Fakat ressam somutlaşmış haliyle, varlığın bir parçasıdır, varlıktan ayrı değildir. Ressamın vizyonu bu nedenle (soyut veya kavramsal) bir düşünce şekli değildir ve yaratılan eserler Varlık'ın sadece dolaylı tasvirleri değildir, bu nedenle burada dolaylı bir ilişki de söz konusu değildir. Resim, Varlığın ressam üzerindeki pasif etkisi olarak üretilen bir şey değildir. Ressam, ifadesini dağınık söylemlerle değil, resim yaparak ortaya koyar. Ressamın eserinin gerçekliği, zaten önceden var olan bir gerçektir, ressamın ürettiği aslında daha geniş bir Varlıkta gördüğünü ifade etme sürecinde ortaya çıkan bir şeydir. Merleau-Ponty, bunu bir dağ örneği ile açıklamaktadır. Ponty'nin verdiği dağ örneğinde, ressamın bir dağı görmesi orada, sadece bir bütün olarak gördüğü bir coğrafi öge değildir. Ressamın istediği “gözlerinin önünde kendisini bir dağ haline getiren araçların, görünür ve başka türlü değil, açığa çıkartılmasıdır” (Merleau-Ponty, 2016, 33). Bu bağlamda, Merleau-Ponty'nin sanatı bir anlamda bilimin tam tersidir. Bilim resmi ve evrensel iken, sanat, özellikle de resim, içeriği ve özelliğini tasvir eder. Resim, görünürlüğün, görünen şeyin görünürlüğünün, yani olanın görünürlüğünün açıkça ortaya çıkarılmasını sağlar; bu nedenle, resim, olanın ifadesidir. İkincisi, resim, varlığın oluşumunda bedeninin rolünü ortaya çıkarmaktadır.

“Göz, dünyayı görür ve dünyada tablo olmak için eksik olanı ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı ve palette tablonun beklediği rengi ve bitirildiğinde bütün bu eksikliklere yanıtlarını görür. ... Bir dilin ya da o dilin sözcük dağarcığının ve söz kuruluşlarının olası kullanımlarının sınırlayıcı bir envanteri yapılamayacağı gibi, görünürü sınırlayıcı bir envanter de yapılamaz. ... Kendi kendini hareket ettiren alet olarak, kendi amaçlarını icat eden araç olarak göz, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp onu elin izleriyle görünüre geri verendir” Merleau-Ponty, 2016, 38).

Dil, bir sistemler bütünüdür, kendi içerisindeki kelimeler, harfler, sesler ve kavramlar ile bir paradigma oluşturur, kendi içerisinde kendisine özgü kodlar mevcuttur. “A” diline sahip bir insan işte bu kodlar dâhilinde düşünür, o sistemin içerisinde var olan kavramlar aracılığı ile idrak eder ve düşündüğünü aktarır. Peki ya düşündüğü ya da anlatmak istediği elindeki mevcut dilin kodları arasında bulunmuyorsa? Ponty (2016, 66)’e göre, “ressamın bakışı, dışa yönelen bir bakış,

dünyayla yalnızca bir fizik – optik” ilişkisi değildir. Dünya, temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık”. Ressam, kendisinin dışındaki bir dünyayı taklit veya kopyalamaya çalışan, izole bir özne değildir. Kısaca, yeni bir dile, görsel dile hâkim olan kişi/sanatçı zaten en önce kendisi bir çevirmen olmaktadır. Kendi zihninde oluşturduğu ve demek istediği tüm o unsurları bir başka dile aktararak kendi kendisinin çevirmeni olmaktadır. Hatta bir de bunu karşısındaki başka bir insana aktarmakta, bu noktada, görsel bir iletişim kurduğunda bir nevi çevirmenlik deneyimi yaşamaktadır. Öncelikle, kişi zihinde oluşturduğu sessiz ve sözsüz unsuru, karşı tarafın anlayabileceği şekilde, bir bakıma rafine ederek ve süzgeçten geçirerek, uygun simgeleri ve nesneleri bularak görsel bir hale getirdiğinde de bir çeviri sürecine girmiş bulunmaktadır. Her sanatçı kendi üretimleriyle birer çevirmendir ve bulunma sürecinde çevirmenlik unsuru daha da boyutlu bir hale getirmektedir.

İnsanın ifade etme ve anlatma ya da yansıtma dürtüsü onun çeşitli anlatı türlerini yaratmasına vesile olmuştur. Dilin en temelinde yer alan ifade etme ya da aktarma amacı, tarihöncesi insanlarda mağara resimleri şeklinde, bunu takip eden dönemlerde ise resim, duvar kabartmaları, heykeller vb. şeklinde devam etmiştir. Bu noktadan bakıldığında anlatının, düşüncenin, görsel bir araçla ifade edildiğini görürüz. Ponty’nin dediği gibi ressam sadece aktaran değil, dünya ile sadece alımlayıcı diyalogunda olan kişi değil, artık aşkın kişidir. (Aslında dilin en temeli de harflerden oluştuğundan, aslında düşüncenin bir görselle, simgeyle aktarıldığını fark etmek hiç de güç değildir.) Görsel temsille anlatıda sanatçı, aktarmak istediği düşünceyi, duyguyu ya da ifadeyi sözlü/yazılı dildeki harfler ya da fonetik unsurlarla değil; görsel simgelerle, resimsel öğelerle anlatma ve aktarma yoluna gider ve iletiyi bir “görsel dil” oluşturarak bildirme yoluna gider. Bu durumda ise göndericiden yani eseri oluşturan sanatçıdan iletiyi alan alımlayıcı, tıpkı dilsel süreçteki gibi bir alımlama ve işleme sürecine girer.

Roman Jakobson da “Çevirinin Dilbilimsel Özellikleri Üstüne” adlı tanınmış makalesinde okuyuculara üç farklı çeviri türü sunmaktadır: diliçi çeviri, diller arası çeviri ve göstergelerarası çeviri. Merleau Ponty’nin fenomenolojik ve varoluşçu düşünceleri çerçevesinde sanat ve sanatçıyı ele alışı, onu algı ve yaşayan bedenler kavramı ile harmanlaması, resmin de bir dil olarak ele görülebileceği düşüncesi, görsel sanatları da bir çeviri türü olarak ele alınmasını, metnin görsel bir çevirisi olarak görülmesini mümkün kılmaktadır. Bu nedenle bu tezdeki amaç, dilsel bir

bilginin diğerk başka dilsel olmayan bir bilgiye dönüştürülmesi üzerine olacaktır. Bu konu, her iki medyanın da (metin ve resim) refere ettiği kaynak ve erek çalışmaların analizini içerir. Bu nedenle, bu tür bir göstergelerarası çeviri kapsamında, kaynak metin, bir çıkış noktası olarak, yani kurucu bir metin olarak ele alınırken, resimler ya da görseller de erek metin olarak görülebilir.

Çünkü Ponty'e göre, beden her hareketi, algılanan her nesne, gerçekleştirilen her eylem aslında birer estetik başarıdır. Her bir kişisel stilin anlamının bir ifadesidir. Her algı bir estetikdir. Daha da ötesinde her algı, düşünce ve hareket, bir sanat eseridir. Bu nedenle Ponty için sanat (ve eserleri) bedensel bir dışavurumculuktur. Çeviriyi, ilk insanın mağara duvarına yaptığı resimde, bir yazarın ya da şairin eserinde, bir ressamın ürettiği sanatta ya da resimde de görmek mümkündür. Bu noktada da duygular ve hisler çevirinin bir ögesi haline gelmiştir. Doğanın üstünlüğünden ve bilinmezliğinden etkilenen ilk insan, elinde bir dil dizgesi olmamasından dolayı, bunu şekilsel ve resimsel bir biçime aktarma ihtiyacı duymuştur. Daha sonraki yüzyıllarda bir dil sisteminin varlığı ve ortaya çıkışı ile beraber, kişi gene etkilendiği, içerisinde bir yerlerin tetiklendiği duyguları yazıya aktarma ihtiyacı duymuştur. Bir dil sisteminin varlığına rağmen bazıları ise, ressamlar gibi, sözselsel ya da yazınsal kodlar ile değil, ilk insan gibi şekilsel ve biçimsel şekilde yansıtmaya gereği duymuştur. Her insan kendi aktarmak istediğini zihninden farklı türlere aktarırken birer çevirmendir, belki diller arası değil fakat anlamlar arası ya da türler arası.

Merleau Ponty'nin görüşüne göre, bir dil ile oluşturabilecek yaratımların bir sınırı olamayacağından, aynı şekilde gözün gördüğünün de bir sınırı yoktur. Fenomenoloji ya da varoluşçuluk birer sanat akımları ya da çeviribilim kuramı olmasa da sanatta yansımalarını bulan bu felsefi düşünceler sanatçı ile paralellik kurmaktadır. Bir fenomolog, varoluşçu ya da sanatçı arasında ortak bir yön bulunmaktadır o da "şey"lerin özüne inmektir. Yani Ponty'nin dediği gibi "yeniden bakmayı öğrenmektir." Çünkü insan zihni salt ve katıksız bir bilişsel süreç değil, duyguların ve hislerin de işin içine dâhil olduğu bir süreçtir. Sanatçının anlamı nasıl işlediği, çevirmenin bu işlenmiş anlamı yeni baştan nasıl işlediği salt matematiksel modellerle açıklanabilecek bir olgu da değildir. Çevirmenin kaynak eserdeki duygusal atmosferle olan iletişimi, esere ne kadar adapte olduğu, uyaranlara verdiği bilinçli/bilinçsiz tepkilerin hepsi çeviri sürecinin yapısını oluşturmaktadır.

Bu nedenle bu tezde resimlerin, kültürel unsurların iletilmesine yardımcı olmakla kalmayıp onların aynı zamanda daha da kalıcı kılınmasını kolaylaştırdığı fikri ile tıpkı dilsel çevirilere benzer şekilde görseller de çoğunlukla üretildikleri dönemin sanatsal geleneklerini yansıttığı düşünülmektedir. Dilsel çeviriyi karakterize eden, ekleme, açıklama, ödünç alma gibi yöntemlerin birçoğu da görsel sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Roland Barthes (1989, 32)'ın belirttiği gibi, “bütün anlamlı kılımlar metin doğurabilirler: Resim, müzik, film vs. gibi”.

5. BİR ÇEVİRMEN OLARAK SANATÇININ FENOMENOLOJİK VE DİSİPLİNERARASI İLİŞKİLERİ

Disiplinlerarasılık bağlamında çeviribilimin, (çevirinin süreci ve ürünü olmak üzere) gerçek bir araştırma alanıyla birlikte kesinlikle bağımsız bir disiplin olduğu, ancak üretici ve karşılaştırmalı dil bilgisi, toplumbilim, psikobilim, iletişim ve davranış kuramı, yorumbilim vs. gibi farklı alanlardan sürekli disiplinlerarası bilgileri de dâhil ettiği bilinmektedir, çünkü çeviri sadece dil ve dil bilgisiyle değil, aynı zamanda kültürlerle ve insan durumlarıyla ilgili bir alandır. Dolayısıyla bir çevirmen gözüyle resimler ve metinlerarasılık çözümleme çalışmaları çeviribilim alanına özgün ve verimli veriler katabilecek ve varılabilecek yorumbilimsel sonuçlarla alanı zenginleştirecektir. Bu alanda yapılan araştırma sayısının sınırlı olması da çalışmanın önemini göstermektedir.

Merleau Ponty ve sanat hakkındaki görüşleri, araştırmanın temeli dâhilinde çeviribilim ile disiplinlerarası bir şekilde çalışılarak bu tezin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Prehistorik dönemlerden günümüze değin çeşitli sanat eserleri seçilerek, olguların ve görüngülerin sanatçı tarafından nasıl ele alındığı, nasıl dönüştürüldüğü ve somut görsellere nasıl çevrildikleri araştırılacaktır. Bunlar yapılırken, üzerinde durulan nokta resimlerarası ve göstergelerarası bir karşılaştırma yöntemi olacaktır, böylelikle bir medyadan diğerine geçiş süresince var olan olguların farklı kişiler tarafından nasıl yorumlandıkları ve ne gibi çeviri süreçlerinden geçtikleri ele alınacaktır. Sanat eserleri betimleyici çalışmalar olarak ele alınacağından ve ilişkili olarak fenomenolojisinin de anlatmaktan ziyade betime verdiği önemden, dönemlerden seçilen belli eserler, uygun çeviribilim düşünceleri ile ele alınacak ve göstergelerarası çeviri süreçlerinde karşılaşılan olgular üzerinde durulacaktır.

5.1. Primitivizm ve Modern Sanata Yansıması

19. yüzyılın sonlarında güzel sanatlarda ortaya çıkan "İlkelcilik/Primitivizm" terimi, Batı dışı sanatla ilişkili imgelem ve motiflerle karakterize edilen herhangi bir sanatı tanımlamak için kullanılmaktadır. Primitivizmi hedef edinen sanatçıların hedeflediği, genellikle atalarının var olduğu kavramsal bir doğa durumu veya "uygarlığın" ötesinde yaşayan halkların varsayılan doğal durumudur. Uygarlığın bir doğa durumuna geri dönme arzusu, uygarlığın kendisi kadar uzun süredir devam etmektedir.

Genellikle büyük bir görsel güce sahip eve etnografik biçimlerle işaretlenen bu sanatsal primitivizm, 1890'larda Paul Gauguin'in Tahiti resimlerinde ortaya çıkmış ve hızlı bir şekilde Ekspresyonistler, Fransız ve Alman sanatçıları arasında bir eğilime yol açmıştır. Etnolojik eserler koleksiyonlarını ziyaret etmeye başlayan ve ilkel sergiler koleksiyonunu gören ve bunlardan etkilenen sanatçıları arasında İngiliz-Amerikalı heykeltıraş Jacob Epstein, Paris'teki Trocadero Müzesi'ni ziyaret eden Picasso, Dresden'deki etnolojik koleksiyonu ziyaret eden Ernst Ludwig Kirchner, Kandinsky, Schmidt-Rottluff, Franz Marc gibi isimler bulunmaktadır.

Karmaşık ve bazen de çelişkili bir eğilim olan primitivizm, sözde "ilkel" sanat biçimlerine yeni bir bakış açısı getirmiş, Avrupa ve Amerikan resminin yönünü kökten değiştirmede büyük bir rol oynamıştır. Primitivizm, pek çok ülkede geçmişe ve artan sanayileşme/kentleşme karşısında yeni sanatsal kaynaklar için uzak kültürlerle bakan çeşitli modern sanatçıları arasında yaygınlaşmıştır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren, Afrika, Okyanusya ve Yerli Amerikalıların Avrupa'ya sanatlarının akışı, sanatçılara keşfedilecek yeni bir görsel kelime dağarcığı sunmuş ve böylece sanatçılara birçok yönden Avrupa resminin durgun geleneklerini eleştirmek için yeni bir yol sağlamıştır.

Primitif sanatın daha basit şekiller ve soyut figürler kullanımı, geleneksel Avrupa temsil tarzlarından önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Primitivizm, ilk bakışta kabile sanatlarını kucaklamak ve yükseltmek için bir girişimdir ve 20. yüzyılın sonları boyunca ve 21. yüzyıla kadar sanatçıları ve akademisyenler, Primitivizmi tarihsel olarak bağlamsallaştırmaya ve Avrupa dışındaki kültürlerden gelen sanatı anlamak için bir çerçeve olarak eksikliklerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Primitivizm akımı özellikle 19.yüzyıl sonu ile 20.yüzyıl başlarında bir

hareket olarak daha derin bir gerçeği kavramak isteyen dönem sanatçıları tarafından ortaya çıkarılmıştır. Bu akım, modern sanatçılar arasında devrimci bir tarz, bir yöntem haline gelmiş, içeriksel olarak da biçimsel ve radikal olan bu tavır, sanat eserlerinin yaratılma sürecinde alternatif yollar sunmaya başlamıştır. Bu sanatçılar, sosyal yaşam olgusunu daha sağlam temellendirmek adına toplumların başlangıçtan itibaren nasıl olduğunu ve sanatın kökenine inmek adına yapılmış ilk örnekleri araştırarak, sanatın nasıl anlamlandırıldığını ifade etmişlerdir. Düşüncenin gizemini açığa çıkarmaya yönelik bu atılımla, modern sanatta gerçeklik bırakılmış ve sanatçılar için yeni bir dönem başlamıştır.

Primitif terimi, “türünün ilk veya en eskisi” anlamına gelen Latince’den türemiştir. Güney Denizleri’ne ve Afrika’ya seyahat edenler, Avrupalıların bildiklerine veya değer verdiklerine çok az benzeyen yeni kültür öğelerini de yanlarında getirmişlerdir. Avrupalılar, bu yeni kültürlerle egzotizmlerinden ötürü hayranlık duymuş, ama aynı zamanda onları küçümseyerek tavırları ve gelenekleri bakımından “medeniyetsiz” olduklarını öne sürmüşlerdir. Sanat tarihçileri Mark Antliff ve Patricia Leighton (2003)’in belirttiği gibi “ilkel” etiketi, “uygarlık” fikri olmadan var olamayacak olan bir kavramdır. İki terim zorunlu olarak ilişkiseldir ve primitif olanı karmaşıklıktan yoksun kılan ideolojik bir yapı yaratır. Ancak ilkele olan ilgi aynı zamanda kişinin doğayla ilişkisinin birincil olduğu endüstri öncesi bir geçmişe öncelik verme nostaljik bir eğilime işaret etmektedir de.

18. yüzyılda düşünürler, rasyonel ve irrasyonel, doğal ve yapay arasındaki ikilikleri araştırmakta ve bireyleri medeni dünyada kendi yerlerini sorgulamaya zorlamaktalardı. Örneğin, artan kentleşme ve sanayileşmenin başlangıcıyla birlikte, Aydınlanma yazarları Johann Gottfried Herder ve Jean-Jacques Rousseau, daha organik bir ritim ve doğa ile denge sağlamak adına teknolojik ve kültürel gelişmelerden uzaklaşarak ilkel yaşam tarzı fikrini desteklemişlerdir. Böylece ilkel olanı bir tür kayıp cennet olarak kurmuşlardır. Bu fikri, bu çağda geniş çapta yayılım alanı bulmuştur çünkü pek çok kişinin daha önceki zamanlardan beri bir düşüş olarak gördüğü; açgözlülük, egoizm ve güç arzusuyla tanımlanan kavramlar tarafından yönetilen toplum yozlaşma üzerine kurulmuştu. Doğayla daha yakın temas halinde olduğu varsayılan ilkel insanın, modern, yozlaşmış insana davranış ve iyilik açısından üstün olduğu anlaşılmıştı.

Modernlik başlarken insanlar ve özellikle sanatçılar yaşadıkları kentleşme ve sanayileşmeye tepki vermeye başlamışlardır. Sanatçılar, daraltıcı ve can çekişmekte olduklarını düşündükleri Batı geleneklerine karşı koymak için diğer medeniyetleri ve kültürleri keşfetmeye başlamışlardır. Afrika'nın yanı sıra Okyanusya'dan heykeller ve maskeler ve Kızılderili kabilelerinin objeleri Paris, Londra ve Berlin'de müzelere girmiş ve daha geniş bir halk kitlesine ulaşmak adına dünya fuarlarında sergilenmiştir. 1878'de Paris'in ilk etnoloji müzesi olan Trocadéro Müzesi açılmış, müze, kolonizasyonun ardından ortadan kaybolduğu düşünülen dünyanın dört bir yanından eserleri koleksiyonda barındırmıştır. Artık orijinal kültürel bağlamlarından ayrılmış olan bu eserler, Avrupa anlamında sanat olarak kabul edilmiyorlardı, ancak tam da bu nedenden dolayı, klasik, titiz akademik geleneklere karşı gelen nitelikler ve özellikler arayan birçok sanatçı, kendi estetik deneylerinin ilhamı olarak bu nesnelere yönelmiştir.

5.2. Mağara Sanatı ve Modernizme Yansıması

Tarih boyunca belirli yaşam tarzları ve coğrafi konumlar göz önüne alındığında, çoğu toplumun benzer sanatlar ürettikleri anlaşılabılır. Bugün bile, eski yaşam tarzıyla yakından ilişkili bazı izole topluluklar, ritüel kültürlerinin bir parçası olarak kaya sanatı yaratmaya ve mevcut yerleşim yerlerinde anlamlı bir şekilde sanat üretmeye ve onlarla etkileşime girmeye devam etmektedirler. C.G. Jung, insan aklının evrensel bir dilde ifade edilen arketipsel imgelerle çalıştığını öne sürmektedir. Kaya sanatı veya mağara sanatı aynı zamanda tarih öncesi avcılarının ve toplayıcılarının bilgi dünyasına dair benzersiz iç görüler sağlar; burada anlatılar, zaman ve mekândaki sözlü iletişim yerine görselleştirilmektedir. Modern sanatçıların geçmişin imgelerini savunduklarına ek olarak, halka açık mağaralara gelen birçok ziyaretçi, insan ruhları ile rezonansa giren Paleolitik sanat deneyimine de tanık oldu.

Eski zamanlardan modern Homo Sapiens'e insan evrimi sırasında, dil iletişimi fikirler, kavramlar ve duygularla desteklenmiştir. Bu tür sembolik iletişim sistemlerinin nesnelerinin dini veya sosyal işlevleri de mevcuttur. Sanatsal nitelikleri karşılayıp karşılamadıkları varsayımsal bir sorudur. Bazı akademisyenler semboller, resimler veya piktogramlar gibi daha tarafsız terimler kullanmayı tercih etmektedirler. Her halükârda, bu nesneler on binlerce yıl öncesine dayanan kültürlerin en eski mağara resimlerinde ortaya çıkmıştır.

Avrupa'da tarih öncesi sanat çalışmaları 19. yüzyılın başlarına kadar izlenebilir, ancak daha fazla bir çoğunluğun bu tarih öncesi ustalıklara ve eserlere erişim imtiyazından yararlanmaya başlaması ancak yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir. Yirminci yüzyılın başında tarih öncesi sanata olan ilginin hızla artması, avangart sanatın ortaya çıkışıyla aynı zamana denk gelmektedir. Altamira, Niaux, Trois-Freres, Lascaux ve Rouffignac gibi mağaraların keşifleri eski atalarımızı geçmişten günümüze taşımaktadır. Ürettikleri, onları yaratıcılık tartışmalarında popüler bir referans noktası haline getirmiştir. Doğrudan etkisi tam olarak ölçülemez de tarih öncesi sanatın etkisi modernizmin evriminde kilit bir faktör olarak kabul edilebilir.

Modernizm dönemi, Font-Gaume (1901), Trois-Freres (1914), Val Camonica (1914), Pech-Merle (1922), Tassili n'Ajjer 1933), Lascaux (1940), Addaura (1953), Cosquer (1991) Chauvet (1994) o devre kadar bilinmeyen arkeolojik keşiflerle temsil edilen şaşırtıcı bir dönemdir. Kültür ve arkeolojinin gelişiminin bütünleştiği aynı yüzyılda, Batı dünyası sanatı bir dizi benzeri görülmemiş macera yeniliğine tanık olmuştur. Avrupa modernizminin avangart grupları ve hareketleri farklı zamanlarda ve yerlerde farklı performanslara sahip olsalar da 19. yüzyılın kutsal doktriniyle çelişmek, yeni teknolojileri keşfetmek ve yeni temaları deneyimlemek için ortak bir tutku paylaşmaktaydılar. Sanatı yeniden canlandırmaya çalışan modernistlerin ilk işlerinde biri, akademik eğitimin baskısından vazgeçmek ve daha “ilkel” sanat olarak kabul edilen şeyden (özellikle kabile sanatından) ilham almak ve hafife alınmış bir dizi Avrupa alt kültürel yaratıcılığına yönelmek olmuştur. Eğitimsiz çiftçiler, yabancılar, mahkûmlar, çocuklar, tarih öncesi sanat, Avrupa Ortodoks sanatına karşı çıkan modernistlerin uğraştığı kışkırtıcı alternatiflerden sadece birkaçıdır.

Her ne kadar modernistlerin çalıştıkları temalar bağlamında tarihöncesi sanat izlerini görebilmek mümkünse de tarih öncesi sanatın modern sanat üzerindeki etkisi büyük ölçüde keşfedilmemiş durumdadır. Yine de 20. yüzyıl sanatçılarının, tarih öncesi sanata dair bilgileri ve sanatlarının öncülleriyle ilgili farkındalıkları sınırlı bir gerçeklik doğurmaktadır çünkü modernist sanatçıların ilham arayışında büyük bir rol oynayan primitivizmde, kabile sanatının bazı nedenlerden dolayı prehistorik sanat önüne geçtiği görülmektedir. Modernistlerin tarihöncesi sanata ulaşım sağlamadaki güçlükleri bu nedenlerin başında sayılabilmektedir, modernistlerin sanatın bu özgün örnekleri ile temas kurması nispeten zorlu bir eylemdi.

Bununla birlikte, 20. yüzyılın başlarında, yerleşik kolonyal ticaret döngüsü ve ticari galerilerin ve müzayede evlerinin metropolü aracılığıyla, çok çeşitli kabile nesneleri görülebiliyor ve satın alınabiliyordu. Buna karşın tarihöncesi sanatın en çarpıcı örnekleri mağara duvarına sabitlenmiştir, uygun bir konuma taşınamazlar ve doğal olarak hareket ettirilemezler. Altamira ve Lascaux'daki büyük duvar resimlerini, Alpler veya Karelia'daki kaya sanatını veya Carnac ve Callanish'teki megalitleri görmek, sanatçılar için her zaman uzun ve çoğu zaman zorluklarla dolu olmuştur.

Bazı Paleolitik sanat örnekleri Batı arkeoloji müzelerinde bulunmuş ve sergilenmiş olsa da vitrinlerini terk etme hakları neredeyse hiç yoktu. Ayrıca, kabile eserlerinden farklı olarak, tarih öncesi heykeller nadiren sanat galerilerinde sanat eseri olarak sergilenmekteydiler. Çok az modern sanatçıların stüdyolarının duvarlarına kabile maskeleri asma şansına sahip oldukları düşünüldüğünde, tarih öncesi sanatın yeniden konumlandırılması ve evlere veya özel yaşam alanlarına dâhil edilmesi için hiçbir fırsat yoktur.

5.3. Mağara Sanatı ve Primitivizmden Etkilenen Sanatçılar

Primitivizm, “primitif” deneyimi yeniden yaratmayı amaçlayan bir estetik idealleştirme biçimidir. Batı sanatında primitivizm, Paul Gauguin'in resim ve seramiklere Tahiti motiflerini dâhil ederek, Batılı olmayan veya tarih öncesi insanlardan sanat stilleri ödünç alması ile başlamıştır. Primitif sanattan ödünç almak, modern sanatın gelişimi için oldukça önemli olmuştur, yine de bir yandan da Avrupalı olmayan halklar hakkındaki ırkçı stereo tipleri yeniden ürettiği iddia edilerek sıklıkla eleştirilmiştir de. 20.yüzyılın başları, geçmişe dönmenin sıklıkla hissedildiği bir zaman dilimidir. Gittikçe sanayileşen toplumun zıttında duran bir doğaya dönüş, öze dönüş bu dönemin öne çıkan temel kültürel temaları arasındadır. Bu durumda, büyük geleneklerin yıkıldığı, yerleşik değerlerin sorgulandığı ve insan olmaya dair basit temellere inildiği bir dönemdir de. Değişen bu kültürel değerler neticesinde de sanatçılar kendilerine başka bakış açıları, kalıplaşmış düşüncelerden ve temsillerden çıkış noktaları aramışlardır, neticesinde de doğanın birebir taklidi oradan kalmış, daha özgür ve özgün temalar etrafında dönmüştür sanatçılar. Sanatçılar öznel temsiller ile geçmişe fönmüşler, primitif eserlerin en doğal hallerinden etkilenererek farklı akımlar yaratmışlardır.

Mağara sanatı, Afrika, Okyanus, yerli ve diğer ilkel sanatın bu sanatçılar üzerindeki etkisi oldukça geniş çaplı olmuştur ve resim, heykel, ahşap oyma gibi eserlerde kendilerini göstermiştir. Bu sanatçılar, "primitivizm" terimini, ilkel, atasal, verimli ve yenileyici olarak kabul edilen belirli değerleri veya biçimleri öven sanata atıfta bulunarak kullanılırken, "primitif" terimi bir seferde tüm Afrika, Asya ve Kolomb öncesi Amerika, Afrika ve Pasifik Adaları sanatıyla ilişkili olarak kullanılmaktadır.

Amedeo Modigliani, Baule maskelerinden etkilenecek şekilde uzatılmış formlar ve çeneleri eserlerinde işlerken, Constantin Brancusi, tahta maskeler ve memleketi Romanya'nın heykelleri arasında bir bağlantı kurmuş ve bunlar üzerine çalışmıştır. Sadeleştirilmiş formlar, heykellerinin temelleri olmuştur. Almanya'da Der Blaue Reiter ve Die Brücke grupları da primitivizmden etkilenmiştir, Franz Marc, 1907 Berlin'deki Etnografya Müzesi'nde Afrika heykellerinden ilham almış ve sanatsal ifadelerinde bu biçimi özümsemiştir. Bu gruplar, sadece sanatsal biçimleri ödünç almamış, bu fikirler etrafında başka bir yaşam tarzı oluşturmuşlardır. Primitivizmden etkilenen sanatçıların eserlerinden güçlü biçim ve renklerle geleneksel güzellik kavramına meydan okuyan temalar göze çarpmaktadır. Şehirli yaşamının buhranı, savaşlar ve toplumsal çalkantılar, karamsarlık gibi negatif deneyimler de sanatçıların eserlerine işlenmiştir. Kişisel ifadelerin ön plana çıktığı bu eserlerde, primitif sanatın yapılış aşamasındaki özgürlük örnek alınmış, sanatçının iç dünyası öne çıkmış ve temsildeki özelliğin ortaya konması hedeflenmiştir.

5.3.1. Henry Moore

20. yüzyılın en önemli heykeltıraşlarından olan Henry Moore'un eserlerini sadece Avrupa modernizminden değil, Batı dışı sanattan da türettiği açıkça görülmektedir. Batı dışı sanat, Moore'un çalışmalarını şekillendirmede oldukça etkili olmuştur. British Museum'un etnografik koleksiyonlarına yaptığı sık ziyaretlerin onun akademik çalışmalarını oldukça biçimlendirdiği yoğunlukla hissedilmektedir. Moore'un kişisel sanatsal tarzı, büyük ölçüde onun batı dışı kültürlerle olan sanat tutkusu ve onları içtenlikle özümsemesi ile gerçekten şekillenmeye başlamıştır. Mısır, Meksika, Peru, Afrika ve Okyanus sanatı gibi batı dışındaki kültürlerle ve oradaki sanatın yoğun canlılığıyla yakından ilgilenmiş, ilkel sanata olan bu yakınlığı

ona, aynı zamanda, modern uygarlığın ve sanayileşmenin vahşetinden sonra bir evrensellik ve bütünlük duygusu sunmuştur.

Moore, böylelikle kendine özgü, farklı etkilerle gelişen bir modernist estetik yaratmıştır. İnsan vücudu, Moore'un formlarına ilham verirken, doğal dünya da onu oldukça etkileyen bir başka temadır. Genellikle insan vücudu ve doğal görünümüler arasında benzeşimler amaçlamış ve soyut formları kullanarak sonsuz çeşitlilikteki heykellerini oluşturmuştur. Çalışmalarında hem doğal dünyayı hem de insan vücudunu aynı anda yansıtan Moore, kendini klasik gelenek ve akademik modellemelerden uzaklaşmıştır.



Şekil 8: Üç Figürlü Kiklad Heykeli

“Cycladic Art”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Cycladic_art [27.10.20].

Moore’un 1946-1947 yılları arasında yapmış olduğu “Family Group” heykelleri kariyerinde çok önemli bir yerde durmaktadır; bu çalışmalarda, 1944 ve 1945’te yöneldiği doğalcı yaklaşımı terk ederek, figürleri daha soyut bir düzleme oturtmuştur. “Family Group” gibi heykelleri, Moore’u avangart hareketlerden ayıran ve onu bu sanatsal ideolojilerden uzaklaştıran eserlerindendir çünkü “taşı et gibi göstermek veya ahşaba metal gibi davranmak” (Wilkinson, 2002, 276) Moore’un amaçları arasında kesinlikle yer almamaktadır.



Şekil 9: Henry Moore, “The Family”

“Family Group”, TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-family-group-n06004>

Moore (1981, 13), ilkel sanata ve Kolomb öncesi sanata olan ilgisini ve soyut eserlerden aldığı ilhamı şu şekilde ifade etmiştir: “Kiklad heykellerine hayranlık duyuyorum. Onlarda öyle büyük bir sadelik mevcut ki [...] Kiklad mermer vazoları, kendi içlerinde heykel gibi görünen olağanüstü yaratımlar...” dır. Kaynak metinden, yani Kiklad heykellerinden oldukça fazla etkilenmiş olan Moore, kendi eserinde tek bir ana materyalden oyulmuş olan ve dört figürün yer aldığı bir kompozisyon ile izleyene ailevi bir uyum duygusu aktarmaktadır. Larson (1984, 22), “anlamı iletmekle ilgilenen bir çevirmen, kaynak dilden çok farklı olmasına rağmen, istenen anlamı alıcı dilde ifade etmenin bir yolu olduğunu bulacaktır” demektedir. Kaynak metinde daha açık bir kompozisyona dâhil edilmiş olan bireyleri Moore kendi eserinde daha farklı bir biçimde tasvir etmiş ve çevirmiştir. Moore’un eserinde, anne ve baba figürleri içe doğru bakarken, kolları iki çocuğu kucaklayacak şekilde birleşerek bir sığınak yaratmaktadırlar. Her ne kadar kaynak dil/heykeldeki form ve kullanılan malzeme farklı olsa da Moore’un figürlerinin sahip olduğu pürüzsüz ve akışkan yapı, kaynak dili/metni/heykeli oluşturan Kiklad heykelinin doğasını taklit etmektedir. Kiklad heykelindeki hissiyatı ve anlamı aktarmaya çalışan Moore da aile bireylerinin bu benzersiz, soyut temsili için şöyle demektedir: “Hem soyut öğeler hem de insani unsurlar bir eserde birbirine kaynaklanıyorsa, bunun daha derin bir anlamı olmalı” (James, 1966, 72).

Beden/Ten, Ponty'nin yazılarında önemli bir anahtar kavramdır ve Ponty'nin düşüncelerini anlamaya çalışmak öncelikle zihinlerimizdeki tek boyutlu beden algısını kırmakla mümkündür. Dünyayı nesnel, bilimsel terimlerle açıklamaktan önce, ona primordiyal (başlangıçtan beri var olan, en eski, ilksel) bir şekilde bakmanın nasıl bir şey olduğunu araştırmaktır. Bir bireyin primordiyal bir yaşantı deneyimi gerçekleştirebilmesi ise, onun “yaşayan beden”i vasıtası ile olur. Dünya-beden, nesne-özne gibi ikili karşıtlar yoktur. Bunun yerine “şey”lerin içinde yer alan, duyularıyla ve algılarıyla tüm dünyayı “gören” ve aynı zamanda “görülen” bir bedendir var olan.



Şekil 10: Henry Moore, “The Horse”

“Horse”, Henry Moore Foundation, <http://catalogue.henry-moore.org/objects/23518/horse> [27.10.20]

Moore'un “At” (1978) eseri, Vogelherd’de bulunan atlara oldukça yakınlık ve benzerlik gösteren küçük bir heykeldir ve tarihöncesi öncüllerin güçlü yankılarını taşımaktadır. Henry Moore, yaşayan bedeni vasıtası ile alımladığı tarihöncesi bir nesneyi – bu durumda bir at figürünü – yani primordiyal bir yaşantı deneyimini, günümüze kendi çevirisi ile taşımıştır ve eldeki kaynağı kendi diline döndürüp, onu tekrar yorumlamıştır. Anonim bir sanatçının eserini, ilksel bir bakış açısı ile oluşturulmuş bir yapıtı, Moore kendi öznel çerçevesinden geçirerek, Ponty'nin

bahsettiği beden her hareketinin, algılanan her nesnenin, gerçekleştirilen her eylemin aslında birer estetik başarı olduğu bir noktaya taşımıştır. Moore'un hem Konstrüktivizmden hem de daha büyük ölçüde Sürrealizmden etkilendiği görülmektedir: sanatçı, ilkinden soyut formun inceliklerini edinmişken, ikincisinden de heykellerine nasıl insani ve psikolojik bir boyut kazandırabileceğini öğrenmiştir. Moore'un bu çalışmasındaki gibi biyomorfik formlara olan sevgisi, ona aynı zamanda figürlerin nasıl parçalara ayrılabilirliğini ve temellerine indirgenebileceğini göstermiştir.



Şekil 11: Vogelherd At Figürü, Almanya

“Ice Age Horse”, Brad Shaw Foundation, <https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/horse.php> [27.10.20].



Şekil 12: Vogelherd At Figürü, Almanya

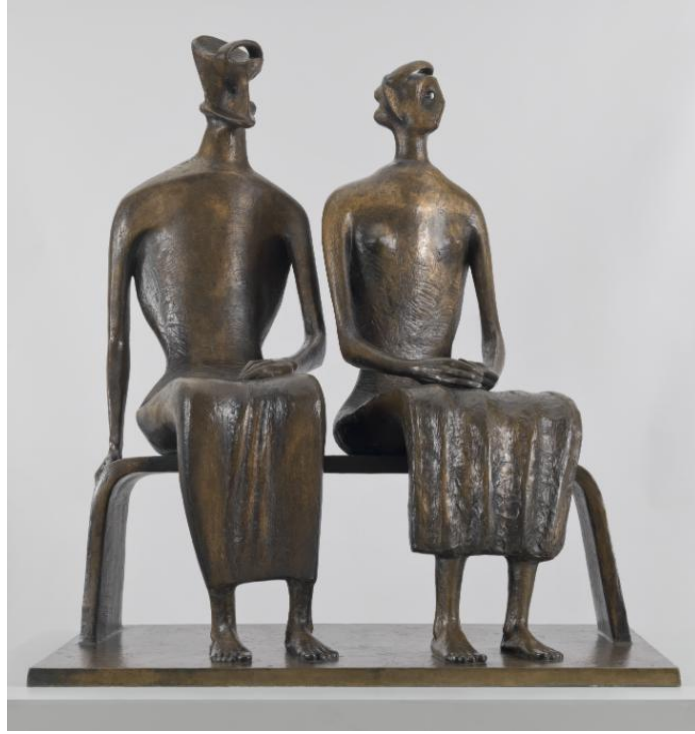
“Vogelherd Cave”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Vogelherd_Cave [27.10.20].

20. yy. sanatında sıklıkla algı ve beden temaları üzerinde üretimler verildiğini, onların görselliğe taşındığını söylemek mümkündür. Merleau-Ponty, felsefesinde, bireylerin dünyayı algılama biçimlerini varoluşsal ve fenomenolojik bir çerçeve üzerinde incelemekte, insanların algısal yönelimlerini salt psikolojik bir artalana sokmamaktadır. Ponty'nin düşüncesinin merkezinde hem zihni hem de bedeni birleştirmekte, tümleyici bir yaklaşım sergilemektedir. İşte bu bütünleyici yaklaşım çerçevesi, tamamıyla algıya yaslanan bir zeminde bulunmaktadır. Bireylerin algıladıkları nesneler/figürler, bedenler/zeminler arasındaki ilişki aslında deneyimlenen en basit formdur. Beden-zihin-algı örgütselliğinde duyumsadığımız edinimlerde, bireyler de aktif rol oynarlar.

20. yüzyıl modernist sanatçılarının da sıklıkla irdelediği ve üzerinde eserler ürettiği konular da biri de varoluşçuluk, öze dönme ve ifadeyi ilkede ve ilkselde arama uğraşları olmuştur. Primitivizme olan duyarlılık, yer aldıkları toplumdaki yapısal değişikliklere bir tepki, uyumsuzlaştıkları kültürden bir sıyrılış ve sanatı ticari nesnelliğinden koparma arzusudur. Henry Moore gibi sanatçılar da primitif sanatı özün dolambaçsız bir anlatım olarak görmüşler ve eserlerinde sıklıkla işlemişlerdir.

“Çevirmen, metindeki ana noktaları tartışmak, anlamı üzerine düşünmek ve çeviri sürecini tartışırken harekete geçmek için kendi deneyimini kullanabilir. Araştırmacının / çevirmenin rolü, araştırmacılara kültürler arası anlam ve yoruma dikkat etmeleri için önemli bir fırsat sağlar ve araştırmacıları araştırma sürecinde anlam eşitliği konusuna yaklaştırır. Ancak, araştırmacının / çevirmenin bu rolü, araştırmacının sosyal ve kültürel konumundan ayıramaz” (Temple, Young, 2004, 168).

Merleau-Ponty'e göre de her eser, her bir kişisel stilin ifadesidir yani her algı bir estetikdir. Daha da ötesinde her algı, düşünce ve hareket, bir sanat eseridir. Bu nedenle Merleau-Ponty için sanat (ve eserleri) bedensel bir dışavurumculuktur. İşte bu bedensel dışavurumculuğun en etkili, “verili” dünyadan bağımsız, bireyin tecrübelediği o “primordiyal” dünyaya en yakın örnekleri ise prehistorik sanatta görebiliyoruz.



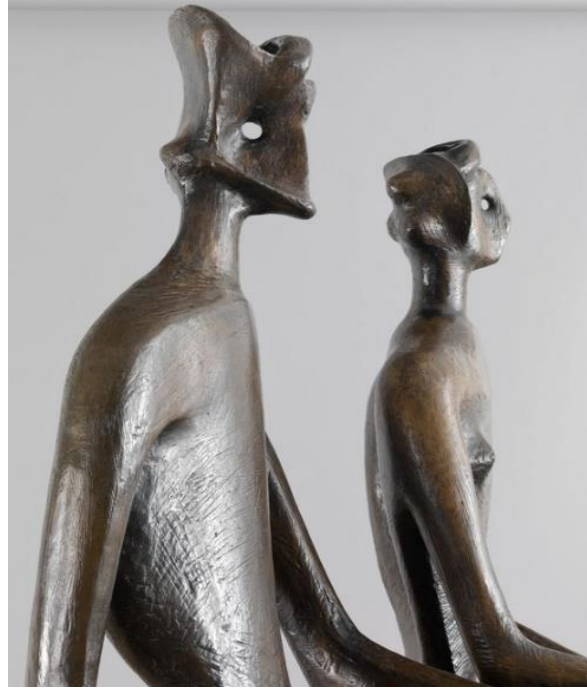
Şekil 13: Henry Moore, “King and Queen”

“King and Queen”, Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_(sculpture)) [27.10.20].

Moore bu çalışmasında hem Mısır tarihinden hem de Afrika sanatından o döneme ait olan bir eseri, farklı bir kitleye, farklı bir alımlayıcı topluluğuna “yeniden yazarak” ulaştırmaktadır. “Kral ve Kraliçe [...] büyük bir konuydu [...] bir şekilde heykeltıraş onlara [...] normal yaşamın üzerinde görünmelerini sağlamak için daha fazla asalet, onur ve kendine güven verdi. Bu duygunun bir kısmını heykelime aktarmaya çalıştım” (Hedgecoe, 1986, 26) diyen Moore, kültürlerarası bir anlam ve yorum çevirisi gerçekleştirmiştir.

Moore, kendi bulunduğu sosyo-kültürel zeminden bir başka zemine bakar ve etkilenirken kendi deneyiminden yola çıkar, anlam aktarımını orijinalinden tamamen koparak ya da sıyrılarak değil, aksine onu özümseyerek ve kendi algısı ile birleştirerek bizlere sunar. Moore'un eserini oluştururken etkilendiği bu Batı dışı sanat eserinde için şunları demektedir:

“Bu heykel, her zaman için benim favorim olmuştur. Benim için bu iki insan son derece gerçekler ve bu heykelde erkek ile dişi arasındaki farkı hissedebiliyorum. Heykeltıraş, erkeği kadından bilinçli olarak biraz daha büyük yapmış ki bu beni kendi bronz ‘Kral ve Kraliçe’ mi yaparken çok etkiledi. Ancak, hasar almış olsalar bile, Mısır heykelinin karakteristik özelliği olan mükemmel bir durgunluk ve dinginlik duygusuna sahipler” (Moore, 1981, 31).



Şekil 14: Henry Moore, “King and Queen”

“King and Queen (sculpture)”,Wikipedia, [https:// en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_sculpture](https://en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_sculpture) [27.10.20].

Açıkça görülüyor ki sanatçı, durduğu konum itibari ile bütünleştirici ve yeniden yaratımcı bir üslupla hareket etmektedir. Amacı, ilham aldığı kaynak ürünün bir replikasını yapmak değil, aksine, tıpkı bir çevirmenin kaynak metnin yazarı ile yaptığı gibi, algısal ve bilişsel bir yakınsama ile o sanatçıyı anlamak, aktarmak ve ürünü kendi durduğu noktada yeniden yazmaktır.

Çeviri ile sanat arasındaki ilişki, çevirinin farklı kültürleri açıklamak ve yaymak olan yeni amacına işaret etmektedir. Bu durumda Moore, özgün metnin kültürü ile ilgili tartışmalara ve diyaloglara katılarak, kültürel yeniden üretimlere çevirileri ile katkıda bulunmuştur demek yanlış olmayacaktır. Chesterman (1997), Lefevere (1992), Snell-Hornby (1992) gibi araştırmacılar, çevirmeni "etkili bir iletişimci", "kültürler arası bir uzman", kısacası bir “kültür operatörü” olarak tanımlamaktadırlar. Bu durumda, kaynak ile hedef metin dili arasındaki uyumu kontrol etmeye yönelik olan dil tabanlı yöntemler, doğru bir çeviri üretmek için yeterli olmamaktır. Bu tür yeni tanımlar ve araştırmalar, çevirmenlerin kültürel farkındalıklarını artırdıklarında, kültürel/kültürlerarası yeterliliklerini geliştirdiklerinde bu uzmanlar haline geldiğini göstermiştir.



Şekil 15: Ahşap Heykel, Nijerya

Headdress. 2003. **Primitivism**. s.609.

Moore çeviri ve sanat arasındaki ilişkiyi, kültürel olarak ilgili metinleri anlamının bir yolu olarak görmektedir. Kültüre dayalı metinleri çevirmek, yalnızca iki dilli bilgiyi değil, aynı zamanda kültürel, dini, ideolojik ve politik konular dahil olmak üzere metnin sosyal / antropolojik yönlerini analiz etmek için iletişim becerisi de gerektirmektedir. Bu nedenle, Moore çevirilerinde, kültüre bağlı metinleri çevirmenin, çevirmenlerin yalnızca dil becerilerine değil, aynı zamanda kültürel ve kültürlerarası yeterliliğe sahip olması gerektiği görüşüne uygun hareket etmiştir.

1970'lerden itibaren, kültürlerin çevirisi giderek çeviribilim ile daha bağlantılı hale gelmiştir. Lienhardt (1966) çeviriyi, farklı düşünce tarzlarını müzakere etmek olarak tanımlamış, bu nedenle çeviriyi tamamen dilsel bir görev olarak değil kültürel bir anlayış olarak ele almıştır. Hermans (1999), çevirinin sosyal bir fenomen ve kültürel bir uygulama olarak görülebileceğini söylemiş, bu anlamda, çevirmenin kültürler arasında bir arabulucu olarak düşünülmesinin önünü açmıştır. Moore'un durumundan bakıldığında, Afrika ve prehistorik kültürleri ele alan metinleri çevirmek, bu uzak kültürleri anlamayı gerektirmektedir. Bhabha “Çeviri, kültürel iletişimin performatif doğasıdır” (Bhabha, 2007, 326) sözüyle Moore'un

yaptıklarının açıklayıcısı olmuştur. Çünkü Moore, hem erek metindeki kültürün sosyal aktivitelerini anlamış hem de ortaya çıkardığı nihai ürünler/çeviriler ile Bhabba'nın bahsettiği performatif yapıyı açığa çıkarmıştır.

Hermans (2001), antropologların, özellikle çeviri yoluyla temsili formlar yaratma sürecinde ve kültürü yorumlamada birçok güçlüklerle karşılaştıklarına dikkat çekmiştir. Sanatçı/çevirmen de kültürel çevirinin sadece kültürel anlayışı içermediğini fark ettiğinde de aynı zorluklar da ortaya çıkacaktır çünkü kültürel çeviri, bütüncül bir bakış açısı içeren bir metafordur. Bu nedenle Moore, ilkel kültür eserlerini çevirirken, misyonunda sosyal, kültürel ve politik çevrenin de bilincinde hareket etmiştir. Bassnett için, çeviri kavramı “her türlü süreç için metafor haline gelmiştir. Bu kavram, beşerî bilimlerle doğa bilimleri arasında disiplinler arası alışverişler için bir güç olduğu kadar dönüştürme, yeniden yazma, kodlama ve kod çözme”dir (Guldin, 2018, 69-70). Bassnett'in açıkladığı gibi, çeviri kültürü ya da kültürleri çevirmek hayatı öğrenmenin, başka bir dili konuşmanın ve farklı insanlarla tanışmanın başka bir yoludur. Bu anlamda çeviri, yabancı söylemin çevirmenin dilindeki tutarlılığını yeniden üretme girişimidir. Bu nedenle, yeniden üretim süreci aynı zamanda Moore'un dil kaynağına ve izleyicinin etnografik analize olan ilgisine de bağlıdır.

5.3.2. Constantin Brancusi

Constantin Brancusi, soyut ifadeler aracılığı ile yarattığı üç boyutlu temsillerinde modernizmde önemli yer edinmiş bir heykeltıraştır ve eserlerinin dışsal görünümündeki sadelik ile dikkat çeken Brancusi, 20.yy. sanatında derin izler bırakmıştır. Brancusi, memleketi Karpat Dağları'ndan gelen doğal bir yaklaşım ve Paris Avangardının çok yönlülüğünü birleştirdiği eserlerinde “öz”e yönelerek, figürleri ve nesneleri saf bir biçimsel dil ile aktarmaktadır.

Modernizmin kurucu figürlerinden biri olan Brancusi, bronzdan, mermerden, taştan ve ahşaptan eserler üreterek, figüratif formları sadeleştiren bir stile yönelmiştir. Eserlerinin zarif geometrik hacimleri, genellikle hareketi ve ruhsal yansımaları temsil eder; oval ve eliptik formlar ile de vurgu yaratır. Brancusi'nin amacı her şeyden önce gerçekçiliktir, içsel, gizli gerçekliği, şeylerin özünü temel doğalarında takip etmektir. Geleneksel heykel görüşlerini reddederek, bunun yerine, sadeleştirilmiş, stilize edilmiş yaratımlarda bulunmuştur. Brancusi'ye göre, “soyut”

bizzat bir gerçekliktir ve önemli olan şey, dışsal biçiminden ziyade şeylerin özünü göstermektir. Brancusi, Rodin'in 19. yüzyılın teatralitesine ve ayrıntı birikimi üzerindeki vurgusunu reddetmekte ve radikal bir sadeleştirmeyi desteklemektedir; saf formlar yaratmak için tüm süslemeleri ve abartıları geride bırakmaktadır. Amacı, heykellerinde özü yakalamak ve onları minimal araçlarla görünür kılmaktır.

20. yüzyılın başlarındaki diğer Avrupalı sanatçılar gibi Brancusi de insan figürünü sofistike bir şekilde soyutlarken ilkel sanatlardan ilham almıştır. Bu ilhamı, anavatanı Romanya'nın geleneksel ahşap oymacılığı etkisi ile birleştiren sanatçı, ahşapta tamamen yeni bir çalışma yöntemi yaratmış ve 19. yüzyıl geleneksel taş ve mermer heykel fikrinden koparak kendi dilini yaratma yoluna yönlenmiştir.



Şekil 16: Constantin Brancusi, “The First Step”

The First Step. 2003. **Primitivism**. s.348

Brancusi'nin “The First Step” isimli çalışması, anatomisi değiştirilmiş bir erkek ya da kız çocuğunu betimlemektedir. Heykel, adında da belirtildiği üzere, ilk adımını atan bir çocuk tasvirine gönderimde bulunmaktadır. Her ne kadar heykelin adı, yürüme eylemine, yani harekete göndermede bulunsa da heykeldeki her iki bacak statiktir ve bir destek üzerinde durmaktadır. Heykelde yalnızca bir kolun bulunması, bir çocuğun dünyaya ilk adımını attığındaki endişe hissini ifade eden asimetrik bir kompozisyon yaratmaktadır. Çünkü Brancusi'ye göre, “gerçek olma” kavramı doğaya benzemekten çok daha fazlasıdır. Bu fikir onun eserlerinin merkezini oluşturur ve bu, onu zamanında bu kadar tartışmalı hale getiren ve heykel sanatı adına önemli kılan şeydir. Yarattığı

sanat eseri, Batılı öncüllerinin tarzını takip etmemektedir, aksine akademik geleneği bozmakta ve bugünün Modernizm ilkelerini şekillendirmeye yardımcı olmaktadır.

Merleau-Ponty'nin varoluş meselesinde merkeze koyduğu beden, algının ilk hareket kazanmaya başladığı, duyuların açılmaya başladığı an üzerine kuruludur.



Şekil 17: Mali, Ahşap Heykel

Figure Bambara. 2003. **Primitivism** s.349

Bu nedenden dolayı da Merleau-Ponty, bedeni ve duyuları tam olarak anlayabilmenin yolunun, o ilksel temas noktasına geri dönmekten geçtiğini belirtmektedir. Çünkü bu ilksel temas noktasında bazı ikilikler ortadan kalkmaktadır, örneğin, zihin-beden ya da özne-nesne gibi. Merleau-Ponty, “deneyimin düşünüm öncesi saflığıdır; dünyayla temasımızın gerçekliğiyle ilgili olarak ilksel, bilişsel-öncesi ve deneyimsel bir hakikattir. Ancak bu masumiyet, onu nasıl göreceğimiz bize öğretildiğinde, dünyaya ‘nasıl bakacağımızı’ öğrendiğimizde kaybedilir” (Primozić, 2012, 78-79) demektedir. Sanatta düşünme ve yaratma eyleminin kesin çerçeveleri bulunmadığından, Merleau-Ponty'nin ilksele vurgusu, düşünüm-öncesi alan olarak gördüğü bu noktanın Brancusi'nin var olduğu yer olarak görülebilir.

Brancusi'nin bir diğeri olan “Little French Girl”, bazı ilkel heykeller ile güçlü bir benzerlik taşımaktadır. Örneğin, Brancusi'nin bu heykelindeki uzun boyun ve omurga, Fildişi Sahilleri ve Bissagos Adaları'na ait olan figürleri çağrıştırmaktadır. Brancusi, açıkça bu tip heykellerin niteliklerine doğru çekilirken, onu en çok etkileyen şey ahşaba doğrudan oyma yapmaktı. Brancusi, kil veya alçı modellemek ve sonra bronz döküm yapmak yerine heykelin malzemesinin doğrudan manipülasyonunu tercih etmiştir. Hayatının ilerleyen dönemlerinde Brancusi, "sadece Afrikalılar ve Romanyalılar odun parçalamayı biliyorlar" (Geist, 1984, 362) demiştir. Brancusi'nin doğrudan oymaya yaptığı vurgu, Avrupa heykelinde eksik olduğunu düşündüğü bir dürüstlük ve özgünlük anlamına gelmekteydi. Brancusi'nin bu heykellerden çıkardığı özgünlük ya da gerçeklik duygusu, sanatının benzer şekilde doğrudan ve aracısız olabileceğini keşfetmesine yol açmıştır.



Şekil 18: Constantin Brancusi, “Little French Girl”

“Little French Girl”, Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/artwork/66> [27.10.20]

Brancusi'nin, Avrupa heykel geleneğinde bulunmayan fakat ilkel figürlerindeki bazı detayları kendi eserine çok benzer bir şekilde taşıması, çevirmenlerin bilinmeyen bir kavramın karşılığını hedef metin literatüründe bulamamaları ile ödüncleme yönteminden yararlanmalarına benzetilebilir. Ödünclemede her ne kadar kaynak metindeki sözcük değiştirilmeden aktarılsa da Brancusi ilkel figürlerdeki detayları aynen değil ama minimal değişiklikler ile hedef ürüne aktarmıştır. Ödüncleme, kaynak kültürün ifadeselliğini hedef kültüre

aktarmak için de başvurulmuş bir yöntemdir, bu aynı zamanda da hedef dil literatürüne yeni sözcükler kazandırmanın da yolunu açar çünkü zaman geçtikçe ödünçleme yöntemiyle dile yeni söylemler katılabilmektedir.

William Rubin (2003, 328), “Gösterenler arasındaki estetik yakınlıklar, gösterilenler düzeyinde karşılaştırılabilir ilişkiler üstlenmemize izin vermiyor” demektedir. Başka bir deyişle, avangart sanat ile ilkel sanat arasında ortak estetik yakınlıklar var gibi görünse de yani her ikisi de benzer görünse de iki sanat türünde ifade edilen, gösterenin amacına bağlı olarak farklı anlamlar taşır. Rubin'in sunduğu gösteren ile gösterilen arasındaki ayrım Brancusi'ye ve primitivizm meselesine uygulandığında, heykeltıraşın ödünçleme yöntemini kullanarak Avrupa heykel sanatına yeni bir öğeyi tanıştırdığı ve ona kattığı anlaşılmaktadır. Her ne kadar kaynak eserin sahibi de Brancusi de ahşapla çalışırken aynı teknikleri kullanıyor olsalar da sonuç yine Brancusi ve diğer sanatçı için farklıdır. Brancusi, sadece ilkel sanatta ifade edilen anlamla değil, erek kültürde kendi anlamını kendi kavramsal formuyla ifade etmekle ilgileniyordu ve şu anki gerçekliğimizde bu tür bir deneyimin elde edilebileceğine inanıyordu.



Şekil 19: Ahşap Miğfer, Fildişi Sahilleri

Helmet Mask. 2003. **Primitivism**. s.350

Çeviri, özellikle kültürel öğelerin çözümünde ve uygulanmasında için çeşitli çalışma alanlarıyla bağlantılıdır. Orijinal metinlerin kültürel yönlerini anlamak, metnin temel mesajını kavramak ve böyle bir mesajı etkili bir şekilde sunmak için farklı kültürler arasındaki boşlukları doldurmak çok önemlidir. Bu anlamda Brancusi'nin çevirisi, sosyal yaklaşımların yanı sıra anlambilim stratejileri uygularken farklı kültürleri aktarmayı gerektiren gerçek yaşam uygulamalarına dayanmaktadır. Bu nedenle, Brancusi'nin geçtiği süreçte çeviri sadece bir metnin kelime ve cümle açısından dili değil, aynı zamanda o metnin içinde geliştirildiği kültürdür. Metnin kültürünü anlamak, Brancusi'nin çeviri görevini içeren mesajı kodlama ve deşifre etme süreçlerini incelemesini gerektirir. Temkin (2000)'in ifadesine göre, Brancusi için, doğayı yeniden üretecek gibi görünen bir şey sadece en fazla bir kopya olabilir. Heykelin güzelliğini, fiziksel formun yeniden yaratılmasında değil, daha önce görünmez olan bir şeyin açığa çıkarılmasında görmektedir. Olaylardaki gerçeği temsil etmenin birden fazla yolu olduğuna inanmaktadır. " Brancusi, süslemesiz, son derece basitleştirilmiş biçimlere konsantre olarak, konularının gerçek özünü taşıyan hayvanlar, insanlar veya nesneler taşıyan heykeller yaratmaya çalışmıştır. Birçoğu sanatını soyut olarak görürken, sanatçı buna karşı çıkmış; çalışmalarının temsili doğası üzerinde ısrar etmiş ve temel, genellikle gizli bir gerçeği ifşa ettiklerini öne sürmüştür.

Böyle bir inceleme, dili bir sosyalleşme eylemi olarak çalışmasını, yani bireyin dili sosyo-kültürel bağlamlarda kullandığı sosyalleşmeyi içermelidir. Brancusi'nin çalışması büyük ölçüde efsaneler, folklor ve "ilkel" kültürler tarafından beslenmiştir. Bu geleneksel, eski dünya ilham kaynakları, eserlerinin şık görünümüyle benzersiz bir tezat oluşturması ve modernliğin, zamansızlığın ayırt edici bir karışımıyla sonuçlanmıştır. Sosyal etkileşimler, Brancusi'nin yalnızca ifade becerilerine katkıda bulunmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel çeviri için gerekli olan kültürel farkındalığı artırmalarına da yardımcı olmuştur. Kültürel metaforları, kültürel boşlukları ve kültürel manipülasyonu kapsayan Kültürel Çeviri, Brancusi'nin bir çevirmen olarak kültürel ve kültürlerarası yeterliliğe ulaşmasına yardımcı olmak için kapsayıcı bir alan sunmuştur.

Brancusi'nin çevirisinde, kaynak metinlerin sorunlarını çözmek için salt sözdizimsel ve anlambilimsel stratejiler sağlamaya odaklanılmamıştır, çünkü metnin kültürel yönlerinin ihmal edilmesi çeviri sürecini olduğu kadar çevirinin kalitesini de

etkilemektedir. Brancusi, Baule ve Fildişi Sahilleri'ndeki kaynak metni ile, hedef kültürde denkleğin yalnızca forma dayalı olarak bulunamayacağı, bu sürecin aynı zamanda hedef metnin işlevi ve okuyucular/izleyiciler için amacı hakkında da yönelimler içermesi gerektiğinin farkındadır.

Örneğin Maitland (1985), dilbilimsel olmayan ve dilbilgisel olmayan anlamıyla kültürel çevirinin farklı kültürel gruplar arasında genel bir iletişim süreci sunduğunu önermiştir. Newmark (1988), kültürün antropolojik bir perspektiften türetildiğini ve kültür ve dilin birbiriyle ilişkili kavramlar olduğunu vurgulamıştır. Blum-Kulka (1986) çeviriyi bir iletişim eylemi olarak tanımlamıştır ve çeviri süreci iki dille sınırlandırılmayacağını çünkü çevirinin iki kültür içerdiğini belirtmiştir. Brancusi'nin primitif eserlerin çevirisinde yaptığı kültürel açıdan sınırlandırılmış terimler aracılığıyla kültürel denkleğe ulaşmakla sınırlı değildir, aynı zamanda sosyal kimlik, imgeler, kültürel metaforlar gibi kültürel konuları da kapsar.

5.3.3. Paul Klee

Eşsiz resim dili ve yenilikçi yaklaşımları ile tanınan Paul Klee, 20. yüzyıl modernizmi üzerinde geniş kapsamlı bir etkiye sahiptir. Klee'nin sanatı çocuklardan, gerçeküstücülere kadar çok farklı alanlardan etkilenmiştir bu nedenle çalışmalarının doğası esprili, fantastik, şakacı, absürt gibi çok çeşitli tarzları yansıtmaktadır. Klee, soyutlama ve temsil arasında serbestçe hareket ederek, 20. yüzyılda avangart resmin en önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur.

Paul Klee' modern sanata bakış açısını şöyle açıklamaktadır:

“Eskiden [...] insanın görmekten hoşlandığı, ya da görse hoşlanacağı şeyler anlatılırdı. Şimdi, görünen nesnelerin göreceliği açıklanıyor. Bu arada, görünenin, dünyanın tümüne oranla, bütünden kopuk bir örnek olduğu ve gizli kalan başka gerçeklerin sayıca ağır bastığı inancı dile getiriliyor. Şimdi çabalar, saklı olanın (rastlantıların karşımıza çıkartıklarının) aydınlığa çıkarılmasına yönelik” (Klee, 1920, V'ten aktaran Ertürk, 2012, 54).

“Klee'nin, ‘sanat görüneni vermez ama görünür kılar’ (Klee, 1920, 1) özdeyişi, modern sanat tarihine, sanatın ve sanat felsefesinin en belirleyici ilkelerinden biri olarak geçmiştir. Görünmeyenin görünür kılınması, farklı bir düşünce biçimi gerektirir... Asıl üretici olanın, izlenen yol olduğuna inanan ve oluşumu, varoluşun üzerinde tutan Klee'ye göre, yaratılış, eserin görünen yüzünün altında, oluşum olarak yaşamaktadır. Geriye doğru bakıldığında, görmek için bilgi yeterlidir, oysa ileriye doğru bakıldığında, görmek için yaratıcı olmak gerekmektedir” (Klee, 1968b, 308/932'den aktaran, Ertürk, 2012, 54).

Merleau-Ponty sanatı, “şeylerin görünmez oluşumunun” bir ifşası olarak görür ve sanatçıların dünyaya görünür bir ifade kazandırmaya çalıştığını vurgular. Öyle ki, şu an bizlere oldukça sıradan ve olağan gelen doğa olayları, herhangi bir doğa-üstülük atfetmediğimiz olgular, prehistorik/ilkel insanlar için ise tam tersini teşkil



Şekil 20: Inuit Finger Mask

“Finger Mask”, Invaluable, <https://www.invaluable.com/auction-lot/yupik-polychromed-wood-finger-mask-100-c-b085c8a9f8> [19.11.20].

edebilmektedir. İşte sanat vasıtası ile bu insanlar, açıklayamadıkları birtakım olguları ve olayları sanat yoluyla açığa vurmuşlar ve Ponty’nin dediği gibi bu “şeylerin görünmez oluşumlarını” görünür kılmaya çalışmışlardır.

Sanatçı için yarattığı bir estetik görüntü (veya bir metin), bir insan öznesinin, onun yaşadığı somut tecrübelerle ilişkilendirilişini özetlemektedir. Gombrich, Klee hakkında şöyle demektedir. Klee,

“Elinin altında ortaya çıkan formların yavaş yavaş hayal gücüne nasıl gerçek ya da fantastik bir konu önerdiğini ve 'bulduğu' imajı tamamlaması halinde yardımcı olacağını [...] hissettiğinde bu ipuçlarını nasıl takip ettiğini anlattı. [...] Doğanın kendisinin sanatçı aracılığıyla yaratıldığını savundu; tarih öncesi hayvanların tuhaf şekillerini oluşturan ve sanatçının zihninde hala aktif olan ve yaratıklarını büyüten derin deniz faunasının fantastik masal diyarını oluşturan da aynı gizemli güçtür” (Gombrich, 1963, 439).

Merleau-Ponty, dünyanın bir anlamda sanatsal bir görünümün ürünü olduğunu ortaya çıkarmaktadır çünkü Merleau-Ponty’e göre sanatı bedensel devinimleri anladığımız gibi anlamaktayızdır, soyutlamalar ve analizlerle değil. Klee’nin de yaptığı gibi bir sanat eserini anlamak için ona vücudumuzu emanet ederiz, eserdeki sözleri, çizgileri, renkleri ve sesleri anlamak için duyularımızı o esere emanet ederiz çünkü resim “şey”leri kopyalamaz, Klee gibi aksine onları yeninde anında ve bedensel olarak yansıtır. Dünyanın yeniden canlandırılışıdır.



Şekil 21: Paul Klee, “Error on Green”

“Error on Green”, Paul Klee, <https://www.paulklee.net/error-on-green.jsp> [27.10.20].

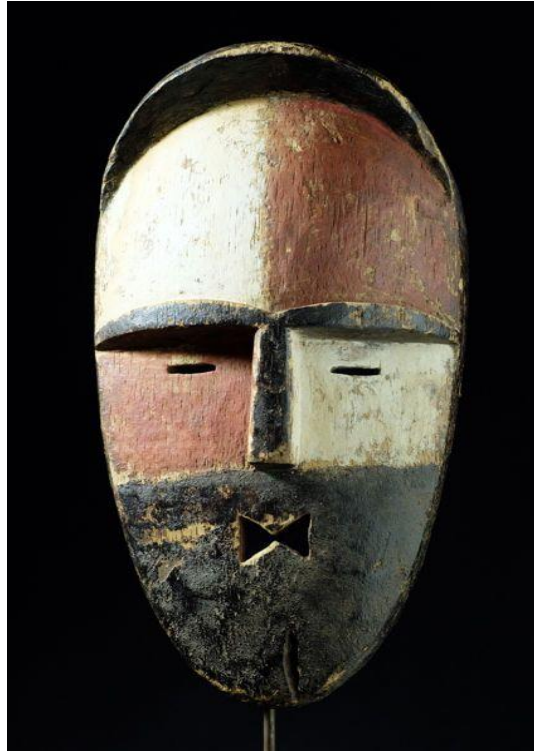
Bu sezgisellik, Klee'nin çalışmalarının çoğunda açık bir şekilde görülmektedir. Klee, “Error on Green” isimli çalışmasında, çocukların resimlerine, onların yarattığına benzer şekilde, insan özelliklerinin formlarıyla oynamış, bazı uzuvları daha ön plana çıkarmış ya da aksine daha az görünür kılmıştır. Inuitlerin parmak maskesinde de olduğu gibi, gözlerin, ağzın veya iletilen duygu için önemli gördükleri her şeyin genişletilmesi ya da büyütülmesi, tüm ilkel sanatçılar için ortaktır.

“Bedenimizin öznelliğinin dışında duramayız; konuşurken, yazarken ve yorumlarken kendimizi kendi tarihselliğimizden ayıramayız ... Çeviri, farklılığı tanır ve ifade eder, çünkü bu sadece farklılığın algılanması, kişinin zihnine girdiği bilişsel müzakere ile ilgili değildir; bu farklılığın anlamı, kişinin kendi perspektifinden eklemlenmesidir, çünkü temelde çeviri, yabancıyı kendi bakış açısına dâhil eder” (Maitland, 2017, 7).

Farklılığın peşine düşmüş olan Klee de dünyayı örneklemek için de kendi perspektifinden yararlanmıştır. Duygu dünyasına görsel bir yanıt arayan sanatçı, tıpkı bir çevirmen gibi algıladığını kendi tarihselliğinden geçirip, kendi sanat anlayışı ile eklemlenerek yaratmıştır.

“Bir başkasının deneyiminin kendi sözleriyle ifade edilmesi, diğer fikirlerin, diğer bakış açılarının ve diğer dünya görüşlerinin aktarılmasını gerektirir. Ama biz her zaman algıladığımızı geri dönülmez bir şekilde dönüştürürüz, çünkü onu zorunlu olarak kendi bakış açımıza göre yeniden şekillendirmeliyiz. Çeviri yoluyla, anıları değiş tokuş ederiz ve bizimkinden farklı geleneklerle yüzleşiriz ve böylece diğerini hikâyeleri için empatiyle hayal ederiz” (Maitland, 2017, 7).

Bu durumda, Klee de duyguyu ifade edebileceği bir format olarak ilkelciliğe yönelirken, geleneksel Avrupa resmi yapılarından uzaklaşmaya çalışmaktadır. İlkel sanatçının duyumladığını kendi sözleri ile ifade eden Klee, bir eseri kendi bakış açısına göre şekillendirmiş, Maitland’ın de bahsettiği gibi, onun hikâyesini okuyarak yeniden yazmış ve şöyle demiştir: “Sanki yeni doğmuş gibi olmak, hiçbir şey bilmemek, Avrupa hakkında kesinlikle hiçbir şey bilmemek, gerçekleri ve modayı görmezden gelmek, neredeyse ilkel olmak istiyorum” (Hunter, Jacobus, 1985, 124).



Şekil 22: Maske, Aduma, Gabon

“Rare Mask-Aduma-Gabon”, Catawiki, <https://www.catawiki.pt/1/13887025-rare-mask-aduma-gabon> [27.10.20].



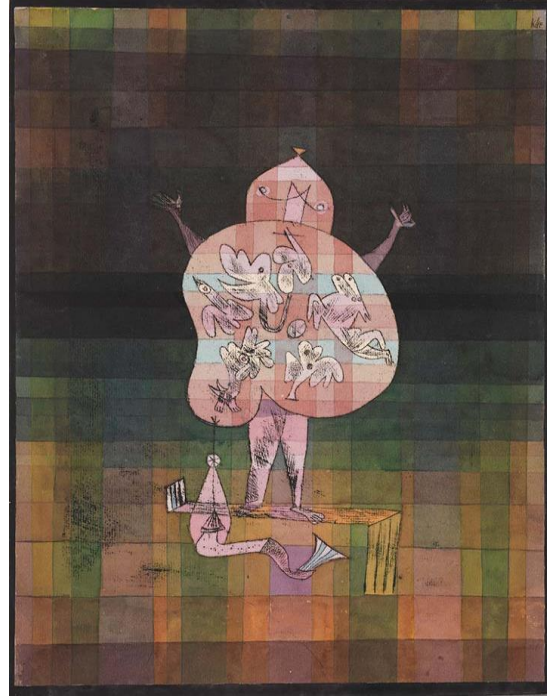
Şekil 23: Paul Klee, “The Clown”

“Clown”, Fineart America, <https://fineartamerica.com/featured/1-clown-paul-klee.html> [27.10.20].



Şekil 24: Aborjin Kanguru Betimlemesi

“Australia Painted Bark”, Museum Victoria, <https://collections.museumsvictoria.com.au/items/17536> [27.10.20].



Şekil 25: Paul Klee, “Ventriloquist”

“Ventriloquist and Crier in the Moor”, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483153> [27.10.20].

Kuzey Avustralya'daki bu ağaç kabuğuna yapılmış resimdeki figürün karnındaki betimlemelere bakıldığında, bunların X-ışını kompozisyonları ile ilginç bir benzerlik taşıdığı görülmektedir. Bağırsak, omurga gibi bazı vücut bölümleri gerçekçiliğe yakın bir şekilde tasvir edilmişler, yani canlı bir organizmanın iç kısımları gerçekte olduğuna benzer bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Paul Klee'nin çalışmasında ise, vantriloğun karnında anatomiden ve gerçeklikten uzak, konuşan hayali varlıklar gösterilmektedir. Bu şekilde, Paul Klee, X-ışını çıktısına benzeyen bir sanatı, esasen düşleme döndürmüş, ilkel resimdeki “anatomik” betimlemeyi, kişisel bir imgeye ve özgün bir yaratıma çevirmiştir.

Christina Nord'a göre, (sözlü veya sözsüz) işaretler aracılığıyla gerçekleştirilen iletişim hem üreticinin hem de alıcının yarattığı bir kavram veya anlam ile ilgilidir. Amaçlanan hedefi elde etmek için, üretici ve alıcının işaretin anlamı konusunda bir tür anlaşmaya sahip olması gerekir fakat bazı işaretler gelenekseldir ve dolayısıyla da o kültüre özgüdür. Çevirmen de hedef kitle için işaretler üretir, kaynak kültür envanterinden alır ve hedef kültüre bunları taşır.

Çevirmenler, kaynak kültürde yer alan o kültüre ilişkin öğeleri, kendi kültürüne özgü bilgilerinin ve temellerinin ışığında yorumlayabilmektedirler. Klee de yabancı

bir kültürü, kendi kültürüyle, birincil kültürüyle karşılaştırılarak bir çeviri gerçekleştirmiştir. Kendi kültüründen farklı olarak gözlemlediği her şeyin aslında diğer kültüre özgü olduğunu gören Klee, yine de birçok modernist sanatçının yaptığı gibi, farklı dünyaların ve onların kültür ürünlerinden ve yaşam algılarından etkilenecek ortaya bir sanatsal duruş koymuştur. “Diğer”inin yapıtı ile kendi içindeki ilkel duygulara yönelmiş ve bunu ifade etmenin, aslında kendi erek kültüre aktarmanın özgün ve saf bir yolunu bulmuştur. 1920’de sanatçı Paul Klee şöyle yazmıştır:

"Eskiden yeryüzünde görünen şeyleri ya da bakmaktan hoşlandığımız ya da görmek istediğimiz şeyleri temsil ederdik. Bugün görünür şeylerin ardındaki gerçekliği ortaya koyduk, görünür dünya sadece evrenle ilgili izole bir durumdur ve daha birçok gizli gerçek vardır" (Hughes, 1981, 304).

Her eylem belirli bir kültür bağlamında görülecekse, bu aynı zamanda çeviri için de geçerlidir. Bu nedenle, çeviriyi veya çeviri eylemini neyin oluşturduğuna dair kültüre özgü çeşitli kavramlar olduğunu varsayabiliriz. Kültürel ve kültürlerarası yeterlilik, kültür deneyiminden gelişen farkındalığı ifade eder. Çevirmen, kültürler arasındaki farkındalığını artırarak yeterliliğini geliştirebilir. Bassnett (2014), çevirinin sadece metinlerin bir dilden diğerine aktarılması olmadığını, bu işin aynı zamanda bir metinler ve kültürler arası müzakere süreci olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Bassnett ve Lefevere (2016), kültürel ve kültürlerarası yeterliliğin çevirmenin performansını etkilediğini de ileri sürmüşlerdir. Tymoczko (2003) iki dilsel, kültürel grup arasında arabuluculuk yaptıkları için çevirmenin diller arası ve kültürlerarası bir ortamın parçası olduğunu belirtmiştir çünkü çeviri, geçişliliğin gerekliliğini ve uygulanabilirliğini ele alan bir kültürlerarası iletişim pratiğidir. Sanat da bu bağlamda, her zaman çeviriyi içerir çünkü genellikle en dar anlamında, bir dildeki eserleri diğerinin konuşanlarına/izleyicilerine yeniden yaratarak erişilebilir kılmaktadır.

Kültürlerin kendileri sanatçı tarafından 'okunabilen' ve aslında 'yazılabilen' metinler olarak görülmektedir. Kuşkusuz, kelimenin kabul edilen anlamıyla çeviri uygulaması ile sanat çeviri arasında farklılıklar vardır. Klasik anlamda çeviride bir dilden diğerine ikili bir eylem mevcuttur, bu çevir türü nesnesi olarak bir dil parçasını ele alırken, Klee gibi sanat bağlamında dönüştürücü çeviride ise, bir ifadenin edimsel yönleri yeniden üretime girmektedir ve beraberinde fiziksel,

zamansal ve sosyal bağlamsallığı da taşımaktadır. Hatta bazen çevirmen, varsayılan anlamı bozulmadan yeniden üretme görevine meydan okumaktadır da.

Bu nokta da Klee, kaynak metni üreten her bir kültür birimi ile karşı karşıyadır. Bu nedenle, sanatçı, çok yönlü bir diziyi anlamaya çalışmanın getirdiği kısıtlamalar nedeniyle, geleneksel çevirmenden çok daha büyük ölçüde çevrilecek olan metinleri yeniden üretmektedir. Başka bir kültürde deneyimlediği gerçekler ve eylemler, sanatçının geleneksel anlamda çeviriden ziyade daha geniş, daha sentezleyici bir yapıya teşebbüs etmesinin nedenidir.

Ancak, çevirinin en temel ikilemleri de sanatçı tarafından paylaşılmaktadır. Bir dizi yabancı gelenek/kültürün nasıl okunacağı ve kavranacağı, yeni izleyicinin erek kültürde bunlara nasıl erişilebilir kılınacağı, bu sürecin varsayılan orijinal kaynağa nasıl bir etkide bulunacağı, en özünde metinlerin çevrilebilir olup olmayacağı gibi ilgili sorularla da karşı karşıya kalmaktadır sanatçı. Çeviri gibi, sanat da bir düşünme yöntemini anlamaya ve onu bir başka arenada yeniden ortaya koymaya çalışma hedefindedir. Bu nedenlerden ötürü, çeviri çalışmalarındaki yöntemlerin sanatsal metinlere uygulanabilmesi ve aynı şekilde sanatta yeniden üretimin yarattığı soruların çeviri çalışmalarının farklı noktalarına katkıda bulunabileceği mümkün görünmektedir.

5.3.4. Franz Marc

Dışavurumculuk akımının önemli bir sanatçısı olan Franz Marc, resme atfedilen belli biçim ve kuralların ötesine geçmiş, bunun yerine şiirsellik ve duygu odaklı resimler yapmayı tercih etmiştir. Eric Matthews (2002, 138)’a göre, “göstergesel dil, kurallara dayanmaktadır, bu nedenle de bir iletişim aracı olarak çalışır, çünkü konuşmacı ve dinleyici ortak, kurulmuş bir dünyayı paylaştıklarından zaten kullanılan kelimelerin konvansiyonel anlamlarını anlar” Marc’ın beden bütünlüklü yapısını bozup parçaladığı, kübist akımı kendine özgü denemeleri ile biraz daha farklı bir anlayışla yorumladığı görülmektedir. Sanat vasıtası ile dilini aktaran Marc’ın, günlük hayatta kullandığımız ve araçsallaştırdığımız bir göstergesel dili, belli kalıplara ve dizilimlere uyarak anlamlar yaratma sürecini yıktığı görülmektedir.

Marc’ın eserlerinde dikkat çeken, doğal betimlemelerden öte, tasarımsal kaygıların ön planda tutulduğu bir anlayış çerçevesinde kurduğu eserlerdir. Primitif

esinlenmeler, bilhassa da doğanın ve doğal yaşamın birer parçası olan hayvanlar ve betimleri öne çıkanlar arasındadır. Modern toplumun dayattığı şehircilik ve şehirli olma halinden sıyrılan bu betimlemeler, “doğal”a bir yakınlaşmadır. Marc, 14 Ocak 1911’de Macke’in yazdığı mektupta şöyle demektedir:



Şekil 26: Franz Marc, “Donkey Frieze”

“Donkey Fireze”, Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donkey_Frieze_1911_Franz_Marc.jpg [29.10.20].

“İlkel insanların sanatsal yöntemlerini incelemek için Etnografya Müzesi’nde çok verimli zaman geçirdim ...Kamerun oymalarına çok şaşırdım. O kadar açık ki, Japon ya da İtalyan Rönesans’ı gibi bin yıllık bir döngüden geçmiş kültürlerden ziyade ... sanatsal duygularımızın yeniden doğuşunu aramalıyız. Bu kısa kışta, zaten tamamen farklı bir insan oldum. Sanırım kendimizi sanatçı olarak adlandırmamız gerekiyorsa, biraz münzevi olmalıyız. Korkmayın, bunu sadece entelektüel konularda kastediyorum. Cesur olmalıyız ve şimdiye kadar iyi Avrupalılar için değerli ve vazgeçilmez olan neredeyse her şeyi bırakmalıyız” (Macke, Mark, 1964, 19).

Sözlü ya da yazılı iletişimde, alıcılar ve göndericiler belli kodlar çerçevesinde sesler ve simgeler kullanarak ileti aktarımında bulunurlar ve bu kodları işleyerek anlam oluştururlar. Yani, göstergeler belli referanslara dayanmaktadır, bu referanslar bireylerde hâlihazırda edinilmiş bulunduklarından anlamlandırma süreci de doğal olarak işler. Marc, şehir yaşamında ve modern toplumda sürekli maruz kaldığı göstergelerden sıyrılıp, mektubunda da belirttiği gibi yeni göstergeler arayışına, yaratacağı yeni görsel dil arayışına girmiştir. Onun oluşturacağı bu yeni dil, daha önceden konuşulmamış ya da yazılmamış bir dil değildir. Aksine, hâkim olanın boyunduruğu altında değil, “farklı”, “yabancı”, “uzak” olanın aslında bize en “yakın” olan olduğunu göstermeye çalışmıştır.

Çeviri süreçlerinde, metinlerden metinlere yapılan çeviri çalışmalarında, belli dizgeye sahip, konuşanlar arasında daha önceden bilinen, yani verili bir dil hâkimiyet

sürmekte ve çeviri süreçlerini belirlemektedir. Oysa Marc, göstergelerarası ya da metinler/resimlerarası ilişkilerde görsel simgelerle kendine has, ayrı bir dil oluşturmakta ve oluşturulmuş olan bu dil ise herhangi bilinen bir dizgeye oturmamaktadır. Bu noktada da Marc, gördüğünü ve algıladığını resmederken ya da somutlaştırırken, bir görüngüyü resme “çevirmektedir”.

Örneğin Marc, “Donkey Frieze” isimli eserindeki hayvanları betimlerken, çıkış metni/resmi olan Mısır prototipindeki hayvanlara birebir sadık kalmamıştır. O, çevirisini gerçekleştirirken, kaynak resimdeki hayvanları, kendi resminde daha dikkat çekici derecede, daha gövdeli ve üç boyutlu varlıklara çevirmiştir. Hayvanların bacak pozisyonları, farklı bir şekilde modellenmiş çeneleri, daha kemikli başları, renkli vücutları ve sivri kulakları vb. hepsi Marc’ın kendi çevirisine kattığı öznel yorumlardır. Dahası, Marc’ın hayvanlarının yüzüne Mısırlılardan farklı olarak kattığı daha şiddetli ve dışavurumcu ifadeler ise onun bir çevirmen olarak vurgulamak istediği farklılıklardır. Hatta Marc, çevirisinde farklı kaynakları da bir arada toplamıştır. Mısır örneğinden başka, çevirisini biçimlendirirken, bir boğayı betimleyen Kamerun heykelini de ek bir form olarak kullanmıştır.



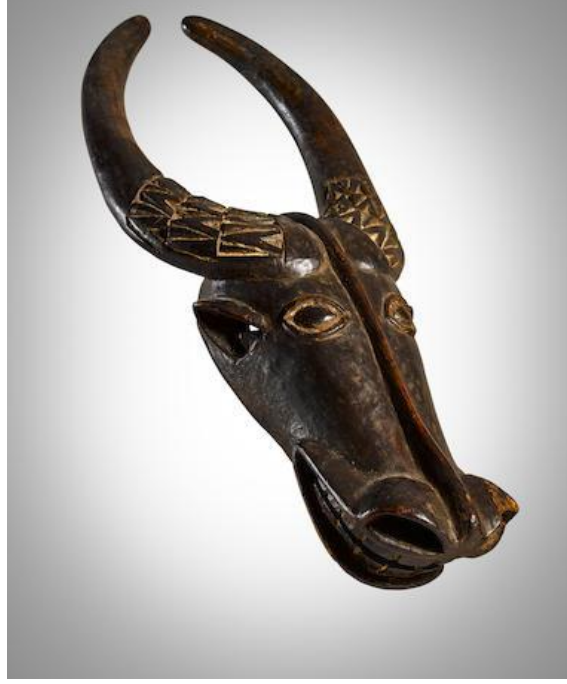
Şekil 27: Antik Mısır Duvar Rölyefi

“Tomb of Ti”, Alamy, <https://www.alamy.com/stock-photo/tomb-of-ti.html> [29.10.20].

“Göz, dünyayı ve dünyada tablo olmak için eksik olanı ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı ... görür. Bir dilin ya da o dilin sözcük dağarcığının ve söz kuruluşlarının olası kullanımlarının sınırlayıcı bir envanteri yapılamayacağı gibi, görünürü sınırlayıcı bir envanter de yapılamaz. Kendi kendini hareket ettiren alet olarak, kendi amaçlarını icat eden araç olarak göz, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp onu elin izleriyle görünüre geri verendir” (Merleau-Ponty, 2012, 8).

Merleau Ponty’nin bu görüşüne göre, bir dil ile oluşturabilecek yaratımların sınırı olamayacağından, aynı şekilde gözün gördüğünün de bir sınırı yoktur. Fenomenoloji

ya da varoluşçuluk birer sanat akımı ya da çeviribilim kuramı olmasa da sanatta yansımalarını bulan bu felsefi düşünceler, sanatçı ile paralellik kurmaktadır. Bir fenomenolog, varoluşçu ya da sanatçı arasında ortak bir yön bulunmaktadır o da “şey”lerin özüne inmektir. Yani Merleau-Ponty’nin dediği gibi “yeniden bakmayı öğrenmektir.”



Şekil 28: Kamerun Boğa Heykeli

“Bamileke Buffalo Mask”, Bonhams, <https://www.bonhams.com/auctions/24818/lot/373/?category=list>, [29.10.20].

Çünkü insan zihni salt ve katıksız bir bilişsel süreç değil, duyguların ve hislerin de işin içine dâhil olduğu bir süreçtir. Bu durumda Marc’ın anlamı nasıl işlediği, çevirmenin/Marc’ın bu işlenmiş anlamı yeni baştan nasıl işlediği salt matematiksel modellerle açıklanabilecek bir olgu da değildir. Çevirmenin/Marc’ın kaynak eserdeki duygusal atmosferle olan iletişimi, esere ne kadar adapte olduğu, uyaranlara verdiği bilinçli/bilinçsiz tepkilerin hepsi çeviri sürecinin/yeniden yaratımının yapısını oluşturmaktadır. Beden, Merleau-Ponty için bireyin kendi benliğini ve çevresindeki nesneleri anlaması için bir olanaktır. Dokunma, hissetme, bakma ve dinleme ile birey, elindeki bir nesneyi duyu organları vasıtası ile tanır. Bir yandan da belli nesnelere dair algımızı yine başka diğer nesneleri ile oluşturur, tamamlar ve geliştirir. Merleau-Ponty (2016, 108) bunu şu şekilde ifade eder: “Benim tarafımdan bir nesnenin her görülüşü, birlikte var olanlar olarak kavranan

dünyadaki tüm nesneler arasında kendini anında tekrar eder, çünkü her biri diğerlerinin ona dair ‘gördüğü’ şeydir”.

Fransa'da Chauvet mağarasında bulunan aşağıdaki at betimlemesi, ilk bakışta, aynı çağa ait olan diğer betimlemeler ile kıyaslandığında çok daha nitelikli ya da çok daha az özellikli değildir, ancak daha yakından incelendiğinde, bu betimlemenin özel yanları dikkati çekmektedir. Güçlü bir görsel efekt yaratımı için, sanatçı statik figürler yerine dinamiklikten, hareketten, perspektiften ve gölgelemeden yararlanmıştır. Bu betimlenin ana karakterini oluşturan dört at sanki bir sirk gösterisindeymişçesine birbirlerinin üzerinde durmaktadırlar.



Şekil 29: Chauvet Mağarası’ndan At Betimlemeleri

“The Horse Panel from Chauvet-Pont d’Arc Cave”, Open Edition Journals, <https://journals.openedition.org/palethnologie/861?lang=en> [29.10.20].

The Tower of Blue Horses”, Marc’ın tasvir ettiği birçok hayvan resminden biridir. Geometrik yapısı ve renk kullanımı, üst noktalara doğru renk doygunluğunun azalması ile çalışma dinamik bir görünümündedir. Bu eserde, Marc’ın sanatına ilham kaynağı olarak doğaya yönelik manevi kurtuluş arayışı görülmekte, hayvanların, insanların kaybettiği belli bir tanrısallığa sahip olduğunu hissettirmektedir. Marc’ın eserine ve Chauvet paneline yakından bakıldığında, bu iki kompozisyonun ne kadar benzer olduğu fark edilebilir. Çeviride, aynı durum aktarımında bulunan ama yapısal ve biçimsel olarak farklılık gösteren ifadeleri anlatmak için eşdeğerlik yöntemi uygulanmaktadır, böylelikle kaynak dilde bulunan duygular, düşünceler ve durumlar, erek dile, erek kültüre aktarılmaktadır. Kaynak dildeki kastedilen durum ve anlamı, farklı dil ve kültürlerde yaratmak güç olabilir, bu yüzden hedef dilde söz konusu

durum ve anlamı temsil eden en iyi ifade bulunmaya çalışılır. Hem Marc'ın hem tarihöncesi sanatçının eserine bakıldığında, her iki parçanın da bir kademede düzenlenmiş olduğu görülmektedir: dört at birbirinin üzerinde dengeli bir şekilde yükselmekte, aşağı ve sola bakmaktadırlar. Fakat Marc, tarihöncesi sanatçıdan farklı olarak dışavurumcu bir sanatçı olarak, aynı tasviri kendi akımı içinde “eşdeğer” olarak yaratmıştır. Marc, kaynak metindeki gücü ve zarafeti yayan neredeyse efsanevi, ruhsal bir atı tasvir etmek için dışavurumculuk ilkelerine uymayan geleneksel gölgeleme ve gerçekçiliği reddetmiş, aksine canlı ve dinamik renkler, vitraylar ve keskinlikler kullanmıştır.



Şekil 30: Franz Marc, “The Tower of Blue Horses”

“The Tower of Blue Horses”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_of_Blue_Horses, [29.10.20].

Kişinin sormaya mecbur hissettiği bir diğer soru, insanın hayal gücünü yakalayan bu atları bu kadar özel kılan nedir? Marc'ın serindeki at figürleri, Chauvet, Lascaux Mağaraları'ndaki tarihöncesi sanatçının da görüşlerini yansıtıyor gibidir, zira burada betimlenen atlar, yiyecek ya da korku kaynağı olarak değil, saygı duyulan, neredeyse tanrı benzeri varlıklar olarak betimlenmişlerdir.

İşte Marc, 30.000 yıl önceye dayanan bir kaynak metni, 20.yy. avangart sanatına, o hedef kültüre çevirirken ve yerleştirirken, bu hassas, güçlü hayvanı cesur,

canlı renkler ve pürüzsüz çizgilerle dokunaklı olarak yorumlayarak, Paleolitik ve Modern sanat arasında mükemmel bir korelasyon kurmayı başarmıştır. Çünkü aslında, dünyaya dair algımız, nesnelere bedensel olarak yönelme şeklimiz, onlarla kurduğumuz bağlar, aynı zamanda bu nesnelerin kendi aralarındaki iş birliği ile oluşur. Bakış açımız, dünyaya bedensel yönelimimiz, bedenimizin nesnelerle ilişkisi ve nesnelerin kendi aralarındaki irtibat ile de gerçekleşir. Buradaki “yönelimsellik” düşüncesi, bedensel olarak durduğumuz konum, bizim algı uzanımıza da etki etmektedir çünkü tıpkı Marc’ın resmindeki gibi, “nitelik, ışık, renk, derinlik orada, önümüzdedirler. Ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar” (Merleau-Ponty, 2016, 36).

Beden ve nesne arasındaki yönelimsellik tek taraflı değil, ikili bir yapıdadır. Yani sadece beden nesneye, ya da nesne bedene tek taraflı olarak yönelimde bulunmaz, ikisi de birbirine doğru yönelir. Bu nedenle de hem bedenin hem de nesnenin birbirine yönelimi, onların müşterek birliktelikleri, bireylerin algı biçimlerini şekillendirir. Bu nedenle Marc, resimlerin, kültürel unsurların iletilmesine yardımcı olmakla kalmayıp onların aynı zamanda daha da kalıcı kılınmasını kolaylaştırmıştır. Tıpkı dilsel çevirilere benzer şekilde görseller de çoğunlukla üretildikleri dönemin sanatsal geleneklerini yansıtır ve Ronald Barthes (Barthes 1989, 32)’ın belirttiği gibi, “bütün anlamlı kılımlar metin doğurabilirler: Resim, müzik, film vs. gibi”.

Sanat, bireyler tarafından bireyler için üretilmiş olduğundan, her metin/eser kendisine bir izleyiciyi varsayar ve bu noktada yazar/sanatçı ve izleyici, metni/eseri anlamlandıran bir referans çerçevesini paylaşırlar. Ancak konu sanat olduğunda, sanatçı/çevirmen, her kültürün (ve bir kültür içindeki her bir bireyin) inşa ettiği ve farklı şekillerde kullandığı, yaşamın daha ince yönlerini de dikkate almak zorunda kalır. Bu yönlerin normatif bir gücü vardır; izleyen de üreten de içinde bulunduğu kültürel atmosferin bir alt kümesidirler ve metin/eser bağlamından çıkarıldığında, anlamını pekiştiren aygıt da ortadan kalkar. Marc’ın görevi bu noktada, çevirmenin görevi gibi bu aygıtı göze batmadan ve metnin akışını ve güzelliğini asgari düzeyde rahatsız ederek “çevirmektir”.

Farklı diller/kültürler sanatçı çevirmeni deneyimin farklı yönlerine yönlendirirse, çeviri yaşayan dünyalar arasında bir geçit olarak varlığını sürdürür. Profesyonel çevirmenlerin hedef kitle için kolay anlaşılır metinler üretme

kısıtlamasından bağımsız olarak, sanatçı çevirmenler de bağlamı ciddiye alan çeviriler ve etnografiler yapmak için iyi bir konuma sahiptirler. Marc'ınki gibi çeviriler, bireyin kendisini yeniden yönlendirmeye, bir sınırı potansiyel olarak başka bir dünyaya, başlangıçta başka bir dil dünyasına geçmeye zorlayabilirler. Sanatın da bir tür çeviri olduğu fikri, kültürleri yorumlanacak metinler olarak görme hareketinin bir sonucu olarak büyük ölçüde kültürel olarak ele alınmıştır. Çeviri açısından sanatçılar, metinleri/eserleri bir model olarak değil, toplum ve kültür olarak adlandırdığımız yaşam hareketinin dayanak noktaları olarak ele almaya hazırdırlar. Bu nedenle de daha radikal ya da tam tersi iş birliğine dayalı bir çeviri pratiği sunabilirler.

Marc'ın bu noktada çevirmen gibi hareket ederken, metnin özgüllüğünün yanı sıra o kültür dilinin özgüllüğüne ve geleneğine de girmesi gerekmiştir, çünkü bu tür bir görsel çeviri, metnin kendi dünyasında bağlamsallaştırılmasını gerektirir. Çeviri neticesinde de izleyiciye farkına vardığı bir dünya, onun sınır etkilerini kendi başına hissettikleri bir dünya sunulmuş olur. Sanatçı çevirmenler, paradoksları keskin ve canlı tutarak, farklılıkları ortaya çıkararak dillerin ve dünyaların sınırlarında çalışmak için benzersiz bir şekilde çalışmışlardır. Marc'ın geleneksel çevirmenlerden belki de farkı, dünyaları bir araya getirmeye çalışmak için farklı olanın yönlerini, belirli kültürün ve onun belirli bir performansının özel koşullarını denemekte daha özgür oluşudur.

5.3.5. Jean Dubuffet

20. yüzyılın başlarından ortalarına kadar birçok sanatçı gibi Dubuffet de ilham almak için Batı dışı sanatın çeşitli biçimlerine yönelmiştir. Dubuffet gibi sanatçılar, ilkel yaratıcılık arayışlarında, Batılı olmayan kültürlerin sanatını bir araya getirerek onlarla resimsel çağrışımlar oluşturmuşlardır. İlkelcilik, Avrupa merkezli uygulamalar dizisinin aleyhine çalışmış, batı kültürünü yücelten ve bir şekilde ayrıcalıklı kılan yaklaşımları çürütmüştür. Dubuffet gibi sanatçılar için "ilkel"in, esasen özgür ve yıkıcı olan bir sanat anlamına karşılık geldiğini bu noktada belirtmek önemlidir.

Dubuffet, ilkel sanattan etkilenmiş olan ilk Avrupalı sanatçı değildir; 20. yüzyılın başlarında birçok sanatçı onlardan ilham almış ve Avrupa resmine yeni bir soluk getirmek için bu sanata yönelmişlerdir. Bu sanatçıların çalışmalarına, ilkel

Çizimlerin sade ifadelerini aşılama çabaları o kadar başarılıdır ki, bu eylem, akademik normların tersine çevrilmesi ve sanatsal bir devrim gerçekleşmesiyle sonuçlanmıştır. Birçok ressam aldıkları örgün / sanat eğitimi kabul etmeyi reddettiğı için, eserleri hem agresif bir isyanı hem de ocuklukların sınırsız yaratıcılığını ifade eder.



Şekil 31: Jean Dubuffet, “The Cow With a Subtile Nose”

“The Cow with the Subtile Nose”, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/79420>, [29.10.20].

Jean Dubuffet “The Cow With a Subtle Nose” adlı eseri, soyut sanatın bir örneğidir çünkü her bir ögenin ve fırça darbesinin, parçaların sembolizmini yansıtmak için önemi vardır. Oldukça parlak bir arka plana karşı kullanılmış olan daha nötr renkler, konu ile bağlamı arasında belirgin bir ereve oluşturur, izleyici de ineğın vücutu boyunca dağılmış lekeli desenler arasında kaybolmaktadır. Dubuffet, eserine dokusunu ve şeklini vermek için boyayı saçarak, çizerek ve kazıyarak bu tekniğı tam parça halinde yansıtmıştır. Renklerin kullanımı derinlik algısıyla oynarken izleyicinin onda daha derin bir anlam aramasına sebebiyet verir.

“Hangi uygarlıkta doğarsa doğsun, hangi inançlarla, hangi konularla, hangi düşüncelerle, hangi törenlerle evrelenirse evrelensin... Lascaux’dan günümüze dek saf ya da değıl, figüratif ya da değıl, görünürlüğün bilmecesinden başka bir şey değıldir resmin kutladığı... Lascaux’nun duvarlarında resmedilen hayvanlar, orada kireçtaşı yarığının ya da kabartısının bulunduğu gibi bulunmazlar. Ama başka yerde de değıllerdir. Biraz kütlesine dayanmış kavranılmaz bağlarını hiç bozmadan, onun çevresinde parıldamaktadırlar. [...] ben ona bir şeye baktığım gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık’ın halelerinde gibi

gezmektedir, ben onu gördüğümünden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir” (Merleau-Ponty, 36, 2016).

Dubuffet'nin sanat eğitimini reddi bu tabloda kendini göstermektedir. Ağır dokulu yüzey, mağara resmindeki çocuksu masumiyeti korumakta ama Dubuffet'nin Art Brut olarak adlandırdığı kavramları örneklendirmekte, dolayısıyla görüntü, "yüksek sanat" kavramları ile çelişmekte ve sanata kültürel ilerlemeden etkilenmeyen bir saflık yönünden yaklaşmaktadır. Dubuffet, toprağın, portrelerin, figürlerin, çıplakların ve günlük sahnelerin resimlerini yapmak için ham sanattan esinlenen bir yaratılışa odaklanmış ve kendi çalışmalarını “tarih öncesi” olarak tanımlayarak yeni malzemeler ve yeni teknikler ile “güzellik” değil “hakikat” yarattığını belirtmiştir.

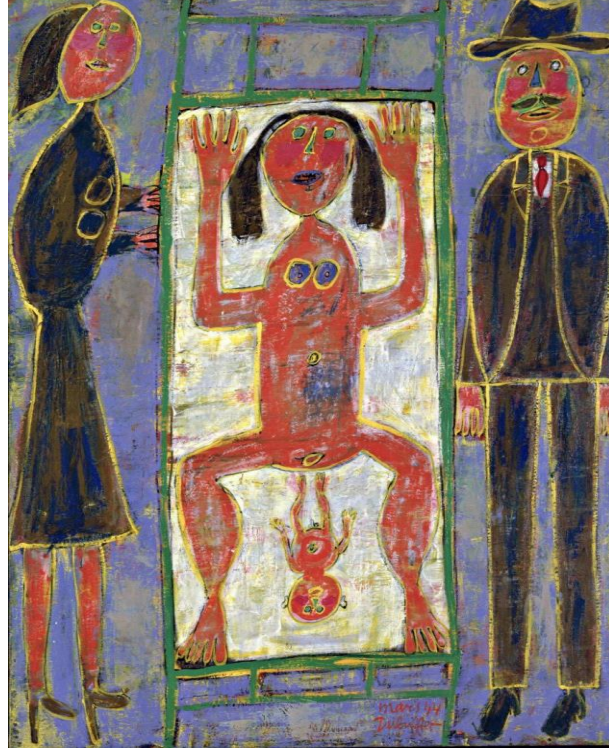


Şekil 32: Great Black Cow, Lascaux

“Lascaux Cave Art: Great Black Cow”, Ancient Origins, <https://www.ancient-origins.net/news-general/famous-lascaux-rock-art-france-comes-africa-ultra-realistic-replica-0010042> [29.10.20].

Dubuffet, Ponty'nin de dediği gibi tek bir yerde değil, sanatın çeşitli uygulamalarını göz ardı etmeyerek, farklı çevrelerce idame edilişlerine de odaklanarak kapsama alanını oldukça geniş tutan bir sanatçıydı. Ponty'nin sanatçı aracılığı ile uzakta olanlara dokunduğumuzu söyleyen, ressamın bir dünyaya açılma penceresi olduğunu ileri süren düşüncesi ise Dubuffet'de karşılık bulmaktadır. Dubuffet, bir anlatının ya da metnin, çok yönlü çevirmeni gibi hareket etmektedir. Kaynak metni ve varış metni sınırsızlığı içerisinde çok yönlü söylemler oluşturur.

Onun beslendiği ve ürettiği sanat, yani ele aldığı anlatılar belli bir zümreye, çağa ya da düşünceye ait değildir. Tek bir noktadan çıkışı olmadığı gibi tek bir noktaya varışı da bulunmamaktadır bu nedenle. Tam aksine Dubuffet, metinler ve anlatılar arasında gezen, birbirinden beslenen ve hatta birbirinin üzerine yazılan ya da yaratılan katmanlı ve üst üste bir yapı oluşturmuş ve eserlerinde bunları ele almıştır.



Şekil 33: Jean Dubuffet, “Childbirth”

“Childbirth”, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/78782> [29.10.20].

Dönemin belirsizliği, Dubuffet gibi sanatçıları, arkaik ve ilkele, nostaljiye, öze ve köklere dönme ihtiyacı olarak kendini göstermiştir. Yerleşik ve popüler değerlerin yoksulluğu, atalardan kalma kültürlerle yönelik bir güven uyandırmış ve bilinmeyen/uzaktaki diğer kültürleri keşfetme arzusunu yaratmıştır. Bu noktada, Primitivizm, Dubuffet’nin anti-kültürelciliği ile uyuşma göstertmekteydi, çünkü bu sanat yapıtlarını anti-kavramsal ve anti-entelektüel olarak görüyordu. Dubuffet’nin ilkelciliği, bir zamanlar tüm insanların paylaştığı ve Dubuffet’nin yeniden keşfedilmesi gerektiği konusunda ısrar ettiği evrensel bir doğa durumunun göstergesi olarak anlaşılabilir.

Jean Dubuffet'nin "The Childbirth" adlı eseri çarpıcı bir sanat eseridir ve sarsıcı bir şekilde doğum yapan bir anneyi betimlemektedir. Anne figürü, sanki dur dermişçesine bir korku sinyali gönderiyor gibidir. Aynı zamanda, figürün, izleyiciyle karşı karşıya gelen travmatik bir görüntüsü de mevcuttur. Dubuffet, bu etkiyi elde etmek için bu kompozisyonda kaba görünümlü fırça darbelerini, hem karanlık hem de canlı renklerle birleştirmiştir.



Şekil 34: Figür, Papua Yeni Gine

"Figure (Bioma), Wapo People", Smart History, <https://smarthistory.org/dubuffet-childbirth/> [29.10.20].

"The Childbirth" adlı resim Batılı olmayan sanata, özellikle de Pasifik Adaları sanatına göndermelerle doludur. Dubuffet gibi sanatçılar, bu tür sanatın ilk yaratıcılığın bir ifadesi olduğuna inanıyorlardı. Örneğin, kollarını havaya kaldırmış gibi görünen bu figür, Papua Yeni Gine sanatında görülen ve doğurganlığı anlatan bir motiftir. Dubuffet bu motifi hem doğum eylemine işaret etmiş olmasından, hem de biçimsel nitelikleri, düzleştirilmiş formu için kullanmıştır. Dubuffet, düz bir tuval yüzeyini vurgulayarak izleyiciye, resmin aslında gerçekliğin bir temsili olduğunu

hatırlatır. Bu, Dubuffet'nin dikkatleri tuval yüzeyine çekerek perspektifi altüst etme yollarından biridir.

“Bir ressam dünyaya açılmamızın hayali ya da dolaysız olduğuna, gördüğümüzün dünyanın kendisi olmadığına, tinin yalnızca kendi düşünceleriyle ya da başka bir tinle ilişkisi olduğuna razı olmaz ... görüşün bize öğrettiklerini kelimesi kelimesine anlamak gerekir: onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile, görüşe borçludur, bize görüşten gelen araçları yeniden kullanmaktayızdır” (Merleau-Ponty, 37, 2016).

Wolf'a göre, çevirmenler ve etnograflar, "kültürlerarası arabuluculardır". Her ikisinde de önemli olan, diğer söylemleri kişinin kendi söylem biçiminde ifade etme ve aynı zamanda dildeki farklılıkları belirleme ve yakalama çabasıdır. Tıpkı etnograflar gibi sanatçı da çevirmen de, yabancı kültür/dil metnindeki kültürün "ilk okuyucularıdır", aynı zamanda temsilcileridirler. Burada "metin" teriminin en geniş anlamıyla kullanıldığı unutulmamalıdır: Clifford Geertz (2017)'e göre, tıpkı edebi metinler gibi, sosyal ve kültürel faaliyetler, olaylar ve ifade biçimleri de metin olarak kabul edilebilir. Geertz bu nedenle kültürü bir "metin montajı" olarak tanımlar. 20. Yüzyıla gelindiğinde sanatçılar “diğer”inin dilini, farklı bir sanat dilini benimsemişlerdir. Kendi kültürleri ve başka bir kültür arasında tıpkı çevirmenler ve etnograflar gibi kültürel arabuluculuk yaparak disiplinlerarası bir bağ birliği kurmuşlardır. Her bir sanatçı, farklı kültürel ve entelektüel geçmişlere sahip olduklarından, farklı akım ve eğilimlere/ dillere yönelmişlerdir yine de algılarının dışavurumları, Merleau-Ponty'nin tasvir ettiği gibi bedende var olmaya devam eder.

Wolf'a göre, post modern etnografya söylemi metne, diyalogu monoloğa tercih eder. Üretilcek söylem, karşılıklı, ortak, diyalojik bir sürecin sonucu olmalıdır. İdeal olarak, ürünün bir "polifonik metin" olması gerekir. Aslında metnin üretimi artık çevirmenin / etnografin yegâne kararı değildir, tüm ortakların aktif katılımıyla ortak bir projedir. Dubuffet, eserlerinde batı dışında edindiği arketiplerin önemini vurgulamaktadır. Onun eserlerinde, ödünç almalar orijinal anlamından tamamen ayrıştırılmış değildir. Farklı öğeleri biçimsel ve resimsel düzeylerde açıklamış, onları kendilerinde oluşumlar olarak ayrı bir biçim anlayışıyla gerekçelendirilmiş ve yeni bağlamın ona vereceği anlamı ve onları kendi içinde keşfederek polifonik metinler yaratmıştır.

Andre Lefevere, Lawrence Venuti'ninki gibi çalışmalar metni üreten sistemlerden çevirilerin ayrılmazlığını vurgulamaktadır. Bu gibi yaklaşımlarda, çevirinin kaynak metne mutlak sadakati konusundaki ısrara ya da çevirinin orijinalin

bir yansıması olarak saf veya şeffaf birer temsil olmaları gerektiği iddialarına karşı durulmaktadır. Çeviriler, açık bir şekilde yalnızca hedef kültürün gerçekleri olmadıklarından, etkileri sadece alıcı kültüre bağımlı da değildir. Kaynak dil kavramlarının yabancılığı, erekteki terimler ile yer değiştirilmesi ile azaltılır, böylece orijinal ifadelerin normallliği ve iç tutarlılığı izlenimi üretilebilir. Fakat sorun, içerik ve bağlam tanınmayacak şekilde değiştirildiğinde ortaya çıkmaktadır. Lienhardt (1954, 97)'ın dediği gibi, “ilkel bir toplum düşüncesini [...] dilimizde ve kategorilerimizde sınırlamaya çalıştığımızda, kısmen sahip olduğu duyguyu kaybetmeye başlar”. Sanatçının yaptığı çeviri, hedef dil izleyicilerini yansıtan insanların düşüncelerine 'katılmaya' davet etmektir.

Dilin yoğunluğuyla yüz yüze gelen sanatçı, tüm diller arası araştırmacıların dâhil olduğu bir dizi ögeyi analiz etme zorunluluğundadır: dilin üretildiği kültür, görüşmeler/gözlemler vb. Dubuffet, primitif sosyal grupların üyeleri olan katılımcılar tarafından anlamların nasıl inşa edildiğini anlamış ve iletme yoluna gitmiştir. Bu anlamların kendi dilinde temsil edilme süreci üzerinde çalışırken, geleneksel batı anlayışı dışında eserlerle karşılaşmamış olan katılımcıların sosyal dünyalarını da aslında bir yandan yeniden inşa etme girişimini ortaya koymuştur. İster sözlü ister yazılı metinler için kullanılsın, çeviri her zaman “anlamın kurtarılması ve temsiliyle ilgilenir” (Gentzler, 1997, xi). “Çeviren” ile “çevrilen” arasındaki güç dengesizliği, dünya sistemindeki dillerin farklı durumlarını göz önünde bulundurarak sanatçının çeviriyi nasıl temsil ettiği, dil farklılığının sosyokültürel bağlamlarını nasıl gördüğü, dil ve onun güç dinamikleriyle bağlantısını anlamaya çalışması, izleyiciler ve katılımcılar arasındaki mevcut eşitsizliklerin hepsi çevirmen /sanatçının tecrübelediği durumlardandır.

Venuti (2008, 14), çevirinin “her zaman hâkimiyet ve marjinallik hiyerarşileri içinde” yapılandırıldığını düşünmüştür. Çeviriyi görünmez yapma idealine karşı durmaktadır çünkü çevirinin, çevrilen metindeki temsiller ve metnin içinde bulunduğu kültür ile güç ilişkilerine gömülü bir süreç olduğunu düşünmektedir. Görünmez bir çeviri, çevirmenin işini/güç ilişkilerini gizlediğinden ve orijinal kültür ile alan kültür arasındaki tüm farklılıkları bulanıklaştırdığından Dubuffet gibi sanatçıların yaptığının aksine bir rota takip etmektedir çünkü Dubuffet primitifin izlerini silmek, batı sanatını yüceltmek yerine, onu, dilinde etkisini daha fazla hissettirmek, onu dilinde daha görünür kılmaya teşvik eder.

5.3.6. Amedeo Modigliani

Ecole de Paris'in ana katılımcısı olan Modigliani, portre ve çıplaklığı, sanat tarihinin kalıcı iki temasını modernize eden isimdir. Melankoli duygusu, Constantin Brancusi ve Afrika sanatı gibi kaynaklardan etkilenen, maskeye benzer yüzlerle karakterize edilen Modigliani'nin eserleri hem kendine özgü hem de oldukça stilize edilmiş, her biri benzersiz bir şekilde bakıcısının iç yaşamını açığa çıkaran eserlerdir.

Romen heykeltıraş Constantin Brancusi'nin çalışması, Modigliani'nin yaratıcı gelişimi üzerindeki belki de en önemli tek etkidir. Modigliani'nin 1909-14'te yarattığı, heykelleri, ressam olarak yaptığı çalışmalar üzerinde oldukça etkili olmuş ve resminin soyutlanmış dağarcığına ulaşmasına yardımcı olmuştur. Modigliani'nin eserlerinde Afrika'nın etkisi fazlaca olmuştur; bu sanattan etkilenen sanatçı, yeni biçimler üreterek, farklı kültürel etkilerden yararlanmıştır. Batı dışı sanatın getirdiği farklılıklar ve yenilikler, Modigliani'de farklı izlenimler uyandırmıştır.



Şekil 35: Modigliani, “Head”

“Head”, Artsmia, <https://collections.artsmia.org/art/1502/head-amedeo-modigliani> [29.10.20].

Brancusi'den etkilenmiş olan Modigliani, “The Head” eserinde de görüldüğü gibi, yumuşak ve uzun formalara yönelmiştir. Zarif hatlar, uzatılmış boyun ve baş,

Modigliani'nin etkilendiği batı dışı sanat formlarından kendi stiline çevirdiği özelliklerdendir. Beden ve temsili üzerinde çalışan sanatçı, Batı-dışı sanat formlarını kendine göre değerlendirmiş ve farklı biçimlendirmeler yaratmıştır. Modernist sanatçıların birçoğunda görülen bu yaklaşım, bedenin realist bir temsiline değer, parçalanması, deforme edilmesi, formunun değerştirilmesine dayanmaktaydı. Yani bedenin görünümü değer, onun temsil ettiği değerler ve kavramlar ön plana çıkmaktaydı. İlkel sanattan oldukça fazla etkilenmiş olan Modigliani, bu sanatlarda sıklıkla görülen geometrik şekillere yönelmiştir. Afrika sanatında kendine yer bulan stilleri, Modigliani kendi sanat çerçevesinde yeniden değerlenmiştir, bu noktada da farklı kültürel değerler ile kendi sanatını birleştirerek, sade biçimlendirmeler oluşturmuş, üç boyutlu biçimlerinde kendini göstermiştir. Figürlerin belirli bölgelerini olduğundan daha uzun ya da daha geniş gösteren sanatı, geleneksel anlayışı reddeden bir eğerilimde olmuştur.



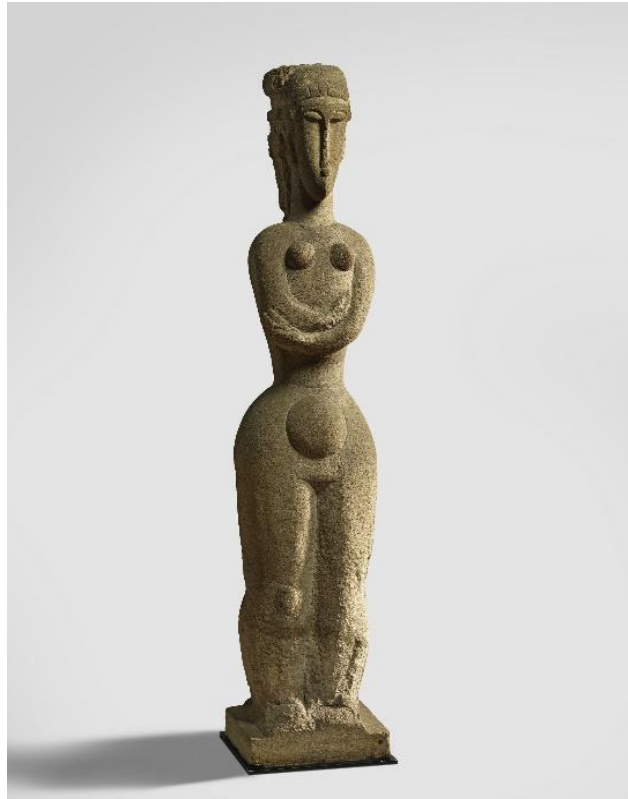
Şekil 36: Maske, Gabon

“Fang Ngil Mask, Gabon”, Barbara Anne, <http://barbaraanneshaircombblog.com/articles/african-masks-and-amedeo-modigliani-2/> [29.10.20].

Merleau-Ponty, önceden var olan düşünceleri şeffaf bir şekilde kodlayacak saf bir dil idealimizi eleştirerek, yerleşik bir anlamlar ve kurallar kümesi olarak geleneksel dil sistemini kurduğunu, gerçekten yaratıcı, etkileyici ve iletişimsel olan daha ilkel bir dil işlevinden türemiş olduğunu ileri sürer. Dilin işleyişi için nihai bağlam, yeni düşüncelerin ifade edilebildiği ve anlamların paylaşılabildiği başkalarıyla etkili iletişimidir. Bir sanatçının tarzı sadece öznel değildir, algının kendisiyle başlayan ve miras alınan geleneklerde tutarlı bir değişimi etkileyen tarihsel bir ifade olarak yaşanır. Resim ve dil, algısal bir tarzın ifade edilebilirliğinin daha esnek ortamlara doğru devamıdır. Modigliani'nin dilindeki sadelik ve ilkelliğe dönüş, yerleşik sanat anlayışlarının reddedilmesi, Merleau-Ponty'nin bahsettiği fikirlerle uyuma göstermektedir. Bireye olan yaklaşımında yerleşik dili reddeden sanatçı, ele aldığı nesneyi farklı boyutlarda değerlendirmiş, değişime uğratmış, modern sanat anlayışını zenginleştiren çevirimlerde bulunmuştur ve anlayışı geliştiren öncü sanatçılar arasında yer almıştır. Merleau-Ponty'nin de bahsettiği gibi, sanatçı, kurduğu dilin işleyişi adına sadece kendi kültürü ve bağlamı çerçevesinde hareket etmemiştir. Heykellerinin arkaik özellikleri, belirgin stilleri, başları, uzun boyunları "ilkel" heykellere kasıtlı göndermelerdir. Bununla birlikte, Modigliani'nin heykellerinin Avrupalı olmayan ya da erken dönem öncülerinden ilham aldığına şüphe yoktur, biçimleri, ifadelerinin sadeliği bakımından onlara büyük benzerlik göstermektedir.

Modigliani'nin "Standing Nude" eseri, arkaik motiflerin bir antolojisidir. Karın hizasında katlanmış kolların hareketi, bilinen en eski heykeller, tarih öncesi adak figürleri ve Kiklad idolleri için ortak bir pozdur. Modigliani'nin heykeline verdiği saç modeli, Mısır sanatını hatırlatırken, heykelin küpeleri ve kolyesi Modigliani'nin Musée Guimet'de hayranlık duyduğu erken Kamboçya veya Khmer heykelinin bir yankısı gibi görünmektedir. Afrika heykelleri de Modigliani'nin eserinin baş kısmını uzatmada, çene ve kafa formunda önemli bir rol oynamaktadır. Uzun, dar burun ve göz kapakları ise Fildişi Sahili'nden Baule maskelerinin örneğini takip ediyor gibi görünürken, küçük ağız ve kaşlar bölgedeki Senufo maskelerinin karakteristik özelliğidir. Modigliani'nin ayakta duran bu figürü, erken Yunan heykelinin duruşuna ve oranlarına sahip olsa da ritmik hatları Afrika heykeline daha yakın görünmektedir. Formların etkileşimi, eğrilerin ritimleri, Afrika'yı anımsatır.

Holz-Mänttari (1984), çeviriyi genel bir sosyal eylem teorisi içine yerleştirerek odağını genişletir: burada çevirmen, çeviriyi ilk talep edenden nihai alıcılara uzanan bir iletişim zincirinin merkezinde durmaktadır. Çevirmen, bağımsız bir uzman, hedef metnin sorumluluğunu taşıma yetkisine sahip bir kültürel aracı olarak kabul edilir. Çeviri becerileri de tamamen dilbilimsel değildir; gerekli arka plan bilgilerini bulma, metin ve resimler arasındaki ilişkiyi değerlendirme, gerekli kültürel adaptasyon derecesini tahmin etme vb. becerilerini içerir. Çeviri, Snell-Hornby'nin (1988) de vurguladığı gibi, kültürler arası bir olaydır: çeviri teorisi, tek başına dilbilime, hatta karşıt dilbilime güvenemez. Quine (1960), kaynak ve hedef sözler arasında belirli bir eşdeğerlik ilişkisi anlamında çeviri olasılığına karşı çıkmıştır: çeviri zorunlu olarak belirsizdir, çünkü iki insan belirli bir ifadeyi, bırakın dil sınırlarının ötesinde, aynı dil topluluğu içinde bile, zorunlu olarak farklı şekilde yorumlarlar.



Şekil 37: Modigliani “Standing Nude”

“Standing Nude”, National Gallery of Art, <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=102782&PICTAUS=True> [29.10.20].

Quine'in görüşü, bu nedenle, tüm iletişimin belirsiz olduğunu ima eder: mutlak çeviri/eşdeğerlikten söz etmek anlamsız hale gelir. Algıların bu kadar kaygan ve farklı olduğu bir zeminde çevirmenin sadece eşdeğer bir çeviri kaygısı sağlıklı değildir, aksine kültürler arasında bir aktarım gerçekleştiren çevirmen aynı zamanda bir değerler aktarıcısı ya da arabulucusudur. Bir çevirmenin “kültürel arabulucu” olması fikri yeni değildir. Örneğin George Steiner (1975, 45) şunu belirtmiştir: "Çevirmen, iki farklı dil topluluğunda bulunan tek dilli katılımcılar arasındaki iki dilli bir aracıdır." Bu açıklamada vurgu, çevirmenin dilbilimsel aracı olması üzerindedir, oysa kültürel aracılık kavramı, kültürel arabuluculuğun çeviri veya yorumlamadan çok daha fazlası olduğudur.

Taft, çevirmenin rolünü şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kültürel arabulucu, dil ve kültür açısından farklılık gösteren kişi veya gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve eylemi kolaylaştıran kişidir. Arabulucunun rolü, her bir kültürel grubun diğerine beklentilerini, yani aralarındaki iletişimi kurarak ve dengeleyerek ifadelerin, niyetlerin, algıların yorumlanmasıyla gerçekleştirilir. Bu anlamda bir bağlantı görevi görebilmesi için, arabulucunun her iki kültüre de bir dereceye kadar katılabilmesi gerekir. Böylece bir arabulucu bir dereceye kadar iki kültürlü olmalı” (Taft 1981, 53).

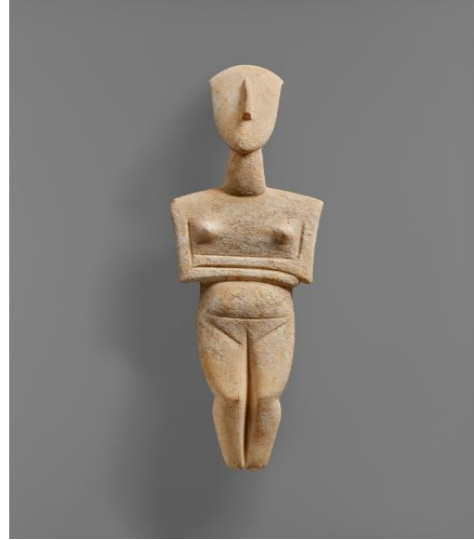


Şekil 38: Maske, Fildişi Sahili

“An African Baule Mask from the Ivory Coast”, Tocadero, <https://www.trocadero.com/stores/Tsquintleegallery/items/1373842/An-African-Baule-Mask-from-Ivory-Coast> [29.10.20].

Çünkü "arabulucu rolünü oynayabilmek için, bir bireyin kültürel yönelimini değiştirmede esnek olması gerekir" (Taft 1981, 53). Dolayısıyla, bir kültürel arabulucu, yüksek derecede kültürlerarası duyarlılık geliştirmiş ve 'bağlamsal değerlendirme' düzeyine ulaşmış olacaktır.

Çevirmenlerin görüşleri uzun zamandır sözcük ve cümle aktarıcılardan, kültür araçlarına ve kültürler arası iletişim işlevlerine doğru kaymıştır. Venuti (2000) gibi teorisyenler, ilgili kültürel gruplardaki çeşitli değerler, inançlar ve sosyal temsilleri açıklamak için kültürel çalışmaların tüm çeviri teorilerine dahil edilmesini savunurlar. Günümüzde çevirmenlerin, hedef kültürlerde iletişim araçları olarak işlev gören metinler üretmek için kültürel araçlar olarak rollerinin önemini farkında olmaları gerekir. Bu nedenle Modigliani de hedef metinde yaratacağı profili, kaynak metinde sunulan bilgilerle yoğurmuştur; yalnızca yazarın kaynak kültür alıcılara yönelik niyetini değil, aynı zamanda hedef kültür alıcılarının kaynak metin bilgilerini kendi durumları ve beklentileriyle koordine etme becerisini de eklemiştir. Bunu başarmak için çevirmen Modigliani, hedef metin alıcıları hakkında olabildiğince fazla bilgiye ihtiyaç duymuştur. Modigliani, döneminin sanattaki açığını görmüş, yerleşmiş geleneklerin dışına çıkarak hedef kültürde çok farklı bir oluşumu temsil etmiştir. Kendi kültüründeki eksikliği Batı dışı sanat formlarında görmüş, kaynak



Şekil 39: Kiklad Heykeli

"Female Figure", The Walters Art Museum, <https://art.thewalters.org/detail/31097/cycladic-female-figurine/> [30.10.20].

metni görmüş ve hedef kültüre kendi arabuluculuğu ile taşımıştır.

5.3.7. Jacob Epstein

Yirminci yüzyılın en önemli İngiliz sanatçılarından biri olan Jacob Epstein, heykel alanındaki eserleri ile İngiliz sanat geleneklerine hem meydan okumuş hem de onları etkilemiştir. Jacob Epstein, hem insan yaşamının gücünü ve ihtişamını, hem de onları yaratmak için kullandığı malzemelerin gücünü ifade etmeye çalışan eserler üreten bir heykeltıraştır. Epstein için hem ele aldığı konu hem de kullandığı malzeme doğal bir öneme sahiptir. Epstein, 20. yüzyıl başlarken ortaya çıkan heyecan verici, değişen yeni bir dünya ile karşılaşmıştır. Modern heykelin önde gelen yenilikçilerinden biri olan Epstein, insan yaşamında ve doğal malzemelerde bulunan niteliklerin ve güçlerin doğrudan ifadesinin, insanlar ve dünyaları hakkındaki gerçekleri yakalayan sanat eserleri üretebileceğini göstermiştir.

Epstein, yaratıcı sürecinde, sanat için uygun konuyu dikte etmeye ve böylece yaratıcı süreci kontrol edip bastırmaya çalıştığını hissettiği Avrupa geleneğinin ve geleneksel ahlakın sınırlamalarını reddetmiştir. Sonuç olarak, son derece tartışmalı bir figür olarak kabul edilirken, aynı zamanda modern heykelin gelişimindeki kilit figürlerden biri olarak da kabul edilmiştir. Epstein için, sanatsal yaratım ve cinsel eylem bir şekilde bağlantılıdır. Cinsellik ve yaratıcılık, insan ve doğal dünyadaki en güçlü dürtüleri ifade eden kaotik süreçlerdir ve her ikisi de yeni bir şeyin yaratılmasıyla sonuçlanmaktadır. Açık sözlü ve gerçekçi cinsel imajının bir sonucu olarak, geleneksel sanatçılar ve eleştirmenler onu skandal olarak değerlendirmiştir.

Epstein, konu ve malzeme için Avrupa sınırlarının ötesine bakan ilk heykeltıraşlardan biridir. Batı dışı estetiği kucaklamış, Hindistan, Afrika, Yerli Amerikalı ve Pasifik Adaları kültürlerinden etkilenmiştir. Epstein için sanat, insan yaşamının bir ifadesidir ve bu nedenle tüm insanlığı kucaklaması gerekmektedir. Epstein, doğrudan seçilen malzeme üzerinde çalışmış ve sanatçının malzeme içinde zaten var olduğuna inandığı imgeyi keşfedilmemiş bir şekilde ifade etmeye çalışmıştır. Epstein, malzeme seçiminin yaratıcı sürecin bir parçası olduğunu vurgulamış ve genellikle bu yöntemi "malzemeye sadakat" olarak adlandırmıştır ve

“Amacım modelleme, çizim ve oymacılıkta kendimi mükemmelleştirmektir ve bu dönemde British Museum'u ziyaret ettim ve yeni bir iş yaptığım zaman onu müzede gördüklerimle zihinsel olarak karşılaştırdım [...] Yunan heykeliyle ve daha sonra Mısırlılar odasıyla ve Polinezya ile Afrika'dan gelen muazzam ve harika koleksiyonlarla çok ilgilendim” demiştir. (Epstein, 1963, 19-20).



Şekil 40: Epstein, “Sunflower”

“Sunflower by Jacob Epstein”, The National Gallery of Victoria, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/sunflower-by-jacob-epstein/> [30.10.20].

Epstein’ın “Sunflower” adlı eseri, 1908 ile 1915 yılları arasında Brancusi ve Modigliani tarafından yapılan ilkel eserleri yansıtıyor gibi görünmektedir. Ortamın bütünlüğüne ve karakterine saygıyı ve bunun sonucunda basitleştirilmiş biçimler üzerindeki avangart çalışmadaki vurguyu ve modellemeye göre doğrudan oyma tercihini göstermektedir. Brancusi ve Modigliani’nin erken dönem oymalarında olduğu gibi, Epstein’ın çalışması da vücudun bazı bölümlerinin geometrik işlenmesine özel bir ilgi göstermiştir, örneğin, sivri oval gözler, boyun ve gövde, saçlardaki çıkıntılar gibi. “Sunflower” izleyenine üç olası yorum sunar – bu betimleme bir yüz, bir çiçek veya güneşin kendisinin sembolik bir temsili olabilir.

“Sunflower”, 20. yüzyılın başlarındaki heykeltıraşlığın ruhunu ve amacını temsil ediyor gibi görünmektedir. Güneş ışınlarının testere dişli halesi, yeni bir heykelsi geleneğin erken gelişiminde ve öncü ruhuyla dikkat çekicidir. “Sunflower”, bu yüzyılın başlarında yeniden canlanmış bir heykelsi geleneğe yol açan devrimci gelişmeleri bilhassa net ve anlamlı bir şekilde göstermektedir.



Şekil 41: Figür, Demokratik Kongo Cumhuriyeti

“Figurative Reliquary Vessel”, Dorotheum, <https://www.dorotheum.com/en/l/1722277/> [30.10.20].

Kültür, dil ile el ele giden ve çevirinin temelini oluşturan bir ögedir. Çevirmenlerin görevi sadece bir metni çevirmek değil; aynı etkiyi korumaya ve hedef metin alıcıları tarafından aynı duyguları ve tepkileri uyandırmaya çabalamaktır da tıpkı kaynak metin okuyucusu durumunda orijinal metnin yaptığı gibi. Bunu yaparken, çevirmenlerin her zaman kültürün aktarımını, yani orijinal metnin kültür yönlerini, çevrilmiş metne özel bir dikkatle ve özenle ele almaları gerekmektedir.

Yukarıda bahsedilen tüm kültür tanımlarına dayanarak, bir yandan farklı kültürler ve diller arasındaki çevirinin kelimenin tam anlamıyla kaçınılmaz olduğu ve diğer yandan hassas doğası nedeniyle çok dikkatli olarak yaklaşılması gerektiği sonucuna varılabilir. Yani çevirmenlerin, farklı inanç, tutum, değer ve kurallara sahip, yani farklı bir kültür topluluğuna ait olan kişilere uygun bir şekilde çeviri yapabilmeleri için kaynak dil inançlarını, tutumlarını, değerlerini ve kurallarını anlamaları gerekir. Epstein da kültürü kaynaktan hedefe aktarmak, belli bir dile ve kültüre özgü sözcüklerin, deyimlerin ve ifadelerin başka bir dil ve kültürden uygun sözcükler, ifadelerle değiştirilmesi adına eserler yaratmıştır. Epstein, dilbilimsel/sanatsal materyali bir kaynak dilden hedef dile aktarırken özel bir dikkat gösteren çevirmen gibidir, çünkü dilsel/sanatsal materyalin aktarımı kültür aktarımı ile yakından iç içe geçmiştir. Farklı türlerdeki kültüre özgü terimlerin/stillerin yanı

sıra bu terimlerle/stillerle uğraşırken kullanabileceği “çeviri stratejilerinin” farkındadır.



Şekil 42: Kota Gabon Maske

Mascara Kota. Africart, <https://africartmadrid.es/en/coleccion-articulo/mascara-kota/> [27.11.20].

Başarılı bir kültürlerarası iletişim, çok sayıda faktör içermektedir, örneğin; kültürden kültüre farklılık gösteren dil (sözlü iletişim), vücut hareketleri (sözlü olmayan iletişim), zaman, mekân vb. gibi öğeler. Eugene Nida gibi bazı araştırmacılar, bir çevirmen için bağlamın önemini güçlü bir şekilde vurgulamışlardır. Nida (1964a, 223’den aktaran Pejo, 2017, 539)’nın işaret ettiği gibi, bir dil "ayrılmaz bir parçası olduğu kültürün toplam çerçevesinin dışında" anlaşılamaz. Epstein da bu nedenle sadece kelimelerle/stillerle değil, aynı zamanda bu kelimelerin/stillerin görüldüğü bağlamla da ilgilenir ve herhangi bir eşdeğerlik, iki farklı bağlamı, kaynak ve hedefin bağlamını hesaba katar.

1909 ve 1916 yılları arasında Jacob Epstein en radikal çalışmasını yaratmıştır. Erken dönem, natüralist heykellerin ve çizimlerin yerini daha soyut, geometrik ve modern bir stile almış ve bu da en cesur avangart heykeli olan “Rock Drill” ile sonuçlanmıştır. “Rock Drill”, bir kaya matkabının tepesine tünemiş robotik bir kaya delicisini betimlemektedir. Epstein’in yenilikçi bir şekilde gerçek matkap kullanımı, “Rock Drill”i Marcel Duchamp’ın ünlü “Bisiklet Tekerleği” ile aynı zamana denk gelmektedir. Duchamp, sıradan nesnelerin, sadece bir sanatçı tarafından seçilerek ve bir sanat galerisinde sergilenerek sanat statüsüne yükseltilebileceğine inanıyordu. Bu,

20. yüzyılın başında devrim niteliğinde bir fikirdi ve heykel üzerinde büyük bir etkisi olmuştu ve sanat eserlerinin tamamen sanatçılar tarafından el yapımı olduğu ve heykelin geleneksel olarak insan vücudu gibi doğal formları yeniden ürettiği fikrine meydan okumuştur. “Rock Drill”, Epstein’in “ilkel” sanata olan tutkusu ve kapsamlı Afrika objeleri koleksiyonuyla da bağlantılıdır. Epstein, uyarladığı ve robotik insan makinesine dönüştürdüğü bazı Afrika oymalarının basitleştirilmiş, köşeli görünümünden açıkça ilham almıştır.



Şekil 43: Epstein, “Rock Drill”

Rock Drill. Art Tattler, <http://www.arttattler.com/Images/Europe/England/London/Tate%20Modern/Futurism/Torso-in-Metal.jpg> [30.10.20].

Bassnett’a göre çeviri çalışmaları artık dilbilime dayalı değil, dilbilim, edebi ve kültürel çalışmalar, tarih, antropoloji, sosyoloji ve siyaset bilimini içeren disiplinler arası bir alan haline gelmiştir. Dikkat, dilbilimsel bir eylem olarak çeviriye odaklanmaktan, çeviri sürecindeki dilbilimin ötesindeki ek unsurların değerlendirilmesine kaymıştır. Bassnett ve Lefevere, gittikçe küreselleşen dünyada çevirinin artan rolünü kabul etmişler ve bu rolün nasıl çalıştığına dair daha fazla farkındalık ve anlayışa duyulan ihtiyacı vurgulamışlardır. Çevirilerin hangi koşullar altında dönüştürücü olabileceği ve belirli bir zamanda belirli bir kültürde çevirinin etkisi hakkında başka önemli soruları gündeme getirmişlerdir.



Şekil 44: Maymun Heykeli, Baule

“Baule Ape Figure”. Instagram. https://www.instagram.com/galerie_bernard_dulon/ [30.10.20].

Epstein da bir toplumun dilini/ stilini incelerken, sadece dile/stile ve iletişim sürecine odaklanmamış, bir ülkeyi dilden daha iyi anlamamıza yardımcı olan başka yapılara da yönelmiştir. Bu yapılardan biri de kültür olarak kabul edilebilir. Bu şekilde (hem Batı-dışı sanat formlarından yararlanarak, hem de kendi sanat topluluğu içerisindeki gelişmeleri göz ardı etmeyerek) bir toplumun kültürünü bilerek, kendisini amacının ötesine taşımış, bir ulusun kültürünün diğer kültürlerle etkileşime girmesine vesile olmuştur. Çünkü kültürel çeşitlilik gözlerimizi insan haklarına açar.

Genel olarak dil, konuşanların kültürünün ve bireyselliğinin bir ifadesidir. Konuşmacıların dünyayı algılama şeklini etkiler. Bu nedenle, bir dilden diğerine çeviri konusuna odaklanıldığında, çeviri sürecinde her iki dilin kültürü etkilidir. Elbette kültürün metinde ne ölçüde ve dilin kültürde ne ölçüde olduğu dikkate alınmalıdır. Nitekim, Epstein/çevirmen kaynak ve hedef dildeki konuşanların kültür, gelenek ve sosyal ortamlarına aşina olmaya çalışmış, aynı zamanda farklı estetik tarzlarına ve her iki dilin sosyal normlarını işlemeye çalışmıştır. Bu bilinç, çevirilerin kalitesini büyük ölçüde artırmıştır.

Bir metnin çevirmeninde olduğu gibi, sanatçı da her zaman neyi yansıtacağı konusunda değil, nasıl yapacağı konusunda da seçim yapar. Sanatçı, alandaki

öznelerin zihnine girmeli ve sözlerini ve eylemlerini başka bir biçime çevirmek için yaptıkları gibi eylemi deneyimle yolunu seçebilir. Dahası bunu, farklı önyargılara sahip izleyicilerin netlikte görebileceği bir şekilde yapması da gerekebilir. Diğer bir deyişle, sanat, hiçbir zaman sadece bir kişinin gördüklerini aktarması ya da sadece yapılanların bir yorumunu sağlamakla ilgili değildir. Daha ziyade bu, diğer insanların psişik alanına empatik bir şekilde girme ve mümkün olduğu ölçüde bu öznelerin eylemlerini dünyayı kendi bakış açılarından görme yoluyla çevirme sürecidir.

Klasik çeviriler doğası gereği tekniktir ve bir metnin bir dilden diğerine kesin bir versiyonunu oluşturmaya odaklanır. Sanatçının çeviri çalışması öncelikle yorumlayıcıdır, kaynak dilin alanına girmeli ve ikinci dilde, birinci dilde kullanılanların niyetlerini ileten öğeleri keşfetmelidir. Bu durumda sanatçı, aslına itaat etse bile yeni bir eser yaratırken bir tür yazarlık ile meşgul olur. Öyleyse sanatçı, kaynak dilin kendi yorumlarına, tutumlarına ve bakış açılarına saygı göstermeye çalışırken bile, orijinal metni kendi dilinde tekrar yorumlarken bile, orijinal metnin yaratıcısı ile etkili bir şekilde iş birliği yapar. Sanatçı, öznenin psişik ve fiziksel alanında yaşamak için diline ve kültürüne katıldığı ve konuları gözlemlediği için bir işbirliktir. Çevirmen sonuç olarak, orijinal metne yeni bir saygı geliştirebilir ve ikinci dile aktarılması gereken ek anlam katmanlarını algılayabilir. Benzer şekilde, sanatçı/çevirmen, konularını incelemeyen çok önce biliyor olabilir, ancak bu konuları teorik ve analitik olarak tasvir etmek için öznenin kültürüne, daha derinine inmesi gerekebilir.

5.3.8. Alberto Giacometti

20. yüzyılın en önemli heykeltıraşlarından biri olan Giacometti'nin çalışmaları özellikle Kübizm ve Sürrealizm gibi sanatsal tarzlardan etkilenmiştir. İnsanlık durumuyla ilgili felsefi soruların yanı sıra varoluşsal ve fenomenolojik tartışmalar da çalışmalarında önemli bir rol oynamıştır. Bu felsefelerin her ikisi de öz bilinç ve diğer insanlarla nasıl ilişki kurduğumuz hakkında fikirler içermektedir ve Giacometti'nin sanatının, bu fikirlerin önerdiği melankoli, yabancılaşma ve yalnızlığın tonunu güçlü bir şekilde yakalamıştır. 1930'larda bir Sürrealist olarak, bazen oyuncakları ve oyunları anımsatan yenilikçi heykelsi formlar tasarlayan heykeltıraş, savaştan sonra bir Varoluşçu olarak, felsefenin algılama, yabancılaşma ve kaygı konusundaki yorumlarını özetleyen bir tarz yaratmanın yolunu açmıştır.

Giacometti'nin 1930'lardaki çalışmaları, muhtemelen Sürrealist heykele en önemli katkılardandır. Psikanalizden türetilen cinsellik, takıntı ve travma gibi temaları keşfetme çabasıyla çeşitli farklı heykelsi nesneler geliştiren heykeltıraşın eserlerinden bazıları ilkel sanattan etkilenmiştir. Eserleri, o zamanlar çok radikal bir fikir olan izleyiciyi fiziksel olarak etkileşime girmeye neredeyse teşvik etmektedirler. 1930'ların sonlarında Giacometti, soyutlama ve Sürrealizmi terk etmiş ve insan figürünün ikna edici bir gerçek uzay yansımasında nasıl temsil edileceğiyle daha fazla ilgilenmeye başlamıştır. Figürlerini, elle tutulur bir uzamsal mesafe duygusunu yakalayacak şekilde tasvir etmek istemiş, böylece izleyicilerin sanatçının modelinden veya esere ilham veren karşılaşmadan kendi uzaklık duygularını paylaşabilmelerini sağlamıştır.

1950'lerde hem Avrupa hem de Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat dünyasına soyut resim hâkim olsa da Giacometti'nin figüratif heykelleri, insan figürünün sanata nasıl dönebileceği konusunda oldukça etkili bir model haline gelmiştir. Giacometti'nin çalışmasının, modern ve tarihsel kaygıları olduğu kadar özel ve evrensel olanları da dengelediği görülebilir. Birçoğu heykellerini 2. Dünya Savaşı'nın dehşetinin simgesi veya modern kentsel yaşamın yabancılaşmasının temsilcisi olarak görse de figürleri aynı zamanda eski Mısır cenaze figürlerine ve erken Yunan korayilerine özel göndermeler içermektedir. Çalışmalarındaki figürler, her biri farklı yönde geniş adımlar atmaktadır. Etraflarındaki boş alan, iletişim için bir engel görevi görür. Etraflarını saran boşluktan yabancılaşarak, birbirlerine dokunmadan ilerlemektedirler.

Önceleri, klasik heykel ve Kübist deyimler üzerine çalışan Giacometti, kendisini baskın eğilimlerden uzaklaştırdığında “ilkel” nesneleri yorumlamaya başlamıştır. Sanatçının ilk olgun eserlerinden biri olan “Spoon Woman”, Afrika Dan kültürünün tören kaşıklarında kullanılan ve bir kadının rahminin metaforu olan bir figürdür. Dişi rahmini çağrıştıran geniş, içbükey karnı ve doğurganlık metaforları ile “Spoon Woman”, Batı Afrika Dan kültürünün antropomorfik tören kaşıklarından gözle görülür bir şekilde ilham almıştır. 1920'lerde ve 30'larda Paris'teki Afrika eserlerinin sergilenmesi, Giacometti ve dönemin diğer Batılı avangart sanatçıları üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Ve burada iki farklı malzemede ortaya çıkan ayakta duran kadın konusu, Giacometti'nin çalışmalarına hâkim olacak bir meşguliyeti ortaya koymaktadır.



Şekil 45: Giacometti, “Spoon Woman”

“Spoon Woman Bronze”, All-Art, http://www.all-art.org/art_20th_century/giacometti1.html

Çeviri çalışmaları akademisyenleri, çeviriyi dil ve dilbilim, sosyal sistemler, işlevler, metinsel ve edebi sorular, ideoloji ve çok çeşitli diğer kültürel konular açısından çerçevelemiştir; çeviri çalışmalarının tarihi, çeşitli ve genellikle farklı şekillerde çeviriyi çerçevelemenin bir kaydı olarak okunabilir. Böyle bir çoklu referans çerçevesi modeli, karmaşık sosyal kategorileri, özellikle de kültürlerarası olanları keşfetmenin bir yolu olarak avantajlıdır, çünkü bu tür kategoriler genellikle herhangi bir kültür içinde birden fazla role ve ilişkiye sahiptir ve bu roller ve ilişkiler de kültürler arasında değişir. Bu nedenle, Giacometti’nin çalışmaları Afrika kültürüne referansları ile, sosyal kavramın farklı yönleri hakkında yararlı perspektifler sağladığı gibi, fenomeni anlamanın tamamlayıcı yollarını bizlere açmaktadır. Bu faydalara rağmen, konusunu kavramsallaştırmak için birden çok referans çerçevesi kullanan bir alanın tutarlı bir disiplin olarak anlaşılması zor olabilir.



Şekil 46: Kaşık Figürü, Dan Kültürü Afrika

“Dan Spoon Wunkirmian”, Fashor and Eager. <http://fashorandeagar.com/site/> [30.10.20].

Her dil konuşanın kültürü ve gelenekleri ile bütünleştiği için, onları başka bir dile aktarma eylemi ilk bakışta görüldüğü kadar basit değildir. Bu doğrultuda Hatim ve Mason (2005), çeviride çift kültürlü olmanın iki dilli olmaktan daha yüksek bir önceliğe sahip olduğunu belirtmektedir. Bu durumda, Giacometti, kaynak ve hedef kültürler arasında arabuluculuk yapmaktadır, kaynak ve hedef diller arasındaki farklar nedeniyle, özellikle kültürel bakış açısından çevrilemeyen bazı kavramlarla karşılaşmış olması da olasıdır. Orijinal metinler, çevirmenlerin hedef dillerde uygun karşılıklarını bulamayacakları bazı olgular içerebilir. Sonuç olarak, Giacometti de, var olan kültürel boşlukları kapatmak için bazı anlamsal değişiklikler yapma eğiliminde olmuş olabilir ve bu değişiklikler yoluyla, bu kavramlara aşina olmayan izleyiciler için metne bazı ek bilgiler ekleyebilirler.

Giacometti de bu noktada eserleri ile, çevirinin bir kırılma veya “yeniden yazma” biçimi olduğunu göstermiştir. Çeviriler de dahil olmak üzere tüm kırılma türleri, kaynak metinleri temsil etme ve işleme biçimleridir ve bu nedenle hepsinin ideolojik değerleri vardır. Giacometti de heykelleri ile yeniden yazma türleri

arasındaki çizgilerin bulanık olduğunu ve çeşitli yeniden yazma türleri olabileceğini göstermiştir. Kaynak metnin özellikleri, doğası, işlevi ve sosyal konumu hakkında çok şey ortaya koymuştur. Bir bakıma Giacometti, çeviri ile diğer birçok metateks kategorisi arasındaki sınırların geçirgen olduğunu göstermiştir. Heykelden heykele gibi, her tür yeniden yazımın ortak yönlerini gösteren, çeviriyi yeniden yazma veya kırılma açısından çerçevelemiş, betimsel çeviri çalışmalarında tartışılan çok çeşitli çeviri türlerinin doğrulanmasında ve bunların genel olarak çeviri uzmanları tarafından kabul edilmesinde etkili olmuştur.



Şekil 47: Alberto Giacometti, “Cage”

“Cage”, Humanities Resource, http://www.humanitiesresource.com/twentieth_cen/gallery_music/giacometti_cage.htm [30.10.20].

Bir çeviri olarak tanımlansın ya da tanımlanmasın, başka bir metni temsil eden herhangi bir metnin, kendi başına kültürlerarası kategori çevirisi hakkında öğreteceği çok şey vardır ve tüm bu tür metinlerin pek çok ortak yönü bulunmaktadır. Buradan, çeşitli yeniden yazma ve kırılma türlerinin araştırılmasının çevirinin doğasını anlamak için öğretici olduğu ve çevirinin de diğer kırılma türleri hakkında önemli perspektifler sağladığı sonucu çıkmaktadır. Bu tanıma, kavram çevirisinin antropologlar, etnograflar, kültürel araştırmalar akademisyenleri ve post kolonyal kuramcılar tarafından kendi konuları hakkında “yeniden yazan” ve kaynak kültürleri

temsil eden metaforik bir konuşma biçimi olarak kullanımında da dolaylı olarak etkindir.

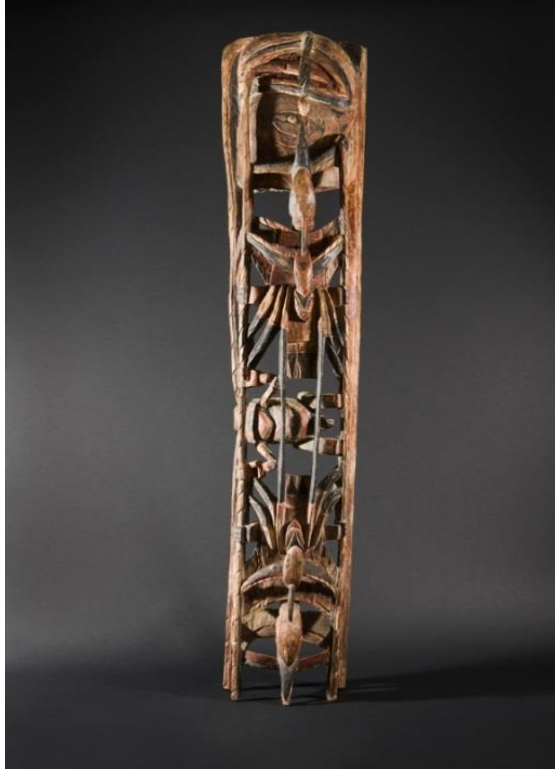


Şekil 48: Maske, Papua Yeni Gine

“Malangan Mask”, Christie’s. <https://www.christies.com/features/The-art-of-Oceania-a-guide-for-new-collectors-9769-1.aspx> [30.10.20].

Giacometti’nin “The Cage”in de yalnızca figürlerin nispeten belirsiz ilişkisi değil, aynı zamanda kafesin geometrik yapısı ile bir gerilim yaratılmıştır. Bu gergin belirsizlik, Giacometti’nin yapıtının bir özelliğidir, yalnızca Sürrealist eserleriyle değil, aynı zamanda kendi kişisel meşguliyetleriyle de ilgilidir ve sanatının özünü oluşturan hem işin içinde hem de iş tarafından yaratılan bu endişe duygusudur. İnsan varoluşu temasıyla meşgul olan Giacometti, ikonografisinin merkezi olarak soyut bir figür kullanmıştır. Bu çalışmada, belirsiz formun uzatılmış kıvrımlı şekli, genel çalışma içindeki doğrusallık hissini artırırken, aynı zamanda da neredeyse göze batmayacak şekilde dışarı çıkıyormuş hissini uyandırmaktadır. The Cage’de sahne daha özel ve içe dönük bir etkileşim içindedir, bir kuşatma ve gerilim atmosferinin

yanı sıra Freud'un Oedipal kompleksine atıfta bulunan bir endişe ve belirsizlik duygusu da bulunmaktadır. Giacometti, böyle bir sahneyi çerçeveleyerek, muazzam bir hisle kalıplanmış sessiz, kendi kendine yetisini yansıtırken geliştirilmiş teatral bir ortam yaratır. Herhangi bir yere tutunmuyormuş hissi veren figür, yerçekiminde sahnenin tedirginliği artar. ,



Şekil 49: Friz, Papua Yeni Gine

“Malagan Frieze”, Galeria Flak, https://www.galerieflak.com/wp-content/uploads/2014/07/Flak_July_2014_108.jpg [30.10.201].

Çeviri çalışmalarının tarihi, çeviriyi verimli bir şekilde çerçevelemeye yönelik bir dizi girişimlerle doludur. Çevirmenin görevinin esas olarak dilsel dönüşüm olarak modellendiği daha önceki dilbilimsel çeviri görüşleri, buna göre yerini almıştır. Çeviri için bir çerçeve olarak yeniden yazma ön plana çıkmıştır, çeviriler dahil olmak üzere çoğu yeniden yazmanın ve kırılmanın temsili yönünü göstermede etkili olmuştur. Çeviri, sadece kültürlerarası temsilin temel bir biçimi değil, aynı zamanda insan kültüründe en eski ve sürekli olarak uygulanan temsil biçimlerinden biridir. Kavramın yeniden yazılmasına (veya kırılmaya) ilişkin keşif, daha geniş bir kavramsal perspektif içinde çeviriyi çerçevelemenin bir yolu olarak anlaşılmalıdır. Çevirinin geçirgen sınırlarını keşfetmenin önemi ve faydasının kabul

edilmesi, yeniden yazımları bir bütün olarak düşünmek için bir motivasyon kaynağıdır. Giacometti de bu eserinde, çeşitli yeniden yazma türlerinin doğasını keşfetmiştir.

Çevirinin sembolik doğası, özellikle bir çeviriyle ortaya çıkan görüntünün türü ile ilgili olarak incelenmiştir. Çevirinin gücü, otoritesi ve sosyal aracılığına ilişkin kültürel sorunlar ile çeviri ve ideoloji arasındaki ilişki, son çeyrek yüzyılda çeviri çalışmalarında hem örnek olay incelemelerinde hem de kuramda güçlü bir şekilde gündeme getirilmiştir. Cinsiyet, ırk, siyaset, ideoloji ve tabii ki sömürge sonrası bağlamlara odaklanan çeviri çalışmaları iktidar meseleleriyle uğraşmalı ve aynı zamanda temsile de değinmelidir. Doğrudan böyle adlandırılmış olsun ya da olmasın, tüm bu çalışmalar çevirinin bir temsil biçimi olduğunun kabul edilmesini sağlar.

Transkültürasyonun, aktarım gibi, sözlü materyal değişiminin çok ötesine geçtiği, önceden verilmiş olan tanımlardan açıktır. Din, sosyal organizasyon ve hükümet ile ilgili inançların ve uygulamaların bir insandan diğerine aktarılması ve alınması, ayrıca müzik, görsel sanatlar, edebi formlar ve hatta masal gibi sanatsal formların yayılması gibi şeyleri içerir. Kültürlerarası dönüşüm kavramı, maddi kültürün birçok yönünü kapsar: teknoloji ve araçların alımı, tarımsal uygulamalar, giyim, yiyecek, barınma, ulaşım ve modern medya transkültürasyonu ile ilgili daha yeni kültürel alanlar, ödünç alınan kültürel formların reseptör ortamı.

Transkültürasyonun oldukça etkili olduğu Giacometti, bir kültürden alınan formlar bir başkası tarafından sahiplenir ve önceki uygulamalar, inançlar, değerler ve bilgilerle bütünleştirir. Transkültürasyonun alıcı tarafındakilerin yaşam tarzlarının bir parçası olurlar. Metinsel alanlarda kültür dönüştürme, genellikle bir edebi sistemin öğeleri (şiir, türler, masal türleri ve diğer biçimsel edebi öğeler) dahil olmak üzere bir metnin aşırı kodlamalarını oluşturan öğelerin aktarılmasını içerir. Giacometti de, bir dilde ifade edilen ya da taşınan unsurlar, söylemler ve dünya görüşleri gibi kültürler arasında da değiştirir. Bu tür unsurlar daha sonra alıcı kültürün konuşmasında, edebiyatında, müziğinde, politikasında, ekonomisinde edimsel repertuarının bir parçası haline gelmiştir.

Hatim ve Mason (1990)'a göre, bir metni çevirirken sosyal bağlam muhtemelen önemli bir değişkendir çünkü çeviri eylemi sosyo-kültürel bağlamda

gerçekleşir. Sonuç olarak, çeviri faaliyetini yalnızca sosyal bir bağlam içinde değerlendirmek önemlidir. Bu durumda Giacometti'nin geçmişten bugüne gelen büyük anlatıları tekrardan yorumladığı, yeniden yazdığı yâda yeniden çevirdiği görülebilmektedir. Bir anlatıcı gibi hareket eden Giacometti'nin kaynak metini, yeni bir kitleyi ve çağı da göz önünde bulundurarak yeniden ele aldığı görülebilir.

5.3.9. Max Ernst

Max Ernst, bilinçaltından imgeleri ve toplumsal geleneklerle alay eden temaları ile yenilikçi bir sanatçıydı. 1. Dünya Savaşı'nda bir asker olan Ernst, derin bir travma geçirmiş ve batı kültürüne karşı oldukça eleştirel bir tavır benimsemiştir. Ernst'in sanatsal görüşü, mizahıyla Dadaist ve Sürrealist eserlerinde güçlü bir şekilde ortaya çıkmaktadır; bilinçdışı ile yaptığı çalışmalar, sosyal yorumları ve hem konu hem de teknikteki geniş deneyleri öne çıkan özelliklerindendir.

Ernst, Avrupa sanatındaki gelenek ve göreneklere ciddi bir şekilde saldırmıştır. Açık anlatılar olmadan, temsili olmayan eserler yaratarak, sanat eserleri yaratmanın yeni yollarını formüle ederek sanatın kutsallığını sorgulamıştır. Ernst, temel duyguya ve sınırsız yaratıcılığa erişmenin bir yolu olarak akıl hastaları sanatıyla derinden ilgilenmiş, Sigmund Freud'un rüya teorilerinde kendi yaratıcılığının kaynağını keşfetmiştir. Ernst kendine dönerken, ortak rüya imgelemiyi evrensel bilinçdışına da erişmekteydi, kendi yaratıcılığının kökenini bulmakla ilgilenen Ernst, içsel ruhundan özgürce resim yapmaya ve söz öncesi bir varoluş durumuna ulaşmaya çalışmıştır. Bunu yapmak, ilkel duygularını serbest bırakmış ve kişisel travmalarını açığa çıkarmış, bu daha sonra kolajlarına ve resimlerine konu olmuştur.

Max Ernst, 20. yüzyılın ilk on yıllarında antropologlar tarafından incelenmekte olan primitivizm ile derinden ilgilenmiştir. Ernst'in I. Dünya Savaşı'ndan önce başlayan ve 1976'da ölümüne kadar devam eden uzun ve aktif kariyeri damgasını vurmuştur. Primitife derin bir entelektüel ve estetik ilgi duymuş, Alman etnografya müzelerinde erişebileceği birçok mükemmel kabile sanatı koleksiyonunu ziyaret etmiş ve konuyla ilgili kitaplar okumaya başlamıştır. İlkel kültürler hakkında bilgi sahibi olmak onun üzerinde büyük bir etki bırakmış ve bu etki hem yazılarında hem de sanatında açıkça görülmüştür.

1921 gibi erken bir tarihte Ernst'in bir İngiliz antropoloji dergisinde bulduğu bir Afrika mısır silosu görüntüsü, onu etkilemiş ve resminde kullanımını için ilham vermiştir. Bu tablodaki merkezi yuvarlak şekil, Ernst'in mekanik bir canavara dönüştürdüğü Sudanlı bir mısır silosunun fotoğrafından gelmektedir. Ernst, sık sık görüntüleri yeniden kullanmış ve yeni gerçeklikler yaratmak için öğelere eklemeler/çıkarmalar yapmıştır. Resimdeki, başsız kadın ve fil benzeri açıklanamaz figürsel kombinasyonlar, bir rüyadan görüntüleri ve Freudyen serbest çağrışım tekniğini akla getirmektedir. Boğa boynuzları ve totem benzeri şekiller de bu temayı sürdürmektedir.



Şekil 50: Ernst, “Elephant of the Celebes”

“Elephant of Celebes”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Elephant_Celebes



Şekil 51: Afrika Mısır Tankı

“Corn Bin”, Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/45442/45442-h/images/> [30.10.20].

Max Ernst, ilkel yaklaşımının birçok modern sanat inancıyla tamamen uyumlu olduğu bu ilgi çekici ve eşsiz kıtadan ilham alan birkaç ünlü Avrupalı sanatçıdan sadece biridir. Bununla birlikte kuş, onun eserlerinde en sevdiği ve en sık temsil edilen varlıktır ve kuşlarla olan yakın ilişkisinde Ernst'in primitivizm ile en önemli ilişkisi görülebilmektedir. Ernst'in eserlerinde sıklıkla tekrarlanan bu kuş temasının kökeni, Güney Denizlerindeki minik bir volkanik kaya parçası olan Rapa Nui'den ve onun benzersiz bir dizi sanatsal geleneğine dayanmaktadır. Rapa Nui sanatçıları, tanrıların ve adanın doğrudan tanrıların torunları olduğu düşünülen şeflerinin gücünden yararlanmak için ilahi ve maddi dünyalar arasında aracı olduğuna inanılan çeşitli doğaüstü varlıkların heykellerini yaratmışlardır. Bu formların en dikkat çekici olanları arasında melez bir kuş-insan figürü ve adanın tanrılarının en güçlüsü olan Makemake'nin tasvirleri yer almaktadır.

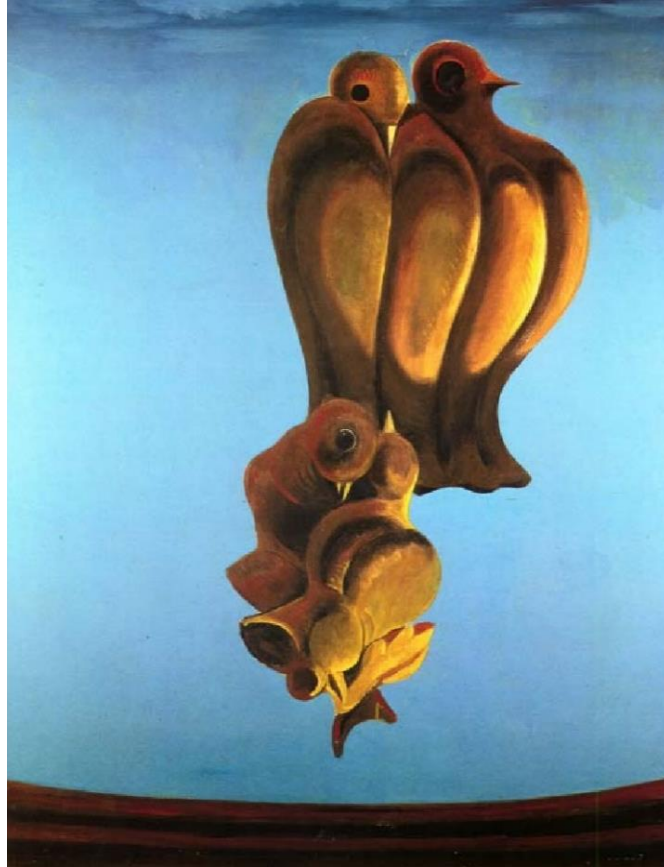


Şekil 52: Max Ernst, “After Us Motherhood”

“After Us Motherhood”, Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/after-us-motherhood-1927> [20.11.20].

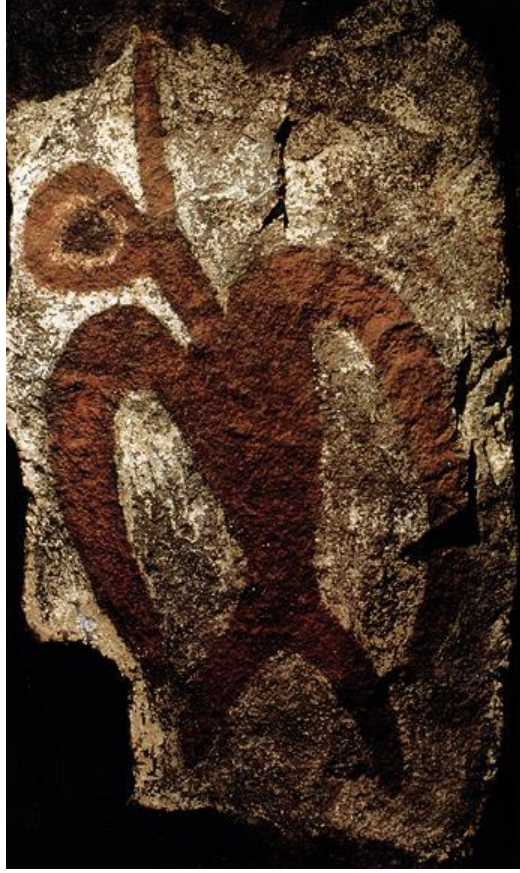
Rapa Nui'nin sanatı ve rüya gibi doğası, 20. yüzyılın sanatçıları ve Avrupalı avangardı, özellikle de çoğu Paskalya Adası sanatını toplayan ve onu sanatsal uygulamalarının merkezine yerleştiren Sürrealistler üzerinde, çok önemli bir etki haline gelmiştir. André Breton, Rapa Nui'nin "Okyanusun modern Atina'sı" olduğuna inanmaktaydı. Max Ernst de, çalışmalarına genellikle Paskalya Adası görüntülerinden ilham alan kuş adamlarını dahil etmiştir..

“Monument to the Birds” eserinde, havada süzülen/yüzen kuşların yuvarlak, şişirilmiş gövdeleri, Paskalya Adası'ndaki kuşları temsil eden oymalar ile güçlü bir benzerlik göstermektedir. Bu antropomorfik kuş imgeleri, “After Us Motherhood” eserinde de görülebilmektedir: bu eserin özellikleri ve kompozisyon ilişkileri de Paskalya'da Orongo kayalarına oyulmuş benzer görüntü gruplarını da oldukça yakından anımsatmaktadır.



Şekil 53: Max Ernst, “Monument to the Birds”

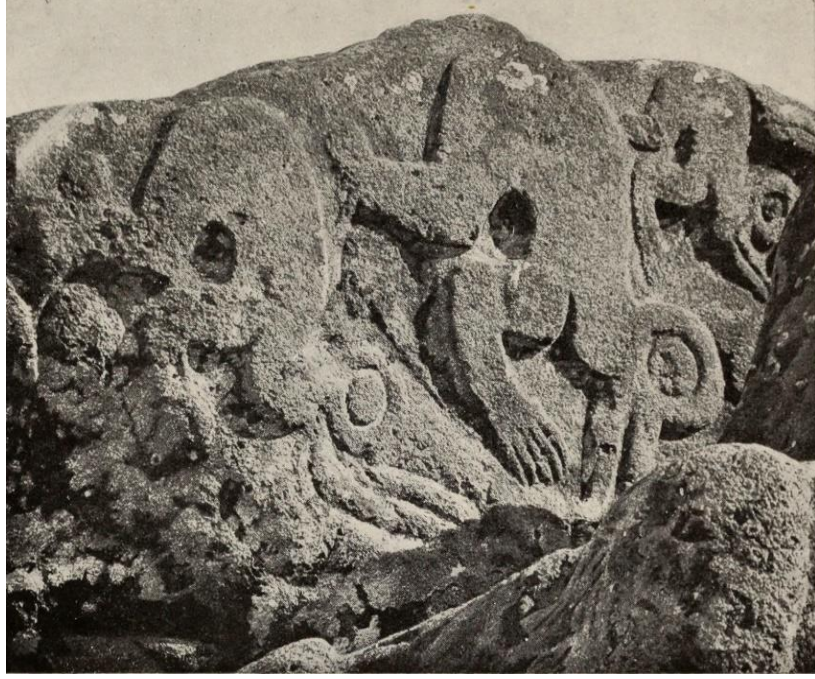
“Monument to Birds”, Acting out Politics, <http://www.actingoutpolitics.com/ernst-monument-to-birds/> [20.11.20].



Şekil 54: Paskalya Adası Kuş Betimlemesi

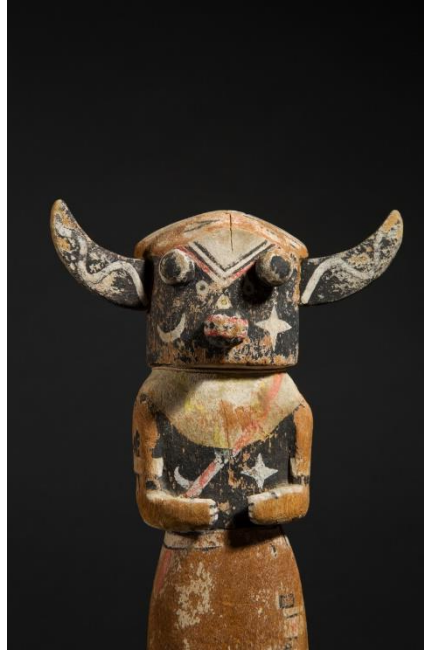
“Painted Slab from Orongo”, Brad Shaw Foundation, http://www.bradshawfoundation.com/easter/birdman_motif_easter_island.php [20.11.20].

Ernst’in Amerikan yerlilerinin imgelerinden, özellikle Güneybatı Breton’ un Hopi ve Zuni Kabillerinden etkilendiği de bilinmektedir. Hopi ve Zuni Kızılderililerinin Kachina adı verdikleri bebekleri, tanrıların bu küçük ölçekli boyalı ahşap oymaları, yerlilerin dinlerinde doğaüstü varlıkları temsil eden nesnelerdir. Hopi ve Zuni figürleri, Ernst’in heykellerinde de ilham verici bir rol oynamıştır. Ernst’in “The King Playing With the Queen” eseri satranca atıfta bulunan bir heykeldir. Çift kıvrımlı bir boynuzun eşlik ettiği ana dikdörtgen kafa, Afrika kabile sanatı örneklerini andırmaktadır.



Şekil 55: Paskalya Adası Kuş Oymaları

“Rapa Nui Rock Art”, Rapa Nui, <http://www.rapanui.org.uk/orongo/rock-art/> [20.11.20].



Şekil 56: Kachina, Hopi, Arizona

“Ho’ote Katsina”, Galeria Flak, [https:// www.galerieflak.com /en/kachina-ahote-22/](https://www.galerieflak.com/en/kachina-ahote-22/) [20.11.20]

Mümkün olan en geniş anlamda, kültürel çeviri, iki semiyotik sistem- dil ya da daha geniş anlamda yorumlayıcı çerçeve olarak kültür- temas ettiğinde gerçekleşen şeydir. Kültürel çevirinin ne olduğu veya olması gerektiği konusundaki tartışmalar, bu temasın modları ve sonuçlarıyla ilgili tartışmalardır. İnsan davranışını tanımlamak için kapsamlı yasalar aramaktan uzaklaşarak, antropolojide yeni bir yol açan Evans-Pritchard tarafından yönlendirilen bazı antropologlar, bir antropoloğun bir doğa bilimi bilimcisi yerine bir çevirmen olarak görülmesi gerektiğini öne sürmüşlerdir. Bir kültürel çeviri pratiği olarak, bu antropologlar çalışmalarını görmeye ve tanımlamaya başlamışlar, başka bir deyişle, bir toplumu yerinde gözlemlene, bilgi toplama, bunu yazma ve söyleme eylemine yönelmişlerdir. Antropolojik kültürel çeviri kavramı, kültürün, tıpkı diller gibi, altta yatan derin evrensel öğeler ile birbirine dönüştürülebileceği fikrine dayanmaktadır. Dil, insanların içinde yaşadığı kültürle toplumun merkezi faktörü ve habercisi haline gelerek, bir antropoloğun başka bir topluluğa geçişini sağlar.



Şekil 57: Mossi Whistle. Burkina Faso

“Anthropomorphic Musical Instrument”, Galeria Flak, <https://www.galerieflak.com/en/sifflet-mossi-30/> [20.11.20].



Şekil 58: Ernst, “The King Playing With the Queen”

“Le Roi Jouant Avec la Reine”, MOMA, <https://www.moma.org/collection/works/81359> [20.11.20].

Ernst de tıpkı antropologların ve etnografların, tarihsel olarak kültürel çeviriyi, yabancı bir kültürü veya kültürel eseri açıklamak için yerli bir kelime dağarcığı kullanımı olarak ele aldığı gibi eserlerinde çeviri olguna yer vermektedir. İki farklı “çeviri” duygusunun (yeniden yazma ve aktarım) “kültürel çeviri” kavramlarının temelini oluşturur: Ernst, yeniden yazma olarak kültürel çeviri formunda, bir kültür topluluğunun üyelerine (kendi topluluğu) diğerinin üyelerinin (yerel topluluklar) dünyayı nasıl gördüğünü açıkladığı/ürettiği eseri/metni vurgular. Bu durumda Max Ernst, tarihsel olarak, içinde bulunduğu kültürün işaretlerinin yerini alabilecek başka bir işaretler çerçevesi ortaya koymaktadır.

Farklı dillerdeki sözcükler aynı semiyotik içeriği, yani dil tarafından tanımlanan dünyayı taşımaktadırlar. Ernst’in yaptığında, göstergebilimsel içerikler farklı formlarda temsil ediliyor olsalar da yabancı metinler/eseler ve kültürler, yerli okuyucular için doğası gereği okunaklı kılınabilmiştir. Godfrey Lienhardt (1954, 97), BBC radyosunda verdiği bir konferansta, “Uzak bir kabilenin üyelerinin nasıl düşündüğünü başkalarına açıklama sorunu [...] büyük ölçüde çeviri gibi görünmeye başlıyor” demektedir. Bir kültürü anlamak için, sanatçı o kültüre adım atmalı ve

dünyayı sağlanan yorumsal ufuktan görmelidir. Veya Gellner (1970, 22)'ın sözleriyle, “kavramlar ve inançlar tek başlarına, metinlerde veya bireysel zihinlerde değil, insan ve toplumların yaşamında vardır. Bir kelime veya kelime öbeği veya kelime öbeğinin kullanıldığı bağlamda faaliyetler ve kurumlar, biz gerçekten bir kavram veya inançtan söz etmeden önce, o kelime veya bu ifadeler anlaşılmadan önce bilinmelidir”.

Herkes, dilin en iyi şekilde kültürün bir parçası olarak tanımlandığını kabul etmekte olsa da yine de bazıları tarafından dilbilim ve etnoloji/antropoloji/sanat arasında var olan ilişkinin pratik değeri genellikle göz ardı edilir veya belirsiz bir şekilde tanımlanır. Bir dilden diğerine çeviri yapmakla uğraşan kişi, iki dilin temsil ettiği tüm kültür yelpazesindeki kontrastın sürekli olarak farkında olmalıdır. Bununla birlikte, çeviri sorunları nadiren bu açıdan incelenmiştir. Bu durum pek çok faktöre bağlıdır. Birincisi, aşına olduğumuz çevirilerin çoğu Hint-Avrupa dil ailesi içinde yapılmıştır ve çoğunlukla bu dilsel alanın kültürü nispeten homojendir. İkinci olarak, çok farklı kültürlerden gelen verileri içeren çevirilerin çoğu, primitif kültürleri temsil eden dillerden batı kültürlerini temsil eden dillere çevirilerdir. Çeviri, anlamın sadece başka bir dildeki karşılığına taşınmasını değil, “orijinal”ın birden çok okunmasının da olaya dahil olduğu bir süreç içerir. Etnografin metinler arası taktiklerle bir kültürü yansıtması gibi, çevirmen de sanatçı da genellikle okuyucu tarafından görülemeyen bir metinleştirmeden “orijinali” yaratır. Anthea Bell (2001, xliii)’e göre, “Çevirmenler her zaman üzerinde çalıştıkları yazarların zihnine girmeye çalışırlar”. Yani, yazarın orijinal metninin özünü yansıtmak ve içeriğini aktarmak için, çevirmen yazarın psikolojik, kültürel, yaşamsal iç alanına girmek, dönemini ve çevresini tanımak için elinden geleni yapmalıdır. O halde, Ernst de primitif eserlere ve arkasındaki zihne, bir bakış sunmalarıdır. Bu eserleri çevirmeye yönelik bu çabada, Ernst’in elde ettiği veriler, yakalanıp okuyucu için yeniden birleştirildiği bir dönüşüm sürecidir. Sanatçının yaratımları, sahnesi ile çevirmenin kalemi arasındaki geçiş alanında meydana gelen çeviriyi anlama amacı, her daim öznel ve çevrelere bağlanmaktadır. Sonuç olarak, bu verinin sanatçının zihninin öznel bölgesinde kaçınılmaz olarak yeniden şekillenmektedir.

Çeviri gibi sanat da bir geçiş alanının kendiliğinden cisimleşmesidir. Yani, okurun çıkış metnindeki eylemleri gözlemlemek ve analiz etmek için olay yerinde olması yerine, sanatçı eylemi okuyucuya ikinci elden aktarmaktadır. Bu durumda

çevirmenin gözleri ve zihni okuyucunun yerine geçer. Bir metnin çevirmeninde olduğu gibi, sanatçı da her zaman sadece neyi aktaracağı konusunda değil, nasıl aktaracağı konusunda da seçim yapar. Metnini doğru bir şekilde çevirmek için orijinalin zihnine girmesi gerektiği kadar, sanatçı da çevirmen de alandaki öznelere zihnine girmeli ve sözlerini ve eylemlerini, ya da sanatlarını çevirmek için eylemi ve anlatıyı deneyimlemelidir. Dahası, bu, farklı önyargılara ve gündemlere sahip farklı yönelimli kaynak metni, önyargısız ve eşit netlikte görebileceği bir şekilde yapılmalıdır. Diğer bir deyişle, çeviri, hiçbir zaman sadece bir kişinin gördüklerini “yazmak” ya da sadece yazılanların bir yorumunu sağlamakla ilgili değildir. Daha ziyade, diğer insanların psişik alanına empatik bir şekilde girme ve mümkün olduğu ölçüde bu öznelere eylemlerini dünyayı kendi bakış açılarından görme yoluyla çeviri etme sürecidir ve sanat da bunun ayrı bir yoludur.

Çeviride insanlar kültür ve iletişim işlevlerinin önemine gittikçe daha fazla önem vermektedirler, bu da çevirmenlerin metin birimlerini kelimelerin veya cümlelerin aktarıcısı olarak değil, aynı zamanda başarılı kültürler arası iletişimden sorumlu kültürel araçlar olarak görmesini sağlamaktadır. Ernst de hedef kültürde yarattığı metnin arka planını göz ardı etmemiş, bu amaçla, kaynak metin ve hedef kültür hakkındaki bilgileri ile kültürel iletişim sürecinde çeviri olarak kullanılabilecek çeviri stratejilerini yaratmıştır. Böylelikle de aslında, çeviri sürecinde arabuluculuk rolüne ve kültürel farkındalığın önemine odaklanmıştır.

Primitif kültürlerle dair yabancı konuşma ve çeşitlemeler, bedensel jestler, kıyafetler, cinsiyet varsayımları ve dilin kendisini içeren kendi yerel lehçesi, bir mesafe duygusu hissettirebilmektedir. Aynı sorunla çoğu 20. Yy. sanatçısı gibi Ernst de yüzleşmiştir, fakat bunu bir engel olarak görmek yerine yaratıcı bir keşif süreci olarak deneyimlemiş ve bundan yola çıkarak çevirisini gerçekleştirmiştir. Yani, iki yerel bölgede “yaşayabilmesi” gerekmiştir. Bu durumda çevirmen de sanatçı da iki her bir dile özgü, ancak diğerinin bilmediği tüm konuşma ve çeşitlemeleri kullanarak her birinde düşünebilmeli ve sohbet edebilmelidir.

Mead (1962)’e göre, elbette, hiçbir insan bir başkasının bilincine tam olarak giremez ve dolayısıyla diğerinin anlamlarını ve motivasyonlarını kesin olarak bilemez. Bireyler, paylaşılan nesneleri tanımlarken ve bunlardan bahsederek birbirleriyle iletişim kurarken, diğerinin zihninde ne olduğunu tam olarak bilecek

kadar içsel benliğini tam olarak kavrayamazlar. Dolayısıyla iletişimsel eylem, fikirleri, tutumları ve izlenimleri kendinden başkasına aktarmanın sınırlı bir yoludur.

Örneğin, bu prensip, etnografin saha deneyimine uygulandığında, sosyal gerçekliği yaşandığı gibi yakalama çabasının son derece zorlu olduğu görülür. Herhangi bir etnograf, öznelerin kullandığı dili ve yaptıkları eylemleri kendi ana ortamlarında kaydedebilir. Ancak bu dili ve bu eylemleri anlamak için, etnografin da gözlemlenen zihniyetine girebilmesi gerekir, bu nedenle etnograf her zaman imkânsız olan bilince girme eylemini denemelidir.

Sanatçı da etnograf da çevirmen de bu noktada grubun gerçekliğine yaklaşmak ve onun sosyal yapısının önemli yönlerini yakalamayı umar. Blumer (1969, 56)'a göre, “belirli bir bireyin veya grubun sosyal eylemiyle veya belirli bir tür sosyal eylemle ilgilenen araştırmacı, eylemi, oluşturan kişinin konumundan görmelidir”. Bu nedenle, bir çevirmen de sanatçı da bu iletişimsel etkinliğin kesişme noktasına yerleştirildiğinde ve eyleme bakan bir gözlemcinin parçası olduğunda, öznenin zihnine mümkün olduğu kadar girmeye yaklaşır. Çünkü izole edilmiş benlikler arasındaki iletişimsel alışveriş, bir bireyin kendi iç dilini elinden geldiğince en iyi ya da seçtiği kadar kötü bir şekilde bir başkasına çevirmesinden başka bir şey değildir. Sanat da, çeviri yöntemleriyle bu dinamiği çoğaltma çabasında, toplumsal yapının ve grup yaşamının özünü yakalamanın en titiz ve güvenilir yollarından biridir.

6. SONUÇ VE GÖZLEMLER

Son yirmi yılda görünürlüğünü arttıran çok yönlü "çeviri" kavramı, çeviri çalışmalarını diğer çalışma alanlarıyla giderek daha fazla birbirine bağlamıştır. Çeviribilim ile kültürel çalışmalar, antropoloji, etnoloji, sanat gibi disiplinler arasındaki ayrım çizgisi çok daha geçirgen hale gelmiş ve çeviri ile diğer çalışma alanları arasındaki ilişki giderek daha belirginleşmiştir. Bu disiplinlerarası ilişki, Susan Bassnett ve André Lefevere tarafından çeviri teorisinde ilan edilen kültürel dönüşle işaretlenmiştir. Her iki araştırmacı da kültürü farklılıklar ve çatışmalar içeren dinamik bir süreç olarak tanımlamış ve bu nedenle kavramın sürekli müzakere süreçleri gerektirdiğini öne sürmüşlerdir.

Bu anlamda çeviri, sadece bir dilden diğerine değil, aynı zamanda bir kültürden diğerine de arabuluculuk paradigmasıdır ki bu da disiplinler arasında yeni bir ortaklığı ilan etmektedir. Bu ortaklığın odak noktası, kültürlerarasılık ve disiplinlerarasılık arasındaki karşılaştırmalı bir analizin tanınmasıdır. Dolayısıyla, çeviri çalışmaları ilgi alanlarını kültürlerin farklılığına kaydırmaktadır. Ötekiliğe ve çeşitliliğe gösterilen ilgi, çeviriyi doğrudan etnografya, antropoloji ve sanat çalışmaları ile ilişkilendiren şeydir.

Bu bağlamda, çok yönlü ve disiplinlerarası çeviri eylemi, “yeniden yazma” ve “yeniden oluşturma” gibi çok sayıda eş anlamlılıkla kendini gösterir. André Lefevere, “yeniden yazma” terimini ortaya sunmaktadır; bu, “rekreasyon” ile çeviri yapma becerisi, yaratıcılık ve dolayısıyla “çeviri-sanat” yapma anlamına da gelmektedir. Tüm bu terimlerin çeviribilim çalışmalarına dâhil olmasını, sanatın da aşamalı bir şekilde alana dâhil edilmesini düşündüğümüzde, çeviri – sanat ilişkisine olan ilgi artmıştır.

Çeviri ile ilgili bazı konular, öncelikle farklı coğrafi veya kültürel çevrelerde üretilmiş sanat eserlerinin yorumlanmasında vazgeçilmez bir araç olarak görülmüştür. Sanatsal, sosyal ve kültürel alanları temsil eden eserler için gerekli olan “biçimsel” bir unsur olarak da görülebilecek olan çeviri, antropolojik veya politik gerçekler ve görsel sanatlarla bütünleştirilmiştir. Sanat tarihi ve görsel çalışmalardan

kaynaklanan katkılar sayesinde, çeviri artık sanatın açtığı ifade olanaklarını epistemolojik ve ontolojik olarak sorgulamak için bir strateji olarak kullanılmaktadır.

Sosyo-kültürel kuramlar nedeniyle sanat ve çeviri arasında daha doğrudan bir ilişki olsa da bu ilişkiyle ilgili en önemli spekülasyonlardan bazıları felsefe alanında bulunabilmektedir. Nitekim bazı çağdaş sanat eserleri, felsefi teorilerde ortaya çıkan çevirinin kavramlarıyla bariz yakınlıklara sahiptir. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden geliştirilen düşünceler, yeni ve çağdaş sanat eserleri üreten 20.yy. sanatçı/çevirmenlerinin yönelimlerini incelerken çok yönlü bir sanatsal teori ve perspektif yaratmıştır. Fenomenoloji ve sanat eseri ile açıklanan cilt, beden, duyum, algılama, görme gibi estetik kavramları dikkate çevirilerini nasıl inşa ettikleri gösterilmiştir. 21. yüzyıl sanat ortamında kapsamını genişleterek Merleau-Ponty'nin eserlerinde “ressam” olarak çizdiği kişilikler, "sanatçı" tanımıyla birleştirilmiştir. Merleau-Ponty, sanatçıları diğer tüm üretim alanlarından ayırmış, sanatın bir dünya taklidi olmadığını belirtmiştir. Merleau-Ponty'nin sanat ve fenomenoloji arasında kurduğu benzerlik, fenomenolojinin kendisine ve düşüncesine dayandığı gerçeğinden de anlaşılabilir. Merleau-Ponty tarafından geliştirilen fenomenolojik sanat teorisi, özellikle 20. Yy. sanat eserlerini okumakta ve bu çalışmalar için farklı okuma materyallerinin geliştirilmesinde de destekleyici olmuştur.

Çeviri, keşfe götüren ve diller arasındaki farkı vurgulayan bir “görevdir”. Bu teorik bağlamda çeviri eylemi, iki farklı kültürden gelen arzuyu ve aynı zamanda “öteki”ne ve onun diline yaklaşımda var olan zorlukları ortadan kaldırmak için gerekli zorluğu gösterir çünkü çeviri eylemi bir metnin ölümünden sonraki yaşamıdır, hayatta kalma şansıdır. Çevirmenin çalışması, onu bizim benzetmelerimizle iletişim kurmaya, mesajları anlamaya ve çözmeye, bir yabancı dili öğrenmeye ve onu vücudunda barındırmaya yönlendiren bir arzudur. Mağaralarda küçük topluluklar olarak yaşadıkları zamandan, günümüzde büyük topluluklar halinde kentlerde ikamet ettikleri döneme kadar insanların yaşam temellerini oluşturan öncelikli gereksinimlerinin başında “dil” gelmiştir. Çeşitli evrim süreçlerinden geçen dil, farklı şekiller almış, farklı ifade yolları kullanmış ve çeşitlilik kazanmıştır. Fakat dil, hayatta kalabilmek adına aktarılması gereken bilgileri iletme aracının olmasının yanı sıra çok daha fazla işlevi de bünyesinde taşımaktadır. Dil denildiğinde zihinlerde oluşa imge genellikle sözlü ve yazılı dil olmaktadır. Günlük konuşmalarımız, yazışmalarımız, okuduğumuz kitaplar ve yazılı

materyaller dilin zihinlerde uyandırdığı ana kullanımlarıdır. Bir kodlama sistemi olan dil, aktarım ve alımlama edimlerinde kodları vasıtası ile iletişim eylemini gerçekleştirmektedir. Bu iletişim eyleminde yine öncelikli olarak zihinlerde oluşan, bir gönderen ve gönderenin kodlarını alımlayan, işleyen ve buna karşılık yeni kodlar üreten ve aktarma işlemine hazır olan bir alıcıdır. Peki dil, en yalın haliyle gönderici-kod-alıcı sisteminin ötesinde bir işleve sahip olamaz mı? Dil, sadece yazılı ve sözlü bir dizgeden oluşan ve karşılıklı etkileşimi önceleyen bir oluşum mudur?

İnsanın ifade etme ve anlatma ya da yansıtmaya dürtüsü onun çeşitli anlatı türlerini yaratmasına vesile olmuştur. Dilin en temelinde yer alan ifade etme ya da aktarma amacı, tarihöncesi insanlarda mağara resimleri şeklinde, bunu takip eden dönemlerde ise resim, duvar kabartmaları, heykeller vb. şeklinde devam etmiştir. Bu noktadan bakıldığında anlatının, düşüncenin, görsel bir araçla ifade edildiğini görürüz. (Aslında dilin en temeli de harflerden oluştuğundan, aslında düşüncenin bir görselle, simgeyle aktarıldığını fark etmek hiç de güç değildir.) Görsel temsille anlatıda sanatçı, aktarmak istediği düşünceyi, duyguyu ya da ifadeyi sözlü/yazılı dildeki harfler ya da fonetik unsurlarla değil; görsel simgelerle, resimsel öğelerle anlatma ve aktarma yoluna gider ve iletiyi bir “görsel dil” oluşturarak bildirme yoluna gider.

Bu durumda ise göndericiden yani eseri oluşturan sanatçıdan iletiyi alan alımlayıcı, tıpkı dilsel süreçteki gibi bir alımlama ve işleme sürecine girer. Tıpkı bir metni okuyan bir okuyucu veya bir konuşmacıyı dinleyen dinleyici gibi, izleyici de resimsel öğeleri algılar ve onları dildeki nesneler, özneler ve eylemler olarak kavrar. Aktarım aracı yazılı/sözel dil olduğunda bu kavrama işlemi çoğu zaman daha açık ve kolayken, aktarım aracı görsel olduğunda iletiyi yorumlama süreci kişiden kişiye farklılık gösterebilmektedir. Mark D. Stansbury – O'Donnell (1999) yazılı/sözlü dilde yaptığımız kavrama sürecini resimsel anlatıya aktarmakta ve görsel bir öğeyi hem göstergebilimsel hem de dizimsel bir şekilde nasıl “okuyabileceğimize” dair bazı seçenekler sunmaktadır. Anlatıyı mikro ve makro olarak iki kısma ayıran yazar, resimsel öğelerin “okunabilirliğini”, yazılı bir eserinki gibi yapıp yapılamayacağını tartışmaktadır. Bir öykünün açılış cümlelerinden okur, metinde betimlenen bilgi ve eylemleri anlamaya çalışmalı ve hikâyenin bir bütün olarak nasıl semptomatik olabileceğini incelemelidir. Okuyucular, okuma ediminde, önemli olduklarını düşündükleri ayrıntıları seçerler ve Umberto Eco'nun “makro-önergeler” olarak

adlandırdıkları şeyi yani bu ayrıntıların daha büyük bir hikâyede nasıl yerlerini oturduklarını ortaya çıkarırlar. Bunu yaparken izleyici, alımladığı görsel öğede tıpkı dilde yaptığı gibi, özne-yüklem-nesne yapısını belirleyip bunun dışında mekân, zaman, kompozisyon gibi unsurlarla da gördüğünü anlamlandırmaya çalışır.

Yazılı ya da sözlü dilin uzamı çok daha geniş ve yayılmacıdır, bu durumda aktaran, gönderen, konuşan ya da yazanın ifade alanı çok daha geniş ve fazladır. Fakat durum resimsel ya da görsel dile geldiğinde burada gönderen eşit bir özgürlüğe sahip değildir. Resimsel unsurlar vasıtasıyla aktarımını gerçekleştirir sanatçı. İmgeyi oluşturan kod, Gombrich (1963)'e göre, kişilerin belli bir tür bilgiyi süzüp dışarıda bırakmasını ve yalnızca alıcı için ilginç olan özellikleri kodlamasını sağlamaktadır. Kendi seçim ilkelerini ortaya koyan seçici bir temsilin, birebir kopyadan daha bilgilendirici olması da bu nedendendir. Bu durumda gönderici kısıtlı bir alanda iletiyi aktarırken mecburen bazı sınırlamalar içerisine girmek durumunda kalır. Bu durumda ise, izleyici/alıcı bu sınırlandırılmış iletideki mesajı alımlamaya çalışmakta, bu da kişiden kişiye değişen yorumlamalara sebebiyet vermektedir. Burada ise beliren soru şudur: neden yazılı ya da sözlü bir aktarım dili varken ve daha kesin sonuçlar verebilecekken, insanlar görsel temsil ve dili kullanmaya devam etmişler ve bir aktarım aracı olarak varlığını korumuşlardır?

Görsel temsillere sıklıkla antik çağlarda rastlanmaktadır, bireylerin doğayla, bilinçdışıyla ve bilinmezlikle daha yakın ve etkileşimli oldukları dönemlerde. Yazı öncesi dönemde de yazının var olduğu dönemlerde de insanlar bilinçdışlarının, mitlerinin ve inanışlarını, bunları kabullenişlerini ve hissettiklerini ifade etme arzusunda olmuşlardır. Her ifade olduğu yerde kalmamış, katlanmış, büyümüş ve aktarılmıştır ve

“her mitin bize sunduğu sözel bir resim söz konusudur; hatta belli süreçleri anlatmaları nedeniyle birçoğunun hareketli resimlerden oluşan sinema ürünleri bile oldukları bile düşünülebilir. Kahramanların ve olayların sembol diliyle temsil edildiği bu sahneleri tekrar resimleştirerek insanların önüne sunmak, bir yerde anlaşılmayan bir dilin anlaşılan bir dile çevrilmesine benzetilebilir” (Gezgin, 2008, 7).

Belli mitler, farklı medeniyetler tarafından, farklı sanatçılar tarafından değişik biçimlerde görsel olarak temsil edilmişlerdir. Her medeniyet kendi kültürel değerlerini yeniden yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda bu değerleri farklı kültürel sistemlerle çoğaltırlar. Bu anlatıların ve mitlerin her görsel temsili, tıpkı çeviri sürecindeki bir “yeniden yazım”dır. Resimler, kültürel unsurların iletilmesine yardımcı olmakla kalmayıp onların aynı zamanda daha da kalıcı kılınmasını

kolaylaştırmaktadırlar. Dahası, tıpkı dilsel çevirilere benzer şekilde bu resimsel anlatılar da çoğunlukla üretildikleri dönemin sanatsal geleneklerini yansıtmaktadırlar. Çeviri metodolojilerini değerlendirirken, çevirmenler ve sanatçılar, kendi faaliyetlerinde ortak çeviri usullerini paylaşırlar. Dilsel çeviriyi karakterize eden, ekleme, açıklama, ödünç alma gibi yöntemlerin birçoğu da bu antik çağ sanatçıları tarafından da kullanılmaktadır.

Çevirmenlere benzer şekilde, bu sanatçılar da kısıtlı alanları için seçimler yapmalı ve resimlerde temsil etmeleri için metnin/mitin yalnızca bazı yönlerini veya unsurlarını, belirli sahnelerini veya pasajlarını seçmeli ve bu resimler bir bütün olarak metni temsil etmelidir.

“Mitolar antik çağların psikolojilerini yansıtır. Sanat da en azından başlangıçta, psikolojik bir ihtiyaçtan kaynaklanmıştır. [...] yazı öncesi sanat eserleri piktografik (sanatsal) mitolardır. Yazılı mitolar gibi sembolik bir dile sahiplerdir ve uygun sorulara cevap verebilecek kadar da yeterlidirler ve yazılı kültürler kanalıyla bildiğimiz birçok mitosla da benzerlik gösterirler” (Gezgin, 2008, 8).

Resimli temsilde bu eserler, metinleri ya da mitoları görsel olarak temsil ederler. Sıklıkla metinden/mitostan seçilen bölümler ya da belirli anlar farklı sanatçıların ellerinde farklı yansımalara bürünürler. Çizimler, resimler ya da heykeller metinden/mitostan türetildiği için, bunların ikincil veya alt bir sanat türü olarak düşünmek yerine eserin, metin/mitos ile olan ilişkisine odaklanmak, çizimin, resmin ya da heykelin hangi amaca hizmet ettiğini belirlemek daha önemli bir unsurdur. Bir eserin görsel anlatı ile ifade edilmesi, resimlendirilmesi de bir çeviri süreci olarak görülebilir. Çünkü bir süreç olarak resimlendirmede, sanatçılar tarafından kullanılan metodolojilerin çoğunluğu, bir metni çevirmek için çevirmenler tarafından kabul edilen metodolojilerle aynıdır. Ve ortaya çıkan resimsel ürünler, temsiller de metnin/mitosun görsel yaratımı ya da “çeviriler”dir.

Bu araştırmanın amacı, farklı medya ifadelerinin anlamını çeviri yöntemleriyle incelemek ve yapılan araştırma ile yorumlama arasındaki farkları ortaya çıkarmak olmuştur. Buradan anlaşılmaktadır ki, mağaralarda küçük topluluklarda yaşamaktan, kentlerde büyük topluluklarda yaşamaya kadar insanların temel ihtiyaçlarından biri olan "dil", çeşitli evrim süreçleri ile farklı formları benimsemiş ve farklı ifadeler kullanarak (resim ve heykel gibi) çeşitlenmiştir.

Dile gelince, zihinde görünen imgeler genellikle konuşma ve yazı dilidir. Günlük sohbetlerimiz, yazışmalarımız, kitap okuma ve yazılı materyallerimiz dilin

insanların zihnindeki ana kullanımlarıdır. Dil, iletim ve alım sırasında kendi kodu aracılığıyla iletişim davranışlarını gerçekleştiren bir kodlama sistemidir. Bu iletişim davranışında alıcı ağırlıklı olarak zihinde oluşur, gönderenin ve gönderenin kodunu alır ve işler, karşılığında yeni bir kod üretir ve iletim sürecine hazırlanır. Bu çalışmada ise, dilin en yalın haliyle gönderici-kod-alıcı sisteminin ötesinde bir işleve sahip olup olmadığı, sadece yazılı ve sözlü bir dizgeden oluşan ve karşılıklı etkileşimi önceleyen bir oluşum olmadığı gösterilemeye çalışılmıştır. Bu noktadan bakıldığında ise bu tezde, anlatının, düşüncenin, görsel bir araçla ifade edilme biçimleri üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda da görsel temsille anlatıda sanatçı, aktarmak istediği düşünceyi, duyguyu ya da ifadeyi sözlü/yazılı dildeki harfler ya da fonetik unsurlarla değil; görsel simgelerle, resimsel öğelerle anlatma ve aktarma yoluna gider ve iletiyi bir “görsel dil” oluşturarak bildirme yoluna gittiği gösterilmiştir. Bu durumda ise göndericiden yani eseri oluşturan sanatçıdan iletiyi alan alımlayıcı, tıpkı dilsel süreçteki gibi bir alımlama ve işleme süreçlerine girdiği ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada bunu yaparken izleyici, alımladığı görsel öğede tıpkı dilde yaptığı gibi, özne-yüklem-nesne yapısını belirleyip bunun dışında mekân, zaman, kompozisyon gibi unsurlarla da gördüğünü anlamlandırmaya çalışması gösterilmeye çalışılmıştır.

Göstergeler arası çeviri, çeviri çalışmaları yoluyla farklı sembol sistemlerini incelediğinden bu durumda sanat eseri bir çeviri türü, çeviri yapan sanatçı ise metnin görsel çevirisi olarak değerlendirilebilir. Bir tür dilbilimsel bilgiyi başka bir dilbilimsel olmayan bilgiye dönüştürmek çok karmaşık bir konudur. Bu konu, iki medya (metin ve resim) tarafından alıntı yapılan kaynak araştırmasının ve hedef araştırmanın analizini içerir. Bu nedenle bu çalışmada, bu tür çeviride kullanılan orijinal eserler, kaynak metin/başlangıç noktası, ortaya çıkan resim veya görseller hedef metin olarak kabul edilmiştir. Tıpkı harflerin ve kelimelerin metni temsil etmesi gibi, imgeler de fikirleri temsil etmiş, yani aynı hikâyenin iki farklı türünü yansıtmışlardır. Bu nedenle, bu araştırmanın amacı, görüntü analizini bir çeviri süreci olarak ele almıştır. Bu süreçte kullanılan yöntemlerin çoğu, çevirmenlerin metni çevirmek için kullandıkları yöntemlere benzemektedir. Sanat üretmek yalnızca kültürel öğelerin aktarılmasına yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda onları sürdürmeyi de kolaylaştırır. Ayrıca, dil çevirisine benzer şekilde, görseller çoğunlukla üretildikleri dönemin sanatsal geleneklerini yansıtır. Araştırmada görsel

sanatçıların dil çevirisini temsil etmek için ekleme, açıklama ve ödünç alma gibi birçok yöntemi de kullandıkları göstermiştir. Roland Barthes (1989, 32)’ın belirttiği gibi, “bütün anlamlı kılımlar metin doğurabilirler: Resim, müzik, film vs. gibi. Kubilay Aktulum (2011, 41)’un söylediği gibi,

“Farklı metinler arasındaki her türden alışveriş işlemini belirtmek için kullanılan kavramı yerine, göstergelerarası kavramını kullanmak, örneğin bir metinle bir resim, bir müzikle ya da yazın dışında kalan değişik sanat biçimlerinden birisinin kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için kullanılmaktadır”.

Disiplinlerarasılık bağlamında çeviribilimin, (çevirinin süreci ve ürünü olmak üzere) gerçek bir araştırma alanıyla birlikte kesinlikle bağımsız bir disiplin olduğu, ancak üretici ve karşılaştırmalı dil bilgisi, toplumbilim, psikobilim, iletişim ve davranış kuramı, yorumbilim vs. gibi farklı alanlardan sürekli disiplinlerarası bilgileri de dahil ettiği bilinmektedir. Stolze (2013)’ye göre, bu işin doğasında vardır, çünkü çeviri sadece dil ve dil bilgisiyle değil, aynı zamanda kültürlerle ve insan durumlarıyla ilgili bir alandır. Dolayısıyla bir çevirmen gözüyle resimler ve metinlerarasılık çözümleme çalışmaları çeviribilim alanına özgün ve verimli veriler katabilecek ve varılabilecek yorumbilimsel sonuçlarla alanı zenginleştirecektir. Bu alanda yapılan araştırma sayısının sınırlı olması da çalışmamızın önemini göstermektedir.

Çeviri araştırmaları, son yıllarda daha da hızla gelişmekte ve buna bağlı olarak, çok sayıda bilimsel tepkiyi uyandıran bir fenomen olan önemli kurumsal destekten yararlanmaktadır. Özellikle beşerî bilimler, sosyal bilimler, antropoloji, etnoloji ve sanat, çevirinin ilgi duyduğu bir zamanda çalışmalarını sosyal gerçekliğe bağlamak ve daha geniş kitlelerle iletişim kurmak isteyen araştırmacılar için önemli ilham kaynakları olmuştur. Araştırmacılar, olayları ve sosyal fenomenleri irdelemek için bu alanlardan teorileri ve araştırma tekniklerini ödünç alma eğilimindedirler. Çevirideki bu disiplinlerarasılık, araştırmacıların diğer disiplinlerin teorik ve pratik unsurlarını benimseme eğilimiyle örtüşmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aktulum, Kubilay. 2011. **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**. Ankara: Kanguru Yayınları.

_____. 2016. Resimsel Alıntı. Ankara: Çizgi Kitabevi.

Arrojo, Rosemary. 1992. **Oficina De Tradução. A Teoria Na Prática**. São Paulo: Ática.

Bach, Friedrich Teja. 2000. **Constantin Brancusi**. Massachusetts: MIT Press.

Baker, Mona. 2001. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge.

_____. 1989. **The Rustle of Language**. Berkeley: University of California Press.

Bassnett, Susan. 2014. **Translation Studies**. London: Routledge.

Berger, John. 1986. **Görme Biçimleri**. İstanbul: Metis Yayınları.

Bhabha, Homi K. 2007. **The Location of Culture**. London: Routledge.

Blumer, Herbert. 1969. **Symbolic Interactionism: Perspective And Method**. Berkeley: University of California Press.

Brodzki, Bella. 2007. **Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory**. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Chesterman, Andrew. 1997. **Memes of Translation: the Spread of Ideas in Translation Theory**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Clifford, James, George E. Marcus. 1986. **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley, London: University of California Press.

_____. 1997. **Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press.

Cronin, Michael. 1996. **Translating Ireland: Translation, Languages and Cultures**. Cork: Cork University Press.

_____. 2000. **Across the Lines: Travel, Language, Translation**. Cork: Cork University Press.

- Eco, Umberto. 2001. **Experiences in Translation**. Toronto: University of Toronto Press.
- Ehrensberger-Dow, Maureen, Susanne Göpferich, Sharon O'Brien. 2015. **Interdisciplinarity in Translation and Interpreting Process Research**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Epstein, Jacob. 1963. **Epstein, an Autobiography**. London: Vista Books.
- _____. 1940. **Let There Be Sculpture – An Autobiography**, London: Michael Joseph Ltd.
- Geertz, Clifford. 1973. **The Interpretation of Cultures: Selected Essays**. New York: Basic Books – Harper Collins Publishers.
- Gezgin, İsmail. 2008. **Paleolitik Çağlardan Hristiyanlığa Kadar Sanatın Mitolojisi**. İstanbul: Sel.
- Gombrich, Ernst H. 1963. **The Story of Art: with 370 Illustrations**. London: Phaidon.
- Guldin, Rainer. 2018. **Translation as Metaphor**. London and New York: Routledge.
- Hatim, Basil, Jeremy Munday. 2004. **Translation: An Advanced Resource Book**. London and New York: Routledge.
- _____. 2005. **The Translator as Communicator**. London and New York: Routledge.
- Hermans, Theo. 1999. **Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome Publication.
- Hofstede, Geert. 2001. **Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations across Nations**. California: Sage.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. **Translatatorisches Handeln : Theorie Und Methode**. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia.
- _____. 1986. "Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile." In *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*, M. Snell-Hornby (ed.), 348–374.
- Hughes, Robert. 1981. **The Shock Of The New**. New York: Knopf, Reimp.
- Hunter, Sam. 1985. **Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography**. 2 bs. Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall.
- Katan David. 1999. **Translating cultures: an Introduction for Translators, Interpreters and Mediators**. Manchester: St Jerome.

- _____. 2001. **Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice**. Detroit, Mich.: Wayne State University Press.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin, Uta Grosenick. 2004. **Gerçeküstücülük/Sürrealizm**. Köln; Los Angeles: Taschen.
- Larson, Mildred. 1984. **Meaning-Based Translation: a Guide to Cross-Language Equivalence**. Lanham; London: University Press Of America.
- Lefevere André. 2017. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London and New York: Routledge.
- Lienhardt, Godfrey. 1964. **Social Anthropology**. New York, Toronto.
- Macke, August, Franz Marc. 1964. **August Macke - Franz Marc: Briefwechsel**. Verlag M. DuMont Schauberg.
- Maitland, Sarah. 2017. **What Is Cultural Translation?** London; New York, New York: Bloomsbury Academic.
- Matthews, Eric. 2002. **Philosophy of Merleau-Ponty**. Chesham, Bucks: Acumen Pub.
- Mead, George Herbert, Charles W Morris, Daniel R Huebner, and Hans Joas. 2015. **Mind, Self, and Society: The Definitive Edition**. Chicago: The University Of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. **The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes**. Evanston: Northwestern University Press.
- _____. 2002. **Phenomenology of Perception**, London and New York: Routledge.
- _____. 2004. **The World of Perception**, London and New York: Routledge.
- _____. 2014. **Phenomenology of Perception**. Oxford: Routledge.
- _____. 2014. **Algılanan Dünya**. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____. 2016. **Göz ve Tin**. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____. 2016. **Algının Fenomenolojisi**. İstanbul: İthaki Yayınları.
- _____. 2017a. **Algının Önceliği**. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Munday, Jeremy. 2016. **Introducing Translation Studies: Theories And Applications. Fourth Edition**. London and New York: Routledge.
- National Academy of Sciences, National Academy of Engineering, & Institute of Medicine. 2005. **Facilitating Interdisciplinary Research**. Washington, DC: National Academies Press.
- Nelson, Robert S., Richard Schiff. 2003. **Critical Terms for Art History**. 2.bs. Chicago and London: The University Chicago Press.

- Repko, Allen F. 2017. **Introduction To Interdisciplinary Studies**. New York: Sage, 2017.
- Newmark, Peter. 1988. **A Textbook of Translation**. Michigan: Prentice Hall International.
- Nikolaou, Paschalis, Maria-Venetia Kyritsi. 2008. **Translating Selves: Experience and Identity between Languages and Literatures**. London; New York: Continuum.
- Polezzi, Loredana. 2001. **Translating Travel: Contemporary Italian Writing in English Translation**. Aldershot: Ashgate.
- Primožic, D., T. 2012. **Merleau-Ponty Üzerine**. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Pym, Anthony. 2014. **Exploring Translation Theories**. London and New York: Routledge.
- Quine, Willard Van Orman. 1960. **Word and Object**. Cambridge, MA: MIT Press.
- R. Stolze. 2013. **Çeviri Kuramları**. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Rubel, Paula G, Abraham Rosman. 2003. **Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology**. Oxford: Berg Publisher.
- Saffle, Michael 2005. **The Humanities: An Introduction To Interdisciplinary Studies** ed. M. K. Herndon Dubuque, IA: Kendall/Hunt.
- Snell-Hornby, Mary. 1988/1995. **Translation Studies: An Integrated Approach**. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- _____. 2006. **The Turns Of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?** Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- Stansbury-O'Donnell, Mark. 1999. **Pictorial Narrative in Ancient Greek Art**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Edward Burnett. 2016. **Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology**. New York, Dover Publications.
- Tymoczko, Maria. 1999a. **Translation in a Postcolonial Context**. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Venuti, Lawrence. 2000. **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge.
- _____. 2008. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. 2.bs. New York: Routledge.
- White Leslie. 2007. **The Evolution of Culture: The Development of Civilization To the Fall of Rome**. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.

Kitap Bölümleri

- Barthes, Roland. 1973. Théorie du Texte. **Encyclopædia Universalis**. London: Britannica: 1013-1020.
- Bell, Anthea. 2001. Translator's Preface. **The Psychopathology Of Everyday Life**. New York: Penguin: xliii-xlvi.
- Blum-Kulka, Shoshana. 1986. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. IJ. **Interlingual And Intercultural Communication**. ed. J. House, S. Blum-Kulka. Tübingen: Narr: 17-35.
- Dubuffet, Jean. 1951. Anticultural Positions. **Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality**, ed. Glimcher: 127.
- Easton, David. 1991. The Division, Integration, and Transfer Of Knowledge. **Divided Knowledge: Across Disciplines, Across Cultures**. ed. D. Easton, C. S. Schelling Newbury Park, CA: Sage: 7–36.
- Floros, Georgios. 2005. Critical Reading: The Case of Culture in Translation Studies. **FORUM 3** (2): 59–84.
- Geist, Sidney. 1984. Brancusi. **Primitivism in 20th Century Art: the Affinity of the Tribal and the Modern**. ed. William Rubin. New York: The Museum of Modern Art: 345-368
- _____. 2002. Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies. **Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline**. ed. Alessandra Riccardi. New York: Cambridge University Press: 11-23.
- Gellner, Ernest. 1970. Concepts and Society. **Rationality**. ed. B. R. Wilson. Oxford: Basil Blackwell: 18-49.
- Gentzler, Edwin. 1997. Foreword. **What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions**. ed. Douglas Robinson. Kent/London: The Kent State University Press: ix-xix.
- Hirsch Hadorn, Gertrude, Akademien Der Wissenschaften Schweiz. 2008. The Emergence of Transdisciplinarity as a Form of Research. **Handbook of Transdisciplinary Research**. Dordrecht, Netherlands; New York, London: Springer. 19-39.
- Klein, Julie Thompson, William Newell. 1997. Advancing Interdisciplinary Studies. **Handbook of the Undergraduate Curriculum: a Comprehensive Guide to Purposes, Structures, Practices, And Change**. ed. Jerry G. Gaff, James L. Ratcliff. San Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers: 393–415.
- Lienhardt, Godfrey. 1954. Modes of Thought. **In The Institutions of Primitive Society**. ed. E. E. Evans-Pritchard. Oxford: Basil Blackwell: 95-107.

- Lambert, José. 2012. Interdisciplinarity in Translation Studies. **Handbook of Translation Studies**. ed. Yves Gambier, and Luc Van Doorslaer. Amsterdam: Benjamins: 81–88.
- Newell, William. 2007. The Role of Interdisciplinary Studies in the Liberal Arts. **Liberal Arts Online**. 1-8.
- _____. 2010. Undergraduate General Education. **The Oxford Handbook of Interdisciplinarity**. ed. Frodeman, R., Klein, J.T., Mitcham, C. Oxford: Oxford University Press: 360–371.
- Petrilli, Susan, Augusto Ponzio. 2012. Iconicity, Otherness and Translation. **Chinese Semiotic Studies**. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers 11–26.
- Rubin, William. 2003. Modernist Primitivism. **Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History**. ed. Jack D. Flam, Miriam Deutch. California: University of California Press: 315–334.
- Snell-Hornby, Mary. 1990. Linguistic Transcoding Or Cultural Transfer? A Critique Of Translation Theory in Germany. **Translation, History And Culture**. ed. Susan Bassnett S & Andre Lefevere. London: Pinter: 79–86.
- Taft, Ronald. 1981. The Role and Personality of the Mediator. **The Mediating Person: Bridges Between Cultures**, ed. Stephen Bochner. Boston, Mass: G.K. Hall; Cambridge, Mass.: 53-88.
- Tymoczko, Maria. 1999b. Post-colonial Writing and Literary Translation. **Post-Colonial Translation, Theory and Practice**. ed. Susan Bassnett, Hari Trivedi. London, New York: Routledge: 19–40.
- _____. 2000. Translations Of Themselves: The Contours Of Post-Colonial Fiction. **Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era**. ed. Sherry Simon, Paul St-Pierre. Ottawa: University of Ottawa Press: 147–163.
- _____. 2003. Translation, Ideology, and Creativity. **Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies**: 27-45.
- _____. 2009. Translation, Ethics and Ideology in a Violent Globalizing World. **Globalization, Political Violence and Translation**. ed. Bielsa E., Hughes C.W. Basingstoke England ; New York: Palgrave Macmillan: 171-194.
- Venuti, Lawrence. 2000. Translation, Community, Utopia. **The Translation Studies Reader**. ed. Lawrence Venuti. London: Routledge: 468–488.
- Vermeer Hans Josef. 1989. Skopos And Commission in Translational Action. **The Translation Studies Reader**. ed. Lawrence Venuti London: Routledge: 221–232.
- Wolf, Michaela. 2000. The Third Space in Postcolonial Representation. **Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era**. ed. Sherry Simon and Paul St-Pierre. Ottawa: University of Ottawa Press: 127–143.

Makaleler

- Bhambra, Gurinder K, John Holmwood. 2011. Introduction: Translation and the Challenge of Interdisciplinarity. **Journal of Historical Sociology**, c.24, s.1: 1-8.
- Cronin, Michael. 2010. The Translation Crowd. **Revista Tradumàtica: Tecnologies De La Traducció**. s. 8:1-8.
- Gentzler, Edwin. 2003. Interdisciplinary Connections. **Perspectives**. c.11. s.1:11–24.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2017b. Cézanne’ın Kuşkusu. **Cogito, Maurice Merleau-Ponty**. s.88. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Pejo, Eni. 2017. Culture – Translate It or Not. **International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)**. s.4. c.4: 53–56.
- Raffel, Burton, George Steiner. 1975. After Babel: Aspects of Language and Translation. **Books Abroad**. c.49. s.4.
- Rhoten, Diana, Erin O’Connor, and Edward J. Hackett. 2009. The Act of Collaborative Creation and the Art of Integrative Creativity: Originality, Disciplinarity and Interdisciplinarity. **Thesis Eleven** c.96. s.1: 83–108.
- Schäffner, Christina. 2004. Political Discourse Analysis from the Point of View of Translation Studies. **Journal of Language and Politics**. c.3. s.1: 117–150.
- Temple, Bogusia, and Alys Young. 2004. Qualitative Research and Translation Dilemmas. **Qualitative Research**. c.4 s.2: 161–78.
- White, Leslie A. 1944. The Symbol: The Origin and Basis of Human Behaviour. **ETC: A Review of General Semantics**. c.1, s.4: 229–237.

Elektronik Kaynaklar

- After Us Motherhood. [20.11.20]. Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/after-us-motherhood-1927>.
- An African Baule Mask from the Ivory Coast. [29.10.20]. Tocado, <https://www.tocado.com/stores/Tsquinleegallery/items/1373842/An-African-Baule-Mask-from-Ivory-Coast>.
- Anthropomorphic Musical Instrument. [20.11.20]. Galeria Flak, <https://www.galerieflak.com/en/sifflet-mossi-30/>.
- Australia Painted Bark. [27.10.20]. Museum Victoria, <https://collections.museumsvictoria.com.au/items/17536>.
- Bamileke Buffalo Mask. [29.10.20]. Bonhams, <https://www.bonhams.com/auctions/24818/lot/373/?category=list>.

Baule Ape Figure.[30.10.20]. Instagram, https://www.instagram.com/galerie_bernard_dulon/.

Bourrillon, Raphaëlle. [24.10.20]. Abri Castanet Vulva. Archaeology, <https://www.archaeology.org/issues/61-1301/features/270-top-10-2012-abri-castanet-vulva>.

Buz Çağı Tipolojisi. [27.10.20]. CBC, <https://www.cbc.ca/radio/>.

Cage. [30.10.20]. Humanities Resource, http://www.humanitiesresource.com/twentieth_cen/gallery_music/giacometti_cage.htm.

Childbirth. [29.10.20]. Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/78782>.

Cinsiyet Sembolleri. [24.10.20]. Vectorstock, vectorstock.com.

Clown. [27.10.20]. Fineart America, <https://fineartamerica.com/featured/1-clown-paulklee.html>.

Corn Bin. [30.10.20]. Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/45442/45442-h/images/>.

Cycladic Art. [27.10.20]. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Cycladic_art.

Dan Spoon Wunkirmian. [30.10.20]. Fashor and Eager. <http://fashorandeagar.com/site/>.

Donkey Fireze. [29.10.20]. Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donkey_Frieze_1911_Franz_Marc.jpg.

Elephant of Celebes. [30.10.20]. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Elephant_Celebes.

Family Group. [27.10.20]. TATE, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-family-group-n06004>.

Fang Ngil Mask, Gabon. [29.10.20]. Barbara Anne, <http://barbaraanneshaircombblog.com/articles/african-masks-and-amedeo-modigliani-2/>.

Female Figure. [30.10.20]. The Walters Art Museum, <https://art.thewalters.org/detail/31097/cycladic-female-figurine/>.

Figurative Reliquary Vessel. [30.10.20]. Dorotheum, <https://www.dorotheum.com/en/1/1722277/>.

Figure (Bioma), Wapo People. [29.10.20]. Smart History, <https://smarthistory.org/dubuffet-childbirth/>.

Finger Mask. [19.11.20]. Invaluable, <https://www.invaluable.com/auction-lot/yupik-polychromed-wood-finger-mask-100-c-b085c8a9f8>.

Head. [29.10.20]. Artsmia, <https://collections.artsmia.org/art/1502/head-amedeo-modigliani>.

Ho'ote Katsina. [20.11.20]. Galeria Flak, <https://www.galerieflak.com/en/kachina-ahote-22/>.

Horse. [27.10.20]. Henry Moore Foundation, <http://catalogue.henry-moore.org/objects/23518/horse>.

Ice Age Horse. [27.10.20]. Brad Shaw Foundation, <https://www.bradshawfoundation.com/sculpture/horse.php>.

King and Queen. [27.10.20]. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_\(sculpture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_(sculpture)).

La Clef des Songes. [24.10.20]. Moma, <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2390>.

Little French Girl. [27.10.20]. Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/artwork/66>.

Lascaux Cave Art: Great Black Cow. [29.10.20]. Ancient Origins, <https://www.ancient-origins.net/news-general/famous-lascaux-rock-art-france-comes-africa-ultra-realistic-replica-0010042>.

Le Roi Jouant Avec la Reine. [20.11.20]. MOMA, <https://www.moma.org/collection/works/81359>.

Malagan Frieze. [30.10.20]. Galeria Flak, https://www.galerieflak.com/wp-content/uploads/2014/07/Flak_July_2014_108.jpg.

Malangan Mask. [30.10.20]. Christie's, <https://www.christies.com/features/The-art-of-Oceania-a-guide-for-new-collectors-9769-1.aspx>.

Mascara Kota. [27.11.20]. Africart, <https://africartmadrid.es/en/coleccion-articulo/mascara-kota/>.

Monument to Birds. [20.11.20]. Acting out Politics, <http://www.actingoutpolitics.com/ernst-monument-to-birds/>.

Painted Slab from Orongo. [20.11.20]. Brad Shaw Foundation, http://www.bradshawfoundation.com/easter/birdman_motif_easter_island.php.

Rapa Nui Rock Art. [20.11.20]. Rapa Nui, <http://www.rapanui.org.uk/orongo/rock-art/>.

Rare Mask-Aduma-Gabon. [27.10.20]. Catawiki, <https://www.catawiki.pt/l/13887025-rare-mask-aduma-gabon>.

Rock Drill. [30.10.20]. Art Tattler, <http://www.arttattler.com/Images/Europe/England/London/Tate%20Modern/Futurism/Torso-in-Metal.jpg>.

Spoon Woman Bronze. [30.10.20]. All-Art, http://www.all-art.org/art_20th_century/giacometti1.html.

Standing Nude. [29.10.20]. National Galley of Art, <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=102782&PICTAUS=True>.

Sunflower by Jacob Epstein. [30.10.20]. The National Gallery of Victoria, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/sunflower-by-jacob-epstein/>.

Tek Heceli Kelimelerin Gösterimi. [24.10.2020]. Şule Kişioğlu, sulekisioglu.blogspot.com.

The Cow with the Subtile Nose. [29.10.20]. Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/79420>.

The Difference Between The Disciplinarity. [24.10.2010]. The Lore Blog, <https://blog.lore.online/2019/08/30/disciplinarity.html>.

The Horse Panel from Chauvet-Pont d'Arc Cave. [29.10.20]. Open Edition Journals, <https://journals.openedition.org/palethnologie/861?lang=en>.

The Tower of Blue Horses. [29.10.20]. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tower_of_Blue_Horses.

The Treachery of Images. [24.10.20]. Memento, <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/the-treachery-of-images/>.

Tomb of Ti. [29.10.20]. Alamy, <https://www.alamy.com/stock-photo/tomb-of-ti.html>.

Ventriloquist and Crier in the Moor. [27.10.20]. The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483153>.

Vogelherd Cave. [27.10.20]. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Vogelherd_Cave.

ÖZ GEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Asena KAYA KARACA

Doğum Tarihi: 08.03.1988

Doğum Yeri: Kdz. Ereğli

Akademik Unvanı: Öğretim Görevlisi

E-postası: askaya88@gmail.com

Bildiği Yabancı Diller (Puan ve Yılı): İngilizce – 95/100

Öğrenim Durumu:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	İngiliz Dili ve Edebiyatı	Yeditepe Üniversitesi	2005-2009
Yüksek Lisans	İngiliz Dili ve Edebiyatı	Yeditepe Üniversitesi	2009-2011
Doktora	Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim	Yıldız Teknik Üniversitesi	2014 – 2020

Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Tez Danışman(lar)ı: Into the Asylum: ‘‘Minds Entrapped in *Great Expectations* and *The Woman in White*’’ Doç. Dr. Adriana RADUCANU

Doktora Tezi Başlığı ve Danışman(lar)ı: ‘‘Bir Çevirmen Gözüyle Metinlerarasılık ve Resimlerarasılık Çözümleme Çalışmaları’’ - Prof. Dr. Füsün ATASEVEN

Görevler:

Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
Öğretim Görevlisi	Yıldız Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Temel İngilizce Birimi	2014 - 2020

İdari Görevler:

Yıldız Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu - Temel İngilizce Birimi – Test Ofis

Eserler:

A. Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:

A1. Ataseven, Füsun, Asena Kaya Karaca. 2019. Maurice Merleau-Ponty ve Resimlerarasılık Sürecinde Çevirinin Yeri. Frankofoni: **Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı**. s. 35: 193-204.

B. Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

B1. Kaya, Asena. 2012. Auerbach, Goethe Ve Kundera'nın 'Dünya Edebiyatı' Anlayışlarının Karşılaştırmalı Bir İncelemesi. **1. Uluslararası Sosyal Bilimler Genç Araştırmacılar Kongresi, 18-20 Eylül 2012**. Barselona: Pompeu Fabra Üniversitesi.

B2. Kaya, Asena. 2011. Drina Köprüsü Ve Derviş Ve Ölüm Romanlarındaki Yalıtılmış İnsan Teması Ve Toplamların İnteraktif İlişkisi. **Balkanların Yeni Görüntüsü Sempozyumu, 20- 25 Mayıs 2011**. Üsküp: Aziz Kiril Ve Metodüs Üniversitesi.

E. Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında basılan bildiriler:

E1. Kaya, Asena. Ivo Andric'in Drina Köprüsü'ndeki Köprü Sembolizmi İle Mesa Selimovic'in Derviş Ve Ölüm Eserindeki Kapı Sembolizminin Karşılaştırmalı Bir İncelemesi. **Balkanlar ve İslam Sempozyumu. 03-05 Kasım 2010**. Çanakkale: Çanakkale Üniversitesi.

E2. Kaya, Asena. Maurice Merleau Ponty ile Simge ve Göz: Görsel/Resimsel Dilde Varoluş ve bir Tercüman Olarak Sanatçı. **Geçmişten Bize Ne Kaldı: Psikanaliz ve Arkeoloji, 24.09.2019**. İstanbul: İstanbul Psikanaliz Derneği.

E3. Kaya, Asena, Füsun Ataseven. **Maurice Merleau Ponty ile Simge ve Göz: Görsel/Resimsel Dilde Varoluş ve bir Tercüman Olarak Sanatçı. 13. Frankofoni Kongresi, 26-27 Nisan 2018**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.