31768

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK YAZIN DİZGESİNDE SHAKESPEARE'İN BİR YAZ GECESİ RÜYASI ÇEVİRİLERİ: ÇEVİRİ KURAMINDA NORM KAVRAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ

(DOKTORA TEZİ)

AYŞE NİHAL ATAY
AKBULUT

DANIŞMAN: DOÇ. DR. IŞIN BENGİ

İSTANBUL
1994

İÇİNDEKİLER

Özet.....v

Giriş.....viii

1. Yazın çevirisi ile çeviri normları.....1

1.1. Yazın çevirisinin tanımı ile öz nitelikleri.....1

1.1.1 Yazınsal metnin ayırıcı özellikleri.....2

1.1.2 Yazın çevirisinin kendine özgü niteliği.....4

1.1.3 Yazın çevirisinde ekinsel dizgenin önemi.....6

1.2. Çoğuldizge kuramı.....11

1.2.1 Çoğuldizgenin ayırıcı özellikleri.....14

1.2.1.1 İşlevsellik.....14

1.2.1.2 Devingenlik.....14

1.2.1.3 Katmanlaşma.....14

1.2.1.4 Saygın görülen konum ile saygın görülmeyen konum.....15

1.2.1.5 Birincillik ile ikincillik.....15

1.2.1.6 Dizge içi ve dizgelerarası devingenlik.....16

1.2.1.7 Denge durumu ile dengesizlik durumu.....16

1.2.2 Yazınsal çoğuldizge ile çeviri yazın ilişkisi....16

1.3 Yazın çevirisinde erek odaklı bakış açısı.....19

1.3.1 Çeviri eşdeğerliğinin işlevselliği.....22

1.3.2 Çeviri normları.....24

1.3.2.1 Çeviri normlarının tanımı.....29

1.3.2.2 Çeviri normlarının çeşitleri.....32

1.3.2.2.1 Süreç-öncesi normları.....33

1.3.2.2.2 Çeviri-süreci normları.....33

1.3.2.2.3 Öncül norm.....35

1.3.2.3 Yazın çevirisi incelemelerinde normların yeniden kurulması.....35

2. Erek dizge normları.....46

2.1 Tiyatro Türü ile uzlaşımları.....46

2.1.1 Tiyatro türünün tanımı.....46

2.1.2 Batı tiyatro türü ile Shakespeare Tiyatrosunun Türk yazın dizgesine girişi ile toplumsal-tarihsel etkenler.....47

2.2 Dil Dizgesindeki Dönüşümler.....57

2.2.1 Yazı Devrimi.....57

2.2.2 Çeviri Seferberliği.....59

3. Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun sekiz çevirisinin betimlenmesi.....64

3.1 Amaç.....64

3.2 Bütünce.....64

3.3 Yöntem.....65

3.4 Uygulama.....76

3.4.1 A Midsummer Night's Dream çeviri bütüncesinde normların incelenmesi.....76

3.4.1.1 Süreç-öncesi ve öncül normların yeniden kurulması.....76

3.4.1.1.1 EM1.....76

3.4.1.1.2 EM2.....77

3.4.1.1.3 EM3.....83

3.4.1.1.4 EM4.....84

3.4.1.1.5 EM5.....85

3.4.1.1.6 EM6.....86

3.4.1.1.7 EM7.....87

3.4.1.1.8 EM8.....92

3.4.1.1.9 Süreç-öncesi ve öncül normların dizi..sel eksende değerlendirilmesi.....95

3.4.1.2 Çeviri-süreci normların yeniden kurulması.....103

3.4.1.2.1 Matriks normları.....103

3.4.1.2.2 Metin-içi normlar.....108

3.4.1.2.2.1 Genel Dil kullanımı.....108

3.4.1.2.2.1.1 EM1'deki genel dil kullanımı.....113

3.4.1.2.2.1.2 EM2'deki genel dil kullanımı.....114

3.4.1.2.2.1.3 EM3'teki genel dil kullanımı.....122

3.4.1.2.2.1.4 EM4'teki genel dil kullanımı.....122

3.4.1.2.2.1.5 EM5'teki genel dil kullanımı.....123

3.4.1.2.2.1.6 EM6'daki genel dil kullanımı.....124

3.4.1.2.2.1.7 EM7'deki genel dil kullanımı.....125

3.4.1.2.2.1.8 EM8'deki genel dil kullanımı.....131

3.4.1.2.2.2 Adlar.....134

3.4.1.2.2.2.1 EM1'de adlar.....139

3.4.1.2.2.2.2 EM2'de adlar.....139

3.4.1.2.2.2.3 EM3'te adlar.....141

3.4.1.2.2.2.4 EM4'te adlar.....141

3.4.1.2.2.2.5 EM5'te adlar.....142

3.4.1.2.2.2.6 EM6'da adlar.....143

3.4.1.2.2.2.7 EM7'de adlar.....143

3.4.1.2.2.2.8 EM8'de adlar.....144

3.4.1.2.2.3 Sözbilim.....145

3.4.1.2.2.3.1 EM2'de sözbilim.....150

3.4.1.2.2.3.2 EM4'de sözbilim.....151

3.4.1.2.2.3.3 EM7'te sözbilim.....151

3.4.1.2.2.3.4 EM8'te sözbilim.....152

3.4.1.2.4 Çeviri-süreci normlarının dizimsel eksende değerlendirilmesi.....153

3.4.2 Yeniden kurulan normların erek dizge bağlamında genel değerlendirilmesi. 157

SONUÇ.....165

Ek 1 168

Ek 2 171

EM Kaynakçası 179

Kaynakça 181

ÖZET

Yazın çevirilerinin gerek çeviri tarihinde gerekse çeviri eleştirisinde önemli bir yer tuttğu yadsınamaz.

Yazın çevirisi bağlamında oluşan çeviri kuramında norm kavramının çeviri edimindeki etkinliğinin incelenmesi amacıyla yapılan bu inceleme Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası çevirileri bütüncesi üstünde sürdürülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde norm kavramının tarihsel gelişimi, değişik bakış açılarından nasıl tanımlandığı ele alınarak incelememizde ele alınan biçimiyle norm kavramından ayrımları belirlenmiştir. Bu bölümde aynı zamanda yalnızca tikel olarak normlar değil genel olarak çeviri kuramında çoğuldizgeci bir bakış açısının yönlendirdiği çeviribilim çalışmalarıyla ne tür bir dönüşüm gerçekleştiği ve bu köktenci eksen değişikliğinin sonuçları da irdelenmiştir. Böylece çeviribilim çalışmalarında eşdeğerliklerin saptanması sırasında önsel bir yaklaşım yerine sonsal bir yaklaşımın benimsenmesinin olanaklı olabildiği görülmüştür.

Çalışmanın ikinci bölümünde ilk bölümde ele alınıp tanımlanan kavramın doğası gereği, erek dizgenin öneminin su yüzüne çıkmasıyla, incelenecek bütüncenin içinde yer aldığı erek dizgenin, başka deyişle, Türk toplum, ekin, dil ve yazın dizgesinin genel olarak bu incelemeyi ilgilendiren ağırlık noktaları, özel olarak da bütüncemizin tarihsel yayılma alanı olan 1933-1992 yılları arasındaki gelişimi

sergilenmiştir. Kaynak çıkışlı ama ereğe yönelik bir edim olan çevirinin gerçekte içinde soluk alıp verdiği, varlık gösterdiği dizge olan erek dizgenin tanınması ve tikel olarak incelenen metinlerin bu dizgenin birer parçası olarak bütünle karşılıklı etkileşimlerinin çözümlenmesine böylece olanak bulunacaktı. Ayrıca bu yaklaşımla, bu tür incelemelerin canalıcı yönü olan tarihsellik temel alınmış ve inceleme artsüremli bir tabana oturtularak tek bir kesite odaklanmak yerine zaman içindeki ilişkisellik vurgulanmıştır.

Üçüncü bölümde, ele alınan bütünce, çeviri normlarının yeniden kurulmasıyla betimlenmiştir. Böylece, incelemenin asal amacı olan çeviri normlarının çevirmen kararları üstündeki belirleyici etkisinin sorgulanması erekten ya da son üründen geriye doğru iz sürülerek gerçekleştirilmiştir. Böyle bir çalışmanın yeğlenme nedeni, daha önce çeviribilim incelemelerinde yaygın olan bakış açısının süreç ağırlıklı, dural, eşsüremli kapalı dizgesel ve kaynak odaklı niteliği, kısacası, önsel varsayımlardan yola çıkarak sınırlayıcı ve önyargılı olmak zorunda kalan yaklaşımına karşılık, ilk elden, eldeki çeviri metni veri olarak görüp onunla işe koyulan, daha gerçekçi, devingen, tarihsel, açık dizgesel ve erek odaklı, dolayısıyla sonsal bir yaklaşımı benimseyen bir uygulama olmasıdır.

Sonuç olarak, yeniden kurulan çeviri normları ışığında erek dizge EM ilişkileri incelendiğinde çevirinin yalnızca metnin yüzeysel olarak incelenmesiyle

değerlendirilemeyeceği çevirmenin yaptığı seçimlerin daha büyük bir dizge içindeki bir ilişkiler yumağı ile belirlendiği ve gerçek yüzünü çevirmen kararlarını etkileyen kısıtlamalarla dış koşullar incelendiğinde gösterdiği sonucuna varılmıştır. Bu sonuçların da uygulama alanında, özellikle de çeviri eleştirisinde yeni ufuklar açan ilkelerin oluşturulmasında bir adım olacağını umuyoruz.

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı çeviri metinlerin betimlenmesinde norm kavramının işlevinin belirlenmesi, öneminin değerlendirilmesidir.

Bu kavram, çeviri kuramının gelişim sürecine etkileri ve tüm bakış açısının yeniden oluşumundaki gözardı edilemeyecek rolü dolayısıyla incelenmeye değer bulunmuştur.

Dolayısıyla bu kavramın çeviri kuramına girişi ve böylece, önceki yalınkat ve yüzeysel bakış açısının gösterdiği sapma tarihsel olarak izlenecek, bunun için de, 1- normun tanımı, türleri, çeviri metinlerin incelenmesinde kullanımı, 2- araştırmacıya sağladığı erek odaklı ve artsüremli bakış açısı irdelenecektir.

Çeviri metinlere kuralcı yaklaşımın normlar gözönünde tutulduğunda geçirdiği değişim ile çeviri edimlerinin tikel olarak ele alınmakla kalmayıp, dizgesel ve işlevsel-bağıntısal konumlarının da gözlemlenmesine olanak sağlayan bu derinlikli ve kapsamlı bakış açısı sergilenecektir.

Aslında bizi doğrudan ilgilendiren erek metnin oluşmasında etkin olan koşullar ve çeviri edimini belirleyici normlar olacağından, ele aldığımız bütüncenin erek dil/yazın dizgesinde edindiği konum incelemeye temel olacaktır. Erek dizgenin normlarının irdelendiği bölüm, değişik çevirmenlerin, değişik zaman dilimlerinde olsun

eşsüremli olsun, ne tür koşullar altında ve hangi nedenlerle aynı kaynak metinden yola çıkarak apayrı çeviriler ürettikleri sorusuna ışık tutacaktır.

Ancak, kaynak metnin norm dizgesine de incelemenin kimi aşamalarında gönderme yapılacak ya da başvurulacaktır. Çünkü bütüncenin kaynak dil/yazın dizgesinde de, özgün metnin bir temsilcisi ya da yansılanması olarak belli bir yer tuttuğu, belli normlara uyarak ya da karşı çıkarak oluştuğu bir gerçektir.

İncelemeyi temellendirdiğimiz bakış açısına göre çeviribilim kuram, betimleyici çalışmalar ve uygulama alanlarını içine alan bir sacayak üstüne kuruludur. Bu inceleme kuramsal bir kavramın geçerliğini sorgulayan ve kanıtlamayı amaçlayan bir betimleme çalışması olacaktır. Belli bir kurama dayanarak yapılan betimleme çalışmaları görgül bilimlerin kaçınılmaz parçalarıdır çünkü işlevleri yalnızca son ürünlerin sergilenmesi değil çok daha canalıcı bir nokta olan kuramın sorgulanması, sınanması ve uzun erimde değiştirilip geliştirilmesidir.

Bu çalışmada, özgül olarak, norm kavramının Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun, gerek tiyatro gerekse çocuk yazını kapsamında Türk yazın dizgesine girişindeki rolü irdelenecektir. Bütünce olarak Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun çevirilerinin seçilme nedenleri şöyle sıralanabilir:

a- Shakespeare Türk yazın/tiyatro dizgesinde çok okunup çevrilmekle kalmayıp çok sahneye konan bir yazardır. Üstelik, devlet tiyatroları her yıl bir Shakespeare oyunuyla perdelerini açmayı çok uzun süre gelenek edinmiştir.

b- Bu oyunun çevirilerinin çeviri kuramı açısından bakıldığında çok geniş bir çeşitlilik yelpazesi içine yayılmış olduğu görülecektir. Başka deyişle, gerek çevirilerin okur/izleyiciye sunulma biçimi gerekse okur/izleyici tarafından alımlanma biçimi her bir durumda değişiktir. Çevirilerin dördü çocuk yazını kanalıyla okura seslenirken oyunun bir uyarlaması olan öykü/masal biçimindedirler. Oyun biçiminde yetişkin yazını içinde sunulanlarsa hem yayımlanmış hem de sahneye konmuş olanlar, yalnızca yayımlanmış olanlar ve yalnızca sahneye konmuş olanlar olarak öbeklenebilir.

c- Dolayısıyla, okur/izleyiciyle buluşurken ortaya çıkan bu çeşitliliğin doğal sonucu olarak ele alınan erek metinler yalnızca tiyatro metni olarak değil çeviri metin olarak da eleştirel nitelikte değişik tepkilere yol açmışlardır.

Bu bütünce, kaynak metnin bir çözümlemesi temel alınarak gözden geçirilecek ve böylece çevirmenlerin gözettikleri normlar (süreç-öncesi normları, çeviri-süreci normları, öncül norm [1.3.2]) belirlenecektir. Bu betimleme sırasında bu konuda yazılmış tüm üst metinlere de başvurulacaktır.

Normların saptanmasıyla çevirmenin yalnızca çeviri edimi, bir başka deyişle, kaynak metinle olan bire bir ilişkisi, göz önünde tutularak yapılmış bir çeviri değerlendirmesi ya da eleştirisinin eksik ve dolayısıyla yanıltıcı sonuçlara varan niteliği su yüzüne çıkacak, çevirmenin içinde bulunduğu erek dizge koşullarının yaklaşımını ne ölçüde etkilediği ve bunun sonucunda ürettiği çevirinin ne tür nedenlere bağlı olarak böyle geniş bir eşdeğerlik yelpazesine yayılabileceği açıklık kazanacaktır. Kısacası, birinci bölümde tanımlanan yazın çevirisinde etkin olan çeviri normları üçüncü bölümde her bir çeviride, ya da bu incelemede anılacak biçimiyle, her bir erek metinde (EM) yeniden kurulacak böylece ikinci bölümde sergilenen çoğuldizge içindeki konumu ve bununla bağıntısı ortaya çıkacaktır.

Betimleyici alanda yapılan bu tür araştırmalardan alınan sonuçların uzun erimde uygulama alanında, örneğin çeviri eleştirisinde eksikliği duyulan bir takım ilkelerin yerleşmesinde yararlı olacağına inanıyoruz.

İnceleme boyunca eklenen açıklayıcı notlar her bölümün sonunda yer alacaktır. Alıntıların Türkçe çevirileri de bu notların ardına eklenecek ve küçük romen numaralarıyla sıralanacaktır. Metinde gönderme yapılan Çizelgeler Ek 1, incelenen erek metinlerin iç kapak sayfalarının fotokopileri de kaynak oluşturmaları nedeniyle Ek 2 olarak çalışmaya eklenecektir.

Erek Metin Kaynakçasında, ele alınan çevirilerin tüm basımları verilmiş ancak hangi basımın EM olarak kullanıldığı ayrıca belirtilmiştir. Kaynakça hem doğrudan gönderme yapılan yapıtlardan hem de bu çalışmanın oluşmasında biçimlendirici bir katkısı olan yapıtlardan oluşmaktadır.

1. Yazın çevirisi ile çeviri normları

1.1 Yazın çevirisinin tanımı ile öz nitelikleri

Çeviri, genel çizgileriyle, bir metnin, yazıldığı kaynak dilden başka bir düzgüye, erek dile aktarılması olarak tanımlanabilir. Anton Popoviç, Yazın Çevirisi Terimleri Sözlüğü'nde çeviri terimi için şu tanımı veriyor: "Bir metnin,biçemsel modeli kurulacak biçimde yeniden kodlanması. Çeviri, özgün metnin biçem (konu ve dil) açısından bir modelidir; işte bu anlamda çeviri etkinliği, bir deneysel yaratım edimi oluşturur". Çeviri süreci ise şöyle tanımlanıyor: "Bir dilden başka bir dile yeniden kodlamanın yer aldığı bir tür bildirişim zinciri. Çeviri süreci, bir "aracı" dizge yardımıyla ileti kodunun çözülmesi ve iletinin yeniden kodlanması biçimindeki evrelerle gerçekleştirilir. Yazın çevirisinde, bu "aracı" dizgeyi (dili) oluşturan şey, biçem kodudur. Çeviri süreci, iletinin yeni metinde yeniden kodlanması ve alıcıya verilmesiyle tamamlanır" (1987:9,14).

Çeviri ediminde bir yandan metiniçi, öte yandan da metindışı ögeler çevirmenin etkinliğini yönlendirir ve güdüler. Yine aynı çeviribilimci, Anton Popoviç, çevirmen tanımını şöyle yapıyor: "Kaynak dilde iletinin alıcısı ve kodun çözücüsü, erek dilde kodlayıcı ve gönderici olma gibi karmaşık bir görevi yürüten bildirişmeci. Yazın metni çevirmeniyse, başka bir dilde, farklı bir anlatım örgüsüyle, farklı bir göstergesel durumda üretilen metnin kod çözücüsüdür" (1987:25). Demek ki, çeviri etkinliği metnin türüne göre de değişiklikler gösterir.

Bu durumda çevirinin iki ayrı dizgeye yayılmış bir etkinlik olduğunu, oluşumunun, birbirinden apayrı koşulların karşılıklı etkileşimiyle belirlendiğini, çevirmenin de dilsel, ekinsel, tarihsel, toplumsal nitelikleriyle farklılaşan bu iki dizge arasında bir bacağı bir dizgede öteki de ikincide olan bir köprü görevini üstlendiğini görüyoruz. Yazın metni çevirmeni ise yazın dizgesindeki ayrımların ayırdındadır ve yazın çevirisi edimi bu dizge koşullarının geçerli olduğu bir ortamda sürer.

1. 1. 1 Yazınsal metnin ayırıcı özellikleri

Öyleyse, yazın metninin ötekilerden ayrımına, özellikle bu tür metni oluşturan öğelere ya da yazınsallığın normlarına göz atalım. Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı'nda yazınsal metnin kurmaca niteliğinin ayırıcı özelliklerini belirler. Kurmaca metnin gereçler donanımına değinerek şöyle der,

> Bu gereçler donanımı (2), metnin estetik-dışı gerçekliğini değişik boyutlarıyla sergiler. Her yazınsal metnin yaratılışında, yazar bu gereçleri başlıca üç alandan seçer:
> 1. Kendi dilinde daha önce varolagelmiş metinlerin tümü.
> 2. Toplumsal tarihsel değer dizgeleri.
> 3. En geniş anlamıyle toplumsal-kültürel bağlam (Göktürk 1979:98-9). (1)

Yazarın seçtiği iletişim biçimine, türe, uzlaşımlara göre de değişir bu gereçler donanımı. Metnin, Prag yapısalcılarının terimiyle söylersek, estetik-dışı gerçekliği, ile okurun içinde bulunduğu toplumsal, tarihsel, düşünsel yerlemler dizgesi okurun estetik beklentisini yönlendirir, alımlama yönelimlerini belirler (Göktürk 1979:102-103). Çevirmenin

çabası, kaynak dizgedeki bu olguların, bir öte aşamada, çeviri edimiyle, erek dizgedeki bu türden yerlemlerde bir izdüşümünü kurmaktır. Elbet, bu kez kendi dizgesinin kuralları yá da normları geçerlidir. Oyunun kuralları değişmiştir artık.

Roman Jakobson her dilsel olgunun altında yatan iletişimsel boyuta değinerek, bu türden bir bilgi aktarımı sürecindeki her bir öğenin dilin ayrı bir işlevini belirlediğini söyler. Bu öğelerden, iletiyi odak alan işlev de, yazınsal metnin ayırıcı özelliklerinden olan yazınsal işlevdir. Yazarın, dil düzgüsünden, eşdeğerlik ilkesine dayanarak seçtiklerini bileştirmesinden oluşur yazınsal işlev: "Şiirsel işlev, eşdeğerlik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine aktarır" (Sebeok [der.] 1968:358; Rifat [çev. Ahmet Kocaman] 1983:57). (2)

Yazınsal metnin yaratılmasında dil düzgüsünde olup biten uygulamaların yanısıra, yazınsal iletinin gerek oluşturulmasına gerekse okurca kavranmasına katkıda bulunan bağlamsal öğeler de yürürlüktedir. Akşit Göktürk Sözün ötesi'nde "Yazınsal İletişim" adlı yazısında, okurun, metnin içindeki anlam boşluklarını, yazarın sunduğu, Sartre'ın "işaret kazıkları" adını verdiği ipuçlarıyla; metinle arasında oluşan zamansal ve uzamsal boşluğu ise metnin gereçlerinden toplumsal-tarihsel-kültürel dizgelerin sağladığı ipuçlarıyla bütünlediğine değinir (Göktürk 1989: 23). Sonuç olarak yazınsal iletişimi şöyle tanımlar,

> Yazınsal iletişim, okur bilincinin iki yönde işlemesini zorunlu kılar. Bunlardan birincisi,

> dilsel bir dizge olan metnin içindeki tüm anlamların, anlam öbeklerinin, sesbirimlerden bütüne değin bütün öğelerin nasıl belli ilkelerle birbirine eklemlenerek dilsel yapıyı oluşturduğunun bulgulanmasıdır. İkincisi de metiniçi yapıdan, o metnin gereçleri olan bütün dilsel dizgeye, toplumsal-kültürel bağlama, yazınsal geleneklere, başka deyimle metindışı alanlara uzanan anlam ilişkilerinin bulgulanması, özdeşlenmesidir. Yazınsal iletişimin alıcısı için, bu iki yönlü bilinç etkinliğini göstermek bir zorunluluktur (Göktürk 1989:28).

Bu aşamada, ülküsel bir okur saydığımız ve kaynak dizge okurunun yukarıda anılan "okuma uğraşı" sürecinde belirtilen sorumluluklarını erek dizge okuru adına üstlenen, Popoviç'in alıcı ve gönderici olarak nitelediği çevirmenin konumuna bakalım.

1.1.2 Yazın çevirisinin kendine özgü niteliği

Metnin yazılma amacının, metin türünün, metin tipinin ya da kısaca söylersek metnin işlevinin (Reiss 1988: 74) çeviri ediminde nasıl belirleyici bir etken olabileceğini belirtirken, kullanmalık bir metinle bir yazın metninin çevirisi arasındaki ayrımın nedenlerini "Yazınsal Çeviride Metin Ötesi Anlam İlişkileri" adlı yazısında sıralıyor Akşit Göktürk . Çeviri iki dil arası iletişimi gerçekleştiriyor. Yazın metinlerinin ayırıcı özelliği, sözcüklerin anlam alanlarını tüketici olarak kullanması, yananlamlara başvurulması başka deyişle çoğul anlamlılık olduğuna göre, "yazınsal metin türünün kendine özgü bir iletişim niteliği" var.

> Birçok metinde görüldüğü gibi, bir yazınsal yapıtta da dilbilimsel ses, sözcük, tümce düzeyinden, metnin bütününü oluşturan tümce dizilerine, paragraflara, bölümlere dek

> bütün tek tek öğeler, kendi aralarında işlevsel bir ilişkiyi paylaşırlar. Tek tek öğeleri aşan bu işlevsel ilişkinin bütünü, metnin iletisini oluşturur (Göktürk 1989: 153). (ben vurguluyorum) (3)

Metnin dilbilimsel varlığı ya da metnin oluşturulmasında kullanılan dil düzgüsü dışında başka birtakım etmenlerin de söz konusu olduğuna değinmiştik. Örneğin, "metnin içinde yaratıldığı kültür bağlamı" da çeviri olgusunda en az ilki denli hatırı sayılır ve gözönüne alınması gereken bir etmen.

> Çok genel kavramlarla söylersek,kaynak dildeki etkinlik, anlamların aranması yönünde bir etkinlikse, amaç dildeki etkinlik, varılan anlamların adlandırılması yönünde bir etkinliktir.Kaynak metnin kendine özgü iletişim dizgesinde payı olan bütün anlam boyutlarının amaç dilde özdeşlenmesi demektir bu.

> Çevirinin bütün bu değindiğimiz yönlerini göz önünde tutarak, çağdaş çeviri kuramının görevini, yazınsal metni yalnız dilbilimsel açıdan değil,iletişim açısından, göstergebilim açısından temellendirmek,dillerarası bir çeviride bildirinin her boyutuyla aktarılabilmesi için gözetilecek etkenleri, ölçütleri bulgulamak diye özetleyebiliriz (Göktürk 1989:157). (ben vurguluyorum)

Bunun yanısıra, kaynak dizgenin metin dışı bağlamı gibi, çevirmenin içinde çalıştığı, her yönüyle onu kuşatıp koşullayan etkenleri ve ölçütleri oluşturan bir erek dizgenin; ekinsel artalan, okur, yayıncı, yazın dizgesi, tür özellikleri, vb. bir dizi etkenin, ortak merkezli bir öbek dizgenin etkileri de yürürlüktedir çeviri ediminde.

1.1.3 Yazın çevirisinde ekinsel dizgenin önemi

Eugene A. Nida, çevirmenin rolüne değinirken, çeviri edimini bir iletişim örnekçesine bağlar ve dillerarası, ekinlerarası, dizgelerarası farklılıklara değinerek aktarım sırasında işin içine giren ve bağlamın belirlediği etkenlerin önemini vurgular.

> As already stated, even more important than what takes place inside the translator's brain is what takes place in the total cultural framework in which the communication occurs. Moreover, in an attempt to describe these interlanguage and intercultural factors we must reckon with the differences of time (...) and differences of culture. There are always cultural differences between societies widely separated in time, and there are radically different degrees of cultural diversity in contemporary societies (Nida 1963:147). (i)

Nida, çevirmenin kendisini kendi ekinsel bağlamından, bir başka deyişle, erek dizgenin koşullarından soyutlayıp soyutlamaması gerektiğini sorgular ve Richmond Lattimore'un Yunan şiiri çevirisi üstüne yazdığı "Practical Notes on Translating Greek Poetry" yazısına gönderme yaparak yazarın şu görüşüne yer verir, " No translator, however, can escape being colored by his own time, and it is wrong to try too hard to cut free from this influence. One can not translate in a vacuum" (Brower [der.] 1966:54). (ii)

George Steiner, dil felsefesi konusunu irdelerken evrenselci tek dil görüşüne karşıt gelişen çoğulcu dil görüşünün temeli olarak dili ekinsel bağlamı içinde ele alan

Humboldt'un Weltanschauung düşüncesini alır ve bunu Sapir-Whorf kuramına , giderek Wittgenstein'a bağlar: değişik dil toplulukları değişik bilinç alanları çizer (Steiner 1976: 81-89; Sapir 1949; Whorf 1962; Akarsu 1955).(4) Dilin özgül bir kullanımı olan yazınsallığın ölçünlü dilden ayrımında ise çağrışım düzeneğinin rolünü vurgulayarak şöyle der,

> The associative mechanism has profound consequences for the theory of language and of translation.(...) every speech form and symbolic code is open to contingencies of memory and of new experience, semantic values are necessarily affected by individual and/or historical-social factors (Steiner 1976: 171). (iii)

Newmark Approaches to Translation'da aynı olguyu, her dilin bir anlamda kendisini oluşturan ekini gizil olarak içinde taşıdığını vurgular şu sözleriyle, "A language is partly the repository and reflection of a culture" (1981:183). (iv)

Böylesi derişik bir ortamda, böylesi çok yönlü bir gereçle çalışmak zorunda olan çevirmenin üstüne düşen çoğul sorumluluğun iki uçta kutuplaştığını görmüştük: alımlama ve aktarma. Steiner, After Babel'in 5. bölümü "The Hermeneutic Motion"da bir metni tüketici biçimde anlayıp aktarmanın başka deyişle yorumbilgici yaklaşımın 4 aşamalı doğasını sergilerken çevirmenin ikili yükümlülüğünü de açımlar,

> The a-prioristic movement of trust puts us off balance. We "lean towards" the confronting text (every translator has experienced this palpable bending towards and launching at his target). We encircle and invade cognitively. We come home laden, thus again off-balance, having caused disequilibrium throughout the system by taking away from "the other" and by adding, though

> possibly with ambiguous consequence, to our own. The system is now off-tilt. The hermeneutic act must compensate. If it is to be authentic,it must mediate into exchange and restored parity exchange and restored parity (Steiner 1976: 300-301). (v)

Metni okuyup anlama ve çevirme ediminde 3. aşama yabancı olanın yerli olana çevrilmesi, yansızlaştırılmasıdır. Ricoeur'ün "maletme", Dryden'ın "açımlama" (5) adını verdiği bu işlem bir tür yabancıya ev sahipliği etme biçimini alıyor, "What I have called the third move in the hermeneutic of appropriation, the portage of home of the foreign 'sense' and its domestication in the new linguistic-cultural matrix, is almost never a linear, point-to-point carry".(vi) Yine ekinsel dizgeyle çevirinin karşılıklı ilişkisi gündeme gelmiştir,"The translator labours to secure a natural habitat for the alien presence which he has imported into his own tongue and cultural setting" (Steiner 1976:333,347). (vii)

Görülüyor ki çeviri yalnızca dillerarası değil,ekinler, yazınlar başka deyişle dizgelerarası değişim. Octavio Paz, "...in translating we change what we translate and above all that we change ourselves. For us translation is transmutation, metaphor; a form of change and severance; a way, therefore, of ensuring the continuity of our past by transforming it in dialogue with other civilizations" (viii) der ve bu ekinlerarası iletişimde işin içine giren dizgelerin çoğulluğuna dikkati çeker,

> ...but we conceive of the entire universe as a plurality of systems in movement: these systems reflect one in another and, reflecting, they

> combine like the rhymes of a poem. Thus they transform themselves into systems of systems... (We are)immersed in the world of translation or, more exactly, in a world which is in itself a translation of other worlds and other systems,.. (Paz,Roubaud,Sanguineti,Tomlinson 1979: 19-20). (ix)

Dilbilimsel bir yaklaşımla bir çeviri kuramı oluşturmayı amaçlayan J. C. Catford da çeviride ekinsel bağlamın etkilerine değinmeden geçemez. Çeviribilimci, A Linguistic Theory of Translation'da çeviride eşdeğerlik koşullarını koyarken bir kaynak metinle bir erek metin arasında 1:1 "aynı anlam"ı taşıma ilişkisinin kurulamayacağını savlar ve ancak elden geldiğince çok noktanın örtüşmesinin sağlanabileceğini öne sürer. Bu arada ortaya çıkan çevrilmezlik durumlarının nedeni olarak erek dilin ekinsel bağlamını gösterir,

> What appears to be a quite different problem arises, however, when a situational feature, functionally relevant for the SL text, is completely absent from the culture of which the TL is a part. This may lead to what we have called cultural untranslatability.
> ... the special problems which arise when the situation contains elements relevant to the SL text, but absent from the cultural context of the TL (Catford 1969:99,49). (x)

Sonra da, sözü geçen "durum özellikleri"ni yakından inceleyerek bunların çevirideki belirleyici konumunu vurgular, "translation equivalence occurs when an SL and a TL text or item are relatable to (at least some of) the same features of substance" (Catford 1969:50). (xi) Çeviri metnin bütünü söz konusu olduğunda değinilen nitelikleri durum ya da koşulun karşılayacağını eklerken bir kez daha, iki dizge

arasındaki ekinsel ayrıma, giderek hem erek hem de kaynak dizgedeki tekmerkezli, iç içe geçmiş yazın, tür, uzlaşım dizgelerine de değinir.

> In total translation, the question of"sameness" of situation-substance is a difficult one,and is linked to the question of the "sameness" or otherwise of the cultures (in the widest and loosest sense) to which SL and TL belong. "Situation" in relation to contextual meaning, is a wide blanket-term which, within a general semetic theory,requires considerable refinement. Any speech-act takes place in a specific bio-socio-physical environment, at a specific time and place, between specific participants and so on. But the text which is (for the linguist) the central item in the speech-act is,or may be, relatable not only to features of this immediate situation, but also to features greater and greater distances (so to speak) reaching out ultimately, into the total cultural background of the situation. The "situation", in other words, may be thought of as a series of concentric circles, or spheres, of relevance to the text (Catford 1969:52). (xii)

Paz'ın genel bir bakışla dizgelerin çoğulluğu ile, Catford'un ekinsel bağlamın ayrılığı ile, Steiner'ın ise yapıtının "Topologies of Culture" bölümünde değindiği ve "ekinsel dizgelerimize işlenmiş simgesel ve anlatımcı kısıntılar düzgüsü" (Steiner 1976:466) olarak açıkladığı bu ekinsel çeşitliliğe daha yakından ve daha derinlemesine baktığımızda, temelde, Prag İşlevselcilerinin özenle vurguladığı çoğul dizge yapılaşmasını ayırdedebiliriz.

Böylece, daha önceki kuramcıların sorunu doğru tanılayarak ilk adımı atmış olduklarını ancak gözle görülür biçimde kaynak odaklı ya da süreç odaklı çözümlere başvurarak yazınsal çevirilerin değerlendirilmesinde bütün

sorunu kavrayamayan, eksik ve sağlıksız bir yordam önermişlerdir. Örneğin, Nida'nın ekinsel bağlamın önemini belirtmek için çeviri kuramına önemli bir katkı olarak geliştirdiği, çeviri sürecinde alıcının rolünü vurgulayan devingen eşdeğerlik kavramı son derece yerinde bir çıkış noktası oluşturur. Nida'ya göre,

> A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate to modes of behavior relevant within the context of his own culture... (Nida 1964:159). (xiii)

Bununla birlikte kaynağı sonal amaç gözettiğinden, özgün metin ve özgün alıcının koşullarına öncelik tanıdığından ve soruna iki yanlı bakamadığından yetersiz kalır (Krş. Bassnett-McGuire 1980:30-31).

Öte yandan, Catford'ın yukarıda değindiğimiz çevrilemezlik (untranslatability) kavramını dilsel alandan ekinsel alana da genişletmesi ancak, kaynak metnin belirginliğini (relevance to the text) temel alması kuramının görece sınırlılığını gösterir (Krş. Bassnett-McGuire 1980:32-33; Toury 1980:38).

1.2 Çoguldizge kuramı

Yazını bir dizge olarak ya da bir işlevsel ilişkiler ağı içinde bulunan bir öbek öğeden oluşan devingen bir bütün olarak gören ilk iki akım Rus İşlevselcileri (Tynianov, Jakobson) ile Çek Yapısalcıları (Mukarovsky,

Vodicka) olmuştur. Bu kavramı günümüze taşıyan ve yeniden gözden geçirip geliştiren en önemli kuramcılar ise Yury Lotman, Claudio Guillén, Siegfried Schmidt'in yanısıra Tel Aviv üniversitesinden Itamar Even-Zohar olmuştur (Garvin 1964; Even-Zohar 1979; Rifat 1983:15-73) (6). Yazında çoğuldizge kavramı (7) "iç karşıtlıkları ve sürekli kaymalarıyla, ayrımlaşmış ve devingen bir dizgeler yumağı" olarak görülür. Karşıtlıklar; "birincil" ya da "ikincil" örnekçeler arasında, dizgenin merkezi ile çevresi arasında, saygın olan ya da saygın olmayan katmanlar arasında, daha çok düzgüleşmiş ya da daha az düzgüleşmiş biçimler arasında, uzlaşımlar arasında,türler arasında,yazınlar arasında,diller arasında, aynı türde yapıt üreten yazarlar arasında, vb. gözlenebilir.Bu karşıtlıkların doğurduğu gerginlik ve çatışmalar ile eşsüremli yerine artsüremli bir bakış açısının tarihsel niteliği, çoğuldizgenin ve onu oluşturan alt birimlerin ya da alt dizgelerin kendi içlerindeki, açık birer dizge olarak da ötekilerle karşılıklı ilişkilerindeki dinmeyen akışına, yatışmak bilmeyen devingenliğine yol açan etkenlerdir. Buna bir de yazınsal dizgenin iletişim kurduğu öteki dizgeleri, toplumsal, düşünsel, ekonomik yapıları da ekleyecek olursak devingenliğin gerçek boyutlarını derinlemesine görebiliriz (Hermans 1985:11). Theo Hermans'ın da belirttiği gibi böylece yeni bir paradigma doğuyor ve bu yeni paradigmanın en belirgin özellikleri ile ağırlık noktaları şöyle toparlanabilir,

> ... a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic;and an interest in the norms and constraints that

> govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures (Hermans 1985: 10-11). (xiv)

Anahtar terimleri ve ayırıcı özellikleri arasında yine dizgesellik olan, ancak bu kez eşsüremli bir bakış açısından yaklaşılan kapalı bir dizgenin söz konusu olduğu Cenevre Dilbilim Okulu ve Saussure kuramına (Saussure 1977:65-137; Saussure 1976:c.1[çev.B.Vardar]; Culler 1976:18-51; Culler 1985:19-53) karşılık, yukarıda sayılan ilkeleri de göz ardı etmeden bunlara artsüremli, devingen ve işlevci bir anlayışla incelenmesi gereken açık bir dizge düşüncesini ekleyen bir varsayımla karşı karşıyayız (Even-Zohar 1978: 117-127; Even-Zohar 1979: 287-310; Even-Zohar 1987:59-68[çev. Saliha Paker]; Holmes 1970:91-105; Toury 1980; Toury 1985:16-41; Hermans 1985:7-15; Lambert ile van Gorp 1985: 42-53). Böylece, bakış açısı yalnızca duraldan devingene yönelmekle kalmaz, önsel yargılar yerine sonsal gözlemler öncelik kazanır, incelemede dizgesellik odak noktası olarak öne çıkar, çeviri süreci yerine son ürün temel alınır ve dolayısıyla geleneksel çevrenin ötesine geçilerek başlama noktası dönüşüme uğrar. Artık erek odaklı (8) bir bakış açısı belirler araştırmanın yönünü (Bengi 1992b; 1993:47). Çeviri incelemelerini, çeviri eleştirilerini yönlendirecek, uzun erimde, çeviri ediminin kendisine ve çeviri eğitimine ışık tutacak olan bu kuramın yapı taşlarını kısaca gözden geçirelim. (9)

1.2.1 Çoğuldizgenin ayırıcı özellikleri

1.2.1.1 İşlevsellik

Çoğuldizge kuramının geleneksel bakış açısından en belirgin ayrımı, dizgedeki bağıntıların yalnızca bir dökümüyle yetinilmeyip, bu bağıntıların dil ve yazın söz konusu olduğunda iletişim işlevi gözetilerek ele alınması, işlevsel açıdan çözümlenmesidir.

1.2.1.2 Devingenlik

Tarihsel bakış açısı, bir dizgenin incelenmesi sırasında eşsüremin yanısıra artsüremin de gözetilmesini gerektirir. Dizgenin açık bir dizge olması ve çoğuldizge içindeki işlek konumu ancak bu biçimde, eşsüremli olduğu denli artsüremli ekseni de gözeterek, sağlıklı olarak belirlenebilir.

1.2.1.3 Katmanlaşma

Çoğuldizgedeki aşama sırası da devingenliğin öne çıkarttığı ayırıcı özelliklerden biridir. Katmanlararası sürtüşme ve çekişme olabileceği gibi, bir katmanın ötekilere baskın çıkabileceği ve dizgenin tüm aşama sırasını alt üst edebileceği durumlar da olabilir.Bu tür merkezkaç ile merkezçek devinimlerle yine tarihsellik vurgulanmaktadır; bir kez daha eşsüremli görünüm ile artsüremli devinim arasındaki ilişki bizi değişime götürür, "It is the

permanent struggle between the various strata, Tynjanov has taught us, which constitutes the synchronic state of the system. It is the victory of one stratum over another which makes the change on the diachronic axis" (Even-Zohar 1979:293). (xv)

1.2.1.4 Saygın görülen konum ile saygın görülmeyen konum

Katmanlar arasındaki merkez ya da çevre konumlarında, önceden belirlenmiş olmadıklarından, ekinsel, düşünsel, toplumsal, ekonomik, vb. etkenlere bağlı olarak sürekli bir değişim görülür. Rus Biçimcilerinin kurama belki de en önemli katkıları olan bu varsayım, Shklovsky'nin ilk kez katmanlar arasındaki eşitsizliğin yazın dizgesi söz konusu olduğunda toplumsal ekinsel ayrımlardan doğduğunu görmesiyle ortaya atıldı (Even-Zohar 1979:295). (10)

1.2.1.5 Birincillik ile ikincillik

Çoğuldizge içindeki devinimde yenilikçi nitelikli öğeler birincillik, kemikleşmiş ve yerleşiklik niteliği taşıyanlarsa ikincillik ilkesini içerirler. Birincil etkinlikle ikincil etkinliğin karşılıklı ilişkisinde de yine devingenlik sürer. Burada da tıpkı katmanlararası çekişme gibi uzun erimde dizgenin yapısını belirleyici bir devinim gözlenir,

> The struggle betweeen the primary and secondary options is not a lesser determinant of system evolution than the struggle between high and low strata within the system. Naturally, change occurs only when a primary model takes over the center of a polysystem: its perpetuation denotes stabilization and a new conservatism (Even-Zohar 1979:299). (xvi)

1.2.1.6 Dizgeiçi ve dizgelerarası devingenlik

Devingenlik yalnızca çoğuldizgenin kendi içindeki etkinliklerle sınırlı kalmaz, büyük ölçekteki çoğuldizgeye de yansır. İnceleme konusu tek bir dizgeye indirgense bile bu tek dizgenin, sınırları her bir devinimle yeniden çizilen bir "mega-çoğuldizge"nin parçası olduğu da unutulmamalıdır. Böylece çoğuldizgeler arası saygınlık ilişkisi de sergilenebilir.

1.2.1.7 Denge durumu ile dengesizlik durumu

Varlığını sürdüremeyecek duruma gelip durağanlaşmış bir dizge dengesizlik konumuna gelir; buna karşılık, karşıtlam gibi gözükse bile, sürekli devinen ve düzenli değişiklik gösteren dizge ise dengesini kurar ve yaşama şansını çoğaltır. Dolayısıyla, iç dönüşümler ya da dış etkenlerle dizgeyi sarsan köktenci değişimler canlı bir dizgenin göstergeleridir.

1.2.2 Yazınsal çoğuldizge ile çeviri yazın ilişkisi

"Çeviri yazın" yalnızca "çevrilmiş yazınsal yapıtların toplamı" değil, "yapısı ve işleviyle bir dizge olan metinler topluluğu" dur Even-Zohar'a göre (1978:118; 1987:60). Bu dizgenin öğeleri arasındaki bağıntı da iki ana noktada belirginleşir: çeviri yapıtların seçim ilkeleri yerli yazın dizgesinin ilkelerini yansıtır; çeviri yazın dizgesi yerli yazınla olan bu bağıntı sonucu kimi kez onunla aynı özgül normları, güdümleri ve yaklaşımları benimser, üstelik de

bunlar yalnızca dilsel alanla sınırlanamaz, çoğuldizge içindeki tüm öteki alt dizgelerle ilişkilerdeki tüm çevirmen seçimlerini de yönlendirir. Çeviri yazının çoğuldizge bütününün bir parçası olarak benimsediği bu ortak ilkeler yanısıra kendine özgü farklı ilkeleri de olacaktır.

Şimdi de çeviri yazını çoğuldizge kuramının yapıtaşları olarak belirlediğimiz kavramlar açısından gözden geçirelim. Yazınsal çoğuldizgeyi oluşturan birçok altdizgeden biridir çeviri yazın dizgesi. Bu dizge de katmanlararası, tutucu/yenilikçi güçler arası, çevre/merkez arası, vb. çekişmelerin içindedir. Kuşkusuz bu, önsel bir katmanlaşma değil devingen bir süreçtir. En yukarıyı tutmuş olan yenilikçi bir yazınsal tip ise aşağı katmanlarda tutuculuk baskınlaşır, buna karşılık, yukarı katmanları kemikleşmiş yazınsal tipler tutunca, yenilikleri başlatmak aşağı katmanlara düşer. Bu durumda katmanlararası bir devinim başgösteremezse bu durumda yazın dizgesi durağanlaşır. Bu devinim sürecinde birincil etkinlikte bulunanlar yenilik ilkesini içerirler, ikinciller ise yerleşik olanın, sürerdurumun temsilcileridir (Even-Zohar 1978; 1987).

Çeviri yazının çoğul dizge içinde, merkezi tutan, kendi özgün ilkelerini direten ve çoğuldizgeye yabancı örnekçeler sunan yenilikçi bir konumu olabileceği gibi, çevresel, ikincil nitelikli yerleşik düzgülere uyumlu, gelenekçi bir tavrı da benimseyebilir. Birinci durum, yani çeviri yazının öncü nitelik gösterdiği konumu tutması, çoğuldizgenin henüz olgunlaşıp, biçimlenmemiş olduğu "gençlik" devrinde; yazın

dizgesi çevresel ya da güçsüz konumdaysa ya da yerleşik yazın dizgesi geçiş, değişim ya da bunalım dönemleri geçiriyorsa gerçekleşir. Bunun tersine ikinci durum ise, yerli ya da özgün yazın dizgesinin güçlü ya da merkezi konumda olduğunda, çeviri yazının geleneksel yapısı olduğunu düşündüğümüz yenilikçi işlevi açısından bir karşıtlam gibi gözükür çünkü "geleneksel beğeniyi koruyacak bir araca dönüşür" (Even-Zohar 1978:122-123; 1987:65). Çeviri yazının yazınsal çoğuldizge içindeki konumu çevirmen kararlarını ve çeviri edimini yönlendirir. yenilikçi konumda çevirmen yerli yazın dizgesinin genelgeçer kurallarının ötesine ulaşmaya çabalar, uzlaşımlarını çiğner, dolayısıyla erek dizgeden çok kaynak dizgenin normlarına öncelik tanır; yeni tanıtılan öğeler kendilerine erek dizge içinde bir yer edindiklerinde de çeviri yazın varsıllaşır. Ancak, böyle bir devinim söz konusu olmaz da çoğuldizgede durağanlık hüküm sürüyorsa erek dizge kaynak dizgenin normlarının geçerliliğine karşı çıkar. Ne var ki, uzun erimde, yazın dizgelerinin büyük ölçekli çoğuldizge içinde birbirleriyle olan karşılıklı ilişkilerinde geçerli normlar birbirine yaklaştığı ve yeterlik kurallarıyla eşdeğerlik gerçekleri örtüşebildiği de görülür. Dolayısıyla, Even-Zohar'ın belirttiği gibi,

> Özetlemek gerekirse, çevirinin toplumsal-yazınsal durumu çoğul-dizge içindeki konumuna bağımlı olmakla kalmaz, çeviri uygulamasının kendisi de buna bağımlıdır. Ve "çeviri eser nedir?" sorusu bile, önceden belirlenmiş,tarih-dışı, bağlam-dışı, ülküselleştirilmiş bir duruma göre yanıtlanamaz: Bunun, çoğul-dizgenin işleyiş biçimine dayanarak belirlenmesi gerekir. Bu açıdan bakılınca çeviri, yapısı ve sınırları kesinkes belirlenmiş olan bir olay değil,belli bir kültür dizgesi içindeki ilişkilere bağımlı olan bir etkinliktir (1987:66-67).

Saliha Paker de yukarıda değindiğimiz çoğuldizge kuramı ile çeviri yazın kavramlarına ışık tutuyor ve bu kavramların önemini vurgulamakla kalmayıp, bir yandan da "çeviri edimi/süreci/ürünü/eleştirisi/tarihi/öğretimi" ile ilgilenenlere sağlam bir temel sağlayan çoğuldizge kuramının bu bağlamdaki canalıcı yanlarını sergiliyor.

> Yazın çevirisinde erek metnin özelliklerinin en az kaynak metnin özellikleri kadar olduğu düşüncesi, 1970'lerden beri çeviribilimde egemenlik kazanma yolunda olan "çoğul dizge kuramı"nın ("polisistem teorisi"nin) ışığında gelişen edebiyat çevirisi kuramına özgü en önemli varsayımlardandır. Nedenlerine gelince:
> Çoğul-dizge kuramı, geniş bir kültür dizgesi içinde, birçok dizge gibi dil dizgesi ve yerli/özgün edebiyat dizgesinin yanında, çeviri edebiyat eserlerinin de diğer dizgelerle sürekli ve devingen bir etkileşim halinde, başlıbaşına bir dizge oluşturduğunu varsayar. Çeviri edebiyat, çoğul dizgenin yabancı edebiyatlarla ilişkilerinin hangi durumda olduğunu gösteren en önemli ölçütlerden biridir; zaman zaman yerli edebiyatı besleyen, yenileyen bir konuma yükselebilir. Bu nedenle, çeviri edebiyatın bir ulusun edebiyat tarihinde önemli işlevleri olduğu açıktır [Krş. Göktürk 1986:106] (Paker 1988:118)

1.3 Yazın çevirisinde erek odaklı bakış açısı [Bkz.1.2]

Çoğuldizge kuramının tüm dillerarası görüngüler için yapılacak ayrımsal çalışmalarda temel alınabileceğinin ayırdında olan Gideon Toury çevirinin yazınbilimini bir temel örnekçeye yaslanarak çözümlüyor. Bu örnekçe üç bacaklı: dizge-norm-edim.

Toury ilkin çevirinin bir <u>dizge</u> içinde ele alınması gerektiğini ama bakış açısının kaynak dizgeyle sınırlanmaması gerektiğini belirtir. Erek metin, kaynak metnin en üst düzeyde yeniden kurulusu olmamalıdır (Krş.

Nida; Catford). Çeviri, bir doğal dilde (erek dil) düzgülenmiş bir erek metnin, başka bir doğal dilde (kaynak dil) düzgülenmiş bir başka metnin (kaynak metin) yerini almasıdır. Bu iki metin arasındaki ilişkiye eşdeğerlik diyoruz. Toury, bu erek odaklı kuram ışığında kendi eşdeğerlik kavramını oluştururken Catford'un eşedeğerlik tanımını eleştirerek gözden geçirir. Catford, "Translation equivalence occurs when a SL and a TL text (or item) are relatable to (at least some of) the same relevant features" diyordu (1965:50). (xvii) Toury Catford'un bu saptamasına iki ek ya da düzeltme yapar: "Belirgin özellikler" deyişi tüketici biçimde tanımlanmalı; "bir şeye göre belirgin" ya da "bir şey açısından belirgin" olmalı; belirginliklerin bir aşama sırası olduğu gözden kaçırılmamalı çünkü bir metin değişik düzeylerde, metin içinde kutupsal bir karşıtlık içinde bulunan değişik özelliklerden oluşur. Bu özellikler sonal değildir; belli bir aşama sırası içindedirler. Eşdeğerlik sözkonusu olduğunda bizi ilgilendiren, ortak özelliklerin belirginliği. Her iki açıdan da bakarak gözlemlediğimizde sorunlar ortak da olsa kaynak metnin belirginliği ile erek metninki örtüşmez. Belirginliğin devingen bir aşama sırası içinde olduğunu görürüz (Toury 1980:38). Catford'ınki gibi kaynak odaklı çeviri kuramlarının yazın çevirisi incelemelerindeki yetersizliği, işte böyle, kaynak metnin belirgin özelliklerinin erek metinde yeniden kurulmasını, gerekli ve yeterli görmelerinden; çeviriye önsel olarak kaynak metnin koşullarına göre değer biçmelerinden ve erek metin kutbunu, asıl üretilen çeviri ve bunun içinde oluştuğu kısıtlamalar

ağını gözardı etmelerinden kaynaklanıyor. Oysa, her yazın metni aynı zamanda dilsel bir metin. Ama her yazın metninin, içinde bulunduğu yazın dizgesi mozaiğinde ayrı bir yeri, bir konumu var. O dizgenin edimsel ürünlerinden biri. Dolayısıyla o yazın dizgesinin örneklerinin etkisi altında kimlik değişikliğine uğrayabilir ya da kimliğini yeniden yoğurabilir (Toury 1980:36).

Kısacası, Toury'nin kendi erek odaklı bakış açısını geliştirirken kaynak odaklı kuramlara yönelttiği eleştiri şöyle özetlenebilir. Bu kuramlar kaynak odaklı, yöneltici, süreç odaklı,devingen aşama sırasını gözönüne almayan, önsel, dural bir aşama sırası gözeten, metin odaklı olmak yerine dizge odaklı olan, üstelik de kaynak metnin dil edimini bile göremeyip yalnızca edinçle ilgilenen yaklaşımlardır (Toury 1980:41). Oysa, çeviri görüngüsüne kendisi olarak eğilmeliyiz çünkü uygulamada çeviri metinler, sınırlı, önceden belirlenmiş, gizil, iki dilli eşdeğerlik örnekçelerine uygun davranmadıkları gibi erek dizgede her zaman "normal" bir metin gibi yer almaları da beklenemez. Bu yüzden, çevirilerin gerek kaynak gerekse erek dizgeden sapmaları; erek odaklı ve betimleyici olan; kural koyucu olmayan, metinlerle salt kendileri için ilgilenen bir çeviribilim gereksinmesini ortaya koyuyor.

Teo Hermans, çeviribilimdeki bu yeni bakış açısına değinirken aynı erek odaklı, betimleyici yönelimin kaçınılmaz olduğunu söylüyor,

> (...) the necessity of a target-oriented approach, as a corollary to the descriptive orientation. As Gideon Toury (...) argues, the investigation of translational phenomena should start from the empirical fact, i.e. from the translated text itself (Hermans 1985:13). (xviii)

1.3.1 Çeviri eşdeğerliğinin işlevselliği

Kaynak odaklı bir kuram, kural koyucu bir yaklaşımı benimseyerek gerekli olan ilişkileri irdelerken, erek odaklı bir kuram varolan ilişkilere eğilir. Bu iki ilişki öbeğine bir üçüncü ulam ekliyor Toury,

> Thus, the distinction between required and existent relationships should be supplemented by a third category: possible relationships. This category consists in all the potential relationships between two texts in two different natural languages, belonging to different literary systems which may come to be regarded as translation vs. source... (1980:46). (11) (xix)

Iki metin arasındaki tüm olası ilişkiler dizgesi aynı zamanda gizil eşdeğerliği de oluşturur; böylece, çeviri eşdeğerliği artık "gereç"ten değil "işlev"den kaynaklanır (Toury 1980:47).

> In consequence, much of the practical work done in this descriptive and target-oriented context is also of an historical nature, because it deals with existing texts which, to all intents and purposes, are (or were, at the time) regarded as translations by the cultural community concerned. That being the case, the old essentialist questions about the prototypical essence of translation are simply dissolved, and the way is open for a functional view.
> The new approach tries to account in functional terms for the textual strategies that determine the way a given translation looks, and, more broadly, for the way translations function in the receptor (or target) literature (Hermans 1985:13). (xx)

Böylece artık, erek metne bir çeviri gözüyle bakılmaz, erek metnin işlevi olmuştur çeviri. Bunun sonucu olarak, metinlerarası bir ilişkiye de çeviri eşdeğerliği denemez, eşdeğerlik işlevini gördüğü söylenebilir. Bundan böyle çeviri incelemelerinin temel sorunu, iki metnin eşdeğerli olup olmadığı değil, ne türden ve ne derecede bir eşdeğerlik sergilediklerinin irdelenmesidir. José Lambert ile Hendrik van Gorp'un, betimsel bir inceleme için geliştirdikleri yöntemin çekirdeğini eşdeğerlik ilkesi oluşturuyor ve yöntem adım adım, yukarıda sözü geçen kuramın yapıtaşlarını izlerken çeviribilimin temelindeki üçlü kuram-betimleme-uygulama örnekçesinin ikinci aşamasını oluşturuyor,

> Our scheme is a theoretical and a hypothetical one: it shows which relations can play a part in the production and shaping of actual translations,(...) it comprises all functionally relevant aspects of a given translational activity in its historical context, including the process of translation,its textual features, its reception, and even sociological aspects like distribution and translation criticism. (...) The central question then becomes that of equivalence: what kind of equivalence can be observed between both communication schemes, or between the particular parameters in them? Is the translation in question target-oriented (i.e. acceptable) or source-oriented (i.e. adequate)? This basic priority is examined in terms of dominant norms (...) (Lambert ve van Gorp 1985:45-46). (xxi)

Toury'nin yöntem için öne sürdüğü yapı ise kaynak metnin metinbirimsel bir çözümlemesi ile onun ötesinde bir gönderge çerçevesi olarak kurulacak varsayımsal çatı,

> In the methodological framework it is conceived of as a hypothetical entity constructable on the basis of a systemic (textemic) analysis of ST, and it is used as the invariant of the

> comparison(i.e.,tertium comparationis) rather than as the invariant of translation, as it is sometimes openly presented in the ST/SL-oriented theories [cf.,e.g, Albrecht,1973: 5-6, 23-26; Brandt,1969; Neubert,1970:453;1973] (Toury 1980:49). (xxii)

Toury, ayrıca güçlü anlamda eşdeğerlikle (biçimsel), güçsüz anlamda eşdeğerlik (işlevsel) ayrımını da yaparak birincisinin erek dilin kural nitelikli dilsel kısıtlamalarını dikkate almadığını oysa ikincisinin daha metnin varsayımsal bir yapısının kurulması aşamasında bunlara da yer verildiğini saptar. Toury'e göre çevirinin yazınbiliminin konusu ikinci tür eşdeğerlik olmalıdır (Toury 1980:49). Böyle bir incelemede erek metinle kaynak metnin karşılıklı ilişkileri, kaymalar ve çeviriyi etkileyen etkenler saptanabilir.

Eşdeğerliğin belirlenmesi de ancak çeviriyi yönlendiren etmenlerin irdelenmesi, erek metinden yola çıkılarak çeviri normlarının bulgulanması, yeni baştan kurulması ile gerçekleştirilebilir. Bunun için de çeviri normlarının tanımını yapıp, sınırlarını belirlemeli, bunların açığa çıkardığı noktaların neler olduğunu saptamalıyız.

1.3.2 Çeviri normları

Çeviriyi yönlendiren dizgesel etkenler ya da ekinsel, toplumsal, yazınsal dizgelerin çeviri sürecindeki gözardı edilemeyecek etki payı, çoğuldizge kuramının kullandığı terimle söyleyecek olursak çeviri normları, her devirde çeviri incelemelerinin konusu olagelmiştir.

José Ortega y Gasset, "Çevirinin Görkemi ve Sefaleti Üzerine" adlı yazısında erek dizgede geçerli kuralların kaynak dizgedekilerden ayrımını şöyle belirtiyor,

> Çeviri, özgün betiğin tıpkısı değildir: aynı yapıtın başka bir sözcük dağarcığının yardımıyla oluşturulması değildir, böyle olmayı da hiç bir zaman amaçlamamalıdır. Demek istediğim şu: Çeviri, çevrilen yapıtla aynı yazınsal türü bile paylaşmaz. Burada vurgulanması gereken, çevirinin kendine özgü kuralları ve erekleriyle ötekilerden başka, özel bir yazınsal tür olduğudur (Ortega y Gasset 1985: 140; [1976: 156]).

İspanyol düşünürün saptaması çoğuldizge kuramının çeviri yazın-yazın çevirisi ayrımını sezdiriyor (Krş. Even-Zohar 1979: 287-310; Bengi 1990a: 140).

Eugene A. Nida, çeviri ediminde devingen eşdeğerlik güden bir çevirmenin karşılaşacağı kısıtlamaların dilsel ya da ekinsel olabileceğini belirtiyor,

> The linguistic restrictions involve both the literary forms (poetry, narration, proverbs, etc.) and the vehicle used as an accompanying instrument of transmission of the message, e.g. song or motion-picture. The cultural restrictions involve attitudes about so-called 'faithfulness' in translating, the pressures involved by already existing translations, and the diversity of dialects in the receptor language (1964:176). (xxiii)

Değişik yazın türlerinin dayattığı normları örnekler Nida. İlkin, Mukarovsky'nin "poetic language is the systematic violation of the language norm, or perhaps more rightly, the superimposition of one set of constraints upon another"

(xxiv) diye özetlediği şiir dili tanımından yola çıkarak, şiir çevirebilmek için çevirmenin kendi yazın dizgesinde yeniden yaratma edimini gerçekleştirmesini sezdirir: " (...) the translator must take the liberty of 'composing another poem' capable of eliciting similar feeling" (1964:177).(xxv) Daha sonra da film çevirisinin çevresel sayılmakla birlikte sanılandan daha etkin olduklarını saptayarak, bunlarda öteki türde metinlerde rastlanılanlardan daha çetin kısıtlamaların geçerli olduğunu, bu etkenleri tek tek belirleyerek açıklar (Krş. Bengi 1991a: 3;5;19 ; Delabastita 1990: 82-83).

Reuben A. Brower, "Seven Agamemnons" adlı incelemesinde çeviri aktarımında zaman ve uzam boyutlarının süreci yönlendirici işlevini vurgular,"Translations forcibly remind us of the obvious fact that when we read, we read from a particular point in space and time". (xxvi) Yazar/kaynak dizge okuru/çevirmen/erek okur arasındaki iletişim akışında çevirmenin başa çıkması gereken ikili özellik "ortaklaşalık" ile "çağdaşlık"tır: çevirmen bir yandan yazarın sesini olduğu gibi aktarabilmek için kendi kimliğini yoluğlar, silmeye çalışır, ancak öte yandan, sesinin kendi dizgesindeki çağdaşlarınınkini yankıladığının ayırdına varır (1966: 173). Brower erek dizge normlarının etkisini şöyle sorgular, "When we say of all these translators that they gave their readers what they expected in poetry, what do we mean by 'expect' and 'poetry'?" (1966: 174). (xxvii) "Okur beklentisi" ya da "erek dizgede sözkonusu yazın türünün tanımı" gibi etkenler olarak su yüzüne çıkan, çoğuldizgedeki devingenliğin, çevresel ve merkez konumlar

arasındaki iniş çıkışlarla saygınlık ilişkilerinin de ayırdındadır Brower,

> Translations-exactly because of the peculiar conditions of their manufacture-are of special interest to a critic of poetry; for they show him in the baldest form the assumptions about poetry shared by readers and poets. To paraphrase Collingwood,every poem is an unconscious answer to the question: 'What is a poem?' But the question is never the same question, any more than the question 'What is a man?' is the same question when asked in 1200 or 1600 or 1900 (1966: 175). (xxviii)

Tanımların önsel olamayacağını da belirten çeviribilimci, kendisinin Agamemnon çevirilerine uyguladığı türden incelemelerde amacın süpürücü genellemeler yapmak ya da genelgeçer kalıplar bulmak olmadığını, çeviride "çağdaşlarla paylaşım", "çevirmenle okurun paylaştığı toplumsal konum ile değerler", "Aeschylus'un baştan sona yabancı kaldığı toplumsal ve yazınsal ölçünler" (1966:179,183) diye adlandırdığı erek dizge normlarının en az kaynak dizge denli önemsenmeyi hakettiğini örnekler. Çoğuldizgedeki toplumsal tarihsel değişimin izdüşümünün çeviri üzerinde bulgulanabileceğinin da ayırdındadır Brower. "If we now look back to our basic translation, we shall be struck at once with the revolution which has taken place in the last thirty years" (1966: 192). (xxix)

J.C.Catford, çeviride eşdeğerlik koşullarını incelerken kaynak dil bağlamında varolup da erek dilin ekinsel bağlamında bulunmayan öğelere değinerek bunların, içerdikleri bir dizi ayırıcı özellikle incelenebileceğini söyler. Çevirmen kararlarını yönlerdiren etkenler de

bunlardır: "The bundles of situational features which are contextually relevant to a text-that is, those which determine the selection of this or that linguistic form as opposed to any other-(...)" (1969: 50). (xxx)

Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramında yazın dizgesinin özgün üretimi için çizdiği örnekçe dizgelerarası boyuta uygulandığında, yazarın üstlendiği işle çeviri ediminin işleyiş biçimi arasında bir örnekseme kurulabilir. Yazar "ekin dizgesi içindeki kişiler"ce belirlenen birtakım kısıntılardan oluşan koşullar altında çalışır; kendisine dayatılan bu koşullardan başka aynı zamanda kendi yarattığı, yenilikçi nitelikli öğeleri ve eğilimleri de işin içine katar (1979: 294). Çevirmen ise kaynak dizge ile erek dizgenin normları arasında gidip gelerek sürdürür üretimini.

Akşit Göktürk, Jiri Levy'nin çeviri üstüne düşüncelerini irdelerken onun düşüncelerinde Prag Okulu kökenli işlevci metin kavramı ile etki kavramının baskın olduğunu belirtir. Levy iki ayrı dizgede geçerli yazın geleneği, okuma edimi, yaşantı birikimi, vb. arasındaki ayrıma değinirken çeviride oluşturulanın iki ayrı dizgenin bağlamlarının özdeşliği değil bu bağlamların yapısı içindeki işlevin özdeşliği olduğunu vurgular.

> Bu durumda çevirmen, iki dilin dilbilimsel yapısındaki karşıtlıklardan doğma sorunlarla; iki ayrı estetik değerler dünyasının karşıt dizgelerinden doğan yazınsal kuram ve biçem sorunuyla; yorumlanan yapıtın değeriyle ilgili olarak da iki ayrı yazınsal eleştiri geleneğinin sorunlarıyla karşı karşıyadır (Göktürk 1986: 46-48).

André Lefevere de yazın kuramında çoğuldizge doğrultusundaki bu gelişmeye değinerek yazının kişisel bir anlıksal etkinlik olmaktan çıkıp toplumsal dizgenin içindeki karşılıklı ilişkilerinin de öne çıktığını saptar. Bu durumda da yazın, dolayısıyla da çeviri kuramının bu dizge içi ve dizgelerarası koşulları, bağıntıları, kısıtlamaları gözönünde tutması gerektiğini vurgular. Lefevere'ye göre bu kısıtlamalar beş öbekte toplanabilir: Egemen güç, yazınbilim, söylem evreni, doğal dil ve özgün yapıt (1985a: 220; 1985b. 92).(12)

Görüldüğü gibi, çevirmenin içinde çalıştığı koşullar onu yönlendiren etkenler çeviri incelemelerinin konusu olagelmiştir. Çoğuldizge kuramı ise bu anlam alanını norm başlığı altında yeniden tanımlayarak kendi betimleyici inceleme yordamının bir aracı olarak yeni bir konuma oturtmuştur.

1.3.2.1 Çeviri normlarının tanımı

Çeviri normları için Anton Popoviç'in Yazın Çevirisi Terimleri Sözlüğüne başvurulduğunda, norm terimine rastlanmamakla birlikte çoğuldizge kuramı açısından norm teriminin anlam alanını örten bir dizi terim sayılabilir. Bunlardan en belirgin olanları, kendi kendilerini tanımladıklarından, açıklamalardaki ayrıntılara girmeden, abece sırasıyla, çeviride ekin etkeni, çeviride ekinsel baskınlaşma, çeviride ekinsel kopukluk, çeviride

üstbildirişimsel bağlam, çeviride yerelleştirme, çeviride yeriçi etken, çeviride yerli biçemsel üstkatman, çevirinin işlevi, çevirinin toplumbilimi, çevirinin yayımcısı, çevirinin yöntemi, çevirmen, çevirmen-yayımcı çatışması, çevrilecek metnin seçilmesi, ekin, gelenek, geleneğin dizimsel yönü, özgün metinle çeviri metnin algılanışları arasındaki ayrım, tutum, yazınbilim, vb. (Popovic 1987 [1976]).

Öte yandan, Işın Bengi'nin "Çeviribilim Terimleri Sözlüğüne Doğru" adlı çalışmasına eklenen terimcede ve terimcenin tartışma bölümünde norm terimi bir yandan çeviribilim kapsamında, çoğuldizge kuramı çerçevesinde altbaşlıklarıyla belirtilmiş, bir yandan da, sosyalbilimlerdeki genel kullamını doğrultusunda taranmıştır (Metis Çeviri 1992: 20/21: 167-169;188;191).

Toury, normları değerlendirirken bunların bir işlevi olarak gördüğü eşdeğerlik irdelemesinde dilsel eşdeğerlik kavramı ile çeviri eşdeğerliğini biribirinden ayırdeder. İlkin, birincisinin iki yönlü bir bağıntı kurmasına karşılık ikincisinin tek yönlü, geri dönüşü olmayan bir ilişki olduğunu sergiler. Dolayısıyla, birincisinde ilkesel bir nitelik söz konusuyken, ikincisi, uygulama niteliğindedir, başka deyişle, bir metnin yerine başka bir metin koyma işlemidir. Kısacası, dil eşdeğerlikleri dil dizgesinin langue'ın konusudur; oysa çeviri eşdeğerliklerini ilgilendiren dil dizgesindeki konumlarına bakılmaksızın metinlerin karşılıklı ilişkileri yani edinç düzleminde olup

bitenlerdir (Toury 1980:75). Toury'nin norm tanımına bakalım,

> Sociologists and social psychologists regard norms as the translation of general values or ideas shared by a certain community -as to what is right or wrong, adequate or inadequate- into specific performance-instructions appropriate for and applicable to specific situations, providing they are not [yet] formulated as laws (1980:51). (13)(xxxi)

Toury'e göre, yazın çevirisi davranışçı niteliğinden dolayı birtakım kısıtlamaların yönettiği bir alan. Bu kısıtlamalar üç aşamalı bir yelpaze oluşturuyor.(14) Bir ucu yerleşik, kemikleşmiş, salt nitelikli değişmez kural ya da yasalar tutuyor, öteki ucu da kişiye özgü aykırılıklar, sapmalar ya da özgünlükler. Bu iki ulamın arasında da öznelliğe yaklaşan kuralsı davranış biçimleri görülür. Bireyler bu normları toplumsallaşma ediminin bir parçası olarak edinirler ve normlar davranış çeşitliliğine olanak görülen her durumda ortaya çıkarlar.

> Hence, translational norms are the intermediating factor between the system of potential equivalence relationships and the actual performance, i.e.,the reason for the functioning of certain relationships as translation equivalence (Toury 1980:50). (xxxii)

Çeviri iki ayrı çoğuldizge arasında bir aktarım olduğundan çevirmen, çeviri edimi sırasında biri, ülküsel bir okur olarak okuma anlama edimini yönlendiren kaynak

dizge normları, ötekiyse, çevirmenlik yükümlülüğünün sırtına bindirdiği erek dizge normları olmak üzere, işlerliği birbirinden apayrı iki norm dizisiyle karşı karşıya kalır (Lambert ile van Gorp 1985: 46,50,52; Krş. Broeck 1985: 54-62). (15) üreteceği metin çifte kimlik taşıyacaktır; hem bir yazın çevirisi hem de erek dizgenin içinde bir konumu olan çeviri yazın örneği olacaktır. Eğretilemeli konuşursak, biri geriye dönük, ötekisi de ileri bakan iki ayrı değer dizgesinin ürünü olan iki ayrı metin arasında yüzeyde karşıtlamsal görünen bir ilişki doğar: özdeşlik ve ayrılık. Bu ikilemi bildik bir deyişle dile getirebiliriz diyor Toury: Çevirinin "özgün bir metin tadı vermesi" (reading as an original) ya da "özgün metnin tadını vermesi" (reading as the original) (1980:53). İki değişik norm dizgesinin örtüşemediği alanların yol açtığı bu ikilem eşdeğerlik kutuplaşmasının iki ucunu belirleyecektir: kabul edilebilirlik ile yeterlik kutuplaşması.

1.3.2.2 Çeviri normlarının çeşitleri

Çeviri normları çeviri ediminin her basamağında çevirmenin ister istemez hesaplaşmak zorunda kaldığı ve alacağı çevirmen kararlarını doğrudan yönlendiren etmenlerdir. Toury, bu normları iki öbekte topluyor: süreç-öncesi normlar ile çeviri-süreci normları. Ama bununla kalmayıp, çevirmenin az önce değindiğimiz eşdeğerlik yönelimini belirleyen, çevirmenin erek dizge ile kaynak dizge arasındaki seçimini, hangi dizgeye daha çok eğilim

gösterdiğini, çeviri güdümünü ve önceliklerini ortaya çıkaran öncül normu da ekliyor bunlara. Çimdi bu normların hangi alanları kapsadığını, nasıl tanımlandığını görelim.

1.3.2.2.1 Süreç-öncesi normları

Çevirmenin metin seçimini ve metni kaynak dilden mi ikinci dilden mi çevireceği konusundaki yaklaşımını belirleyen normlardır. Çevirmenin metnin seçimi yanısıra, kaynak yazın dizgesi, yazın akımı, yazın türü ve yazar seçimleri konusundaki politikası ya da yaklaşımını da belirleyen koşullardır bunlar (Toury 1980:51-62). Çeviri metinlerin incelenmesi sırasında bu tür normlar, metnin iç kapak sayfasında, kaynak metne ilişkin, yazar adı, tür adı, metnin özgün adına değgin bilgilerle erek metne ilişkin çevirmen adı, yayınevi, yayın tarihine değgin bilgiler taranarak bulgulanır. Çevirmenin çeviri anlayışı ile çeviri tanımını, çevirmen kimliğiyle yüklendiği sorumlulukları ortaya koyacak olan sunu yazıları, önsöz ile sonsözler, dipnotlar, açıklamalar, ekler ya da erek metne eklenmemiş, eleştiri ile bildirge nitelikli üst metinlerin gözden geçirilmesiyle de erek metinde yürürlükte olan koşullar aydınlanır. Çevirinin bütün mü eksik mi olduğu incelenerek de bu normlara değgin bilgi edinilir (Toury,1980:123; Lambert ile van Gorp 1985: 52).

1.3.2.2.2 Çeviri-süreci normları

Metnin biçimsel yapısını, dil gerecinin dağılımını

yöneten, kısaca, çeviri edimi sırasında çevirmenin aldığı kararları yönlendiren normlardır (Toury 1980: 54, 127-131). Matriks normları, kimi kez metnin başında verilen bilgilerde kısaltma, uyarlama, vb. olarak belirtilen özellikleri, çevirideki kayıpları, ekleri ya da kaynak dizge gerecinin erek dizge metninde dağılımını, yer değişikliklerini belirler. Toury bu normları şöyle tanımlıyor,

> Matricial norms determine (or at least highly affect) the very existence of TL material intended as a substitute for the corresponding SL material (and thus the degree of fullness of translation), its location in the text (or the form of actual distribution) and the textual segmentation- both suprasentential and textual (literary) proper (...)
> Textual (proper) norms affect or determine the actual selection of TL material (units and patterns) to replace the original textual and linguistic material, or (as we assume that the very concept of translation in its modern sense implies some equivalence postulate) to serve as translational equivalents to it (Toury 1980:54). (xxxiii)

Metin-içi normlar, genel biçemsel normları da kapsamak üzere salt dilsel de olabileceği gibi genel olarak yazın kuramına değgin ya da yazın çevirisine değgin, belli bir türe, devre, akıma, yazara değgin yazınsal normlar da olabilirler.

Bu normların çeviri incelemeleri amacıyla yeniden oluşturulması, bulgulanması ise Lambert ile van Gorp'un geliştirdiği çeviri betimi örnekçesine göre de büyük ölçekli ve küçük ölçekli olmak üzere yine iki düzeyde sürdürülebilir. Büyük ölçekte, metin bölümlenmesi, anlatım tekniği, yazınsal yapı, yazarın yorumu, vb. alanlar gözden geçirilirken, küçük ölçekte ses, yazım, sözcük, biçeme

değgin özellikler incelenir. İncelemeci, çevirmenin küçük ölçekteki çeviri güdümünü belirledikten sonra bu bilgiyle dönüp büyük ölçekteki güdümleri yeniden değerlendirerek tümünü dizgesel bağlamda anlamlandırır. Böylece, metinle kuram arası, metinlerarası, giderek dizgelerarası bağıntılar aydınlatılır (Lambert ile van Gorp 1985: 52-53).

1.3.2.2.3 Öncül norm

Öncül normun, zorunlu olarak zamansal bir öncüllük taşıması gerekmez. Daha çok çevirmenin çevirye önsel olarak geniş çevrenli yaklaşımını belirler. Çevirmenin, daha önce değindiğimiz temel kutuplaşması, hangi çoğuldizgeden yana, ne derecede eğilimli olma kaygısı ya da seçimidir. Çevirmeni yönlendiren öncül normlar özgün metnin ,başka deyişle kaynak yazın dizgesinin normlarıysa çeviri yeterli olacak ya da yeterlilik kutbuna yakın olacaktır. Öte yandan, çevirmenin öncül normu erek dizge normlarıyla örtüşüyorsa çeviri kabuledilebilir olacak ya da kabuledilebilirlik kutbuna yakın olacaktır. Bilindiği gibi sonal bir yeterli ya da sonal bir kabuledilebilir çeviriden söz edilemez; ancak iki kutup arasında bir uzlaşım ya da birleşimden söz edilebilir (Toury 1980: 55,135-6).

1.3.2.3. Yazın çevirisi incelemelerinde normların yeniden kurulması

Tarihsel bir bakış açısından bakıldığında yazınsal çevirilerin incelenmesinde yazınsal olsun ekinsel,

toplumsal,ekonomik,vb. olsun dizgesel koşulların değişik adlar altında da olsa sürekli gündemde olduğunu gördük. İncelememize temel aldığımız, çoğuldizge yaklaşımından doğan çağcıl çeviri kuramı içinde norm terimiyle karşılanıyor bu etken. Sözü edilen çeviri kuramı, açık uçlu dizgeselliği, ürüne yönelik ve erek odaklı bir anlayışı, tarihsellik, devingenlik ve işlevselliği gözden kaçırmayan artsüremli bir yaklaşım. Dolayısıyla bir yandan, çeviri yazının kendi yazın dizgesi ile, bu bütünün bir alt dizgesi olarak ilişkilerini, bir yandan da, her ikisini de kapsamına alan ve toplumsal, ekinsel, siyasal, vb. birçok başka alt dizgeyi de içeren büyük çoğuldizgeyle bağıntılarını ve karşılıklı ilişkilerini gözden kaçırmıyor. Bu yüzden, devrini tamamlamış, dural, süreç ağırlıklı ve kaynak odaklı, kapalı dizgeyi temel alan eşsüremli, kural koyucu yaklaşımların tersine yeni kuram, betimleyici araştırma yordamıyla çevirinin çoğulluk içindeki tikelliğini ve değişkenliğini irdeleyip sergiliyor. Çevirinin betiminde onun bir ölüdoğa tablosundan çok, bir çiçek dürbününü andıran doğasına hakettiği özeni göstermiş oluyor. Kuramın bu çok yönlü büyük mozaiği içinde normun işlevi ve önemi ise incelemede, kural koyucu tavırdan, yapılması ve yapılmaması gerekenler konusundaki önyargılardan sıyrılınarak, çevirmenin içinde çalıştığı ortamda neler olup bittiği sorgulanırken ortaya çıkıyor. İncelemeci, bakış açısı kaynaktan ereğe yönelip eksen değiştirdiğinden, erek çoğuldizgeyle çeviri yazının/metnin etkileşimini ve karşılıklı bağıntılarını kuracak bir araca gereksinme duyacaktır. Çeviri normlarının yeniden kurulması, bir filmin geriye sarılması gibi gizi adım adım çözerek

incelemeciyi amaçlanan bilgilere götürecektir. Çevirinin nasılını sorgulayıp açığa çıkararak çevirmenin niçinine varılacak, buradan da ilerde yapılacak çeviriler için ipuçları edinilecektir. Çeviribilimin üçlü kuram/betim/ uygulama döngüsü bütünlenir böylece.

Normların yazın çevirisi bağlamında tanımı yapıldıktan ve yeri saptandıktan sonra, bu incelemeye temel alınan çoğuldizge kuramının belirlediği bakış açısı doğrultusunda atacağımız ikinci adım, bu normların yeniden kurulması ve çözümlenmesiyle alınan sonuçların doğru bir bağlama oturtulması, başka deyişle, incelenen erek metinlerin uzamsal ve zamansal yayılma alanı kapsamına giren erek dizge normlarının gözden geçirilmesi olacaktır.

NOTLAR

1. B.Moran, "Akşit Göktürk'ün 'Okuma Uğraşı'" yazısında, bu alanları sıraladıktan sonra şöyle diyor: "Göktürk'ün 'gereçler donanımı' dediği bu dışalan öğeleri, metinde, töreler, gelenekler,davranış biçimleri, normlar, şeklinde çıkar karşımıza" (Akşit Göktürk'e Saygı, 1993:185) (ben vurguluyorum).

2. "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selesction into the axis of combination," diyor Jakobson.
A. Göktürk, Sözün Ötesi'nde "Yazınsal İletişim" adlı yazısında yazınsal iletinin temel öğelerini saptarken şöyle söyler, " Roman Jakobson'un deyimiyle yazınsal işlev, yazarın geniş bir dilsel alandan seçtiği öğeleri bileştirmesi, anlamsal eşdeğerlilik ilkesini 'seçme ekseninden bileştirme eksenine yansıtması' ile doğar (3)" (Göktürk 1989:20).

3. "Yazın metninin bu işlevsel özelliğini uzmanlar değişik kavramlarla adlandırmışlardır. Mukarovsky'nin "doğal devinim yitimi" (1964), Eco'nun "açıklık" (1968), Ingarden'in "çok sesli uyum" (1968),Iser'in "belirlenmemişlik" (1970), Schmidt'in "çoğul işlevlilik" (1971),ya da "çok-değerlilik" diye adlandırdığı bu özelliğinden dolayı yazın metni, okurun yaratıcı edimiyle kazanır anlamını" (Göktürk 1986:42).

4. Umberto Eco'nun Açık Yapıt'ta dediği gibi, "Her dil, kendi özel içermeleriyle kültürel bir ilişkiler dizgesini yansıtır (...)Edebiyat, dünyanın değişik yanlarını anlamlayan bir sözcük (ler) örgenliğidir; buna karşılık, edebiyat yapıtının kendisi, sözcüklerin örgenleniş tarzına göre, dünyanın bir görünümüdür..." (Eco 1992:184-5).

Aynı bağlamda, A. Göktürk, "Roman Ingarden'de Yazılı Sanat Yapıtı" adlı yazısında, sanat yapıtının metindışı etkilere bağlı açık yapıt niteliğini anlatır ve yapıtın somutlanışı sırasında kültürel ortamda geçerli koşullar, gelenekler ve değerlerden sözeder (Akşit Göktürk'e Saygı, 1993:249-257).

Macit Gökberk, Değişen Dünya Değişen Dil'de aynı konuya değinir, "...çünkü dil,yalnız bir anlaşma, bir bildirişme aracı değildir. Dilinde bir ulusun dünyayı anlayışı, gerçeği yorumlayışı, bu dili kullanmış olan kuşakların görgü ve yaşantıları da saklıdır. Bundan dolayı dil ulusal özelliği en iyi yansıtan ortamdır diye görülür ve anlaşılır (Gökberk 1980:163).

5. Paul Ricoeur bu aşamayı "kendimize mal etmek" olarak adlandırır ve "uzak,başka ve yabancı olanı kendimize maletme"nin "psikolojik ve öznel karakterini yitirerek gerçek bir epistomolojik işlev kazanması"ndan söz eder (Rabinow ve Sullivan (der.) 1990: 42-43).

Dryden da, "Preface Concerning Ovid's Epistles"da, şiir çevirisindeki üç yaklaşımı, "metaphrase", "paraphrase" ile

"imitation" olarak özetlerken kendi seçimi olduğunu da belirttiği altın orta yolu tanımlarken aynı değişimden söz eder, "The second way is that of Paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is adnmitted to be amplified, but not altered" (A Complete Edition of the Poets of Great Britain, v.6:348).

6. Bu kuramı Türk yazın dizgesi açısından ele alan çalışmalar bu konuda yapılmış önemli ve yol gösterici uygulamalardır: Saliha Paker'in New Comparison'da "Translated European Literature in the Late Ottoman Literary Polysystem" adıyla yayımlanan yazısı ile bunun Metis Çeviri Dergisindeki "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler; Çoğul-Dizge Açısından bir Değerlendirme" adlı çevirisi; Işın Bengi'nin "A Re-evaluation of the Concept of Equivalence in the Literary Translations of Ahmed Midhat Efendi" adlı yayıma hazırlanmakta olan doktora tezi (Paker 1986:67-83; Paker 1987:31-43; Bengi 1990).

7. Gerek çoğuldizge kuramı gerekse çeviribilim terimlerinin Türkçeleri için Işın Bengi'nin Metis Çeviri Dergisinin 20/21. sayısında yayımlanan "Çeviribilim Terimleri Sözlüğüne Doğru" adlı terimce çalışmasını temel alıyorum (Bengi 1992: 156-197). Bunun dışında, aynı yazının 3.1.4. bölümünde tartışılan strategy için taramalar sonucunda Türkçe bir karşılık kullanılmadığı, ancak yöntemin ilkesi biçiminde açımlamalar önerildiği ortaya çıktığından, güdüm karşılığını öneriyorum (Batı Kaynaklı Sözcüklere Karşılık Bulma Denemesi II 1978:162).

8. Işın Bengi Çeviri Eleştirisi Bağlamında Eleştirel Bilincin Oluşması ve Eleştiri, Üst-Eleştiri, Çeviribilim İlişkileri adlı yazısında erek-odaklı nitelemesini irdeleyerek terim olarak kullanımına açıklık getirir: "Kuralcı ve süreç ağırlıklı kuramlar, ağırlık noktaları ister kaynak, ister erek olsun, çeviribilim terimleriyle açıklayacak olursak, kaynak-odaklı kuram özelliği gösterirler. Yani çevirmene erek dil/metin/kültür/dizge özelliklerini önplana alarak çeviri yapmasının önerildiği kuralcı ve süreç-ağırlıklı kuramlar ifadeyi teknikterim olarak kullanacak olursak, erek-odaklı değil kaynak-odaklıdır.(...) Bugün çeviribilimde 'erek-odaklı' ifadesini teknik terim olarak kullandığımızda ise kuramda vurgunun süreçten ürüne; sorundan çözüme; durallıktan devingenliğe; eşsüremden artsüreme; kuralcılıktan betimleyiciliğe kaydığını anlarız" (1993:47).

9. Theo Hermans, "Translation Studies and a New Paradigm" yazısında 1970'lerin ortalarından bu yana bir öbek bilimadamının yeni bir varsayımla yola çıkıp benzer temel düşünceler çevresinde çeviri yazın konusunda bir kuram geliştirdiklerine değiniyor (Hermans [ed.] 1985:10). Işın Bengi, bu yeni paradigmanın doğuşunu çeviri incelemelerinde dönüm noktası olarak alıyor ve yeni paradigmanın, daha önceki yönelimlerin, örneğin Yunan paradigması, Hıristiyan paradigması, Bireyci paradigma, Dilbilimci paradigma, vb. gibi yaklaşımların eksikliklerini bütünleyici yanına değiniyor (Bengi 1990:14-38).

10. Even-Zohar bu olgunun büyük ölçekte de çoğuldizgeye egemen olduğunu, kavramın evrenselliğini vurgular, " The tensions between canonized and non-canonized culture [official/non-official, high/low, standard/non-standard] are universal. They are present in every human semiotic system, because a non-stratified human society simply does not exist"(1979:295).

11. Bu üçlü ilişki Toury'nin çeviribilime ilişkin üçlü bölümlemesiyle de örtüşür: Kuram "olabilecek"leri ele alır; betimleyici çeviribilim "varolanları"; uygulamalı çeviribilim ise "olması gerekeni" (Toury 1980:35, 65).

12. Lefevere'in değindiği kısıtlamaları açımlayalım: Egemen güç, bir kişi , bir grup ya da iletişim araçları gibi bir gücün uyguladığı ya da geçerli kıldığı baskın düşünce dizgesi, ideoloji,ekonomik güç ya da statü; yazınbilim, yazın üretiminde gözetilen, yürürlükte olan uzlaşımlar, kısacası, yazarın okur ile iletişim kurmada kullandığı düzgü yani sanatsal anlatım biçimleri ile yazının o toplumdaki işlevi; söylem evreni, belli bir zaman diliminde geçerli olan geleneklerle tüm bilgi birikimi; doğal dil, yapıtı oluşturmak için kullanılan düzgü; özgün yapıt, üstmetinler ile, özellikle de çeviri söz konusu olduğunda büyük ölçüde etkin olan bir kısıtlama, üstelik de ilk dört öbektekilerin kimi kez çatışıp kimi kez bireştiği ortak nokta (Lefevere 1985a;1985b).

13. Işın Bengi Kuhn'un paradigma kavramı ile norm kavramını ayırdediyor ve paradigmayı belli bir devre damgasını vuran baskın düşünce biçimi, normu ise insan etmenini de içeren ve tümel olan paradigmanın tikel olarak somutlanması işlemini anlatan bir terim sayıyor. Norm, özgül olarak, paradigmanın bireylerce benimsenme biçimi ya da çevirisidir (Bengi, 1990: 12-14, 56).

14. Toury'nin bu üçlü için kullandığı terimler: rules, norms, idiosyncrasies. Öteki iki terimi norma göre tanımlarsak, ilki için daha nesnel normlara , öteki de daha öznel olan normalara verilen ad denebilir (1980: 51, 52). çeviribilimde norm kavramı yerine kullanılan öteki terimler: constraint, restraint, interference, vb.

15. Raymond van den Broeck, "Second Thoughts on Translation Criticism" adlı yazısında çeviri eleştirmeninin normlarını da üçüncü bir aşama olarak çeviri süreci ve eleştirisi örnekçesine ekler, "(...) in the confrontation of his own critical standards with the norms adopted by the translator, the critic should clearly distinguish one from the other. his evaluation should take into account not only of the translator's poetics but also of the translational method adopted by the translator in view of the specific target audience envisaged, and of the options and policies followed in order to attain his purpose". Aynı uyarı 4. bölümde de yinelenir (Broeck 1985: 56,60).

1. BÖLÜMDEKİ ALINTILARIN ÇEVİRİLERİ

i) Daha önce de belirtildiği gibi, çevirmenin kafası içinde olup bitenden daha da önemlisi iletişimin gerçekleştiği ekinsel çerçevenin bütününde olup bitendir. Dahası, bu dillerarası ve ekinlerarası etmenleri betimleme çabamızda zaman (...)ve ekin farklılıklarını gözönüne alarak sonuşlara varmalıyız. Aralarına büyük zaman aralıkları girmiş toplumların arasında ekinsel farklılıklar hep olagelmiştir; çağdaş toplumlarda da son derece değişik oranlarda ekinsel çeşitlilikler vardır.

ii) Öte yandan, hiç bir çevirmen kendi çağının boyasına girmekten kaçınamaz; zaten böylesi bir etkiden kendini pek uzak tutmaya çalışması da yanlış olur. Kimse bir boşluk içinde, dayanakları olmadan çeviri yapamaz.

iii) Çağrışım düzeneği dil ve çeviri kuramını derinden etkilemiştir. (...) Her söz biçimi ve simgesel düzgü belleğin ve yepyeni deneyimlerin yol açabileceği sonuçlara açıktır; bireysel ve/ya da toplumsal-tarihsel etkenler anlamsal değerleri kaçınılmaz olarak etkiler.

iv) Bir dil, bir ekinin bir yandan birikimiyse öte yandan da onun yansımasıdır.

v) Metne önsel bir güvenle yaklaşmak dengemizi bozar. Karşı karşıya geldiğimiz metne "eğiliriz" (her çevirmen bu neredeyse elle tutulur biçimde bir eğilme duygusunu ve hedefi bulacak bir atılımı yaşamıştır). Bilerek, kavrayarak yaklaşır, kuşatır ve ele geçiririz metni. Ganimetlerimizle yükümizi tutmuş döneriz bu akından. Yine dengeyi yitiririz çünkü "öteki"nden bir şeyler alarak ve belki de bunları, çok da belirgin olmayan birtakım sonuçlarla, kendimizdekilere ekleyerek dizgeyi baştan sona sarsar dengesini altüst ederiz. Dizge artık amaçtan sapmıştır. Yorumbilgi edimi dengeyi yeniden kuracaktır. Gerçek bir yorumbilgi edimi alışverişe ve eşdeğerliklerin kurulmasında anlaşmaya yanaşır.

vi) Benim yorumbilgisi uygulamasında üşüncü hamle adını verdiğim kendi yanımızda, bildik olanlara yabancı "anlamın" taşınması ve bunun yeni dilsel-ekinsel çerçeveye oturtulması edimi nerdeyse hiç bir zaman çizgisel ya da noktası noktasına bir aktarım olmamıştır.

vii) Çevirmen dışardan kendi diline ve kendi ekinsel ortamına taşıdığı yabancı varlık için doğal bir yaşam alanı güvencesini kurmaya çabalar.

viii) ...çevirirken, çevirdiklerimizi ve daha önemlisi kendimizi değiştiririz. Bizim için çeviri biçim değişimi, eğretilemedir; bir tür değişme, bölünme ve kopma; bu yüzden de kendi geçmişimizin sürekliliğinin, onu başka uygarlıklarla karşılıklı söyleştirerek değiştirme yoluyla güvence altına alınmasıdır bu.

ix) ...ama biz evrenin bütününü, devinip duran çoğul dizgeler olarak algılıyoruz: bu dizgeler kendi içlerinde birbirlerini yansıtırlar ve bir şiirin uyakları gibi birleşip bir bütün oluştururlar. böylece dizgelerin

dizgelerine dönüşürler...(Biz) boğazımıza kadar bir çeviri dünyası içine gömülmüşüz; kendi içinde de başka dünya ve dizgelerin çevirisi olan bir dünya,...

x) Öte yandan, işlevsel olarak kaynak dil metninde belirgin bir durum özelliği, erek dilin içinde oluştuğu ekindehiç bir biçimde yer almıyorsa daha önce rastlanmamış çok değişik gibi görünen bir sorun başgösterir. Bu da ekinsel çevrilemezlik adını verdiğimiz duruma yol açar. ...kaynak dil metninde belirgin olup da erek dilin ekinsel bağlamında yer almayan öğeler içeren bir durumda başgösteren özel sorunlar.

xi) çeviri eşdeğerliği, bir kaynak ile erek dil metni ya da birimi (en azından birkaç tane) aynı olan tür özelliğine bağlanabilirse gerçekleşir.

xii) Bütünleyici bir çeviride durum ile gerecin "aynı olması" çözümü güç bir sorun yaratır ve büzü, kaynak dil ile erek dilin ekinlerinin (en geniş ve en gevşek anlamıyla) "aynı" olup olmadığı sorununa götürür. "Durum", bağlamsal anlamı gözetilirse, genel anlam kuramında iyiden iyiye belirlenmesi, açıklığa kavuşturulması gereken kapsayıcı ve genel bir terimdir. Herhangi bir söz-eylem özgül bir dirim-toplum-fiziksel çevrede, özgül bir zaman ve uzamda, özgül katılımcılar arasında, vb. oluşur. Ama (dilci için) söz-eylemin odaktaki birimi olan metin yalnızca o anda karşı karşıya kaldığımız durumun özelliklerine bağlanmakla ya da bağlanabilir olmakla kalmaz, bu durumun olanca ekinsel artalanına sonal bir biçimde yayılarak (deyim yerindeyse) fersah fersah uzaklardaki özelliklerle de bağıntı kurar. Başka deyişle "durum" bir dizi ortak merkezli metindeki belirginlik ya da metinle bağıntı çember ya da küreleri olarak düşünülebilir.

xiii) Devingen eşdeğerlik gözetilerek yapılan bir çevirinin başlıca amacı kullanılan dile dökme biçiminin son derece doğal olabilmesidir. Bu tür çeviri kendi ekin bağlamı içersinde belirgin olan davranış biçimleriyle bağlantı kurmaya çaba gösterir.

xiv) ...yazını karmaşık ve devingen bir dizge olarak görmek kuramsal örnekçelerle uygulamalı incelemeler arasında dur durak bilmeyen bir alışveriş; yazın çevirisine betimleyici, erek-odaklı, işlevsel ve dizgeci bir yaklaşım; çevirilerin üretimini alımlanmasını yönlendiren normlar ve kısıtlamalara; çeviri ile ötelki tür metin işlemlemeleri arasındaki bağıntıya; hem eldeki yazın hem de yazınlararası karşılıklı ilişkilerde çevirilerin konumu ve rolüne yöneltilen ilgi.

xv) Tynjanov'un bize gösterdiği gibi, çeşitli katmanlar arasında hiç tükenmeden sürüp giden bir çekişmedir dizgenin eşsüremli durumunu oluşturan. Artsürem eksenindeki değişiklik ise bir katmanın bir başkasını altetmesiyle ortaya çıkar.

xvi) Birincil ile ikincil seçenekler arasındaki çekişmenin, dizge evrimini oluşturan belirleyici etken olarak, en az

dizge içindeki üst ve alt katmanlar arasındaki çekişme denli hatırı sayılır. Doğal olarak, birincil nitelikli bir örnekçe bir çoğuldizgenin merkezini tuttuğunda bir değişiklik oluşur: bu değişikliğin süreklilik kazanması durağanlık ve yeni bir tutuculuğun doğması demektir.

xvii) Çeviri eşdeğerliği, bir kaynak dil ve erek dil metni ya da birimi (en azından bir kaç tane) aynı olan belirgin özelliğe bağlanabilirse, gerçekleşir.

xviii) ...betimleyici bakış açısının sonucu olarak erek odaklı bir yaklaşımın gerekliliği. Gideon Toury'nin (...) önesürdüğü gibi, çeviri görüngüsünün irdelenmesi deneyci olgudan, başka deyişle, çevrilmiş metnin kendisinden başlamalıdır.

xix) Bu yüzden, gerekli ve varolan ilişkiler arasındaki ayrım üçüncü bir ulamla desteklenmelidir: olası ilişkiler. Bu ulam, çeviri ile kaynak karşıtlığı olarak belirtilebilecek, iki ayrı yazın dizgesinin içindeki, iki ayrı doğal dilde yazılmış iki metin arasındaki tüm gizil ilişkilerden oluşur.

xx) Sonuçta, bu betimleyici ve erek-odaklı bağlamda gerçekleştirilen uygulamalı çalışmaların çoğu bir yandan da tarihsel niteliklidir çünkü söz konusu ekinsel toplulukça her anlamıyla çeviri olarak benimsenen (ya da, bir zamanlar böyle benimsenmiş olan) varolan metinlerle uğraşır. durum böyle olunca, çevirinin özüne değgin öteden beri sorulan ilk örnek, kalıp sorular çözülür, işlevsel görüşün yolu açılır.

Bu yeni yaklaşım, herhangi bir çevirinin neye benzediğini belirleyen metin güdümlerini, genel çizgileriyle söylersek, çevirilerin alıcı (ya da erek) dilde nasıl bir işlev gördüklerini işlevci terimlerle açıklamaya çalışır.

xxi) Bizim çizemimiz kuramsal ve varsayımsaldır; çevirileri üretir, onlara biçim verirken ne tür bağıntıların rol aldığını gösterir (...) Çeviri süreci, bunun metinsel özellikleri, alımlanması ve giderek dağılımı ve çeviri eleştirisi gibi toplumbilimsel yönleri de içine almak üzere, herhangi bir çeviri etkinliğinin, tarihsel bağlamı içinde, işlevsel olarak belirgin olan tüm yönlerini kapsamına alır. O zaman da ana sorun eşdeğerlik sorunu olur: her iki iletişim çizemi arasında ya da bunların içindeki tek tek parametreler arasında ne tür eşdeğerlikler geçerlidir? Söz konusu çeviri werek-odaklı(başka deyişle, kabul edilebilir) mi yoksa kaynak-odaklı (başka deyişle, yeterli) midir? Bu temel öncelik baskın normlar açısından incelenir (...)

xxii) Yöntembilimsel çerçeveden bakıldığında bu, kaynak metnin dizgeci (metinbirimsel) bir çözümlemesi temeline oturtulmuş bir varsayımsal çatının kurulması olarak anlaşılır. Bu çatı kaynak metin/kaynak dil odaklı kuramlarda kimileyin açıkça sunulduğu gibi çevirinin değişmezi olarak değil de karşılaştırmanın değişmezi (başka deyişle tertium comparationis) olarak kullanılır (Krş., ör., Albrecht,1973; Brandt,1969; Neubert,1970).

xxiii) Dilsel kısıtlamalar hem yazınsal türlere (şiir, anlatı, atasözü,vb.) değgindir, hem de iletinin aktarılmasında ona eşlik eden bir araç olarak kullanılanları, örneğin, bir şarkıyı ya da filmi de kuşatır. Ekinsel kısıtlamalar deyim yerindeyse çeviride "sadakat"a yaklaşımları, daha önce yapılmış olan çevirilerde söz konusu olan baskıları ve alıcı dildeki lehçe çeşitliliğini de kapsamına alır.

xxiv) şiir dili dil normunun dizgesel olarak kırılması ya da belki daha doğrucası, bir dizi kısıtlamanın bir başka dizi kısıtlamaya üstün gelmesidir.

xxv) (...) çevirmen kendinde, benzer duygular uyandırabilen "başka bir şiir yazma" hakkını görebilmelidir.

xxvi) Çevirileri okuduğumuzda, bize ister istemez onları zaman ve uzamda belli bir noktada okuduğumuz gerçeğini, bu apaçık gerçeği anımsatırlar.

xxvii) Tüm bu çevirmenlerin okurlarına şiirden beklentilerini verdiğini söylediğimizde "beklenti" ve "şiir" derken ne demek istiyoruz?

xxviii) Çeviriler -tam da üretim koşullarının kendine özgü niteliğinden- şiir eleştirmeninin özellikle ilgisini çekerler; çünkü eleştirmene, okurların ve ozanların paylaştığı, şiir konusundaki varsayımları en açık seçik biçimiyle gösterirler. Collingwood'un söylediklerini aktarırsak, her şiir, "şiir nedir?" sorusuna ister istemez verilmiş bir yanıttır. Ama bu soru tıpkı, 1200, 1600 ya da 1900'da sorulduğunda "insan nedir?" sorusunun hep seferinde ayrı bir soru olacağı gibi, hep aynı soru olarak kalamaz.

xxix) Şimdi dönüp de o temel çevirimize bakacak olursak, son otuz yılda olup biten devrim nitelikli değişiklikler bizi hayretler içinde bırakacaktır.

xxx) Bir metinde belirgin olan ve durumdan kaynaklanan yığınla özellik - başka deyişle, şu ya da bu dilsel biçimi değil de karşıt bir ikisinin seçimini belirleyen özellikler...

xxxi) Toplumbilimciler ve toplum-ruhbilimciler, normları belli bir topluluğun paylaştığı -neyin doğru ya da yanlış, yeterli ya da yetersiz olduğuna değgin-genel değerlerin ya da düşüncelerin özgül durumlarda geçerli ve bu durumlarda uygulanabilecek [henüz] yasa biçimini almamak koşuluyla özgül edim yönergelerine çevrilmesi olarak benimserler.

xxxii) Böylece, çeviri normları gücül eşdeğerlik ilişkileri dizgesiyle gerçek çeviri edimi arasındaki ara etkendir. Yani, birtakım ilişkilerin çeviri eşdeğerliği işlevini görme nedenidir.

xxxiii) Matriks normları sözkonusu kaynak dil gereçlerinin yerini tutacak erek dil gereçlerinin bir yandan tam olarak var olup olmadığını, bu da sonuşta çevirinin eşdeğerlik derecesini belirler (ya da en azından büyük ölçüde etkiler);

öte yandan bu normlar bu gereçlerin, metin içinde nerede yer aldığını (ya da tam olarak dağılım biçimini) ve metnin bölümlenmesini hem gerçeküstü hem de bütün (yazınsal) metin açısından belirler.

Metin-içi normları özgün metin ve özgün dil gerecinin yerini tutacak ya da (çağcıl anlamıyla çeviri kavramının bir eşdeğerlik konutunu sezdirdiğini varsaydığımızdan) bu özgün gerecin çeviri eşdeğerliğini kuracak erek dil gerecinin seçimini etkiler ya da belirler.

2. Erek Dizge Normları

Bu bölümde erek dizge normlarını oluşturan bir artalan irdelenecek. Erek odaklı olan bu incelemede sonuçlara varırken erek dizgenin, bir başka deyişle çevirilerin üretildiği ortamın ya da çoğuldizgenin koşullarının hangi alanlarda ve ne derece belirleyici olduğunu göreceğiz. Bu normları [1.3.2] türe değgin olanlar, toplumsal tarihsel gelişmeler ve dilsel dönüşümler olarak toparlayabiliriz.

2.1 Tiyatro türü ile uzlaşımları

2.1.1 Tiyatro türünün tanımı

M. N. Abrams'ın A Glossary of Literary Terms sözlüğünde "drama" tanımı şöyle yapılıyor: Tiyatro için tasarlanmış, oyuncuların kişilerin rollerine büründüğü ve belirlenen eylemleri sahnede gerçekleştirdiği, yazılı konuşmaları dile getirdiği yazınsal türdür (1971:43).

Emin Özdemir ise, Yazı ve Yazınsal Türler adlı yapıtında tiyatronun yapısını ve bu türü öteki yazınsal türlerden ayırdedici özellikleri şöyle saptıyor: a) dramatik örüntü ve çatışma, bir başka deyişle, olaylar zinciri ve eylem, b) kişiler; oyuncuların, kişileştirme ya da tipleştirme yoluyla yansıttığı öğe, c) betimleme ve açıklama; önsöz, sahne açıklamaları gibi eylemsel olmayıp oyuncu ve sahneye koyucu için ipucu niteliği taşıyan öğeler, ç) konuşturma; doğrudan izleyiciye yönelik iletiyi oluşturan öğe, d) davranışa dönüştürme; oyuncunun sahne üstündeki eylemiyle dile getirdiği ve yukarıda (a) öğesi olarak belirtilen çatışmaya tepkisi, e) özdeksel öğeler; alan,

dekor, dans, ezgi, ışık, vb. ve en sona sakladığımız en önemli öge, f) dil ile söz düzeni. Özdemir, tiyatro türü için dilin önemini vurguladıktan sonra Sabahattin Kudret Aksal'ın şu sözlerine yer veriyor, "...Tiyatronun geçmişine baktığımızda da bu ünlü tümceyi rahatça kullanabiliriz: Önce söz vardı.(...) Tiyatroda sözün ana değer sayılması ilkesi yüzyıllar boyunca sürecek, ortaçağı da aşarak Shakespeare'e (...) dek uzanacaktır" (Özdemir 1981:283-297).

2.1.2 Batı tiyatro türü ile Shakespeare Tiyatrosunun Türk yazın dizgesine girişi ile toplumsal-tarihsel etkenler

Metin And, Elli Yılın Türk Tiyatrosu adlı yapıtına girişte Türk tiyatro tarihi için bir bölümlemeden söz ederken daha önce değindiğimiz kuramdaki çoğuldizge kavramına benzer özellikleri [1.2.] ve kapsamına aldığı toplumsal, tarihsel, yazınsal, vb. alt dizgelerle kurduğu bağıntıları ve bu dizgelerin de kendi aralarındaki karşılıklı etkileşimlerini gözardı etmiyor.

> Türk Tiyatrosu tarihini evrelere göre incelerken, bunu dört dönem olarak ele almıştık. Bize özgü Geleneksel Türk Tiyatrosu belirli bir tarih evresinden çok, bir bakıma önsüz ve sonsuz bir evre olarak düşünülmelidir. Bundan sonraki üç evre Batı örneğinde Türk Tiyatrosu'dur. Bu evrelerin, siyasal yapı değişikliklerinin başlığını taşıması, bu değişikliklerin tiyatroda önemli etkisinin görülmesiyle de pekişmektedir (And, 1973:1). (1)

Batı anlamında tiyatro türünün erek dizge içinde saygın bir konuma [1.2.1.4] yerleşirken geçirdiği evreleri izleyebilmek için Türk Tiyatrosunun tarihsel gelişimini kısaca toparlayalım (Özön, 1966). (2)

1839-1868 Türk Tiyatrosunun Tanzimatın getirdiği yeniliklerden biri olduğu söylenegelmişse de bu devrin asıl yeniliği gazete olmuştur. İlk Türkçe oyun da bu gazetede yayımlanmıştır. Sahnede tiyatro oynanması ise Beyoğlu'nda 1840'da Ermeni topluluklarınca başlatılır. Oyunların kolayca anlaşılabilmeleri için gazetede özetleri verilir.

Bu yeni türün ortaya çıkmasından önce Osmanlı dizgesinde saygın görülen gösterim sanatları çok değişik özellikleri ve uzlaşımları olan türlerdi.

> İstanbul tarafının eğlenceleri ramazan ayı ile yaz aylarında hayal (karagöz), ortaoyunu (zuhuri kolu), hokkabaz, meddah, mukallitler, pehlivan, saz, çengi, türlü cambazlar idi. Bunlar için oynanacak bir özel yapı lâzım değildi. Genişçe bir kahve veya ramazanda işlemeyen bir dükkân, yazın da seyir yerlerinde açıkça bir çayırlık bu işleri görmeye yetiyordu. Sünnet düğünleri(Karagöz, hokkabaz), kına geceleri (saz, çengi) bu oyunların bir nevi pazarı idi. Çok zenginler bazı Frenk hokkabazlarını konaklarına getiriyorlardı (Özön, 1966:655). (3)

1869-1876 I. Meşrutiyet'e değin tiyatroculukta bir süreklilik görülür. Genç oyun yazarları ve çevirmenler işe koyulur. Müslümanlar da tiyatro dünyasına girmeye başlar. Bu devirde tiyatro çevirileri konusunda Sevük şu bilgileri veriyor,

> Tercüme piyeslere gelince: Garbdan piyesleri en evvel ve en çok tercüme edilen müellif olarak Moliére ve mütercim olarak da Ahmed Vefik Paşa geliyor. Paşa bu tercümelerin neşrine 1869'da başladı. Bunların bir kısmı aynen tercüme olmakla beraber bir kısmı Molyer'in şahıslarını bizim hayatımıza göre yeniden yaratırcasına yapılmış adaptelerdir. Paşanın 16yı bulan tercümesine Direktör Ali ile Teodor Kasab' ınkiler de ilave edilince Molyer'e gösterilen rağbetin azameti anlaşılır. İkinci olarak Hugo

> geliyor. İki piyesi 1873,1874 de tercüme edildi. Üçüncülük 1874 deki "Para meselesi" tercümesi ile Dumas fils'dedir. Babası Dumas pere oğlundan sonra geliyor. "Antoni" 1875 de tercüme edildi. Aynı senede Chateaubriand'ın "Atala"sı ile Schiller'in "Hud'a ve aşk"ı tercüme ediliyor. Bunlardan bir sene sonra 1876 da tercüme edilen "Otello" ile Shakespeare (Sekspir) dahi ilk defa dilimize çevrilmiş oldu (Sevük, 1940:II:601).

Yine bu devirde Gedikpaşa tiyatrosu müdürlüğüne 10 yıllık tekel hakkı verilir. Tiyatronun sanat işlerini yürütmek için bir komite kurulur. Daha sonra, bu tekel hakkındaki boşluklardan yararlanarak, devrin seyirci gücüllüğünü değerlendirmek üzere başka tiyatrolar ve özel girişimciler de tiyatro dünyasına girer. Çeşitli tiyatro yazarları ortaya çıkar.

> Tiyatro repertuvarı çeşit bakımından genişlerken bir yandan da basımevlerinin çoğalması, Tanzimat ile 1870 kuşağı arasında yetişmekte olan bir "ara kuşağın" genç yazarları kendi paraları ile kitaplar bastırmaya ve bu kitapları tiyatro şeklinde yazmaya başladılar. Tıbbiyeli, iki Girit'li öğrencinin çevirdiği oyunlarla bu yol açıldı. Değerli ve değersiz bazı kitaplar çıkarıldı. Bunlar o zamana göre hikâye yerini tutuyorlardı (Abdülhak Hâmit Tarhan bu akıma uyarak oyunlarından birinin üstüne "tiyatro oyunu halinde yazılmış hikâye" sözünü katmıştır) (Özön, 1966:658).

Görüldüğü gibi batı anlamında tiyatro türü erek dizgede yeni yeni tanınmaya başlıyor ve yapılan birçok çeviriye karşın daha gerçek anlamıyla tanımlanmamış yepyeni bir tür olma özelliğini koruyor.

Sevük Shakespeare'den yapılan ilk çevirilerin de bu devre rastladığını belirtir: "İlk Tercümeler: 1- Otello: Hasan Bedrettin (Paşa) - Mehmet Rıfat (Manastırlı) Kırkanbar

matbaası, İstanbul 1293, (1876) (Büyük boy çift sütun üzerine) S.:174 [Kapta kitabın Dozi'nin fransızca tercümesinden nakledildiği bildirilmektedir.]" (1940 II:527)

Ancak Shakespeare çevirilerini ilk kez bir dizi biçiminde ardarda çeviren Dr. Abdullah Cevdet olmuştur.

> Avrupa Rönesans edebiyatından, yalnız Shakespeare'den Abdullah Cevdet'in kalemile, İstibdadın son senesinde tercümeler yapıldı. Bunlar beş dram olup ilk ikisi Meşrutiyetten önce Kahirede, sonrakiler de Meşrutiyeti müteakib İstanbul'da basıldılar (Sevük 1940:I: 527).

1877-1908 Bu devirde tiyatro tekeli gününü doldurur (1880). Tiyatro kumpanyalarının sayısı artar. Ahmed Mithat Efendi Tercüman-ı Hakikatte tiyatro propagandasına başlar. İstibdat Devri de denen bu devrin iki belirgin özelliği, amansız sansür ile tiyatro oyuncusu eksikliğidir. Tanzimat kuşağından sonra 1870 Edebiyat-ı Cedide kuşağı tiyatro ile ilgilenmişti. Ancak bunlar daha sonra üretken oldular. Örneğin, Abdülhak Hâmit'in okunmak için yazılan oyunları gibi.

1908-1913 II. Meşrutiyetle birlikte İstibdat'tan kurtuluş coşkulu bir açıkları kapama çabası doğurur. 1890 Kuşağı işin içine girer. Tiyatro dünyası yeni bir devinim kazanır. Sansür kalkmasa bile daha önce yasaklanan oyunlar ele alınır. Yenileri yazılır. Fransızcadan çeviriler yapılır ancak sahneye konmadıklarından, kitapçık ya da dergi eki olarak kalırlar. "31 Mart Vakası" ile Trablus ile Balkan Savaşları gibi olaylar toplumu başlangıçta sarmış olan

yoğun coşkuyu bir ölçüde yatıştırır. Niyazi Akı'ya göre, 1908-1923 arasındaki tiyatro "yolunu bulamamış tiyatro" dur (Akı, 1968:31). Çoğuldizge terimleriyle dile getirirsek, tiyatro daha yazın dizgesinde merkeze yerleşmemiş, saygın görülen bir tür konumuna geçmemiştir.

1914-1923 Bu devrin en önemli özelliği kurumlaşmanın başlamasıdır. Şehremaneti (İstanbul Belediyesi) bir konservatuar kurma girişiminde bulunur. Okul kurulamasa da kurum etkinliklerini, trup oyunları (Muhsin Ertuğrul ve arkadaşları gibi) ile sürdürür. Bu devirde yeni bir oyun kolu olan operetler yaygınlaşır. Uyarlamalar yapılır, eskileri de elden geçirilir.

1923'ten sonra Cumhuriyet'le, bu tarihsel toplumsal dönüşümle birlikte erek çoğuldizgede hatırı sayılır bir devinimin tetiği çekilmiştir. Tiyatro konusunda ilkin, Darülbedayi'ye çekidüzen verilmeye başlanır. Bu kurumun İstanbul Şehir Tiyatrosu olması 1931'i bulur.

> Bu arada, oyunlarda bir değişiklik meydana geldi, adapte Fransız güldürü ve vodvilleri sürüyordu. Birden, ilkin adapte ile başlayıp sonra çeviriye dönen bir akım başladı: Stringberg İbsen, Moliere, Tolstoy,Shakepeare,Pirandello'nun oyunları oynanmaya başladı. Bu hareketler de gösteriyor ki, oluşum, bir zincirin halkaları şeklinde değil büyük atlamalarla oluyordu (Özön, 1966:671-2).

İnceleme konumuz A Midsummer Night's Dream'in tiyatro türü kapsamında ilk çevirisi yine bu döneme, 1936'ya rastlar. Sahneye konması ise 1950 ile 1963 yıllarında Karl Ebert rejisiyle Devlet Tiyatrolarında ve David Pursley

rejisiyle Şehir Tiyatrolarında gerçekleşir. [3.2] (4) Yeniden çevrilmesi yıllar alsa da adı sürekli çeviri listelerinde gündemdedir. Sevük'e göre Mehmed Şükrü Erden'in yaptığı bir dizi Shakespeare çevirisinin 1938'de yayımlanan sonuncusunun arka kapağındaki bir duyuru "elliser kuruş fiatlı olan şu dört eserin de basılmak üzere olduğunu ilân ediyor: Bir yaz gecesi rüyası, Nasıl isterseniz, Otello, Kuru gürültü" (Sevük 1940:II:529). Burada duyrulan çevirinin 1954'de İstanbul Şehir Tiyatrosu yayını olarak çıktığını ve 1954-55 tiyatro mevsiminde Max Meinecke'nin rejisiyle sahneye konduğunu Arslan Kaynardağ'dan öğreniriz (1964:17). Yapıtın yeniden ele alınıp çevrilmesi için seksenli yılları beklememiz gerekecektir: 1981 Can Yücel, 1987 Bülent Bozkurt çevirileri.

Shakespeare tiyatrosunun o günlerde erek metin dizgesindeki konumunu bir de Shakespeare üstüne yapılmış incelemelere bakarak belirleyebiliriz. Ayrıca okur/seyirci kitlesi ile eleştirmenlerin tepkileri de önemli birer göstergedir. Arslan Kaynardağ, Ertuğrul Muhsin'in 1911-1912 yılında Hamlet'i Abdullah Cevdet çevirisinden oynadığını 1914'de ise Raşit Rıza'nın Othello'yu Salih Fuat çevirisinden başarıyla oynadıklarını belirtir. Öte yandan, okur tepkisini değerlendirdiklerini ileri süren eleştirmenlerin uyarılarını, buna karşılık tiyatrocuların erek dizgeye Shakespeare'i tanıtma görevinde direnişlerini de şöyle özetler,

> Nurullah Ataç'dan başka hemen bütün eli kalem tutanlar Ertuğrul Muhsin'e demişlerdi ki, "Bizde ağır, her bakımdan ağdalı tiyatroyu kimse sevmez, kimse anlamaz, hele Shakespeare'i İbsen'i, Stringberg'i Paris bile hazmedemiyor.

> Aydın Fransız seyircisinin bile hoşlanmadığı eserlere biz ne diye tiyatromuzda yer verelim?"
>
> Ertuğrul Muhsin 1927-1928 deki ikinci Hamlet oyunundan bu yana yılmadan usanmadan çalıştı, bu arada Şehir tiyatrosunda her mevsimi Shakespeare ile açmak geleneğini yerleştirdi, ve yedinci Hamlet'teki parlak başarıya böylece ulaştı (Kaynardağ 1964:14).

Türk yazın dizgesinde Shakespeare'in yerine gelince, Sevük, Turhan, Enginün, vb. birçok araştırmacının uzlaştıkları nokta, Elizabeth devri tiyatrosunun en baştan bu yana Türk tiyatrosunda tartışılmaz saygın görülen bir konumu koruduğudur. Vahit Turhan "Shakespeare in Turkey" adlı yazısında şöyle söylüyor,

> There has been no lack of incentive for translating Shakespeare into Turkish. On the contrary, I should say too much of it. The Ministry of Education has a series of Western classics in which Shakespeare appears in full, the more important plays such as Hamlet, Macbeth, Romeo and Juliet and a few others have had several revised versions in prose and in verse. Since the middle of the thirties the Municipal Theatres in Istanbul have been opening their curtains each season with a new play from Shakespeare, always trying to be up-to-date with the text (Turhan 1965:58-59). (i)

Vahit Turhan aynı incelemede yeni bir uygarlığa adım atmaya çalışan genç Türk Cumhuriyetinin karşısındaki iki yolu açıklarken birinin gelişmekte olan Asya, Afrika ülkelerindeki örnekçe olduğunu, bir başka deyişle bir batı dilinin olduğu gibi benimsenip ekinin bu dil ortamı içinde üretilebileceğini, ötekinin ise eski dili yeni gereksinmelere uyarlamak olduğunu belirtir (Turhan 1965:57-58).

Birçok alanda türlü dönüşümlere sahne olan bu yepyeni dönemdeki en belirgin ekinsel değişimlerden biri de 1928 yazı devrimidir [2.2.1]. Bu konunun tiyatro yapıtlarının niceliği yönündeki etkilerini Özön şöyle belirtiyor.

> Bu devrenin en önemli olaylarından biri "yazı değişmesi" yani eski yazıdan yeni yazıya geçiştir. Tiyatro eseri basılmasının başladığı 1860 yılından bu zamana kadar geçen 68 yıl içinde 379 kitap basılmıştır (B. Metin And listesi). Aşağı yukarı bir hesaba göre, basılmamış, fakat oynanmış eserler de bir o kadar tutar. Oysa 1928-1965 arasındaki 37 yılda basılan tiyatro eserlerinin sayısı 1320'dir (Özön 1966:672).

Dil etkeni yanısıra seyirci kitlesinde eğitimin artışıyla da niteliksel bir değişiklik olduğu gibi toplumsal birtakım gelişmeler de seyirci sayısını ve ilgisini artırmıştır. Örneğin, artık tiyatrolar kadın erkek karışık bir kitleye açılmış ve geniş kitlelere yönelik eğitim politikasına koşut olarak alabildiğince ucuzlamıştır. Bu gelişmelere ek olarak Halkevlerinin temsil kollarının kurulması ile amatör oyuncular okullu olarak yetişmeye başladılar. 1936'da ise Devlet Konservatuarı, yani ilk tiyatro okulu kuruldu. Özön bu devirde Türk Tiyatrosundaki eski geleneğin artık epigonik (5) duruma düşüşünü, merkezden çevreye geçişini ve buna karşılık yeni, batılı türün saygın konumu alışını [1.2.1.4] şu sözlerle dile getirir:

> 1940'a kadar olan tiyatro eserlerimiz adapte ve çeviri olarak süregeldiği halde bu bırakılıyor, çeviriye sürüyor: Konsevatuar ilk denemelere Goldoni ile başlıyor. Bir yandan sistemli olarak "tiyatro klasikleri" çevrilmeye başlanıyor; bir yandan da tiyatro sahnesinde ilk "telif eserler" bu sırada görülmeye başlanıyordu. Oyun yerleri çoğaldıkça bu yolda yazanlar ile yazılanlarda da bir gelişme görüldü. Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları, özel tiyatrolar sayıca arttı. Bunların oyun

> isteklerini karşılayabilmek için çeviri alanı genişledi. Batı dünyasının en son fikir akımlarını gösteren oyunlardan hafiflerine kadar çeşitli çeviriler yapıldı ve ayrıca basıldı da. Hareketli oyunun yerini yavaş yavaş "metinli oyun" ve ifadeli oyun almaktadır. Tuluat geleneğini sürdüren tiyatrolar gene vardır, bu ilerde de olacaktır. "Handehane" geleneğini sürdürenlere de rast gelinmektedir (özön 1966:673).(ben vurguluyorum)

Sözü geçen yıllarda devrin düşün adamları tiyatronun gelişimi ve bu alanda verilen yazılı ürünlere değgin türlü görüşler geliştirmişlerdir. Örneğin, Reşat Nuri Güntekin gazete ve dergilerdeki yazılarında yerli yapıtların nitelik olarak kısırlığına ve yazarların tiyatro türüne değgin bilgilerinin eksikliğinden dolayı sahneye konmaya uygun olmadıklarına değinir ve Darülbedayi'ye gönderilen yapıtların çoğunun amatörlerce tür uzlaşımları gözetilmeden yazıldığını belirtir. Bu gözlemini de şu sonuca vararak noktalar, "...adaptasyon ve terceme bugün bizim için bir zarurettir ve bunun daha ne kadar devam edeceği kestirilemez".(6) Yine aynı amaçla, bir başka yazısında uyarlamaları çevirilerle yerli eserler arasında bir geçit olarak gördüğünü belirten şu sözlere yer verir, " Büyük klâsik eserlerin tercümesinden edeceğimiz istifâde inkâr edilemez. Fakat bu da bir dereceye kadardır" (Yavuz 1976:500,492). (7)

1923 sonrası toplumsal ekinsel gelişime kısaca bir göz atacak olursak birbiri ardından şu önemli gelişmeleri izleyebiliriz:

1924 İlköğretim Kanunu

1928 Yazı Devrimi

19 Şubat 1932 Halkevlerinin Kuruluşu

1938 Ziraat Vekaleti "Köy Kalkınması Hakkındaki Rapor"

1940 Köy Enstitülerinin Kuruluşu

1945 Toprak Kanunu

1933 Halkevleri Sahnelerinin Kuruluşu

1933-50 "devlet tarafından zaman zaman ödüllerle teşvik edilen 4 de 3'ü yerli eserlerden meydana gelen yüze yakın piyesin yayını". (8)

Artık yeni tür, erek dizgede saygın görülen konumda yerini almaya yüz tutmuş, üstelik artık bu alandaki yerli üretim yüreklendirilmektedir. Bundan böyle tiyatro batıdan aldığı kalıpları kullanarak halkın eğitimini amaçlayan, içerik olarak çoğunlukla yeni düzenin tanıtımını yapan yararcı bir yönelim içindedir.

Toplumsal tarihsel dizgedeki hızlı gelişmelerin geniş anlamda ekin dizgesine, daha özgül olarak da yazın dizgesine ve tiyatroya etkisini Niyazi Akı şöyle değerlendiriyor,

> 1927'lerde,yazarlarımız haklı olarak tiyatroya faydacı bir anlayışla bakar ve ondan, yeni baştan yaratılmakta olan vatanın insanına, başardığı büyük inkılâp etrafında geliştirilmesi gereken duygu ve düşünce bakımından yardımcı olmayı beklerler. Bütün kurumlarıyla kendini yenileme yolundaki Türkiye'nin, kendi içyapısına ve yabancı devletlerle ilişkilerine dokunan prensipleri henüz çizmeye başlamış bu yeni devletin sanat anlayışı hiç şüphesiz faydacı olması gerekirdi.Netekim bazı istisnalarla, güzel sanatlar 1928 anayasasındaki "cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, lâik ve inkılâpçı" prensiplerin hizmetine girer. 1930'dan sonra bu prensiplere uygun olarak kurulan bazı kurumlar, ortaya atılan bazı teoriler ve görüşler, diğer sanat dallarına olduğu gibi tiyatroya da, bir müddet için, güdümlü diyebileceğimiz bir yön verecektir (Akı 1968:31).

2.2 Dil Dizgesindeki Dönüşümler

Erek dizgede birçok yöndeki değişim 19. yüzyılda başlar. Doğu ve İslam odaklı bir ekin dizgesinden sıyrılıp Avrupalı bir çevrene açılmaktadır ülke. Karşılıklı bir etkileşimle dünya görüşündeki bu dönüşüm dilde ve yazındaki değişiklikleri belirler. Şerif Hulusi'nin "Tanzimattan Sonraki Tercüme Faaliyeti (1845-1918)" adlı yazısında belirttiği gibi

> Türk cemiyetinin avrupalılaşması üzerinde tercümenin büyük bir rolü olduğu şüphesizdir. Tercüme edebiyatımızın tetkiki, aşağı yukarı bir asırdanberi Türk cemiyetinin bünyesinde vukubulan bu inkılabın nasıl bir istikamet aldığını, ve muhtelif Avrupa milletlerinin milli düşünüşlerinde ve duyuşlarında müşterek kâinat görüşünü ve hayat telâkkisini nasıl anladığını göstermeye yardım edecektir (Hulusi 1940:286).

Ancak, hem dilde hem de özellikle çeviri yazındaki köşetaşı niteliğindeki atılımlar Cumhuriyet sonrasına rastlamaktadır. Bunların belli başlı olanlarına değinelim.

2.2.1 Yazı Devrimi

Daha II. Meşrutiyet'ten önce, 1906'larda Mustafa Kemal Atatürk "Batı uygarlığına girebilmemize engel olan yazıyı atarak... her şeyimizle Batılılara uymalıyız" diyerek dilde köklü bir devrimi amaçladığını belirtir (Şimşir 1992:157-245) (9). Sonraki yıllarda bu isteğini Erzurum Kongresinde, Kurtuluş Savaşında, Cumhuriyetin kuruluşunda, öteki devrimler yapılırken yineler ancak doğru bir zamanlamayla dünyada ilk kez uygulanacak böyle bir atılımı olgunlaşmaya bırakarak 1928 yılını bekler. Sonra her şey birden hızlanır.

Bu yılın Ağustos ayı başında Gülhane söyleviyle devrim haberini halka veren Atatürk, Latin abecesi ile yazım sorunlarının düzenlenmesi için Türk Dil Encümenini toplar. Dolmabahçe Kurultayından sonra mecliste Yeni Türk Alfabesi tanıtılır. Tanıtım yurt çapında yaygınlaştırılır. Yasa 1 Kasım'da meclisten geçerek yürürlüğe girmeden önce ilkokullarda uygulama başlatılmış 26 Ağustos'ta Türkiye öğretmenler Birliği 4. Kongresinde tüm öğretmenler Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati başkanlığında yeni yazıyı öğretmek için ant içerler. 1 Aralık'ta tüm basın yeni yazıya geçer. 1 Ocak 1929'da Ulus Okulları kurulur. Böylece, 1927 yılında 1.100.000 olan okur-yazar sayısı beş yıl içinde üç katına çıkar.

Yazı devrimi yalnızca okumayı ve basımı kolaylaştırıp ekini yaygınlaştırmakla kalmaz bir yandan da bir dil devrimini başlatır. Resmi yazışma ve makam adları gibi konulardan başlayarak Osmanlıca da gözden geçirilip sorgulanmaya başlanır. Yasanın gerekçeleri arasında "okuma yazmanın kolaylıkla halk kitlesine yayılması" [2.1.2] ve "lisanın istiklalini temin eylemek" gibi noktalar vurgulanır (Simşir 1992:213). Berke Vardar'ın anlatımıyla "2 Eylül 1930'da Türk dilinin dillerin en zenginlerinden biri olduğunu, ancak bilinçle işlenmesi gerektiğini belirten, ülkesini, yüksek bağımsızlığını korumasını bilen Türk Ulusunun dilini de yabancı diller boyunduruğundan kurtarmasını zorunlu gördüğünü açıklayan Ulu Önder'in başlattığı Dil devrimimiz"in bir anlamda başlangıcıdır yazı devrimi (Vardar 1977:13). Atatürk'ün "Dil devriminin amacı, Türk dilinin kısırlaştırılması değil genişletilmesidir"

sözlerini Nurullah Ataç'ın "Biz, Türk ulusu, yüzyıllar boyunca içinde yaşadığımız bir acundan, doğu acunundan çıkmamış, batıya yönelmemiş olsaydık eski dilimizle yetinmez miydik?" sorusu bir anlamda açımlıyor (TDK 1967 :41, 103). Macit Gökberk de "Türkçenin Bir Kültür Dili Olarak Gelişmesi" yazısında dilde yenileşmenin köklerini 19. yüzyıla kadar sürerek nedenlerini ulusal bilincin uyanışı ve aydınlanma tutumu olarak, varmak istediği noktayı da uygarlık, bilimsellik ve dilde varsıllık olarak açıklar (TDK 1967: 75-92). Dilin nasıl yeni bir çoğuldizgeye attığımız bir köprü olabileceğini ise şöyle anlatıyor Gökberk.

> Tanzimat, Avrupa örneğine doğru eksik ve çekingen bir adımdı; Atatürk devrimleri ise eksiksiz ve kesin bir adım olmuşlardır. İşte dil davasının meydana çıkışını ve tarihini, yavaş yavaş milli kültürümüzün bütününü kavrayan bu "Avrupa örneğine göre düzenlenme", başka bir deyişle: Avrupa kültür çevresine katılma olayı içinde görüp anlamamız gerektir. Kültür çevresini değiştirme gibi büyük bir sarsıntıdan dilin uzak kalamayacağı besbellidir (Gökberk 1980:120). [1.2.1.6]

2.2.2 Çeviri Seferberliği

Erek dizgedeki dil devriminin bir uzantısı sayılabilecek çeviri konusundaki örgütlenmelerin gelişmesi şöyle toparlanabilir: 28 Şubat 1940'da Milli Eğitim Bakanlığına bağlı Tercüme Heyeti ilk toplantısını yaparak çevrilecek yapıtları ve çeviri ilkelerini saptar. Yine aynı heyet sürekli bir büro kurulmasına ve iki ayda bir çıkacak bir Tercüme Mecmuası yayımlanmasına karar verir (Tercüme 1940:1:112-113).

Bu girişimlerin varlık nedenini ve gerekçelerini Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel Tercüme Dergisinin 1. sayısında şöyle açıklar.

> Medeniyet bir bütündür. Şarkı, garbı, yeni veya eski dünyası şahsiyet farklarıyle bu bütünün birer tezahürü sayılabilir. (...) Tercüme; zihni, fikri ve medeni bir intıbak olduğuna göre gün günden daha mütekâmil bir "ana diline nakil" hareketi bizde de tekevvün etmiştir. (...) Maarif Vekilliği'nin tercüme işi ile ciddi surette meşgul oluşu, bu hareketin devlet kadrosu dışında inkişafına bir başlangıç olmak içindir (Yücel 1940:1).

Yine aynı önsözde çeviri yoluyla dizgelerarası alış-verişin gerçekleşmesini anlatır.

> Herhangi bir eser, ana dile geçirilmiş sayılabilmek için bu işi yapanın, müellifin zihniyetini benimsemesi, daha doğrusu müellifin mensup olduğu cemiyetin kültür ruhuna gerçekten nüfuz etmesi lazımdır. Böyle olunca da o cemiyetten alacağı mefhumlarla kendi cemiyetinin fikir hazinesini zenginleştirmesi tabiidir. (Yücel 1940:1).

Tercüme Dergisindeki "İkinci Yıla Girerken" adlı ve 19 Mayıs 1941 tarihli yazısında Nurullah Ataç yine aynı seferberliğin gerçekleştirdiklerini sergilerken ilerdeki amaçlarını da saptar ve o devirde erek dizgedeki çeviri normlarını belirlemiş olur. Eski yazarlardan çevirilere öncelik verilecek, tercüme bürosu bir okul gibi çalışacak, çeviri konusunda kural koyucu olunmayacak, çevirilerin türkçenin gelişmesine olan katkısına öncelik verilerek bu açıdan yukarda tanımlanan anlamda erek odaklı [1.2] bir yaklaşım benimsenecektir (Ataç II:7).

Benzer ilkelerin, çeviriyi "bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi" olarak tanımlayan Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanlığı Klasikleri dizisine yazdığı 23 Haziran 1941 tarihli önsözde de yinelediğini görüyoruz.

NOTLAR

1. Yapıtların başlıkları: Metin And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908), Ankara 1972 ile Metin And, Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923), Ankara 1971.

2. Bu bölümdeki bilgiler büyük ölçüde Mustafa Nihat Özön'ün Türk Dili Dergisinin Tiyatro Özel sayısındaki yazısından derlenip özetlenmiştir.

3. Daha fazla bilgi için bkz. Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ankara 1969.

4. Bkz. Erek Metin Kaynakçası

5. Epigonik yazın için Even-Zohar'ın yaptığı tanım: "önceden egemen olan "norm"ları zamanla merkezden çevreye kayan, hatta kullanılmaz hale gelen, bununla birlikte belli bir kesim tarafından okunan edebiyat" ve daha ayrıntılı bilgi için bkz. Paker 1987:67-dipnot 1 ; Even-Zohar 1978:119; 1979:302.

6. Reşat Nuri Güntekin, "Milli Tiyatro ve Eserleri", Darülbedayi Mecmuası, nr.25,15, İkincikanun 1932.

7. Reşat Nuri Güntekin, Dersâadet Gazetesi, nr.31, 7 Ağ. 1920 (1336).

8. Bu veriler Niyazi Akı'nın Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış 1923-1967 adlı yapıtından derlenmiştir.

9. Bu bölümdeki bilgiler Bilal Şimşir'in Türk Yazı Devrimi adlı yapıtının 3. Bölümü "Türk Yazı Devrimi"nden derlenmiştir.

2. BÖLÜMDEKİ ALINTILARIN ÇEVİRİSİ

i) Shakespeare'i Türkçe'ye çevirmek için bir neden ya da itici güç aramak gerekmemiştir. Tersine, fazlasıyla neden bulunduğunu söyleyebilirim. Milli Eğitim Bakanlığının Shakespeare'in nerdeyse tüm yapıtlarının yayımlandığı bir Batı Klasikleri dizisi vardır. Hamlet, Macbeth, Romeo ile Juliet gibi göreceli olarak daha önemli oyunlar ile birkaç tane de öteki oyunlarından örnek, düzyazı olsun koşuk olsun gözden geçirilmiş biçimleriyle basılmıştır. Otuzlu yıllarda İstanbul Belediye Tiyatroları her mevsim Shakespeare'den yeni bir oyunla perdelerini açmış ve her seferinde de oyun metnini güncelleştirme çabasında olmuşlardır.

3. Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun sekiz çevirisinin betimlenmesi

3.1 Amaç

Bu bölümün amacı, Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun sekiz çevirisinin, yazınsal çeviride normların rolünün belirlenmesi amacıyla çözümlenerek betimlenmesi olacaktır.

3.2 Bütünce

İncelememizin gerecini oluşturan erek metinler, basım tarihine göre sıralayacak olursak, **EM1**, Mustafa Turan'ın çocuklar için yaptığı ve uyarlama olarak sunduğu Bir Yaz Gecesi Rüyası: Muallim A. Halit Kitaphanesi, 1933 basımı; **EM2**, Nureddin Sevin'in çevirisi, Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası: Milli Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından Tercümeler Dizisi, İngiliz Klasikleri, 1962 basımı; **EM3**, Nurettin Artam'ın çevirdiği Şekspir'den Hikâyeler adlı kitaptaki "Orta yaz gecesi rüyası": Ulus Gazetesi, Tercümeler Kütüphanesi, No:15,1938 basımı; **EM4**, Şükrü Erden'in 1954'de İstanbul Şehir Tiyatrolarınca oynanmış ancak basılmamış Bir Yaz Gecesi Rüyası; **EM5**, Asena Dora'nın çocuklar için kısaltarak çevirdiği Bir Yaz Gecesi Rüyası: Necmettin Salman Kitap Yayma odası 1956 basımı;**EM6**, Adnan Yaltı'nın çevirdiği Shakespear'den Hikâyeler adlı kitaptaki "Bir Yaz Gecesi Rüyası", 1965 basımı; **EM7**, Can Yücel'in çevirisi, Bahar Noktası: Adam Yayınları, 1992 basımı ve **EM8**, Bülent Bozkurt'un çevirisi, Bir Yaz Gecesi Rüyası: Remzi Kitabevi, 1992 basımıdır (1). Ayrıntılı olarak ele almadığımız ancak bu çalışmayı ilgilendiren ayrımlarına

değindiğimiz öteki basımların kimlikleri incelemeye eklenen Erek Metin Kaynakçasında belirtilmiştir. Çevirmenlerden üçünün yaptıkları çeviriler yinelenerek basılmıştır. Bu basımların sonuncularının inceleme konusu erek metin olarak (EM2, EM7 ve EM8) seçilmesinin nedeni, bu metinlerin, her bir çevirmenin değişik zaman kesitlerinde vermek zorunda kaldıkları çevirmen kararları doğrultusunda gerekli gördükleri tüm değişiklikleri yaptıktan sonra vardıkları sonal erek metin olmalarıdır. Dolayısıyla, gizil olarak ilk basımlardaki değişik yönleri de kapsayıcı sayılırlar. Bir başka deyişle, yeri geldiğinde geriye dönerek, aynı çevirmenin değişik erek metinleri arasındaki ayrımlara- eksikliklere, eklere ve değişikliklere- değinebileceğiz. Böylece, bu bütüncedeki EM'leri bir yandan erek dizge içinde tuttukları yer açısından, öte yandan, birbirlerine göre konumları açısından ve kendi aralarındaki ilişkiler açısından irdelerken KM'leriyle kurdukları iki kutuplu eşdeğerliğin derecesi ve niteliği ile her iki çoğuldizge içindeki yerlerini, oluşturdukları çok yönlü, devingen, eytişimsel bütünlüğü de değerlendireceğiz. Böylece, çeviri edimi sırasında her bir çevirmeni yönlendiren normların erek metinlerin biçimlenmesine etkisini; normların yazınsal çevirideki belirleyici rolünü sergileyeceğiz.

3.3 Yöntem

Böylesi bir irdeleme ve karşılaştırma çalışması yapabilmemiz; sergilenecek en uygun, örnek oluşturucu noktaları seçebilmemiz; geçerli, sağlıklı genellemelere varabilmemiz ve sağlamasını kolaylıkla yapabileceğimiz

sonuçları çıkarsayabilmemiz için tuttuğumuz yolun amacımıza uygun olması gerek.

Bilimsel yöntemin belli başlı yordamlarından biri olan karşılaştırma, genellikle karşılaştırılan nesnelerin çoğun önceden belirlenmiş bir tanıma göre saptanan birtakım yönleri arasındaki benzerliği ya da bu benzerliğin eksikliğini, bir başka deyişle ayrımı, ortaya çıkarmak için kullanılır. Burada amaçlanan incelemede yapılacak karşılaştırmada ise söz konusu yönler ya da ele alınacak etkenler, EM'lerin dilsel, yazınsal ve metinsel özelliklerinden oluşacak. Çünkü bu metinler bir doğal dil ortamı içinde belli yazınsal geleneklere yaslanarak ve birtakım türsel, metinsel uzlaşımları temel alarak böylesi ortakmerkezli alt-dizgelerden oluşan bir erek çoğuldizge içinde üretilmişlerdir.

Dolayısıyla, karşılaştırmayı doğrudan KM'nin dilbirimlerini, yazınsal ve metinsel özelliklerini ortak payda olarak alarak ve önceden saptanmış bir çeviri tanımına göre belirlenmiş birtakım etkenleri temel alarak yapmaya kalkışmamız kaçındığımız tuzağa düşürecektir bizi. Özgün metin karşısında çeviri metin kutuplaşmasının kısır, dahası, yanıltıcı çerçevesi içine sıkışma sakıncası doğacaktır. Bu yüzden, Gideon Toury'nin "The Adequate Translation as an Intermediating Construct; A model for the Comparison of a Literary Text and Its Translation" adlı yazısında belirttiği gibi karşılaştırılan nesnelerin "değişke" kimliğini yüklenirken, buna karşılık, her ikisinin de berisinde, karşılaştırmanın "değişmezi" ya da tertium comparationis

görevini üstlenen varsayımsal bir arayapı da kurulacaktır. Bu üçüncü öğenin en belirgin niteliği bağlamdan bağımsızlık ve ayrıklıktır (Toury, 1980:112) [I/3.1].

Toury bu yazısında, karşılaştırma öğelerini böylece saptadıktan sonra karşılaştırma sürecini yönlendiren ilkeleri de koyar. Yapılan inceleme, dil ve metimbilime dayalı bir yazın çevirisi kuramına dayanmalı; karşılaştırma sonucunda karşılaştırılan öğeler arasında bir benzerlik, bir eşdeğerliğin varlığının ya da yokluğunun açığa çıkartılması yerine bu eşdeğerliğin türünün ve derecesinin saptanması gerekir; karşılaştırılan öğelerin birbirlerine göre konumları ya da varlık temelleri, bir başka deyişle KM'nin zamansal ve mantıksal birincilliği ile EM'in ikincilliğinin gözden ırak tutulmamakla birlikte, herşey bir yana, her ikisinin de kendi dizgeleri içindeki, o dizgenin öğeleri, ilişkileri ve normları içindeki konumlarının kendine özgülüğünün de dikkate alınmasına özen gösterilmelidir; her iki metnin de kendi yazın dizgesi içinde biri yazın ötekisi çeviri yazın olmak üzere birer yerinin olduğunun, bu dizgeler için geçerli olan uzlaşımlara göre yaratıldığının, bu dizgelerde geçerli olan normların etkisinde üretildiklerinin unutulmaması son derece önemlidir. Son olarak da, bu koşullardan özgün metinsel işlevlerin doğduğunun ayırdına varmamız gerektiği bu ilkelerden belli başlı olanlardandır.

İşte bu noktada, karşılaştırmada can alıcı bir öğe olan, Even-Zohar'ın "texteme" adını verdiği, işlevselliği vurgulayan metinbirim kavramının önemi su yüzüne çıkar.

Metinbirim, metinsel işlevi olan her bir öğedir (Toury,1980:114). Dolayısıyla, her metinde değişip ayrı kılığa bürünen devingen bir özelliğe sahiptir.

Toury'ye göre metinbirimlerin belirlenmesi de böyle bir karşılaştırmada metnin düzgüsünün çözümünde anahtar niteliği taşır. Çünkü yazınsal metin her ne kadar bir dil düzgüsü ve bir yazın geleneği içinde oluşursa da ancak belli bir örgütlenmeyle tasarlandığında, bir başka deyişle, metin işlevlerini yüklendiğinde bütünlük kazanır. Bu noktayı Toury şöyle vurguluyor,

> Thus, the proper subject matter for descriptive studies of translation turns out to be first and foremost functional-relational concepts rather than their surface textual-linguistic representations (Toury,1980:82). (i)

Karşılaştırmadaki temel amacımız metinler arasındaki metinbirim düzeyinde ağırlıklı olan eşdeğerlik kutbunu bulgulamak olduğundan yukarıda sözü geçen, yazınsal nitelikli, KM kaynaklı, Sonal Yeterli Çeviri saydığımız varsayımsal yapıyı gönderge çerçevesi olarak alırız. Artık elimizdeki, yaslanabileceğimiz gerçek bir metin değil de KM'nin metinsel ilişki ve işlevlerinden oluşan bir çerçevedir.

Araştırmacı metinler arasındaki ayrılıkları sapmalarla belirler. Toury'nin karşılaştırmanın ilkelerinden biri olarak belirlediği bir koşul da sınırlamaya dayanır. Kaymaların niteliği belirlenmeli ve ona göre tavır alınmalıdır. Zorunlu kaymalara, erek dizgenin dil/yazın/metin kuralları yol açar; seçimlik kaymaları ise

normlar yönetir [Krş.I/3.2]. Bu durumda, erek dizge kurallarının zorunlu kıldığı kaymalar inceleme dışı tutulacaktır. Buna karşılık, incelemeciyi asıl ilgilendiren çevirmenin eşdeğerliğe ilişkin çeviri kararlarını belirleyen ikinci tür kaymalardır çünkü bunların saptanmasıyla çeviri edimindeki etkileri ve belirleyici rolleri de açıklık kazanacaktır.

Kısacası, Toury'nin önerdiği yöntemi, KM'nin metinbirimsel bir çözümlemesi sonunda elde edilen Sonal Yeterli Çeviriye göre, Toury'nin benzetmesiyle söylersek bu "kara kutu"ya göre, erek metinbirimlerdeki kaymaların belirlenmesi, geçerli normların ortaya çıkarılması ile iki metin arasındaki eşdeğerliğin ölçümü olarak özetleyebiliriz. Toury yöntemini üç aşamalı bir işlem olarak açıklıyor,

> The proposed method for the comparison of one TT with its ST will be basically a three-stage operation:
> (a) a textemic analysis of ST, leading to the formulation of AT and to the identification of ST textemes;
> (b) comparing TT units corresponding to these ST textemes and noting their shifts (deviations) from the latter;
> (c) making generalizations about the distance between TT-ST equivalence and AT, on the basis of many (partial) comparisons of separate textemes balancing each other (Toury-1980: 117-118). (ii)

Öte yandan, José Lambert ile Hendrik van Gorp da Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramından yola çıkarak Toury'nin geliştirdiği çeviri eleştirisinde bilimsel bir yaklaşımı vurgulayan bu kuramın erdemlerini görmüşler. Bu kuramı, çeviriyi toplumsal ve ekinsel bağlamından soyutlayıp önsel

bir tanım ya da önceden belirlenmiş, kesinleştirilmiş, dural, giderek kemikleşmiş bir kavramlar ya da kurallar dizisine sığdırmaya çalışarak değerlendirmeye yeğ tutmuşlar. "On Describing Translations" adlı yazılarında çeviri araştırmasına, çevirileri betimlemek için kapsamlı yöntembilimsel bir çerçeve, çeviri görüngüsünün temel yapıtaşlarını içeren varsayımsal bir taslak geliştirmişler (Hermans [der.] 1985:42-53) [Krş.I/3.2.2.1].

KM'nin özelliklerinden oluşturulan bir dizge gerçek yazınsallık değerinden soyutlandığında kaynak dizge içindeki yeri gözönünde tutulmaz. Bu dizge ile EM'lerin oluşturdukları dizgeler karmaşık ve devingendir. Bu dizgeler arasındaki ilişkiler çevirmenin gözettiği önceliklere göre, bir başka deyişle, erek dizgenin baskın normlarına göre açık uçludur. Böylesi bir şemada ortaya çıkan ve değerlendirmeye alınan ve araştırmacının amacına göre vurgulanabilecek ilişkiler şunlar olabilir: metinler, yazarlar, okurlararası ilişkiler, her iki dizgedeki yazar amaçları ve bunların bağlılaşımı, metinlerin alımlanması ve yine karşılıklı bağlılaşımı, her iki dizgede yazarın öteki yazarlar arasındaki yeri, metinlerin konumu, yine her iki dizgede okurun konumu, erek yazın dizgesi içinde çevirilerin yeri erek yazın dizgesi ile kaynak yazın dizgesinin karşılıklı ilişkisindeki karşıtlık ya da uyum (Hermans [der.] 1985:44).

Lambert ile van Gorp, bu tür bir taslağın en iyi yanının çeviride "sadakat", giderek, "nitelik" gibi geleneksel, nesnellikten ve bilimsellikten uzak, kaynak odaklı ve kural koyucu yaklaşımlardan sakınmakta bize

yardımcı olması ve çevirinin ne olması gerektiği gibi ülküsel çözümlerden bizi korumaya çalışması olduğunu belirtiyorlar.

Daha önce de değinildiği gibi bu taslağın belli varlık temelleri olmadığı gibi en belirgin özelliği çeviri etkinliğinin yalnızca işlevsel önemi olan yönlerinin vurgulanmasıdır.

Bu iki araştırmacı her çevirinin ilkin çeviri edimini yönlendiren öncelikler açısından ve geçerli, baskın normlar açısından incelenmesi gerektiğini belirterek şöyle söylerler,

> Since translation is essentially the result of selection strategies from and within communication systems, our main task will be to study the priorities -the dominant norms and models- which determine these strategies. The basic "acceptable" versus "adequate" dilemma will, in turn, lead to more concrete questions concerning priorities at different levels of both systems. The translation process as well as the resulting text and its reception can be studied from different points of view, either in a macro-structural or in a micro-structural way, focusing on linguistic patterns of various types, literary codes, moral, religious or other non-literary patterns, etc. (Hermans [der.] 1985:46).(iii)

Böylece yalnızca iki metnin bire bir karşılaştırılmasıyla kalmayıp, tüm ilişkileri değilse de öncelikli ve işlevsel olanları gözönüne alan dizgesel bir bakışla yola koyulmak daha geçerli ve geniş açılı sonuçlara ulaşmamıza yarayacaktır. Bu yüzden, başvuracağımız yöntem ikili karşılaştırmaya indirgenmiş bir yordam olmak yerine, daha karmaşık, ayrımsal bir karşılaştırmaya dayanan bir

yöntem olacaktır. Yalnızca metinlerarası bir karşılaştırma değil, çevirmenin metinbilimsel, çeviribilimsel güdülerini açığa çıkaran, normları betimleyen bir yordama başvurulacaktır. Toury'nin belirttiği gibi, "An interesting field for study will therefore be comparative: the nature of translational norms compared with the norms active in original works" (Toury 1980:57) (iv). Bunu sağlıklı olarak yapabilmek, böylesi betimleyici bir incelemeyi gerçekleştirebilmek için dayanak olarak Lambert ile van Gorp'un geliştirdiği örnekçe son derece uygundur.

Örnekçe, araştırmacının yapacağı, ilkin büyük ölçekli sonra da küçük ölçekli çeviri betimlerinden oluşur [I/3.2.2.1-3]. Bu betimlerde amaç, ilkin çevirmenin genel çeviri güdümünün ve önceliklerinin belirlenmesidir. Sonra da bulgular özgül alanlarda ayrıntılı olarak sınanır; somut örneklerle desteklenir. Her küçük ölçekli çalışma sonunda varılan geçici sonuçlar bizi bir başka alanın incelenmesine yöneltir. Böylece, hem ilk varsayımımızı sınamış oluruz hem de çeviri edimi sırasında çevirmeni etkileyen normları, yeni beliren bu noktalarda da yeniden kurma ve yeni sonuçlara varma fırsatı buluruz. Bu türden ara sonuçlar incelemede kimi kez ısrarcı yinelemelere yol açacaksa da en son varacağımız en kapsayıcı sonucun sağlığı açısından, aşamalarla gelişen bu adımlardan kaçınmayacağız. Sayısal verilerle de dizgesel düzlemde sürdürülen çalışma ve tüm ara sonuçların titiz bir dökümü, daha genel ve geniş alana yaygın, ilişkiler ağındaki hiç bir düğümü gözden kaçırmayan, erek metinlere değgin önyargılı beklentilerimizi

değil de gerçek tabloyu çizen sonuçlara varmamıza yardımcı olacaktır.

Son olarak, yöntemimizin dizgeselliği de gözardı etmediğini belirtelim. Hem küçük ölçekte erek dizge-içi ilişkiler, hem de büyük ölçekte dizgeler-arası, bir başka deyişle, kaynak dizge ile erek dizge arası ilişkiler; ya da artsüremli bir yaklaşımla bakıldığında aynı erek dizge içinde metinler arası evrim ya da değişim gözönüne alınacaktır [I/2.1;I/2.2].

Kısacası, bu inceleme her ne kadar tek tek metinlerin bireysel güçlüklerini, sorunlarını, bu metinlerde başvurulan seçimler, çözümler ve geçerli sayılan öncelikleri incelemeyi amaçlıyorsa da, temelde, bunların topluca içinde bulunduğu dizgeyle ilişkilerini ve bu dizge içindeki konumları, bir başka deyişle çeviri yazın kimlikleri ile yine topluca yüzyüze geldikleri dizge ile karşılıklı ilişkilerini, açıkçası, bu dizge karşısındaki konumlarını belirlemeye yöneliktir. Lambert ile van Gorp'un belirttiği gibi,

> ...it is absurd to disregard the fact that this translation or this translator has (positive or negative) connections with other translations and translators.
>
> Once we have adopted this position we can hardly go on talking simply about the analysis of translated texts, and still less about the analysis of "a translated text". Our object is translated literature, that is to say, translational norms, models, behaviour and systems (Hermans, 1985:51).(v)

Betimleme işlemi, öncül normu belirleyen süreç öncesi ve çeviri süreci normlarının yeniden kurulmasıyla çevirmenin genel çeviri güdümünün çözümlenmesi olarak özetlenebilir. Bu işlemden alınan sonuçlar ise dizgesel olarak, dizgeler-arası ve dizge-içi ilişkileri açısından değerlendirilir. Böylece bu dizgelerde saygın gelenekler, uzlaşımlar ve geçerli normlar su yüzüne çıkarılır, çeviri edimi üstündeki etkileri ortaya konur [I/2;I/2.2;I/3].

Betimlememizde ilkin yazınsal çeviride etkin olan süreç-öncesi normlar ele alınacak. Bunlar çeviri edimi öncesi işlerlik kazanan normlardır ve erek metnin, iç kapak sayfaları, önsöz ve sonsözlerindeki bilgileri kapsamına alır Burada çevirmenin neden özgül olarak söz konusu yazın dizgesini/türü/yazarı/metni çevirmeyi seçtiğini bulgulamaya çalışacağız.

Ayrıca, çevirmenin kaynak dil olarak hangi dili seçtiği ve bunun nedeni araştırılacak; bu seçiminde bir ara dil kullanma yoluna sapıp sapmadığı da incelenecektir.

Bu bilgilerin her bir çeviri için de dökümü yapılacak, üst metinlerdeki öteki veriler de buna eklenecektir. Böylece, her çevirmenin çeviri yaklaşımı ya da güdümüne; "çevirmenin görevi" konusunda düşündüklerine değgin ipuçları elde edilecek; bunlar da, çevirmenlerin içinde bulundukları ortamı ve etkisinde kaldıkları normları belirlememize yardımcı olacaktır [I/3.2.2.1].

Çeviri süreci normları, metnin dış biçimini, matriksi, metni oluşturan büyük dilbirimlerinin dağılımını ve metnin söze dökülüş biçimini belirlerken çevirmenin aldığı kararları yönlendiren normlardır. Bunlardan matriks normları çevirinin bütün mü eksik mi olduğunu belirler; kaynak dil gereçlerinin yerini tutacak erek dil gereçlerinin varlığını, metin içindeki yerini belirlediği gibi hem tümce ötesi hem de metnin yazınsal anlamda bütünlük taşıyan bölümlerini belirler. Bu tür çıkarma, ekleme, yer değiştirme gibi değişiklikleri yani uyarlama, kısaltma gibi durumları da bu normlar açıklar [I/3.2.2.2].

Metin-içi normlar da çeviri eşdeğerliğini kurmak üzere kaynak dilin metinsel ve dilsel gerecini karşılayacak erek dil gerecinin seçimini düzenleyen ya tümüyle dilsel ya da yazınsal normlardır (Toury,1980:53-54).

Bu normların belirlenip yeni baştan kurulması demek bizim, çevirmenin çeviri edimini adım adım geriye doğru sürmemiz, bu arada da onun yüzyüze geldiği koşullarla da yüzleşmemiz demektir.

Böylece, her bir çevirmenle birlikte onun hangi normların etkisi altında, hangi çevirmen kararlarını almak durumunda kalıp hangi seçimlere yöneldiği belirlenecek; sırasıyla, tiyatro türü, tiyatro okuru, izleyicisi ve dolayısıyla, en önemlisi, tiyatro çevirisine değgin düşünceleri, içinde yaşadıkları koşulları yansıtacak biçimde açığa çıkacaktır.

İncelemenin ana amacı olan yazın çevirisinde normların etkisi ve rolünün (yerinin/işlevinin) belirlenmesi, Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun Türk yazın dizgesindeki konumunun her bir çevirmenin öncül normlarının ve amaçlarının saptanmasıyla geçirdikleri aşamalar, değişimler ve dönüşümleri yansıtmak üzere sergilenerek gerçekleştirilecek [I/3.2.2.3].

3.4. Uygulama

3.4.1 A Midsummer Night's Dream çevirileri bütüncesinde normların incelenmesi

3.4.1.1 Süreç-öncesi ve öncül normların yeniden kurulması

3.4.1.1.1

Erek Metin 1 - İç Kapak Sayfası

KM'e değgin bilgi	EM'e değgin bilgi
Kitabın adı: Shakespeare'den Masallar adlı eserden alınma	Kitabın adı: Bir Yaz Gecesi Rüyası
Yazarın adı: Charles Lamb	Çevirmenin adı: adapte eden Mustafa Turan
Yazın dizgesi: İngiliz Masalı	Tür: Çocuklara dünya masalları
	Basım yeri ve tarihi: Muallim A. Halit Kitaphanesi, İstanbul 1933

İç kapak sayfasından edindiğimiz bilgilere göre EM1 Charles Lamb'in Shakespeare'den Masallar adlı kitabından alınan bir metne dayanılarak yapılmış bir uyarlama. Çocuklara Dünya Masalları dizisinin ilk kitabı. KM'e ve kaynak dizgeye değgin ayrıntılı bilgilerle, örneğin metnin

bir İngiliz masalı olduğunun belirtilmesi ile yapıtın adının seçiminde de kaynak dizge normlarının güdülmesi bize kaynak odaklı bir yaklaşımı sezdiriyor. Bu yaklaşımı destekleyen bir başka bulgu da metnin özgün kaynak dilden, İngilizceden çevrilmiş olmasıdır. Öte yandan, çalışmanın bir uyarlama olması dolayısıyla bu İngilizce tanıtılmak istenen yazarın ingilizcesi değil onun bir diliçi çevirisi, giderek uyarlanmış, kısaltılmış biçimi. Bu gerçek, aktarım yapılırken erek dizge okurunun ve erek dizge gereksinmelerinin ön planda tutulduğuna değgin üstünde durulacak ipuçları oluşturuyor. Erek dizgede amaçlanan okur kitlesinin çocuklar olması uyarlamaya gereksinme duyulma nedenini açıklıyor. Çevirmenin bu tür erek dizge normlarının belirgin biçimde etkisi altında olması, öncül normunun niteliğini ve eşdeğerlik seçimlerinin de kabul edilebilirlik ekseni doğrultusunda olduğunu gözler önüne seriyor. Ancak bu sonucu bir sonraki aşamada çevirmenin çeviri-süreci normlarını da yeniden kurduktan sonra pekiştirebileceğiz.

3.4.1.1.2

Erek Metin 2 - İç Kapak Sayfası

KM'e değgin bilgi	EM'e değgin bilgi
Kitabın adı: A Midsummer Night's Dream	Kitabın adı: Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası
Yazarın adı: W. Shakespeare	Çevirmenin adı: Bu eser Nurettin Sevin tarafından tercüme edilmiştir
Yazın dizgesi: İngiliz Klasikleri	Basım yeri ve tarihi: Milli Eğitim Basımevi Ankara, 1962

EM'deki iç kapak sayfasında verilen ayrıntılı bilgiye ek olarak çevirmen yazdığı bir önsöz (s.v-xvı), sona eklediği ayrıntılı notlar (s.133-226) ve 33 maddelik "yetgililer ve kısaltmalar" bölümüyle okura kaynak dizgeyle ilgili uzun uzadıya ayrıntılı bilgi sunmaktadır.

Nurettin Sevin, önsözde kaynak odaklı bir yaklaşımla oyunun adının anlamına, bununla ilgili deyimlere ve oyun öteki Avrupa dillerine çevrilirken eksik bırakılan noktalara değinir. Kendi çevirmen seçiminin uzun olmakla birlikte "doğru", yani KM'i temel alan ad olduğunu belirtir. Kaynak dizge odaklı bir başka yaklaşımı ise Shakespeare'in yapıtı yazdığı tarihin saptanmasındaki belirsizlikler ve oyunun basımlarıyla ilgili bilgi. Buna Shakespeare tiyatro geleneği konusunda okurun aydınlatılması ve oyunun kaynak dizgedeki konumunun belirtilmesi eklenebilir. Örneğin, oyunun taslaklarının bulunmayışının, elyazmalarının daha basılmadan oyunculara dağıtılmasına bağlanması gibi ayrıntılara bile girilir.

Çevirmen, kaynak dil olarak İngilizceyi seçtiğini ancak ilk çevirisi için belli sorunlarla başetmekte ara dillerde bulunmuş olan çözümlere de başvurduğunu belirtir. Örneğin, uyak ve ölçü sorunları için Fransızca çevirilere başvurmak gibi. Ancak daha sonra yine kaynak odaklı bir yaklaşımla "Shakespeare'in kendi usulünü aynen tatbik" etmeye karar verdiğini belirtir.

Yine de çevirmen erek dizgeyi bütünüyle gözardı etmez. Erek okur/oyuncu/seyircinin gerek niteliklerinin

gerekse gereksinimlerinin sürekli ayırdındadır. Örneğin, çevirinin "ilk okullarda başlayıp her tarafa yayılan garip ve sun'i inşat tarzının kurbanı olmaması için" 1944 basımında yapıtın koşuk özelliklerini gizleyip nesir gibi dizdirdiğini ve daha sonraki gelişmelerle okur/oyuncu niteliğindeki değişiklikle birlikte çeviri güdümünü nasıl yeniden gözden geçirdiğini şöyle aktarır,"Artık konservatuardan yetişme aktörlerimiz her janrda tiyatro eserinin nasıl oynanacağını birçok tecrübelerle öğrenip, yirmi senedir en güzel örneklerini gösterebildikleri için kafiyesiz mısraları nesir gibi yazmak için lüzum kalmadı."

Bir yandan kaynak dizgenin ayrıntılı bir incelemecisi olarak türlü Shakespeare yorumcularından dem vurur, bu bilim adamlarına duyduğu saygıyı belirtir, giderek birtakım rejisörlerin görüşlerini de gözönünde tuttuğunu söylerken ve KM olarak kullandığı basımları sayarken (Oxford, Cambridge, Arden, Warwick, Hudson,vb.), öte yandan, belirgin biçimde erek odaklı bir sonuca varır:"...tercümelerimde bir metne sadık kalmaktansa, beş altı mühim tefsircinin görüşünü tekrar tekrar tedkik ederek hangi noktada hangisini daha makul, hangisinin sözlerini Türkçeye daha uygun veya bugünkü seyirciye mülayim görürsem cümlede onu tercih ederim" (ben vurguluyorum). Erek dilin, erek dizgenin okur/oyuncu/izleyici gereksinmelerinin ve kendi devrinin eğilimlerinin bilincinde, sorumluluklarının da ayırdında bir çevirmenle karşı karşıya olduğumuzu görüyoruz.

Nurettin Sevin, erek dizge okuruna sunduğu, kaynak dizge odaklı bir inceleme niteliği de taşıdığı

söylenebilecek önsözünde, Shakespeare tiyatrosu uzlaşımlarına değinerek, bu tür bir oyunun nasıl sahneleneceğini, hangi bölümlerin kesilebileceğini, ne tür bir dekorun uygun olabileceğini de irdeler. Böylece, yalnızca okura bilgi vermeyi amaçlamakla kalmayıp, sahne gerisine geçerek, oyunun sahnelenmesi konusunda tiyatrocular a ipuçları sunma görevini de üstlendiğini görürüz.

Çevirmen, KM'nin seslendiği kitlenin, ne eleştirmen ne de okur olduğunu, Chambers'in dediği gibi tiyatro seyircisi olduğunu belirtir ve kendisinin de çeviride aynı doğrultuda bir amaç güttüğünü açıklayarak bu çeviriyi, bir onaltıncı yüzyıl yazarının "dehasını" yirminci yüzyıl Türkiyesine ulaştırırken "ufak tefek gölgelerden kurtarmayı bil"en Carl Ebert'e adar. Çıkış noktası kaynak dizge olmakla birlikte her adımda erek dizge normlarının da etkisinde ve ayırdında bir çevirmenle karşı karşıya olduğumuzu bir kez daha ayrımsarız.

Ayrıca, çeviriye eklenen notlarda, çeşitli kaynak dizge basımlarında görülen açıklamalara yer verilir. Örneğin, oyundaki adların seçimiyle ilgili kaynağın North'un çevirisi Plutarch'ın Life of Theseus'u olduğu belirtilir. öte yandan, kaynak dizgeden uzaklaşılarak öteki Avrupa dillerine yapılan çevirilerde, oyun-içinde-oyun (interlude) bölümünde meslek adlarının özelliklerinin gözönüne alınmayıp yitime uğradığı; oysa Shakespeare'in Yunan konusunu İngiliz izleyiciye yaklaştırmak için bu araca başvurduğu açıklanarak şöyle denir," ...onun İngiliz seyirci için düşündüğünü bizim

Türk seyirci için aynen düşünmemiz en doğru yoldur." Çeviri ediminde kimi kez erek dizge normlarının da gözönüne alındığı, giderek baskın duruma geçtiği anlaşılıyor.

EM2'nin sonunda, "Notlar ve Açıklamalar" bölümündeki bilgilerin dökümü yapıldığında, notlar, nitel olarak, kaynak ya da erek dizgeye göre konumuna bakılarak dört ulamda toplanabilir (2). 1- KM'in değişik basımlarından, birtakım incelemecilerin yorumlarından alınan; ansiklopedi ya da sözlük (Britannica, Onions, vb.) bilgisi aktaran notlar (özellikle kaynak dizge okuruna yönelik), 2- yalnızca Nurettin Sevin'e ait olanlar (kimi kez kaynak dizgeyi, kimi kez de erek dizgeyi odak alan ama kaynak dizgenin gerek dil gerekse yazın açısından erek dizgeyle karşılıklı ilişkisine değinenler), 3- birinci öbeğe giren, ancak Nurettin Sevin'in çeviriye değgin açıklamalarının da eklendiği notlar (erek dizgeyi de işin içine katan notlar), ve 4- kaynağı belirtilmemiş ancak kaynak dille erek dil arasında sözcük düzeyinde çokanlamlılık ve belirsizlik gibi konularda ilişkilerin kurulduğu, dolayısıyla çevirmene ait olduğu varsayılan notlar (ancak her zaman doğrudan erek dizgeye yönelik değil).

Bu ulamlamaya göre, yalnızca 1. Perde 1.Sahne notları, nicel olarak değerlendirildiğinde birinci öbekte 49, ikinci öbekte 21, üçüncü öbekte 4 ve 4. öbekte 43 not olduğu görülüyor. Nurettin Sevin'in çevirmen kimliğiyle öne çıkıp kimileyin sözcük düzeyinde, anlambilimsel açıdan, kimileyin ses düzeyinde, uyak ve ölçü açısından, kimileyin de daha genel bir yaklaşımla, biçemle ya da türle ilgili

olarak çeviri güdümü açısından erek metin okuruna bilgi verdiği durumların, kaynak dizge okuruna yönelik bilginin çevirisi olan öteki notların sayısıyla karşılaştırıldığında belirgin biçimde daha az olduğu görülüyor. Erek okura ya da tiyatrocuya yönelik bu tür notların izleyici kitlesine ise ancak dolaylı olarak ulaşabileceğini anımsamakta yarar var. Görüldüğü gibi, bu çizelgedeki dökümler çevirmenin, her şey bir yana, temelde güçlü bir kaynak dizge eğiliminde olduğunu sergiliyor.

Sonuç olarak, belirlenen süreç-öncesi normlara baktığımızda çevirmenin öncül normunun yeterlik eşdeğerliğini temel alıp, yer yer kabul edilebilirlik ucuna de eğilim gösteren bir nitelik taşıdığını görürüz. Kısacası, bu çeviride çevirmen güdümü için, bir yandan, İngiliz yazını, tiyatro türü uzlaşımları ve Shakespeare tiyatrosu özellikleri gibi metin ötesi konularda okura ve tiyatrocuya bilgi verip, yol gösterme amacının doğal sonucu olarak kaynak odaklı; öte yandan, türün asal bir niteliği ya da varoluş nedeni olan izleyiciyi ve onun ilgisini yitirmeme kaygısıyla kaynak metinden verilen ödünler göz önüne alındığında daha önce verilen anlamıyla erek odaklı denilebilir.

Ancak, öncül norma değgin bu yargının sağlıklı olabilmesi için metin düzleminde, çeviri-süreci normlarının açığa çıkarılmasıyla, elde edilecek bilgilerle de desteklenmesi gerekir.

3.4.1.1.3

Erek metin 3 - İç Kapak Sayfası

KM'e değgin bilgi

Yazarın Adı: (Shakespeare'den)
Mary ve Charles Lamb

EM'e değgin bilgi

Kitabın adı:Şekspir'den Hikayeler

Çevirmenin adı:
Nurettin Artam

Yayınevi:Ulus Gazetesi
Tercümeler Kütüphanesi
No:15

Basım Yeri ve Tarihi:
Ankara, 1938

İç kapak sayfasındaki bilgilerden çevirinin Shakespeare'in oyunlarının kısaltılıp öyküleştirilmiş bir uyarlaması olduğunu anlıyoruz. Dolayısıyla, bu açıdan bakıldığında çeviri güdümünde kaynak dizge normlarının belirleyici olmadığını görüyoruz. Ne var ki, kaynak dizgeyle ilgili bilgi yazarların adı ile onların kaynağı olan Shakespeare'in adıyla kalmıyor. Kitabın sonuna tüm öyküleri izleyen bir de yazarın yaşamı ve kaynağa değgin tarihleri ve önemli olayları da kapsayan ayrıntılı bilgi verilmiş: "Büyük İngiliz şairi William Shakespeare'nin bir çok dramlarını kız kardeşi Mary Lamb ile birlikte hikâye haline getirerek yazıp tercüme ettiğimiz bu kitabı vücuda getiren Charles Lamb...". Çevirmenin şu sözleri kitabın her iki dizgedeki konumunu da gözardı etmediğini gösteriyor: "...Charles ve Mary beraberce yazdıkları "Şekspir'den hikâyeler"i neşrettiler. Bu kitab, bugün dünyanın her tarafında okunmakta, hemen hemen bütün gençlerin kütüphanesinde yer almıştır. Şimdi bu tercüme ile Türk kütüpranesine de girmiş oluyor." EM3 çevirmeninin yukarda

değindiğimiz her iki dizgeyi eşit vurguladığını gösteren sözleri yanısıra bir yandan kaynak dil olarak İngilizce'yi seçmesi öte yandan kaynak metin olarak bir kısaltma ve uyarlamayı seçmesi yine onu hem kaynak hem de erek dizge normlarının yönelttiğinin bir göstergesidir.

3.4.1.1.4

Erek Metin 4 - Yayımlanmamış/sahnelenmiş oyun
Dosya Kapağı

KM'e değgin bilgi	EM'e değgin bilgi
Kitabın adı: Yok	Kitabın adı: Bir Yaz Gecesi Rüyası
Yazarın adı: W. Shakespeare	Çevirmenin adı: M. Şükrü Erden
	Şehir Tiyatroları Kitaplık No: RN/803

Yayımlanmamış ancak sahnelenmiş bu erek metne ilişkin bir üstmetin bulunmamakla birlikte çevirmenin amacının bir okur kitlesine değil erek dizgenin tiyatro seyircisine yönelik bir çeviri olduğunu çıkarımsıyoruz. Kaynak dizgeye değgin birçok bilgi eksikliği bir yana çevirinin hangi dilden yapıldığı konusunda da bir ipucu bulamıyoruz. İlk bakışta çevirmenin erek dizge normlarını güttüğü izlenimi doğuyor ancak kesin sonuca varmadan önce çeviri-süreci normlarını yeniden kurmak gerektiğini yineleyelim.

3.4.1.1.5

Erek Metin 5 - İç Kapak Sayfası

KM'e değgin bilgi	EM'e değgin bilgi
Kitabın adı: Bir yaz gecesi' rüyası	Kitabın adı: Bir Yaz Gecesi Rüyası
Yazarın adı: Büyük İngiliz yazarı Shakespeare'in ...	Çevirmenin adı: Asena Dora Resimleyen: Gönül Salman
Türü: ...çocuklar için kısaltılmış eserinden dilimize çevrilmiş...	Türü: Çocuklara Altın Kitaplar No.7
	Basım yeri ve tarihi: İstanbul, Necmettin Salman Kitap Yayma odası 1956

İç kapak sayfasındaki bilgilerden ilk bakışta çevirinin kaynak odaklı bir yaklaşım olduğu sonucuna varılabilir. Ancak çeviriye temel alınan metnin de kısaltılmış bir metin olmasından kaynak dizge normlarının çevirmen kararları açısından belirleyici olmadığı sonucunu çıkarıyoruz. Shakespeare'in oyununun kaynak dilde hangi adla kimin tarafından kısaltıldığı belirtilmiyor. Çevirinin gerçek kaynak metninin kimliği açıklanmıyor. EM1 ile EM3'deki bilgilerden yola çıkarsak ve her üç metnin de aynı tür okura yönelik birer çocuk yazını örneği olduğu gözönüne alınırsa özgün metnin Charles Lamb'in yapıtı olabileceği düşünülebilir. Ancak kaynak metne değgin bu belirsizlik de çevirmenin amaçlarının belirlenmesinde kaynak dizge normlarından çok erek dizge normlarının ve erek dizge okurunun gereksinmelerinin öncelikli ve belirleyici olduğunu ortaya çıkarıyor. Amaçlanan okur kitlesinin niteliği gereği metne, benzer amaç güden EM1 ile EM3'de rastlamadığımız biçimde, anlamayı kolaylaştırıcı resimler eklenmiş. Resimler

belli bir ekinsel dizgeyi, diyelim, Shakespeare çağını ya da oyunun geçtiği çağı ve eski Yunan'ı tanıtmaya yönelik değil. Herhangi bir peri masalına eklenebilecek resimler. Bu ipucu da çevirmenin öncül normları konusunda aydınlatıcı. Çevirmen, bu aşamada erek dizge normlarından yana bir seçim yapmış görünüyor.

3.4.1.1.6

Erek Metin 6 - İç Kapak Sayfası

KM'e değgin bilgi	EM e değgin bilgi
Kitabın adı:TALES FROM SHAKESPEARE	Kitabın adı: SHAKESPEARE'DEN HIKAYELER (Bir Yaz Gecesi Rüyası)
Yazarın adı: Bay Charles and Mary Lamb	Çevirmenin adı: (Tercüme:) ADNAN YALTI
	Basım yeri ve tarihi: İstanbul,1965

EM1, EM3 ile EM5 gibi EM6 da çocuk yazınının bir örneği ve kısaltılmış, uyarlanmış kaynak metne dayalı. Erek dizgenin çocuk okur kitlesinin yararı gözetilerek çevrilmiş. Ancak, kaynak dizge de özgün metnin, yazarların ve tek tek öykülerin adı verilerek gözardı edilmemiş. Başlıkların yazımlarında kimi kez kaynak dizge (Shakespeare, Cymbeline, Lear, Macbeth, Othello, Juliete) kimi kez de erek dizge (Julıyet, Venedik, Centilmen) normları baskın. Örneğin EM3'de gördüğümüz üstmetinlerle verilmiş yazar ya da kaynak dizgeye değgin ek bilgiler yok. Kaynak dil olarak bir ara dil değil de İngilizce'nin seçilmesi de kaynak dizge normlarına verilen önemin bir göstergesi.

3.4.1.1.7

Erek Metin 7 - İç Kapak Sayfası

KM'e değgin bilgi	EM e değgin bilgi
Kitabın adı: A Midsummer Night's Dream	Kitabın adı:Bahar Noktası
Yazarın adı: William Shakespeare	Çevirmenin adı: Türkçe söyleyen Can Yücel
	Basım yeri ve tarihi: Adam Yayınları, 1992
	Türü: oyun

Bu çevirinin daha önceki 1984, Dost Kitabevi basımında KM'nin özgün adı yerine yalnızca yazar adıyla yetinilmiş. Oysa, inceleme konumuz olacak basımında KM'e değgin bilgiler eksiksiz. Ancak yine de, EM2'deki ek bilgilere, önsöz, sonsöz, notlar ve açıklamalar gibi bizi çevirmenin çeviri normları konusunda aydınlatacak üstmetinlere rastlanmıyor. EM7'nin iç kapak sayfasındaki ipuçları dışında çevirmeni etkileyen normları ve dolayısıyla oluşturduğu çeviri ilkelerini ve güdümünü belirleyebilmek için başvurabileceğimiz bir kaynak Metis Çeviri dergisinin Can Yücel'le yaptığı, onun çeviri anlayışını sorgulayan bir söyleşi (Metis Çeviri, 1989 Yaz:11-18).

Konusu Can Yücel'in şiir, tiyatro ve roman çevirileri olan bu söyleşinin, bu çalışmayı ilgilendiren bölümü, tiyatro çevirileri üstüne söylenenlerle, genel olarak çevirmenin çeviri güdümüyle ilgili saptamalardır.

İlkin, Metis Çeviri'nin yapıt ya da yazar seçimi konusundaki sorusunu, Can Yücel, yayınevlerinin

isteği üzerine çeviri yapmanın daha doğru olduğunu, yoksa çevirilerin elinizde kalacağını belirterek yanıtlıyor ve sözlerini şöyle sürdürüyor:

> Şimdi istek bitti, ben de artık tiyatro tercüme etmiyorum. 2500 sayfa Brecht çevirisi bekliyor bende. ...Bana mesela biri gelip de Shakespeare'i tercüme et hepsini diye bir para verse oturayım yıllarca onu çevirmeye uğraşayım. Ama kimsenin gelip de böyle birşey dediği yok, böyle bir teklifte bulunduğu yok asla. Çeviri hayatımızın fukaralığı da bundan ileri geliyor. Elimde benim bir Shakespeare lügatı bile yok (Metis Çeviri, 1989 Yaz:12, 18).

Yine genel çeviri hareketine yönelik bir soru da Hasan Ali Yücel'in bakanlığı devrindeki çalışmalara değgin. Can Yücel o devirdeki çalışmanın başarısına değinirken, kadronun iyi kurulmuş olduğuna, aksaklıklara karşın güzel çevirilerin çoğunlukta olduğundan sözedip günümüzde çevirmenin karşılaştığı kısıntıları "paranın emeği karşılayamaması"na bağlıyor.

Çevirmenin kimliği ve üstlendiği görev konusundaki sorgulamaya yanıtı, söz konusu şiirse, "esinlenme", düzyazıysa, "türkçe söyleme". Tiyatro çevirileri için de şöyle diyor:" Uyarlama yapıyoruz. Tercüme ediyorum diye birşey söylemiyorum" (Metis Çeviri, 1989 Yaz: 12,18).

Özel olarak tiyatro çevirisi için öne sürdüğü görüşler çalışmamız açısından son derece aydınlatıcı. Can Yücel, ilkin okur ile izleyici arasındaki ayrımı saptıyor ve izleyicinin olup biteni kavraması sırasında gerilimin çok daha büyük olduğunu belirtiyor. Brecht çevirisi konusunda

söyledikleri çeviri ediminde hem kaynak dizgeyi hem de erek dizgeyi gözettiğini ortaya koyuyor:

> Burada Brecht'in yaptığı parodiler,alıntılar, bilinmeyen seyircisi tarafından nasıl kavranacak ki? Yani sen Alman edebiyatının tarihini Türkiye'ye naklettin mi ki bunun üzerine kuracaksın şiiri! O zaman Brecht'in yapmak istediği ana sınırsal tezatı ve sınırsal uyanış planını iyi aktarabilmek için birtakım kolpalar kullanman lazım. Bu kolpaları kullandığım zaman, burda hata yapmıyorum ben, Brecht'in istediğini yapıyorum. Almanca yazmıyorum ki ben; Almanca göndermeleri burada hangi seyirciye ileteceğim? Brecht'e Shakespeare'e özgü göndermeleri nasıl bileceğim ben?... Üstelik şu daha önemli birşey: Çıktığı zaman sahneye aktör anlamalı. Aktör anlamazsa oynayamaz. Aktöre anlamadığı şeyi nasıl oynatırsınız? (Metis Çeviri, 1989 Yaz:15).

Bahar Noktası'nın bütünüyle uyarlama olduğunu ileri süren M.Ç.'ye aynı nitelikte başka bir çevirisini örnekleyerek verdiği yanıt çeviri güdümünü ve çeviri ilkelerini ele veriyor: "Ama Peter Weiss bayağı memnundu Salozun Mavalı'ndan. Adamlar darbeyi vurmak için yazıyorlar. Oturup ben de aslına sadık kalacağım diyerekten maval okursam kimse birşey anlamaz, birşey çıkmaz. 30 sayfasını ben ilave ettim" (Metis Çeviri, 1989 Yaz:16).

Öte yandan, çevirmenin çeviri amacını ve edimini yönlendiren, çeviri kararlarını aydınlatan, dolayısıyla tüm metne yaklaşırken etkisinde kaldığı öncül normu belirlemizde önemli bir nokta da çevirmedikleri. Ekledikleri yanısıra, çevirmeden bir yana bıraktıklarının da hesabını veriyor Can Yücel. M.Ç.'nin Sırça Kümes'te "Asıl oyun metninden önce yazarın kişi tanımlamaları var; bir de yönetmen için saydam gösterimi, ışıklandırma, müzik konularında bazı önerileri var. Çok da önemli bunlar Tennessee Williams'da. Siz bunları

çevirmemişsiniz" uyarısını şöyle yanıtlıyor: "Yo, benim elime geçen metinde bunlar yoktu. Elime geçse seve seve tercüme ederdim. Bilerek yapılmış birşey değil" (Metis Çeviri, 1989 Yaz:16).

İnceleme konusu yedinci EM'de çevirmen seçiminin, kaynak dizgenin varlığının bilincinde olarak ve bu gerçeği bütünüyle hiçe saymamakla birlikte belirgin biçimde erek dizgeden yana gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

EM7 için başvuracağımız bir başka üstmetin de Cevat Çapan'ın bir eleştiri yazısı, "Hemşerimiz Shakespeare" olacak. Bu üstmetin, EM2 ile EM7'nin Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları Tepebaşı Deneme Sahnesi topluluklarınca gerçekleştirilen iki ayrı gösterimini değerlendirdiği için, bir başka deyişle, bu iki çeviri metnin, öteki yazın türlerinden ayrı, tiyatro türüne özgü bir boyut sayılabilecek, uygulama alanındaki konumunu yansıttığı için bu çalışma açısından son derece aydınlatıcı. Bu üstmetinden alınacak sonuçlar bize erek metnin erek dizge içindeki alımlanma biçimini yani çevirinin sonal amacının ne ölçüde gerçekleşebildiğini belirlemekte yol gösterici olacak.

Tiyatro türü için bir tür mihenk taşı sayılabilecek ve bu türün, yalnızca okunmak için yazılmış birkaç aykırı örneği dışında, varoluş nedeni olan, metnin izleyiciyle buluşmasını sağlamadaki başarısını gözleyen; bu iki metnin konumunu gerek sahne sanatlarının, gerek yazınsal metnin, gerekse oyuncuların özelliklerini izleyerek değerlendiren Cevat Çapan, EM2'nin durumunu şöyle özetliyor:

> İstanbul Devlet Tiyatrosu Nurettin Sevin'in çevirisini kullanmış ve oyunu sahnelemek için de David Conville adlı bir İngiliz yönetmeni görevlendirmiş. Çeviri özenli bir çalışma olmakla birlikte, Shakespeare'in özünden çok sözüne bağlı kalmaya çalışmış, özellikle de biçimsel bazı incelikleri koşuk diliyle aktarmaya kalkıştığı bölümlerde bir "manzume" gülünçlüğüne düşmekten kurtulamamış. Yönetmen ise Türkçe bilmemesi bir yana, böyle bir metnin Türk seyircisi için nasıl bir oyun diliyle anlamlı olabileceği konusunda da hiç bir çaba göstermemiş (ben vurguluyorum) (Çapan, 1981:18).

Çalışmamıza temel aldığımız kuramın terimleriyle söylersek, ne çeviri ne de ona koşut bir biçimde gelişen uygulamada erek dizge normları gözetiliyor. Giderek, son derece ilginç bir kaynak odaklı yaklaşım da sergileniyor: Türkçe bilmeyen bir yönetmenin yol göstericiliğine sığınılıyor. Cevat Çapan, bir kez daha, ne çevirmen ne de sahneye koyanın erek odaklı bir çalışma yaptığını belirtiyor ve durumu şöyle açıklıyor:

> Bu olumsuz sonuç başka yüzyıllarda, başka toplumlarda yazılmış sahne eserlerini günümüzde kendi toplumları için yorumlayacak sanatçıların nasıl davranmaları, ne gibi hazırlıklar ve araştırmalar yapmaları gerektiği sorununu yeniden gündeme getiriyor. ... gibi yönetmenler klasikleşmiş oyunları sahnelerlerken o oyunların nasıl bir tiyatro geleneği içinde ortaya çıktıklarını araştırmakla kalmamışlar, o geleneklerle kendi toplumlarının yaşanan gerçekleri arasındaki bağları bularak başarıya ulaşmışlardır (Çapan, Mart 1981:19).

Bir başka deyişle, kaynak dizgenin gözardı edilmesi ne derece sakıncalıysa erek dizgenin varlığının da bir o kadar yadsınamayacak nitelik taşıdığını sergileyerek EM7'nin sahnelenmesi konusunda şu sonuca varıyor:

> Yazarın kendi çağının gerçeklerine ve özelliklerine dayanarak yarattığı söz oyunları, kaba ve ince sahne soytarılıkları Can Yücel'in özgür çevirisinde ve Başar Sabuncu'nun seyircinin ilgisini bir an bile yitirmeyen sahneleyişinde en anlamlı karşılığını buluyor. Denilebilir ki, Shakespeare'in kendi çağına özgü arabeski ile bizim bugün yaşadığımız arabesk olayı arasında eğlenceli bir köprü kuruluyor. Sözgelimi, on altıncı yüzyıl sonu İngiltere'sinde Yunan efsanelerinden, Latin ozanlarından yerli folklordan esinlenerek bir araya gelen ögeler, Türkçe metinde Shakespeare'in özünden uzaklaşmadan, ama yerli bir bağlam içinde dramatik işlevlerini en eksiksiz biçimde yerine getiriyor (Çapan, Mart 1981 :19).

Görüldüğü gibi, Cevat Çapan'ın saptamaları ile EM7'nin iç kapak sayfası ve çevirmenle yapılan söyleşi gibi üstmetinlerden çıkarsadığımız sonuçlar birbiriyle koşut ve birbirini destekler, giderek zorunlu kılar nitelikte; çünkü çevirmenin güdümü ve yaklaşımı ister istemez, daha çeviri metninin seçimi aşamasından başlayarak yönetmenin de kararlarını ve güdümünü belirliyor. Ancak, yine de, bu EM için de çeviri normlarını kesinleştirmeyi çeviri-süreci normlarının saptanmasından sonraki aşamaya bırakıyoruz.

3.4.1.1.8

Erek Metin 8 - İç kapak sayfası

KM'e değgin bilgi	EM'e değgin bilgi
Kitabın adı: A Midsummer Night's Dream	Kitabın adı: Bir Yaz Gecesi Rüyası
Yazarın adı: W. Shakespeare	Çevirmenin adı: Türkçesi: Bülent Bozkurt
	Basım yeri ve tarihi: Remzi Kitabevi İstanbul, 1992

İnceleme konusu yaptığımız metin çevirmenin en son yayımlanmış olan çevirisi. Oyun metninde hiç bir değişiklik

olmamakla birlikte, aynı çevirinin 1987 basımında (Dönemli Yayıncılık) kaynak dizge odaklı bir yaklaşımı sergileyen birtakım biçimsel ayrımlar göze çarpıyor. Örneğin, yapıtın İngilizce ve Türkçe adları eş büyüklükte yazılmış. Oysa daha sonraki, yani inceleme konumuz olan 1992 basımında, bu bilgi yapıtın "özgün adı" karşılığı olarak ikinci sayfada verilmiş. Yine, EM'e koşut olarak İngilizce KM de basılmış; üstelik okurun bu metni izleyebileceği varsayılarak EM ile KM'nin sayfa sayfa bire bir karşılık oluşturmak üzere düzenlenmesine özen gösterilmiş. Bizim çalışmamız açısından çarpıcı olan bu iki özellik dışında her iki EM de, eklenen üstmetinlere varıncaya dek özdeş olduğundan bundan sonraki incelemeyi yine tüm EM'lerde olduğu gibi en son basımı (1992) temel alarak sürdüreceğiz.

EM8'e ekli üstmetinler, "Shakespeare Üzerine", "Giriş", "Oyunun Özeti","Notlar" ve "Kaynakça" olmak üzere başlıklardan da sezilebileceği gibi kaynak dizgeyi erek metin okuruna tanıtıcı bir işlevi amaçlıyor. İlkinde, yazarın önemi ve dünya yazınındaki yeri, batı kültüründeki etki alanının genişliği, yaşamı, yapıtları tanıtılıyor. Erek dizge okuruna birkaç uyarı/açıklama da var: Shakespeare'in çağını tanımanın yararı; sanatçının oyunlarını "okur kitlesinden çok sahne için yazdığı"nın bilinmesi. Bu yüzden, "Okur, kendini zaman zaman seyircinin, oyuncunun, yönetmen ve yapımcının yerine koymak zorunda; hayal gücünü son sınırına dek kullanmaya çalışmak, belki de okurken oyunu kafasının içinde sahnelemek zorunda." Böylece, görülüyor ki, çevirmen baskın bir biçimde kaynak dizge normlarının güdümünde olsa bile erek okurun varlığını hiç de gözardı

etmeden onun içine düşeceği güçlükleri kestirip okuma edimini yönlendirici öğütler veriyor. Uyarılarına, Shakespeare'in bir "söz canbazı" olduğu iletisini de eklerken belki de, EM'nin çeviri ediminde kendi karşılaştığı, kaynak dizge normları açısından çözülememiş olan güçlüklerin, okuma ediminde de okurunun karşısına dikileceğini biliyor. Bunun yanısıra, ikinci üstmetinde, EM okuru oyunun kökeni, sahnelenme tarihçesi, konusu ve türü açısından aydınlatılır. Üçüncü üstmetin yine okuma edimini kolaylaştırmak için eklenmiş olay örgüsünün bir özetidir. Dördüncü üstmetin, çevirmenin EM okurunu kaynak dizgeyle tanıştırma amacıyla eklediği, genellikle mitolojik göndermeler, Elizabeth devri sahne gelenekleri ya da çağın inançlarına değgin 27 nottan oluşur. Kaynakçada ise, çeviri için temel alınmış KM'nin kimliği, oyunun öteki basımlarından ikisi ve bu konudaki eleştiri ve yorum nitelikli 9 yapıtın kimliği yer alır.

Görüldüğü gibi, çevirmenin doğrudan erek dizgeyi odak alan bir tutumu olmadığı kesin. Buna karşılık, birinci basıma eklenen koşut kaynak dil metni, kaynak dizgeye ilişkin, dil, yazar, yazın gibi öğeleri, giderek tüm çoğuldizgeyi tanıtıcı nitelikteki bilgiler çevirmenin belirgin olarak kaynak dizge odaklı yaklaşımını ve çevirmenin öncül normunun niteliği doğrultusunda, eşdeğerlikte yeterlik eksenine ağırlık verdiğini gözler önüne seriyor.

Varılan bu sonuç ancak metin düzeyinde gerçekleştirilecek ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir çeviri-süreci normları betimlemesiyle kesinlik ve açıklık kazanacak, doğrulanacaktır.

3.4.1.1.9 Süreç-öncesi ve öncül normların dizimsel eksende değerlendirilmesi

Çevirmenin Amacı ve Güdümü

EM1'de çevirmen amacını saptamak için başvurulacak bir üst metin olmadığından iç kapak sayfasındaki bilgilere dayanarak kaynak dizge normlarının gözönünde tutulduğu ve tümüyle yadsınmadığı ancak asıl amacın erek dizgedeki özgül bir okur kitlesine seslenmek olduğu sonucuna varılabilir.

İç kapak sayfaları, önsöz ve benzeri üstmetinlerde yapılan çalışmaya göre, EM2'deki çevirmen amacı tüm çeviri güdümü bir yana metin dışı bilgilere ve notlara da bakılırsa (bkz. çizelge 1) tiyatro türünü, Elizabeth tiyatrosunu, Shakespeare'i ve A Midsummer Night's Dream oyununu erek okura titizlikle ve doğru tanıtmak olarak değerlendirilebilir.

EM3'te çevirmenin KM olarak Shakespeare metni yerine Tales from Shakespeare'i seçmesi yine EM1'de olduğu gibi son derece özgül bir amaç güttüğünü, erek dizgedeki belli bir okur kitlesine seslenmeyi amaçladığını ortaya çıkarıyor.

Elimizdeki EM4'e değgin yok denecek kadar az bilgiyle de olsa çevirmeninin amacının tiyatro türünün çok belirgin varlık nedeniyle örtüştüğünü görüyoruz. Çevirmen oyunu sahneye konmak üzere çevirip erek dizgede yetişkin seyirci kitlesine ulaşmayı amaçlıyor.

EM5 çevirmeninin okur kitlesi ve amacı EM1 ile EM3 çevirmeninkiyle benzeşir. Amaç erek dizge çocuk yazınına yeni bir yazar tanıtmaktır. Ancak bu arada erek dizgede yerleşik uzlaşımlar ve baskın normlar gözardı edilmez.

EM6 da EM3 gibi KM olarak Shakespeare'in tiyatro türünde yazdığı oyunun özgününü ve bütününü değil de Tales from Shakespeare'i seçmiş. EM1, EM3 ile EM6'da aynı türe giren EM5'in tersine, erek dizgeye değgin bilgiler arasında tiyatro yazarı Shakespeare'in adı yanısıra, öykü yazarları Mary ile Charles Lamb'in adlarına da yer verilmiş. Kısacası, her ne kadar bir açıdan kaynak dizge normları gözetilmiyor, oyunun bütünü kendi türü içinde çevrilmiyorsa da, öte yandan, metnin kimliği, nasıl, kimin için, kimin tarafından, hangi amaçla, hamgi okur kitlesi için kısaltıldığı belirtiliyor. Çevirmenler oluşturdukları metnin, daha kaynak dizgede başlayıp erek dizgeye de yansıyan ortak merkezli ve içiçe geçmiş bir aktarmalar dizisi olduğunun ayırdındalar. Tek odaklı halkaları kaynak dizgedeki Shakespeare metni ile içiçe geçmiş bir tür dil içi çeviri denilebilecek Lamb metni, erek dizgede de her bir çevirmenin ardışık olarak zaman içinde sıralanan ama kaynak metinleri açısından da bir bakıma örtüşen bireysel erek metinleri

oluşturmaktadır. Süreç öncesi ve öncül normların oluşturulması bizi bu üç EM'nin güçlü kabul edilebilirlik eğilimi yanısıra görece zayıf bir yeterlik niteliği de taşıdığı sonucuna götürüyor. Dahası, bu türde-çocuk yazını sınırları içinde-çevrilen öteki EM'de, EM4'de özgün metni kısaltan yazarların adı belirtilmiyorsa da KM'nin erek yazın dizgesi içindeki yeri, özgün yazarı, metnin bütün olmayıp kısaltma olduğu ve hangi okur kitlesine seslendiği bildiriliyor.Dolayısıyla, normların çevirmeni yönlendirme biçimi ve çevirideki eşdeğerlik derecesi açısından kendi öbeğindeki öteki EM'ler için çıkardığımız sonuçlar, bu EM için de geçerli oluyor.

EM7'de ise kaynak dizgeye değgin hiçbir ek bilgi ya da erek okuru yönlendirici başka bir etken olmamasından yola çıkarak, saygın konumdaki erek dizge normlarının gözönüne alındığını ve bunlara belirgin biçimde öncelik tanındığını; çevirmenin erek okur/izleyicisine alımlama kolaylığı sağlamayı amaçladığını, dolayısıyla erek dizge normlarının etkisiyle metnin dış biçiminde kökten değişiklikler yapabildiğini görüyoruz.

EM8'de EM2'deki çevirmen amacına çok yakın ama toplumsal tarihsel değişimden payını almış, yine aynı doğrultuyu korumakla birlikte yeğinliğinden epeyce yitirmiş, inişli çıkışlı bir tavır tutturulduğunu gözlemliyoruz. Bunu, kaynak dizge ile erek dizgenin çarpıcı karşıtlığının yerini daha yumuşak çizgilerle belirlenebilecek bir bildikliğe bırakmasına bağlayabiliriz.

Özgül olarak çevirmenlerin yönelimlerindeki bu değişimi çoğuldizgedeki birtakım gelişmeleri gözönünde tutarak açıklayabiliriz.

Turan'ın çevirisi oyunun uyarlama biçiminde de olsa erek dizgeye ilk girişi. Erek dizgede önemli bir dönüşüm olan yazı devriminin üstünden beş yıl geçmiş ve bir okuma seferberliği, yabancı dizgelere açılım çabası hızla sürmektedir. Bu arada bir peri masalı biçiminde uyarlanmaya en yatkın Shakespeare oyununun da dizgeye bu biçimde tanıtılması son derece akla yakın bir gelişme. Sevin devrinde, oyunun basıldığı MEB yazın çevirisi dizisinin de örneklediği, ülkede yaygınlaşan batı yazın dizgesini tanıtıcı ekin seferberliği çeviriyi yönlendiren dikkate değer bir etkendir. Artam çevirisi Ulus gazetesinin, bir kitlesel iletim aracının "Tercümeler Kütüphanesi" adını verdiği, adından da anlaşılacağı gibi batı kaynak dizgesini erek dizgeye tanıtıcı bir dizi kapsamında yayımlanmış dolayısıyla belli bir eğitim amacı güttüğü söylenebilir. Erden çevirisi İstanbul Şehir Tiyatrolarının başlangıcından bu yana sürdürdüğü Shakespeare oyunları geleneğinin önemli bir parçasıdır [2.2]. Dora çevirisi ise Shakespeare'in çocuk yazınında ilk uyarlamadan 23 yıl ikincisinden ise 19 yıl sonra girişilmiş ve Shakespeare oyunlarının bu devrede erek dizgedeki saygın konumu gözönüne alındığında biraz gecikmiş bile sayılabilecek üçüncü bir yeniden tanıtım olarak değerlendirilebilir. Ayrıca yayınevinin adı da amaçlarını açıklamada son derece aydınlatıcı: "Kitap yayma odası". Bundan 9 yıl sonra da 4. çocuk yazını örneği, Yaltı çevirisi, yine benzer amaçlarla ve aynı okur kitlesi için

çevrilecektir. Yücel çevirisinin yayımlandığı yıllarda, batı yazın dizgesinin gelenekleri, akımları, türleri ve yazarlarıyla erek dizge tarafından iyiden iyiye özümsenmiştir artık; giderek saygın konumunu erekdizge uzlaşımlarıyla paylaşma durumunda kalır. Bozkurt çevirisinin çıktığı yıllarda ise ilk çeviriyi yönlendiren yaygın kitlesel eğitim amacı, belirginliğini ve yeğinliğini yitirir; belki de yön değiştirerek sınırlı bir kitleyi, üstmetinlerdeki açıklamalardan, az da olsa eklenen notlardan, 1. basıma koşut kaynak dil metnin varlığı gibi imlerden çıkarsadığımız kadarıyla, öğrenci/tiyatrocuyu, hedef alarak alttan alta sürer.

Çevirmenin Kimliği

Kendilerine yakıştırdıkları adlara bakarak (sırasıyla, EM1'de "adapte eden", EM2'de "çevirmen", EM3'te "çeviren", EM4'te belirsiz, EM5'te "Çeviren", EM6'da "Tercüme", EM7'te "Türkçe söyleyen", EM8'da "Türkçesi") çevirmenlerin kendilerine biçtiği kimliği sırasıyla değerlendirelim.

Turan çocuklar için İngiliz yazın dizgesinin bu ünlü yazarını ve yapıtını erek dizgedeki özgül bir okur kitlesine, çocuklara aktarmayı amaçlarken bunu bir "İngiliz masalı" biçiminde uyarlayarak aktarmayı uygun görmüş. Erek dizgede henüz yerleşik saygın bir konuma erişememiş bir yabancı yazın ürününü eski dizgeye sunma ve tanıtma amaçlı bir çaba olduğundan biçimsel bir kısıtlama ve değişimle gerçekleşiyor.

Sevin'in daha önce değindiğimiz çeviri seferberliği, çeviri bürosu etkinlikleri, MEB klasikleri dizisi gibi kaynak dizgeyi tanıtıcı çalışmaların yoğun olarak sürdüğü bir erek dizge içinde kendisine "çevirmen" adını uygun görmesi hiç de şaşırtıcı değil. Kaynak dizge ile erek dizgenin birbirine olanca yabancılığı, kaynak dizge normlarının yepyeni ancak saygın konumu tutan niteliği, bu KM'nin erek dizgeye sunuluşunda ve tanıtımında, iki dizge arasındaki düzgüyü her düzlemde aşama aşama çözüp dönüştürme işleminde aracı olacak biri için "çevirmen" adını son derece uygun kılıyor.

Artam ile Dora, EM1'deki gibi çocuklar için kısaltılmış bir metnin aktarıcısı. Ancak, kimliğini "adapte eden" değil de "çeviren" diye açıklayarak kaynak metne ve kaynak dizgenin normlarına yakınlığını belirtiyor.

Erden'in bu konuda kendisine yakıştırdığı kimliği bilmiyoruz ancak oyunun bu tür kapsamı içinde sahnelenmesi olan amacından yola çıkarak kendine kaynak metni erek dizge seyircisine tanıtan bir çevirmen gözüyle baktığını varsayabiliriz.

Yaltı da "tercüme"den söz ederken EM3 ile EM5'teki gibi KM2'yi temel alıyor, bu dizge normlarının öncelikli olduğunu belirtiyor.

Yücel'in, üstmetinlerde kendi sözleriyle açıkça ortaya koyduğu gibi, bu tür bir kimliği üstlenmeye hiç niyeti olmadığı anlaşılıyor. "Çevirmen" rolünü temelden yadsıyor.

Görevini tanımlarken "söylemek" eylemini işin içine katarak bir yandan erek metnin tiyatro uzlaşımlarından orta oyunu, meddah gibi sözlü anlatıma, aktarmaya ve doğaçlamaya dayanan yazın geleneğine yaslanır, öte yandan da, EM1'deki kılı kırk yaran, KM birimlerine bire bir karşılık bulma çabalarını, bir anlamda hiçe sayarak, yazı karşısında sözün belirsizliğini sezdirir. Bu tavrı belirleyen erek dizge normlarına bir göz atacak olursak şu görünümü çizebiliriz. Artık erek dizgede tiyatro türü, Elizabeth tiyatrosu, Shakespeare komedyası, Bir Yaz Gecesi Rüyası iyice tanınmış, erek yazın dizgesinde saygın bir konuma yerleşmiştir. Yücel'i yönlendiren normlar ise, merkezi tutmuş, kökleşmiş dolayısıyla devingenliği aşınıma uğramış bu yabancı dizge uzlaşımlarının yerini zorlayan, onların rahat konumunu çekinceye düşüren erek dizge gelenekleridir artık.

Bozkurt'un kendisine yakıştırdığı kimlik, kaynak dizge geleneğinin erek dizgeyle kurduğu bu karşılıklı dengenin ve çoğuldizgenin geçirdiği değişikliğin ayırdında olduğunu sergiler. Erek dizge okuru artık ne özgün metne, ne bu metnin içinde oluştuğu devir tiyatrosu özelliklerine, ne de yazara yabancıdır. Bu aşamada yapılacak olan baştan sona bilinmedik yepyeni bir dizge sunmak değil okura. Artık yapılması gereken bu dizgeyle tanışık bir kitleye, tüm kaynak dizgeyi baştan aşağı aktarmak yerine, yalnızca bir düzlemiele almak: dil düzgüsünü dönüştürmek. Bir başka deyişle, KM'nin Türkçesini sunmak.

Bu genel değerlendirmede gözden kaçırılmaması gereken, yukarıdaki bulgulara koşut bir nokta da, EM7'in oluşturduğu, ancak metnin anlam bütünlüğünde aksaklığa neyden

vermediğinden dikkate almadığımız bir kural dışı durum dışında ve çocuk yazını örneği olarak kısaltılanlar dışındaki çevirilerde EM2, EM4, EM7 ve EM8'da KM'nin bütününün aktarılmış olmasıdır.

Ayrıca, EM2'de ayrıntılı olmak üzere, EM8'de ise çeviride başvurulan öteki yapıtlarla birlikte, çeviride kaynak metnin hangi basımından yararlanıldığının belirtilmesine karşın EM7'de buna hiç değinilmemiş olması da çevirmenlerin eşdeğerlik konusundaki tutumları ve bu eğilimlerinin ne tür normların etkisiyle oluştuğuna değgin yukarıda vardığımız sonuçları desteklemektedir. EM4'deki bu tür bilgi eksikliklerini çevirinin basım aşamasına ulaşamamasına bağlıyoruz ve çevirmenin hangi dizgenin normları etkisi altında olduğunun ve nasıl bir eşdeğerlik güttüğünün çeviri-süreci normlarının yeniden kurulmasıyle sağlıklı olarak belirlenebileceğini düşünüyoruz.

Çocuk yazını metinlerine, EM1, EM3, EM5 ile EM6'ya gelince, bunlar bir yandan kendi KM'leri bağlamında bütün, ne var ki, kendilerinin de dolaylı olarak köken olarak belirttikleri Shakespeare tiyatro metni bağlamında ise kısmi çeviri olarak değerlendirilebilrler. Ne var ki, herbiri de KM olarak Lamb öyküsünü ya da kısaltılmış/uyarlanmış bir metni aldıklarını belirttiklerinden yukarıda tiyatro türü içindeki EM'ler için varılan sonucun bunlar için de geçerli olacağı, bütünlüğün korunduğu ortaya çıkıyor.

Dolayısıyla, bu bölümde alınan sonuçların irdelenip daha ayrıntılı olarak sınanması için incelemenin bir sonraki adımına, çeviri-süreci normlarının yeniden kurulması aşamasına geçiyoruz.

Bu bölümde süreç-öncesi çeviri normlarının irdelenmesiyle varılan sonuçların ne derecede sağlıklı olduğunun saptanması için ve bu bulguların çevirmenin çeviri güdümünün, bir başka deyişle, öncül normunun bulgulanmasında vazgeçilmez bir adım olarak, çeviri-süreci normlarını inceleyeceğiz. Bu inceleme, çalışmamızda temel alınan yöntemin açıklandığı bölümde belirtildiği gibi başlıca iki alanda sürdürülecek. İlkin, tüm metnin fiziksel yapısını ve bölümlenmesini yansıtan matriks normlarının bir dökümü yapılacak. İkinci aşamada erek metinlerin bütününden alınan verilerle kaynak metin verileri karşılaştırılacak; kaymalar belirlenerek değerlendirilecek. Daha sonra, metnin kendisini oluşturan metin-içi normlar daha ayrıntılı olarak ele alınacak. Bu yüzden de, bakış açımızı incelenen metinlerin belirli bölümlerine aynı ilkeler doğrultusunda daraltacağız.

3.4.1.2.1 Matriks Normları

Matriks normlarının yeniden oluşturulması sırasında ele alınacak öğeler, metnin sayfa sayısı; türün biçimsel özelliklerini yansıtan bölümlemeler olan, perde ve sahne sayısı; dramatik yapının bir öğesi olan devinimi sergileme işlevini yüklenen, oyundaki eylemi ve devingenliği yansıtan sahneye oyuncu girişi sayısı ile oyuncuların söz alma sayısı ya da söz akımının nicel değerlendirilmesi olacaktır.

Karşılaştırma sırasında, EM'ler değil, karşılaştırmalar için tertium comparationis ya da Yeterli Çeviri kimliği ile gönderge çerçevesi olarak EM2,EM3,EM7 ile EM8 için temel aldığımız kaynak metin (KM1), Shakespeare'in A Midsummer

Night's Dream adlı oyunu, dış yapısı açısından 5 perde, 9 sahneden oluşur. Sahnelerin iç yapısı ise 51 oyuncu girişi ve söz akımı sırasında 514 kez kişi değişiminden oluşan bir bölümlenme sergiler. KM1'de hem koşuk hem de düzyazı anlatım biçimi kullanılmıştır.

EM1, EM3, EM5 ile EM6'nın KM olan Mary ile Charles Lamb'in Tales from Shakespeare,"A Midsummer Night's Dream" adlı metni (KM2) ise 11 sayfalık bir öyküleme biçimindedir.(3)

İlk bölük erek metinlerin aynı alanlarda yapılmış bilgi dökümünü 2 no.lu çizelgede, ikinci öbeği de 3 no.lu çizelgede görebiliriz .

2 no.lu çizelgedeki döküme göre, ilk bölük erek metni sayfa sayısı açısından KM'e yakınlıkları doğrultusunda şöyle sıralayabiliriz: EM2, EM8, EM7. Dış yapı özelliklerinden perde sayısı ise bir oyun gibi bölümlenmemiş ve çocuk yazını biçimindeki örnekler daha ilerde kendi içinde değerlendirileceğinden bu aşamada değerlendirme dışı tutulduğunda EM2, EM4 ile EM8 aynıdır (5 perde). Sahne sayısına gelince, EM2, EM7 ile EM8 9 sahne, EM4 ise 11 sahneden oluşur. EM7'de ilk bakışta kaynak dizge normlarından belirgin biçimde uzaklaşan bir yeniden düzenleme sezilir. Perde sayısı 2'ye indirgenmiştir. Ancak sahne sayısının yine EM2 ile EM8'e koşut olduğunu görürüz (üçünde de 9). Bu gözlemin ışığında, EM7'de perde sayısındaki bu değişikliğin KM'nin kısaltılmasından değil de bir düzenleme farkından doğduğu ortaya çıkıyor. EM4'te 11'e

yükselen sahne sayısını da aynı biçimde değerlendirebiliriz. Toury'nin de belirttiği gibi normların yönlendirdiği bu tür ekleme, çıkarma ve yer değiştirme gibi değişikliklerin sınırları çoğu kez belirsizdir. Bir bölümde çıkartma bir başkasında ekleme olarak görülebilir (Toury 1980:53-54).

İç yapı özelliklerinden oyuncuların sahneye giriş sayısı yine KM, EM2 ile EM8'de aynıdır; EM7'de ise her iki perdenin son sahnelerinde (5. ile 9. sahne) ufak tefek değişiklikler gösterir (toplam 3 eksik). EM4'te de aynı yapıyı görebiliriz (toplam 4 eksik).

Oyun boyunca söz akımı sırasında oyuncuların söz alma sayısı sayfa sayısındaki duruma eşdeğerli bir tablo çizer: Sırasıyla KM-514, EM2-507, EM8-502, EM4-501, EM7-494. EM7'ye genel bakışta beliren önemli nicel ayrımı tikel olarak örneklendirelim. KM (IV,ii) sonunda baştan sona Bottom'ın sözleri olan bölüm, EM7'de (II,iii) öreke ile Testere arasında paylaştırılmış. Bu düzenleme, metnin bütünü açısından geçerli olabilecek belirli bir amacı olmadığı açıkça görülebileceğinden, bu yüzden de, bu değişikliğe başkaca bir işlev ya da anlam yüklenemeyeceğinden, bir dizim yanlışı ya da gözden kaçma olarak nitelendirilebilir. Öte yandan, ekleme niteliğinde bir sapma da örnekleyebiliriz. KM'de (III,ii) yer almayan bir söz, EM7'de (II,i) olayın akışı içinde Hermiya'ya yakıştırılmış. Çevirmen, neredeyse elinde olmadan Hermiya'nın ağzından haykırıyor:"Gitme İskender, gitme! Gidersen canına kıyacak". KM'den eksiklik biçiminde sapmalara bir örnek de aynı kişiye ait iki sözün birleştirilmesi KM'de (I,i) Egeus'un ilk sahneye

çıkışında Theseus'a yönelttiği selam sözcükleri,"Happy be Theseus, our renowned Duke!", EM7'de (I,i) Ege'nin bir sonraki konuşmasının başına kaydırılmış; aynı biçimde, Egeus'un sahneden ayrılırken söylediği ayrılış tümcesi, "With duty and desire we follow you", ise EM7'de bütünüyle kaldırılmıştır.

Dikkatimizi çeken bir başka örnek de kişi sayısındaki farklılık. Bu da yine yukarıdaki örnekler doğrultusunda değerlendirilebilecek bir düzenleme. EM7'de KM'deki 3 periden biri eksik. Nedeni araştırıldığında, KM'de "Moth", EM2, EM4 ile EM8'de "Pervane" adıyla sahneye çıkan bu perinin bireysel olarak payına düşen ne bir konuşma ne de özel bir rolünün olduğu, ancak periler korosu içinde onlara katıldığı görülüyor. EM7 çevirmeni yine oyunun erek dizgede alımlanmasını kolaylaştırıcı bir önlem olarak yalınlaştırma biçiminde bir kaymaya başvurmuş.

Matriks normları açısından yüzeysel olarak bakıldığında EM1, EM3, EM5 ile EM6'nın Shakespeare tiyatrosunun çocuk yazını örnekleri ve uyarlaması olarak kaynak dizge normlarından son derece uzaklaştıkları yanılgısına düşebiliriz. Oysa bu dört EM de KM olarak kaynak dizgede değişime uğramış ve özgün biçiminden uzaklaşmış bir metni KM2'yi temel almışlardır. Ortaya çıkan durum erek dizge normlarının baskınlığından çok kaynak dizgede zaten oluşmuş çarpıcı bir değişimi yansıtmaktadırlar. Bu yüzden ikinci bölük erek metni ilk bölük metinlerle matriks normları açısından karşılaştırmak düşünülemez bile. Çizelge 3'teki dökümdeki verilerle kendi aralarında değerlendirildiğinde

sayfa sayılarının gösterdikleri çeşitliliğin basım ve harf büyüklüğündeki ayrımlardan doğduğu kolayca gözlenebilir. Matriks normları bağlamında kaynak dizge normlarından uzaklaşma olarak değerlendirilebilecek tek örnek, metni resimleyerek sunan EM5 olabilir. Öte yandan ilk bölükte kaynak dizge normlarını çeşitli ölçülerde gözeten öteki çevirmenlerin metinlerine bakacak olursak sırasıyla EM2, EM4 ile EM8'in, KM normlarını EM7'ye göre daha titizlikle gözettikleri; ancak sayılardaki ayrıma karşın, metinler yakından incelendiğinde EM7'nin de KM normlarından nicelik olarak çok uzaklaşmayıp, gerek erek okur/izleyiciyi gerekse erek dizge içindeki uygulayımsal uzlaşımları ve sahnelenmeye elverişliliği gözettiği görülecektir.

Benzeri doğrultuda çevirmen kararlarını öteki erek metinlerde de görebiliyoruz. Buna bir örnek KM normlarını yakından izleyen EM8'de belirlediğimiz, bir yinelemeyi kısaltma amacını güden bir kaymadır. Puck ile Lysander'in bir önceki sözlerini yaklaşık olarak yineledikleri birer konuşmaları EM8'de yer almıyor (KM III,ii:82:402; EM8 III,ii:81).

Ayrıca, seçimleri çoğunlukla kaynak dizge normları doğrultusunda görülen EM2 çevirmeni "Notlar ve Açıklamalar" bölümüne, II,ii'deki perilerin şarkısının Türkçe sözcüklere uyarlanmış notalarını da eklemiş. Önsöz, giriş ve dört ayrı ek bölümü olan kaynak dizgenin özenli ve saygın Arden basımına bile eklenmemiş bu notalar. Dolayısıyla, çevirmenin şarkıyı, erek okur/izleyicisini gözeterek uyarlama çabasını, kaynak odaklı olmaktan son derece uzak buluyor, tersine, bu

seçiminde erek dizge normlarının baskın olduğunu düşünüyoruz.

Dolayısıyla, bir önceki bölümde ortaya çıkan sonuçlar ve böylesi genel ve nicel bir metin çözümlemesiyle varılan geniş ölçekteki bulgularla, çevirmenin odak aldığı dizge ya da güdümünü belirleyen normların niteliğini saptamadan önce metinlere yakından ve ayrıntılı bir biçimde, küçük ölçekte de yaklaşma gereksinimi bir kez daha belirginleşiyor.

3.4.1.2.2 Metin-içi Normlar

3.4.1.2.2.1 Genel Dil Kullanımı

İlkin ele alınacak metin-içi norm bölüğü genel olarak dil kullanımı, özgül olarak da, daha önce Shakespeare tiyatrosunun özgün kullanımı olarak belirlediğimiz belirli amaçlı ölçü-uyak kullanımı ile düzyazı-koşuk kullanımındaki kutuplaşma olacak. Çünkü Cevat Çapan'ın Değişen Tiyatro'da belirttiği gibi,

> Elizabeth çağı oyun yazarlarının ve özellikle Shakespeare'in başarısında, kullandıkları koşuk dilinin payını kimse yadsıyamaz. Uyaksız koşuk dediğimiz bu oyun dilinde yalnız eğretilemelerin ve benzetmelerin değil değişik ritimlerin, ses yinelemelerinin ve sözcüklerdeki çağrışımsal niteliğin çoğu zaman aynı oyunda çeşitli üsluplar yarattığı görülür. Shakespeare'in koşuk düzümü (versification) her oyununda değişik kişilerin değişik ruhsal durumlarını, toplum içindeki yerlerini ve olayların gelişme hızını yansıtan bir çeşitlilik gösterir. Yazarın koşuk diline yüklediği dramatik görev o dilin yapaylığını unutturur ve oyuna bir iç gerçeklik kazandırır. İşte Shakespeare'in bu amacını gerçekleştirmede koşuk dilinin çeşitli üsluplarının dışında yararlandığı bir başka anlatım aracı vardır ki, bunun üzerinde yeterince durulduğunu sanmıyoruz. Bu anlatım aracı Elizabeth çağında

> koşuk dili kadar gelişmiş olmayan düzyazıdır. Buna karşın düzyazı, Shakespeare'in ele aldığı karmaşık ve çok renkli insan manzaralarını dile getirmede onsuz edilemeyecek kadar gerekli bir denge öğesidir (Çapan, 1992:34).

Yaklaşımımız kaynak odaklı olmamakla birlikte, KM'ni "sonal yeterlilik" durumunun nesnel karşılığı olarak alıp gönderge çerçevesi olarak kullanmak istediğimizden ve üstünde duracağımız sorunların bir dökümünü yapabilmek amacıyla, işe ilkin KM1'in yukarıda belirtilen doğrultudaki, sonra da KM2'nin kendi türüne özgü dil özelliklerini ele almakla başlayacağız.

Bütüncemiz göreceli kısa metin sayılabilecek tiyatro türü olduğundan ve yalnızca tek bir özelliğe, dil kullanımına odaklandığımızdan ilkin tüm metni bu açıdan tarayabileceğiz. Bütüncedeki kısaltılmış metinler açısından da bütünü inceleme açısından bu tür bir güçlük söz konusu olmayacaktır.

KM1'de kullanılan en belirgin anlatım aracı, daha önce de değinildiği gibi, oyun boyunca almaşık olarak kullanılan düzyazı ve koşuktur. Ayrıca, incelenmesi kaçınılmaz olan bir nokta da yazarın koşuk düzümündeki varsıllık ve çeşitliliktir.

Brian Vickers, The Artistry of Shakespeare's Prose adlı yapıtında oyundaki üçlü olay örgüsüne değinir ve bunu dil kullanımındaki birtakım özelliklere bağlar,

> ...with a dramatic movement running through the plot at the three levels of lovers, clowns and fairies, (...) This triple structure is

> reproduced stylistically by the differences between the verse of the nobles and that of the fairies, and by the use of prose for the the rustics. Further, the separateness of these worlds is stressed by the fact that when the enchanted Titania declares her love to Bottom in his ass's head, she speaks in verse, he in prose ... (Vickers, 1968:65).(vi)

diyerek daha birçok benzer örnek sıralar.

KM1 söyleminde düzyazıyı çoğunlukla toplumun alt katmanlarından gelme kişiler, örneğin oyundaki zanaatçı topluluğu kullanıyor. Ancak, düzyazı kimileyin bu temel işlevinden uzaklaşıp eleştiri ya da alay gibi sıradışı yaklaşımlarda, yazarın üst düzeyde oyuncularına da kullandırdığı bir yordam olabiliyor. Koşuk ise oyun boyunca türlü türlü ölçü-uyak düzümlerine bürünebiliyor.Örnekleyecek olursak, genellikle soylu/yönetici kimlikli kişilerin ağzında düzeni yansıtan uyaksız koşuk; gerilimin ve devingenliğin arttığı durumlarda karşılıklı atışma ya da karşılamalar (stichomythia); tersine, eylem tekdüzeleş-tiğinde ya da yapma bir nitelik kazandığında ise mesnevi türü uyaklı ikilikler; insanüstü varlıklar, perilerin anlatımında kullanılan kısa dizeli, uyaklı, dizemli ölçü,vb.

KM1'de, oyunun en başından başlayan uyaksız koşuk ölçüsünün başat koşuk biçimi olduğu görülecektir: Hippolyta ile Theseus'un, Egeus'un, yine aynı toplumsal düzeyden genç sevgililer, Helena, Demetrius, Lysander ile Hermia'nın, giderek, doğaüstü varlıklar olsalar da yine bir tür üst düzeyin, yönetimin, süregelen düzenin temsilcileri olarak Oberon ile Titania'nın çoğu konuşmaları.

Öte yandan, az önce değindiğimiz gibi, aynı kişi öbeğinin oyun-içinde-oyun sırasındaki yorumları, eleştirileri ve değerlendirmelerinde yazar düzyazı dil kullanımına başvuruyor.

Zanaatçıların oyunu belli bir eleştirel işlev güdülerek kötü oyun örneği olarak yalınkat, yapma, düzmece bir ölçü-uyak kullanımına başvurularak yazılmış. Inga-Stina Ewbank'ın belirttiği gibi Shakespeare oyunlarında yeri geldikçe iyi tiyatro yapıtları ve iyi şiirlerin nasıl olması gerektiğini belirtme fırsatlarını değerlendirir, "From the plays we can learn something of what he thought they should not be like. (...) Deliberately "bad" Shakespearean poetry is sometimes functional rather than parodic" (Ewbank, 1984:110) (vii). Bu çalışmayı ilgilendiren yön de işte bu ve benzeri işlevselliklerin EM'lere ne derece yansıtıldığı ya da EM'lerde hangi kimliğe büründüğü. Bu yüzden ilkin büyük ölçekte, oyunun bütününde çevirmenlerin genel yönelimini gözden geçirip, ardından küçük ölçekte her tür dil kullanımını örnekleyen bir kesitte ayrıntıları gözden geçireceğiz.(4)

KM2'nin genel dil özelliklerini saptayabilmek için önsözde yazarların belirttiği amaca bakmakta yarar var. KM2 Önsözünde Mary ile Charles Lamb yapıtlarının amacını "genç okurlara Shakespeare okuma ve incelemesine bir giriş" sunma olarak belirtiyorlar. Okur kitlesini böylece son derece açık seçik tanımladıktan sonra, kullanılan dile değgin de yazarın kullandığı sözcüklere elden geldiğince bağlı kaldıklarını, eklenenlerin de öykünün akışını kolaylaştırmak için,

"güzelim" İngiliz dilinin etkisini bozmayacak nitelikte seçildiğini, başka deyişle, Shakespeare devrinden sonra dile girmiş sözcüklerden kaçınarak dilin o devirdeki rengini korumaya çaba gösterdiklerini açıklıyorlar.

Yazarlar, tragedyaları masallaştırırken yazarın sözcüklerinin hem anlatı bölümlerinde hem de karşılıklı konuşmalarda değiştirilmeden yinelendiğini, ne var ki, komedyalarda çoğu sözcüğün anlatı biçimine dönüştürülemeyip karşılıklı konuşma olarak bırakıldığını bu yüzden de oyun biçemine alışkın olmayan genç okura yadırgatıcı gelebileceğini saptıyorlar. Ayrıca kimi kez uyaksız koşuk biçiminin düzyazı içine yedirilerek okurun farkına varmadan, düzyazı okurmuşçasına şiirle karşı karşıya kalması sağlanıyor. Ancak, özgün yapıtın tüm şiirsel gücünün yansıtılamadığ gerçeğine değinilerek bunun ikinci amaçları olan okuma kolaylığını sağlama çabasından doğduğunu belirtiyorlar. Başlıca amacı genç okuru eğitmek olduğu anlaşılan bu KMnin dilinin de okur kitlesi gözetilerek özgün metnin yukarıda sözü geçen tür özelliklerinden bir bölüğünü yansılarken (örnekse, şiirselliğin yakalanmaya çalışıldığı) kimi bakımlardan özgün biçiminden hayli ayrıldığı (örnekse, metnin kısaltılması ve dramatik yapısının çözünerek çoğunlukla bir anlatı biçimine dönüştürüldüğü) görülüyor. Dolayısıyla bu aşamada her iki KM'nin ayrılıkları ve benzerlikleri gözetilerek EMler sırasıyla ve KM'lerine göre genel dil kullanımları açısından değerlendirilecektir.

3.4.1.2.2.1.1 EM1'deki Genel Dil Kullanımı

Çocuklara masal biçiminde bir uyarlamadan yapılan çevirinin söylemi yukarıda da değindiğimiz gibi doğal olarak bir Shakespeare metni özelliklerini taşımıyor. Ancak yine de dil kullanımında kaynak dizge normlarının büyük bir etkisi yok. Gerçi, KM'de olduğu gibi baştan sona "di'li geçmiş" zamanla aktarılan bir düzyazı biçiminde sürüyorsa da metnin çevirisi sürecinde daha çok erek dizgenin normlarının baskın olduğu gözleniyor. Örneğin erek dil masal söyleminde sıkça görülen deyişlere, kalıp sözlere geniş yer verilmiş. Örneklersek, "Evvel zamanda Buharada zalim bir ihtiyar vardı." (s.1) diye başlayan öyküleme boyunca kişilerin tanıtımında kullanılan betimlemeler belirgin biçimde erek dizge masal uzlaşımlarına dayanıyor: "servi boylu, burma bıyıklı" (s.2); "demir kalpli" (s.3); "Lakin şimdi o eski alemlerin yerinde yeller esiyordu" (s.4); "sazlarla, sözlerle sohbet", "sevmez oldum" (s.5); "kafdağında mavi çiçek", "bir iki çanak kımız içerek" (s.6); "yel gibi kayboldu" (s.7); "Az gittiler, uz gittiler, dere tepe düz gittiler" (s.8); "fırsat bu fırsattır diyerek", "içtiğimiz su ayrı gitmezdi" (s.11); "Kafdağının eteğinde dört büküm bir çam, bu çamın ikinci bükümünde bir taş, taşın üstünde kırmızı bir çiçek var" (s.12-13); "kalbi samimiyetle çarpıyordu", "ister istemez arzularına boyun eğdi" (s.16).

Açıkça sezilebileceği gibi EM1, KM2 yazarlarının titizlikle gözettikleri dil özelliklerini yansıtan bir Shakespeare metni olmaktansa tipik bir Türk halk masalı dil özelliklerini sergiliyor. Çevirmenin normlarının erek dizge

kaynaklı olduğu daha ilk bakışta bu dil özelliklerinde beliriyor. Bu eğilimin daha sonra incelemeye alınan öteki yönlerde de koşut biçimde sürdürülüp sürdürülmeyeceği ilerde irdelenecektir.

3.4.1.2.2.1.2 EM2'deki Genel Dil Kullanımı

EM2'de çevirmen, ilkin Shakespeare'in oyununun bütünündeki dil kullanımını notlarla açıklar, "Notlar ve Açıklamalar" bölümünde, I,i,176'ya değinerek şöyle der,

> Bu satırdan itibaren sahnenin lirizmi kafiyelerle beraber başlar (Chambers). Shakespeare nazmın ve nesrin bütün şekillerini bu eserde kullanmıştır. Kafiyesiz nazım şekli normal sahne konuşmaları, crescendo'lu decrescendo'lu sözlerde;mesnevi tarzında kafiyeli sözler tesirli lirik konuşmalarda; patetik ve kuvvetli ritmde ve tekrarlı kelimeler acemi şa'irleri, acemi aktörleri temsil için: kısa, müzikal ve sonoritesi bol kafiyeli ve canlı ritmli sözler feerik sahneler için; oyun içinde oyun oynıyan cahil aktörlerin konuşmalarıyla manzum,oyun seyredenlerin mulahazaları mensurdur. (N.S.)

Bu sözleriyle EM2 çevirmeni KM normlarının ayırdında olduğunu ve onları erek dizge içinde saygın bir konuma yakıştırdığını varsayıyoruz. Bu aşamada yanıtlamak istediğimiz soru çevirmenin bilinçle saptadığı bu normları uygulamada gözetip gözetmediği. Bakış açımızı yalnızca dil kullanımına, koşuk-düzyazı kutuplaşmasına ve koşuk düzümüne daraltarak EM1'in bütününü tarıyor ve çevirmenin başvurduğu çözümlerin bir dökümünü yapıyoruz.

I,i,214 için çevirmen "böyle mukabelelerde ölçü kelimeden daha mühim rol oynar: Helena daima Hermia'nın

sözlerini takibedip ona mukabil o ölçüde o kafiyede cevaplar yetiştiriyor" diyerek bir yandan çeviri kararını açıklıyor ve savunmasını yapıyor, öte yandan da, KM normlarının öne çıktığını sergiliyor. Bu saptama, çevirmenin aynı sahnenin 207-214. dizeleri için yaptığı açıklamayla da desteklenebilir.

> Bu satırlar arasındaki mukabele çok dikkate şayandır. Yalnız mısraların mukabelesi değil satırların kelimelerindeki tertip de mühimdir. Hermia'nın her sözünü Helena'nın bir arzusu, bilhassa kafiyeler ve uygun sesli sözlerle karşılar. Bu karşılama eski Yunan tiyatrosunun stichomythia san'tidir, ki Elektra'da Elektray'la kız kardeşinin muhaveresinde, Antigone'de Antigoneyle Ismena'nın muhaverelerinde bol bol görünür. Shakespeare bunun üstadıdır: Venedik Tacirinde Shylock'la Gratiano'nun mahkeme sahnesindeki karşılaşmaları, Jül Sezarda Brutus'la Cassius'un dördüncü perdedeki kavgaları stichomythia san'atının dahiyane örnekleridir (N.S.).

Çevirmen, notlarda kaynak dizge uzlaşımlarına değgin uzun uzadıya bilgiler sayıp dökmekle de kalmayıp, incelediğimiz bu özgül konudaki kendi çeviri güdümünü ele veren açıklamalarda da bulunuyor. Yine I,i,228'deki bir sözcük açıklamasını çevirmen konuyu genişletmek için sanki fırsat biliyor. İlkin, kaynak dizgenin normlarını belirtip sonra da aynı doğrultudaki kendi kararlarını anlatıyor çevirmen okura.

> Halbuki Shakespeare'in nazmı böyle uzun sözlere müsait değil. Shakespeare'in bu devrinde, bilhassa kafiyeli kısımlarda sahne dili nazım geleneklerine daha bağlı görünüyor. (...) Buna benzer birçok misaller getirilebilir. Biz tercümemizde bir parça bunlara sadık kalmakla beraber gene Shakespeare'den öğrendiğimiz sahne nazmını ön planda tuttuk. Shakespeare'in daha sonraki devirlerinde olduğu gibi cümle erkanını yerinde tutarak ancak konuşma dilinde tecviz edilebilecek takdim tehirlerle iktifa ettik (ben vurguluyorum).

Ayrıca yine çevirmene göre, I,i'de 242-246.dizedeki türden "eski tarz halk kafiyeleri" (örneğin, "oluyor/ buluyor/ görmüyor/ vermiyor") "Shakespeare'in bu eserde şekle verdiği eski çeşniyi" (örneğin,"For, ere Demetrius look'd on Hermia's eyne,/He hail'd down oaths that he was only mine") "biraz olsun sağlamak için" kullanılıyor.

I,ii'de KM'ne koşut olarak baştan sona kullanılan düzyazı anlatım biçimini de hemen sahnenin başında belirtilen notlarla okura açıklayan çevirmen bir kez daha bu çeviride kaynak dizge normlarının belirgin biçimde başat olduğunu doğrulamaktadır.

> Köylüler sonuna kadar mensur konuşur. Shakespeare da'ima komik sahnelerde kaba şahısların konuşmalarında bu ifade tarzını uygun bulur. Bu oyunda (a) köylü oyuncuların oyun dışı konuşmalarını interlude (oyun içinde oyun) un sözlerinden ayırmak için,(b) III.i.de IV.i de Mekik'le periler arasındaki tezadı kuvvetle belirtmek için, (Chambers),(c) son perdede kaba bir nazım olan patetik oyunu Theseus'la müsafirleri seyrederken seyircilerin konuşmalarını oynanan oyundan ayırmak için nesir kullanmıştır.

Çevirmen bir yandan da EM2'deki, KM'nin düzyazı kullanımına koşut olarak kullanılan düzyazı anlatım biçimini okuruna anımsatmak, tanıtmak amacını güdüyor.

Doğan Aksan, Şiir Dili ve Türk Şiir Dili adlı yapıtında "Ölçü ve Ritm" başlığı altında şiir dilinde bu iki etkiyi oluşturan öğeleri sıralar ve gerek Türkçe'de gerekse klasik şiirde bir dizenin ses yapısını oluşturan öbekleşmelere değinirken doğu ve batı şiirindeki ortak yönleri belirler.

> Burada şunu da belirtmek istiyoruz ki, genel olarak Türk şiirinde ritm, aruzla yazılmış örneklerde aruzun kendi uzun-kısa (kapalı-açık) hece düzeni ve kalıptaki hece sayısıyla sağlanmakta, hece ölşüsüyle yazılan şiirlerde ise duraklarla öbekleşen değişik sayıda hece dizilişleriyle oluşturulmaktadır. Ancak kimi şiirlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak meydana getirilmiş bulunan vurgu denkliklerine rastlanıyor. Aslında ölçü, içindeki duraklarla belli bir kadans, belli bir ritm oluşturulmakta, orkestra içindeki kontrbas ve bateri gibi görev görmektedir. Bu nedenle, gerek antik şiirde,gerek klasik batı şiirinde, gerekse doğu şiirinde bu nedenle ölçüden yararlanılmıştır (Aksan, 1993:234-235).

EM2 çevirmeni oyundaki şiirselliğin, bunun biçime yansımalarından biri olan koşuk kullanımının, kaynak ve erek dizgelerde tiyatro türü içinde bu anlatım biçiminin konumunun ayırdında. Bunu erek metne aktarırken neleri gözettiğine bakalım.

II,i'de 2-113. dizeler arasında Shakespeare'in, perinin konuşmasına ölçü olarak bir kelebeğin oradan oraya konmasını andıran canlı ve uçuşkan bir dizem (+.+) yakıştırmasına karşılık EM2 çevirmeni de erek dizgede benzer bir etki yaratacak bir çözüm (..+) bulur. Kaynak dizgedeki ölçü biçiminden yola çıkıp onun erek dil, erek yazın dizgesi ve bu dizgenin genelgeçer kuralları bağlamında bir çözümlemesini yaparak sonuçta yine erek dizgenin sunduğu seçenekleri ölçüt alarak bir çözüme varır.

Çevirmenin erek odaklı kaygıları bununla da kalmaz. Örneğin, yine II,i,15.dizede "And hang a pearl in every cowslip's ear" dizesini "Her zerrinin kulağ'na birer inci takıyım" diye karşılarken, bir yandan metnin tür

özelliklerine değinir, bir yandan da, anadilinin kullanımıyla ilgili açıklamalarda bulunur.

> Tiyatro nazmında konuşma dili esastır; bu mısra' da bu eserin bir çok yerlerinde olduğu gibi [ğ] hesaba katılmamıştır kulağına şeklinde yazdığımız şeyi dört heceli olarak telaffuz etmeyiz, üç heceli olarak ku-laa-na deriz. Konuşma dilimizde [ğ] telaffuz edilmez, o bir gramer kolaylığından başka bir şey değildir, hiçbir fonetik fonksiyonu yoktur. Bu harf nereye gelirse kendinden evvelki vokal uzar sonraki düşer: kelime ku-la-ğı diye telaffuz edilemez, ancak iki heceli olarak ku-la:'dır (üst üste iki nokta fonetikte vokali bir misli daha uzatma demektir).

Aynı özen ve kaygıdan doğan benzeri erek odaklı açıklamaları yine II,i,127 ile II,i,149-150'de görüyoruz. İlkindeki açıklama, "yüriğ'nizi üzmiyin>Yü-re-ği-ni-zi gibi beş heceli okunmamalı, bu kelime konuşma dilinde dört hecelidir: yü-ri:-ni-zi (N.S.)." ile ikincideki açıklama, "ben de sizin tekinsiz uğraklar'nıza gelmem> ... Burada ve ekseriya konuşma sırasında uğ-rak-la-rı-nı-za diyemeyiz, zaten desek güzel olmaz: konuşma dilinde bu beş hecedir: u:-rak-lar-nı-za, lar hecesinde bir ses düşüşü vardır ki hece zannedilir halbuki değildir. Aynı satırda Ver o çocuğu sözünde ço-cu: kelimesi de iki hecedir." aynı doğrultudadır.

II,ii,76-93 dizeler Shakespeare'in doğaüstü kişiler için kullandığı "trochaic" ölçüyle yazılmış. Bu ölçü, üst düzey ya da düzenden yana kişilerin sözlerinde baskın olan uyaksız koşuktaki "iambic" kalıbın tam tersine, bir vurgulu bir vurgusuz hece dizisinden oluşuyor. Sözcük anlamı "koşma", "uçma" olan bu ölçüyü çevirmen "Aruzda fa:-i-la:-tü-fa:-i-lün gibi bir şey" diye erek dizgedeki eşdeğerliğini kurmayı deneyerek karşılıyor.

III,i'in başlangıcında Quince ile Bottom arasında oyuna giriş bölümünün ölçüsü için bir anlaşmazlık çıkar. Biri "and it shall be written in eight and six" derken öteki "No, make it two more; let it be written in eight and eight" der. Nurettin Sevin ise orta yolu seçerek "biz sekiz yediyi tercih ettik" diyor, yine erek dilin gereksinmelerini ön planda tutarak.

Buna karşın, çevirmen dil kullanımı ve koşuktaki ölçü seçimi konusundaki çevirmen kararlarının ağırlıklı olarak kaynak dizgeden yana mı, erek dizgeden yana mı olduğunu yine III,ii,166-168 için yazdığı bir notla açıkça ortaya koyar.

> Aslında bu üç satır hep ort kafiyesiyle yazılmış, Nazım tekniği meraklıları buna bakınca hata zanneder; bazı alimler gibi bir satırın düştüğünü tahmin eder. Halbuki Shakespeare her şeyi tiyatro tesiri için yapar. O eserlerini okunsun diye değil, seyredilsin diye yazmıştır. (...) yazmakla istediği dramatik kuvveti yaratmış olduğu görülüyor. Bu maksatla Türkçede de aynı yol tutuldu. Bizim için lüzumlu olan şey kaabil olduğu kadar Shakespeare'e yaklaşmak, bilinmiş nazım şekillerinden ziyade rüya havasını veren iç ahenkli tiyatro nizamıdır (ben vurguluyorum).

Görüldüğü gibi çevirmenin seslendiği okur/izleyici kitlesine karşı üstlendiği bir sorumluluk var. Kaynak dizgedeki yenilikleri erek dizgenin bildik uzlaşımlarına yeğleyerek bu yeni dizgeyi kendi yazınına sunma, tanıtma çabası olarak da nitelenebilir bu.

Dördüncü Perde, her öbekten oyun kişisinin sahneye çıktığı, dolayısıyla bu noktaya değin incelenmiş olan tüm koşuk ölçülerinin ve düzyazının almaşıklı olarak

kullanıldığı bir bölüm. Çevirmenin bu konuda sürekli sezinlediğimiz ve örneklediğimiz duyarlığı aynı tutarlıkla sürüyor. Örnekleyecek olursak, IV,i,1-52'de Titania uyaksız koşuk kullanır, buna karşın Bottom düzyazı ile konuşturulur. EM2'deki uygulama da bu seçime koşut sürer. Yalnızca ölçü değil dizemi oluşturan ses öğelerinden önde gelenlerden olan uyak da çeviride yakından izlenmektedir. Örneğin, IV,i,1-4'de uyak abab düzeneğini izler: bed/coy/head/joy. EM2'de buna koşut bir karar gözlemleriz: yatağa/şakakları/yanağa / kulakları.

EM2'nin özgün metnin dil kullanımının bir izdüşümünü oluşturma gayretini zaten buraya değin yapılan, bütüne yönelik incelemede gördük. Aynı olguyu küçük ölçekli ancak ayrıntılı bir çalışmayla izleyelim. Yoğunlaşacağımız bölüm olan V. Perde, olay örgüsü ve eylemde olduğu kadar dil, anlatım ve ses etkileri açısından da birçok öğenin birleşip işlevsel anlamlarının su yüzüne çıktığı bir çözüm ve bitiş bölümü. İlkin, bu perdede çevirmenin de yazar gibi Theseus ile Hippolyta'nın konuşmasıyla açılan, aşıkların girişiyle süren ilk bölümde uyaksız koşuk kullandığını görürüz. Oyun-içinde-oyunun önsözünde ise yazarın amaçladığı abartılı ve yanlışlarla dolu söyleyiş ve vurgulama biçimini, EM2 çevirmeni okuma imleri ile duruşları bile metne ekleyerek (n.112-113) yineler. Çevirmen, bununla kalmaz, notlarda oyuncunun bu imleri uygulama biçimini açıklar (s.213; not 115-116). Ayrıca, örneğin, oyun-içinde-oyunda yazarın başvurduğu olağandışı kullanımlardan hiçbiri çevirmenin gözünden kaçmaz. Örneğin, V,i,137-161'de "oyun"un giriş

bölümünde ne tür uyağın hangi amaçla kullanıldığını saptayıp bunu kendi çeviri edimine yansıtır: şaşarsınız/kadar/kız/ duvar/vb.

> Shakespeare umumiyetle lirik kısımları böyle sone nev'ini hatırlatacak tarzda kafiyeler, son beyti mesnevi kafiyeleriyle bitirir. Bu sözler ve umumiyetle rustik oyuncuların sözleri mübalağalı ve son derece iptidai ve acemice olmakla beraber acemilik de bir latife nizamı içindedir.

Zanaatçıların oyunu sürerken yazarın yalnızca bu bölüme özgü olmak üzere, soylulara yakıştırdığı, oyuncuların abartmalı koşuk biçimine ters bir etki yaratması amaçlanan ve böylece yazara her iki toplum katmanına da eleştirel yaklaşabilme olanağı tanıyıp bunları alaya alma fırsatı veren düzyazı kullanımı da EM2 çevirmeninin olduğu gibi aktardığı bir başka yordam (V,1,325-342). Çevirmen oyuncuların dil kullanımında da yine yazarın izini sürer. Kaynak metin odaklı yaklaşımını da notlarda şöyle belgeler,

> Aslanın sekiz mısralık sözlerinden ilk dört satırının kafiyeleri <u>İngilizcesinde de</u> bir aşırı, yani sone gibi, son dört mısra'ı çifter çifter mesnevi tarzında (235-242) (ben vurguluyorum).

Nurettin Sevin, perdenin son kırk satırının bir zifaf marşına benzediğini notlarda belirtirken kendi ölçü-uyak düzenindeki seçimleriyle yazarın bu şölen etkisini vermek için başvurduğu öğeleri ve kurduğu düzeni, örneğin mesnevi biçimi uyak düzenini yineler. Kaynak dizge normlarının son derece ayırdında olan ve en başından beri kaynak dizgeyi erek dizge okuruna tanıtma görevini üstlenmiş görünen çevirmen yeri geldiğinde erek dizge uzlaşımlarının

gizilgücünü de işin içine sokarak değerlendirir.

Sonuç olarak, genel dil kullanımı gözönünde tutulduğunda çevirmenin erek dizge uzlaşımlarının ayırdında olmakla birlikte çeviri yöneliminde kaynak dizge normlarının ağırlıklı biçimde belirleyici olduğunu görüyoruz.

3.4.1.2.2.1.3 EM3'teki Genel Dil Kullanımı

EM3 çevirmeni genel dil kullanımı açısından KM'nin dil özelliklerini son derece titizlikle izliyor. Çocuklar için uyarlanmış bu masalı "di'li geçmiş" zaman kullanarak aktardığı gibi KM'de koşuk biçimiyle verilen perilerin şarkısında da aynı biçimi, uyak (ababccabab) gibi birtakım inceliklerine varana değin gözetiyor. Bu verilerin ışığında EM3 çevirmeni için kaynak dizgenin öncelikli olduğu ve onun normlarının çevirmen kararlarını etkileyip belirlediğni söyleyebiliriz.

3.4.1.2.2.1.4 EM4'teki Genel Dil Kullanımı

Yayımlanmamış ama bir kez sahneye konmuş bir oyun çevirisi dosyası olan EM4 metninde çevirmen kararlarının düzyazıdan yana olduğunu ancak birtakım durumlarda koşuk kullanımına da başvurulduğunu izliyoruz. Bu kullanım, kişilerin toplumsal konumunun gerektirdiği kayıt düzgüsünü ya da oyun içindeki rolünü yansıtmak yerine, çoğu kez, abartılı koşuk kullanımlarının gerektiği yerlerde yoğunlaşıyor. Dolayısıyla, her çeviriyi karşılaştırdığımız örnek çerçevenin ancak bir bölüğündeki kullanımla örtüşüyor.

Koşuk kullanımı bu çeviride ancak I,ii,say.4'te (Bottom), II,iii,say.8'de (periler), III,i,say.12'de (Piram, Tizbe, Puck, Bottom), III,ii,say.19'de (Puck), IV,i,say.20-21'de (Oberon tılsımı sürerken yalnızca kısa bir bölüm, Oberon/Titanya söyleşisi), V,i,say.25'te (Prolog'la başlayıp oynanan oyunun büyük bölümü), V,ii,say.29-30 yani sahnenin tümünde (Puck, Oberon, Titanya) görülüyor. Buna karşılık, örneğin EM2 ile EM8'da koşuk olan EM7'de ise belirgin biçimde koşuk özellikleri taşıyan bir düzyazıyla sunulan [3.4.1.2.2.7] Atinalıların konuşmaları bu çeviride düzyazı ile karşılanıyor.

Yayımlanmadığı için okur kitlesine hiçbir zaman ulaşmamış olan ve oyuncularla tiyatro adamlarının elinde, seyirciye ulaşma aracı işlevi gören bir dosya olarak kalmış bu çevirinin amaçladığı kitle tiyatro seyircisidir doğallıkla. Dolayısıyla, yukarıdaki bulguların ışığında, erek dizgenin tiyatro uzlaşımları ile tiyatro adamlarının amaçları ve/ya da seyirci kitlesinin beklentileri çevirmeni etkileyen normlar olarak görülebilir.

3.4.1.2.2.1.5 EM5'teki Genel Dil Kullanımı

EM1 gibi çocuk yazını kapsamında ele aldığımız EM5 bu metnin masala özgü niteliklerinin bir bölümünü taşımamakla birlikte başka birtakım özellikleri dolayısıyla erek yazın dizgesinin çocuk yazını örneği olma niteliğini koruyor. Yine erek dizgede bu zaman kesitinde geçerli olan masal uzlaşımlarının yani erek dizge normlarının etkisi gözlenebiliyor. Örneğin çeviri ölçünlü bir dil kullanılarak

yapılmış, bununla birlikte "miş'li geçmiş" zaman kullanılarak anlatılmış.

Metne eklenen resimler ulus, devir, ülke özellikleri gütmeyen evrensel peri masalı resimleri. KM'de olduğu gibi araoyun ve onun gerekli kıldığı dil ayrımları kaldırılmış ve düş izleğine dayanarak metindeki olağanüstü öğeleri açıklayan bir sonsöz Puck'ın ağzından olmasa bile metne eklenmiş.

Sonuç olarak, EM5, EM1 ile EM4'le karşılaştırılırsa ikisinin ortasında bir eşdeğerlilik çizgisine yerleştirilebilir, kısacası ne ilki denli erek dizge normlarının güdümündedir ne de ikincisi denli kaynak dizge ağırlıklı bir yaklaşımı vardır. Genel dil kullanımı açısından kabul edilebilirlik ile yeterliğin uzlaştığı bir çeviridir bu. Ancak, kesin sonuca varmak için incelenecek öteki yönleri de beklemek gerekecektir.

3.4.1.2.2.1.6 EM6'daki Genel Dil Kullanımı

Yine çocuk yazını kapsamında olan EM6'da öykü "di'li geçmiş" zamanla aktarılıyor. KM'de koşuk olan perilerin şarkısı yine koşuk biçiminde ancak bu kez EM3'ün tersine uyaksız çevrilmiş. Kaynak dizge normlarını gözeten bu tür kararlara karşılık erek dizge çeviri çocuk yazını normları olarak değerlendirilebilecek İngilizce dışındaki yabancı dizgelerden ve dillerden gelen, KM'de olmayan, ama çevirmenin erek dizge okurunun tanış olduğunu düşündüğü birtakım sanlar kullanılmış. Örneğin, senyör, damdönör, Mister, majeste, vb.

Sonuç olarak, bu aşamada EM5'teki eşdeğerlik için geçerli saydığımız bir geçiş ya da denge durumunun EM6'daki dil kullanımı için de geçerli olduğu söylenebilir.

3.4.1.2.2.1.7 EM7'deki Genel Dil Kullanımı

Öte yandan, bir tiyatro oyunu biçiminde çevrilen EM7'deki dil kullanımı açısından çevirmen kararlarına bakacak olursak bu seçimler şöyle değerlendirilebilir. Metne genel ve yüzeysel bir yaklaşımla yaklaştığımızda, ilk göze çarpan özellik, bu metinde, kaynak dizgenin koşuk düzümü ile düzyazı kullanımındaki işlevsellikten doğan ayırıcı özellik olan çeşitliliğin yitmesi, gözönüne alınmamış olmasıdır. Çünkü, periler ve öteki doğaüstü yaratıkların gerek sözleri gerekse şarkıları ile araoyunda kullanılan abartılı ve yapmacıklı koşuk düzeni dışında metin baştan sona düzyazı anlatımla sürmektedir. Koşuk kullanımının EM2'yle karşılaştırıldığında ne denli sınırlı kaldığını bu anlatım biçiminin bir dökümünü yaptığımızda görebiliriz.

EM7'de I,ii ile I,iv de Cin'in konuşması; I,iv de Perilerin; I,v de Öreke, Körük, Cin ve Müzeyyen'in; II,i deki büyü sahnelerinde Babaron ile Cin'in; II,ii de Müzeyyen, Cin ile Babaron'un II,iv de önsözde ve araoyunda yapma, ağdalı bir biçemle Testere, Duvar, Piramus ile Tisbe; kapanışta da Cin, Babaron ile Müzeyyen koşuk anlatımla konuşurlar.

Bununla da kalmaz, çeviride ne çevirmen kararlarına değgin ne de kaynak yazın dizgesinin yukarıda değindiğimiz

uzlaşımlarını sözkonusu eden bir ek not ya da açıklayıcı bir üstmetne rastlanır.

Ne var ki, dar bir alanda yapılan küçük ölçekli bir incelemede metindeki dizemi kurmaya yönelik, ölçü dışındaki birtakım öğelerin varlığı saptanabiliyor. Bunlar, daha önce değinilen, Doğan Aksan'ın dizem tanımında yer alan hece sayısı, vurgu, vb. özellikler ve iç uyak, duraklar, ses yinelemeleri, erek metin okur/izleyicisinin kulağında yer etmiş kalıp deyişler, vb. öğeler olarak sıralanabilir.

J.S. Holmes, "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form" adlı yazısında koşuk çeviri edimlerinden günümüze değin türlü yaklaşımlarla üretilmiş erek metinleri belli başlıklar altında ulamlar. R. Barthes'ın yazın ile üstyazın ayrımını şiire uygulayan Holmes, biri kendi kaynak dili ve dizgesi içinde yer alan özgün metin, öteki de erek dizge ile onun içinde yer alan yorum, eleştiri, esinlenme, vb. niteliğiyle üretilen metinlerin hepsi olmak üzere iki uca doğru yayılan bir üstyazın biçimleri yelpazesi oluşturur. Bu izgenin ortasında da özgün metnin, şiirin, koşuk çevirisiyle aktarılmış biçimi olan üstşiir yer alır. Bu tür bir aktarımda olası aktarım biçimlerinin de zaman içinde türlü yaklaşımlarla gerçekleştiği görülmüştür. Kimi kez öykünmeci (mimetic) bir yaklaşım seçilmiş, kimileyin benzetmeci ya da örneksemeci (analogical) bir tavırla yaklaşılmış çeviri edimine; kimi kez özgün metnin biçimi çevirmenin başlıca kaygısı ve çıkış noktası olurken kimileyin de biçim değil içerik yönetmiş çevirmenin güdümünü. Günümüzde biçim ile içeriğin bir bütün

olduğu düşüncesinden yola çıkan çoğu çevirmen bu esnek yaklaşımı benimsiyor çeviri ediminde. (5)

Holmes'un da belirttiği gibi bu son derece özgürlükçü bir yaklaşımdır,

> a kind of minimum confrontation on the part of the metapoet to the formal reqirements of his poetic culture, which at the same time leaves him the freedom to transfer the "meaning" of the poem with greater flexibility than a mimetic or analogical form would have allowed (Holmes, 1970:98-99)(viii) .

Işte bu aşamadaki sorunumuz oyunun kendine özgü dil anlatımını incelemek üzere EM7 çevirmeninin yaklaşımını irdelemek, başvurduğu özgürlükçü çözümlerle verdiği kararları, kısacası, çeviri edimini yöneten normları yeniden kurup, belirlemeye çalışmak olacak.

Ayrıntılar üzerinde yoğunlaşarak, küçük ölçekli düzlemde, bu doğrultuda incelenecek olan bölüm, bu noktaya değin sözkonusu olan her türlü dil anlatımını içerdiği için oyunun EM7'de II,iv olan son bölümü seçilmişti.

Metinde, kesintisiz düzyazıyla aktarılan ilk bölümde, (110 satır), sesbirimleri, sözlükbirimleri açısından ve sözdizimsel, anlambilimsel düzlemlerde, koşuk kullanımının devingen eşdeğerliğini sağlayabilecek, bir başka deyişle, ölçünlü düzyazı uzlaşımları ve söyleminden ayrılan birtakım özellikler araştırılacak.

Sahnenin açılışında İpolita ile Tezeus arasında başlayan ve sonra İskender ile Filostrata'nın da katıldığı

araoyunun koşuk biçimindeki önsözüne değin süren konuşmada saptanan başlıca ses özellikleri yinelemeler biçiminde özetlenebilir. 3-20. satır arasında /y/ 35 kez yinelenmiş. Aynı sözcenin yalnızca ilk tümcesi içinde aynı sesin yinelenme sayısı oniki. 46-61. satır arasında /ü/ 32 kez; 86-7. satırda /f/ 4 kez yinelenmiş.

Buna koşut olarak metinde sözlükbirim düzeyinde de yinelemeler kimi kez tümceler arasında iç uyaklar oluşturarak kimi kez de aynı tümce içinde bir uyum, denge ya da dizem etkisi yaratarak sürüyor. 3-4. satırda "masal...fasıl"; 5. satırda "öyle...öyle" ; 32.satırda "raks... mask"; 60-61. satırda "türü...sürü"; 104. satırda "çata pata, çata pata" ikilemesi.

Sözcük yinelemeleri yer yer sözdizimi düzlemine taşıp tümce yapısında da koşutluklar kuruyor. 12-13. satırda "kah iner yeryüzüne, seyreder gökyüzünü, kah çıkar gökyüzüne, seyreder yeryüzünü"; 51. satırda "seyrettim bu seyri"; 56. satırda "kısalığına kısa ama kafa sıkıcı kıssa"; 78. satırda "belleklerinin merhum validesini belleyerek"; 91. satırda "süfliliğe hizmet edeceğim derken süflileşen vazifeye"; 96. satırda "kusurların kusuruna bakmamaktır en kusursuz eğlence"; 111. satırda "dili bağlanmış olsa da dilden konuşan o dosdoğru sadeliğe doğrulurum".

Yine sözdizimi düzleminde, az sayıda kurallı tümcenin yanısıra, tümceye ikili bir yapı kazandıran duraklara, devrik ya da kesik tümcelere de rastlanıyor. Daha ilk satırdaki tümcede olduğu gibi: "Ne acayip, diğ mi, Tezeus,

bu aşıkların anlattıkları şeyler?" Yanıtı beklenmeyen bu ad tümcesinin tam ortasındaki özel ad her iki yana dağilmış eşit önemdeki öşenin destek noktasını oluşturarak tümcenin iki bölümü arasında bir denge ve uyum kurar. 6. satırda " onlara olur ayan"; 8-9. satırda "ifritlerle atar aşık"; 26. satırda "doğrusu kesildi nefesim"; 36. satırda "hafif savuşturacağız zamanla giriştiğimiz bu kıran kırana döğüşü"; 43. satırda "takdim edeyim bir nüshasını"; 49. satırda "Geçelim bunu bir kalem"; 54-55. satırda "Bildim, bir yergidir bu, bir çeşit tenkit, hayli serttir ama, ters düşer bizim ahengimize"; 63. satırda "rastlamadım böyle kısa, böyle muhtasar temsile"; 94. satırda "Söylüyor ya işte EGE, boğulacaklar bu derede diye!"; 103. satırda "İrade buyurursanız, başlayacaklar mukaddemeyi takdime"; son satırda "Çıksınlar öne!" olarak örnekleyebileceğimiz bu olguyu sayıya dökecek olursak, nokta, ünlem ya da soru imiyle ayrılmış toplam 74 sözcenin, 27'si kurallı, 47'si kesik ya da devrik tümce yapısında.

Anlam düzleminde sözlükbirimlerin eskil kullanımı, ölçünlü dil kullanımımızın dışına taşan Osmanlıca sözcüklerin ve deyişlerin masalsı ya da doğaüstü bir hava yaratmak için kullanımı, aşırı uçlardaki değişik kayıt düzgülerinin yanyana kullanımı, örneğin, argo yanısıra saygın seslenme biçimleri de dikkatimizi çekiyor. Dil kullanımındaki bu tür, bir yandan abartmalı, öte yandan karşıtlıkları vurgulayan, beklenmedik yükseliş ve düşüşlere başvuran bir anlatım da yine düzyazı uzlaşımlarının sınırlarını zorlayan bir yordam olarak değerlendirilebilir.

örneklersek, 3-20 satırlar arasında "haydan gelme" , "ayan olma", "meftun", "ifrit", "kaçık", "marsık", "işitik", "kukumav", " püf desen"; 40-65. satırlar arasında "lâgar", "takdim", "nüsha", "münasip","icrayı lübiyat", "neşide", "inşad etmek", "menkıbe", "esrük", "baküsi", "cuş", "rind", "muzaffer", "mâbudesi", "tenkit", "mâşuke", "kıssa", "münasip", "müsaade", "ömrü acizanem", "muhtasar", "muazzam", "tekmil", "tâbiri mahsusiyle".

Kayıt düzgüsünü sergileyen bir başka öge olarak seslenme sözcüklerindeki abartmayı da örnekleyelim. 30-31. satırda "haşmetlim, saadetli efendim, aşkınıza, meşkinize, döşeğinize hayırlar divan dursun herdaim!"; 38-39. satırlarda "Kulunuz herzamanki gibi, hünkârım, hâki pâyenizdeyim"; 45. satırda "devletlim"; 81. satırda "Aman,sultanım,aman! Size güre değil efendim, teeddüp ederim"; 84. satırda "zatıâlinizi"; 113. satırda, "irade buyurursanız".

Sonuç olarak, EM7'de koşuk-düzyazı çeşitliliğinin ilk bakışta gözönüne alınmadığı ve oyunda son derece işlevsel olduğunu daha önce gördüğümüz dil kullanımı alanında bir kayma olduğu düşünülürse de, derinlemesine bakıldığında çevirmenin gerektiğinde düzyazı içinde koşuk dokusunu kurduğu ve böylece bu anlatımın yerini tutarak metnin genel tutarlığını kuracak dengeleyici bir bir yordama başvurduğu anlaşılıyor.

3.4.1.2.2.1.8 EM8'deki Genel Dil Kullanımı

EM8'de dil kullanımı örgesi ise EM2'nin çözümlerine dolayısıyla KM'nin düzeneğine oldukça yakın. Ne var ki, EM8'de, tıpkı EM7'de olduğu gibi çevirmen kararlarını ve bunların gerekçelerini açıklayıp destekleyen üstmetinlere rastlamıyoruz. Gerek oyunun bütününde gerekse son perdenin ayrıntılı incelemesinde EM2 çevirmeninin yönelimini bulguluyoruz.

Bununla birlikte, EM8 çevirmeninin yer yer KM ya da EM2'nin benimsediği doğrultudan uzaklaştığı da oluyor. Örneğin, I,ii'de Bottom'ın düzyazı konuşması KM ile EM2'deki gibi düzyazıyla iletiliyor ancak sözlerine eklediği küçücük uyaklı ölçülü koşuktaki, EM2'de de özenle, kimi kez erek dil ölçünlerini zorlayarak yinelenen uyaklar EM8'de ya bütünüyle kaldırılmış ya da belli belirsiz seziliyor. KM (27-34) rocks/shocks/locks/gates/car/far/mar/fates; EM2 (33-40) kayalar/ çarpmalar/ parçalar/ kapılarını/ arabası/ aynası/ aptalsı/yapılarını; EM8 kayalar/inletir/duvarlarını/çatlatır /güneş/parıldar/varsa/yakar. Aynı durum son perdedeki araoyunun zorlama uyakları için de geçerlidir. Aslan'ın izleyicilere seslenen sözlerine bakalım: EM8 bile/siz/başlayınca/belki de / adım /aslanın/olsaydım/canım; EM2 (235-242) hanımlar/aslan/hanımlar/korkudan/aman/aslan/ meydana/bana; EM7 hanımlar/aslan/hanımlar/korkudan/aman/ aslan/meydana/olduğuma; KM (214-221) fear/floor/here/roar/ am/dam/strife/life.

Erek metinler dil kullanımı ile ölçü-uyak çeşitliliğine bulunan çevirmen çözümleri açısından karşılaştırıldığında, dil kullanımı bakımından ilk bakışta aynı doğrultuda özelliklere sahip gibi görünen EM2 ile EM8'in birbirinden ayrıldığı, buna karşılık, EM2 ile EM7'nin benzeştiği birçok nokta bulgulanabilir. Örneğin aşağıdaki örnekte EM2 ile EM7 çevirmenlerinin aldıkları kararlar birbirine daha yakın. II,i'de perinin canlı uçuşuna uygun ölçüye enikonu öykünen Sevin aynı zamanda içerikteki devinimi de tıpkı KM'deki gibi tümcenin ağırlığını ardarda dizdiği yer belirteçleri üstüne oturtarak, buna karşılık, tek bir eylem (altı çizili) kullanarak yansıtmış.

Dereden, tepeden,
  Bayırdan bostandan,
Çalıdan, çırpıdan
  Yangından, tufandan
Aşarım ben her yeri, ... (2-5)

Buna karşılık, Yücel nerdeyse baştan sona düzyazı olarak aktardığı metinde perinin şarkısında koşuk kullanır. Devinim bu kez yine uçuşkan bir dizi belirteç ve onların hızını kesmeyen bir ekeylemle (altı çizili) yansıtılır.

Dereden, tepeden
  İrem Bağına,
Çalıdan, sapadan
  Çiçek Dağına
Seferiyim, seferi, ...
(I,iii, say. 17)

Bozkurt ise, ölçüde, metnin öteki bölümlerinden ayrımsanır bir değişiklik yapmakla birlikte, perinin bir daldan ötekine konan uçuşkanlığını göreceli olarak ağırlaştıran çekimli eylemlerin (altı çizili) sayısını çoğaltmıştır.

> Tepelerden aşar, vadilerde uçarım,
> Çalıdan geçer,çayırda sekerim,
> Rüzgarlara biner, tarlalara inerim,
> Irmaklarda yüzer, alevlerde gezerim;
> Her yerde dolaşır, ufuklara ulaşırım,
> ... (II,i, say.37)

Öte yandan, EM4'te ise ağır aksak bir düzyazıyla karşılanmış bu peri sözü.

> Derelerden, tepelerden. Dolaşırım her yerde ben; bahçelerde, avlularda, ateşlerde, dalgalarda aydan hızlı giderim. Ecemize hizmet eder, çiğ serperim çimenlere (II,i, say.5).

Erek metinlerdeki dil kullanımının ne tür normların etkisi altında ne gibi kaymalara uğradığını gözlemledik. Tiyatro türü kapsamına giren ve KM1'i temel alan ilk öbek çeviride yukarıda [3.4.1.2.2.1.2-4-7-8] bulgulananlardan anlaşılacağı gibi, KM'nin normlarını en saygın konuma oturtup erek dilin zorunlu kıldığı, kural nitelikli kaymalar dışında her aşama ve düzeyde bu normlar bağlamında çözümler arayan EM2 çevirmenine karşılık, EM4, EM7 ile EM8 çevirmenlerinin çeviri edimlerinde erek dizge normları yönünde birtakım kaymalara başvurdukları görülüyor. Bununla birlikte, yüzeysel yapıdaki bu tür kaymalarla metinlerin anlatım dokusu büyük bir dokuncaya uğramıyor. Öte yandan, çocuk yazını kapsamındaki ikinci öbek çeviriye baktığımızda, [3.4.1.2.2.1.1-3-5-6] erek dizgedeki çocuk yazını normlarını kaynak dizgeyi bütünüyle yok sayacak derecede gözeten EM1 çevirmeni ile erek dizge normlarının ayırdında olmakla birlikte kaynak dizge normlarını da göz önünde bulunduran EM3, EM5 ile EM6 çevirmenleri bir yandan da, daha ilk adımda, bu oyunu erek dizgeye tanıtırken kaynak metin olarak

bir uyarlama ve kısaltmayı seçerek erek dizgenin normlarına öncelik verdiklerini sezdiriyorlar.

Sonuç olarak KM1'i temel alan ilk öbek EM genel dil kullanımı açısından kendi içinde değerlendirildiğinde, çevirmen kararlarındaki büyük ölçüde kaynak dizge odaklı bir yaklaşımdan gitgide daha erek odaklı bir yaklaşıma doğru kayış, zaman zaman azalıp çoğalarak değişiklik göstermekle birlikte tutarlılık gösteren bir eğim gösteriyor. Tiyatro türünün eğitici yönünün, başka deyişle seyirciyle iletişim kurma, ona bir ileti sunma amacının öne çıktığı devirlerde erek dizge normları ağırlıklı olarak kendini gösteriyor. Vurgulanan amaç çoğu kez eğitim amacıyla kaynak dizgenin tanıtımı olduğunda ise erek dizge normları iyiden iyiye gözden düşmese de etkinliğinden bir şeyler yitiriyor.

3.4.1.2.2.2 Adlar

Metin-içi normları bir de oyunda kullanılan özel adlar ve tür adları açısından ele alalım.

Türk Dil Kurumu yayınlarından Sözcük Türleri,I adlı yapıtta ad karşılığında verilen tanım şöyle: "Adlar, evrendeki bütün canlı ve cansız varlıkları, duygu ve düşünceleri, durumları, bütün bunların birbirleriyle olan ilgilerini karşılayan sözcüklerdir" . Öte yandan, özel ad için de şu tanım verilmiş: "Yaradılışta bir tane olan varlıkları, kimi duygu ve düşünceleri karşılayan adlardır. Ad verilen varlık bilinmiyorsa o varlık göz önünde

canlandırılamaz; ancak o adı veren çevre, o tek varlığın adı olduğunu bilir; o adla, yalnız o varlığı tanır" (ben vurguluyorum) (Aksan [der.], 1976:25,29).

Aslında iki ayrı ulamda ele alınan iki sözcük türü özel ad ile tür adı KM1'de örtüşüyor. Oyundaki kişilerin iki ayrı öbeğinde, zanaatçılarla perilere verilen özel adlar aynı zamanda tür adı. KM2'de ise araoyun çıkartıldığından zanaatçıların adları da metinde yer almıyor. Ancak periler ve adları KM2'de yer alıyor. Herkese yaptığı işte kullanılan bir aracın, aletin adı ya da görsel özellikleriyle ilgili bir ad takılarak oyun kişisinin "göz önünde canlandırılması" sağlanıyor. Yazar, bu özel adları, konuların seçiminde olduğu gibi türlü kaynaklardan esinlenerek derlemiş. Bunlar kimi yerde gelenek, görenek dizgesinden alınmış, kimi kez din (ör. İncil) ya da halkbilim birikiminden alınmış, bir bölüğü de eski yazarlar ya da kendisinin yazdığı öteki oyunlardan yani kaynak yazın dizgesinden alınmış. Örneğin, perilerin adları için Lyly'nin Endimion, Drayton'ın "Nimphidia", Ben Jonson'ın The Sad Shephard yapıtları,vb. kaynak gösteriliyor. Theseus ile Hippolyta için kaynaklar North ile Chaucer'ın Knight's Tale yapıtı; Pyramus ile Thisbe'nin öyküsü için Golding'in Metamorphoses çevirisi ile Chaucer'ın The Legend of Good Women yapıtı,vb. Yazarın hem konu hem de adların seçimi için yararlandığı kaynaklara daha birçokları eklenebilir (Brooks, 1983: lxx-lxxvii). Shakespeare's Romantic Comedies'de Peter G. Phialas yazarın Oberon adını 1533'de çevrilen Huon of Bordeaux'dan aldığını; Titania adının ise Ovidius'un Diana'ya verdiği ad olduğunu; öteki periler ve doğaüstü varlıklar ve Puck kişiliğinin

ve adının da R. Scot'ın Discovery of Witchcraft'inden alınmış olabileceğini belirterek şu saptamayı yapar,

> The names Peaseblossom, Cobweb, Moth, and Mustardseed are Shakespeare's own. Though he owed much of his conception of the fairy-world to popular tradition, Shakespeare made two important and very necessary changes: he reduced the size of some of the fairies, and he made them all benevolent and amiable (Phialas, 1966:111-112) (ix).

Oyunun Arden basımının notlarında da perilerin adlarının yalnızca yaptıkları işleri sezdirmekle kalmayıp okur/izleyicide uyandırdıkları görsel imgeyi oluşturmak üzere görünüşlerini çizdiğine, örneğin boyutlarını da belirttiğine değiniliyor ve din ya da halkbilim dizgesi içindeki konumları saptanıyor, "Peaseblossom, Cobweb, and Mustardseed have a common factor, being all used in folk-medicine. Moths were used too, but boiled ... Mote matches Cobweb for insubstantiality, and has a virtually decisive link with Mustardseed through Scripture, minuteness being the point of the Gospel references to each" (Brooks, 1983:3) (x).

Phialas'a göre oyundaki bu varlıkların gerek kendilerinin gerekse adlarının simgesel, giderek alegorik bir işlevi var,

> But the presence of such creatures who were to symbolize certain ideas and attitudes was inevitable, for Shakespeare had already represented those ideas and attitudes in human characters in earlier plays ...
> ...Oberon and Titania are allegorical characters representing Reason and Passion respectively ... Titania, whose name is Ovid's epithet for Diana, a licentious goddess of chastity (Phialas, 1966: 111, 121) (xi).

Jan Kott oyundaki hayvan imgelerinin hiç de gelişigüzel olmadığını, belli amaçlarla, bir tür sahne yönergesi ya da betimleme işlevini üstlenip, belli görsel etkileri yaratmak için kullanıldığını söylüyor,

> The bestiary of the Dream is not a haphazard one ... All those are slimy, hairy, sticky creatures unpleasant to touch and often rousing violent aversion. It is the sort of aversion that is described by psychoanalytic textbooks as sexual neuroses. Snakes, snails, bats and spiders form also a favorite bestiary of Freud's theory of dreams (Kott, 1975:181, 182) (xii).

Üstelik bunların adları da yine belli amaçlarla konmuş,

> Titania's fairies are called; Pease-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-Seed. In the theatre Titania's retinue is almost invariably represented as winged goblins, jumping and springing in the air, or as a little ballet of German dwarfs. This sort of visual interpretation is so strongly suggestive that even commentators of the text find it difficult to free themselves from it. However, one has only to speculate on the selection of these names to realize that they belong to the same love pharmacy of the witches (Kott, 1975: 182) (xiii). (ben vurguluyorum)

Kott, Shakespeare'in bu kişilerle ve onlara verdiği adlarla yaratmak istediği görsel etkiyi Chagall, Bosch ve Goya'nın resmiyle karşılaştırır ve şöyle der, "The choice of visual inspiration is particularly important in this context" (Kott, 1975:184) (xiv). Böylece, adların simge işlevinin yanısıra okur/izleyicinin anlığında görsel bir etki yaratma işlevi de vurgulanır.

Yine doğaüstü varlıklardan Puck için Kott, "Puck has simply been one of the names for the devil," (Kott,1975:171)

(xv) derken bu oyun kişisinin yalnızca bir adına ve bir yönüne değinir. Oysa, oyunda her taşın altından çıkıveren, her cinliğin nedeni olarak karşımıza çıkan bu varlık için sık sık Robin Goodfellow adı da geçer. Yazar böylesi geniş ve iki karşıt kutup içeren bir kişilik izgesini ancak iki ayrı adla karşılayabilmiştir.

İşlevsellik, düşler evreninin temsilcileri olan doğaüstü varlıkların adlarıyla sınırlı kalmaz. Öteki uçta, gündelik gerçeklik dünyasının kişileri zanaatçıların adları da benzer bir görevi yüklenirler. Oyunun Arden basımının notlarına bir kez daha başvuralım: Peter Quince için,"From 'quines' or 'quoins': wooden wedges used by carpenters"; Nick Bottom için, "From 'bottom', the core on which the weaver's skein of yarn was wound"; Francis Flute için, " and Flute, the bellows-mender, would... repair fluted church-organs"; Tom Snout için, "snout means nozzle or spout ...which suggests the tinker's trade in mending kettles"; Snug için, "snug means compact, close-fitting,tight, a good name for a joiner"; Robin Starveling için, "Proverbially, tailors were thin and feeble" açıklamalarını buluyoruz (Brooks, 1983:3) (xvi).

Görüldüğü gibi, KM'lerdeki özellikle iki ayrı öbek oyun kişisinin adları simgesellik ya da görsellik gibi belli işlevleri yüklenmiş, dolayısıyla tür adlarıyla örtüşüyorlar. EM'lerde yukarıda ayrıntılı olarak değindiğimiz bu işlevlerin hangi kaymalarla ne tür bir eşdeğerlik oluşturmak üzere karşılandığını ve bunun hangi normların etkisi altında gerçekleştiğini irdeleyelim.

3.4.1.2.2.2.1 EM1'de adlar

Dil kullanımındaki erek dizge odaklı eğilimi adlarda erek dizge normlarının toplumsal ve tarihsel sezdirimleriyle ne denli baskın olduklarını kaynak metinle uzaktan yakından ilişkisi olmayan adların seçilip kullanılmasından açıkça izleyebiliriz.

Yer adları: Buhara, Semerkant, Kafdağı, Periler Diyârı.

Kişi adları: Yıldız, İhtiyar-Baba, Bozkurt, Sevgi, Aytekin, Peri Padişahı-Ormanlar Hükümdarı-Rüzgârlar âmiri, Sultan, Başvekil, Vezir, Periler:(Allık, Gözlük, Sürmeli, Mıymıntı), Sivrikülâh-hususi müşavir. Kişilere seslenirken kullanılan abartılı sanlar ;"Cici Hanımefendi" (s.11), "Zatıaliniz", "Zatıvalanız" (s.12); "Efendim Hazretleri" (s3); "Beyefendi", "Müsyü", "Beyim", "Canım Efendim", "aziz mideleri", "mübarek ağızları" (s.14), "Şeker Efendim", "Gonca Gülüm", "Biricik Çiçeğim" (s.15).

EM1'de özel adlarda kesinkes erek dizgenin hem de kaynak dizgeyle hiç örtüşmeyen birer parçası olan türk destanlarından alınma tipik adlar ya da Osmanlıca sanlar erek okura kaynak dizge uzlaşımlarına ilişkin hiç bir ipucu sağlamıyor. Çevirmenin tümüyle erek dizge normlarının güdümünde olduğu anlaşılıyor.

3.4.1.2.2.2.2 EM2'de adlar

Gerek oyunun başındaki "Şahıslar" bölümündeki kişi adları gerekse örnek bölüm olarak seçip üzerinde

yoğunlaştığımız son perdedeki kullanımlar tarandığında EM2 çevirmeninin klasik yazına göndermeler yapan Yunanca adları, yazımlarını bile değiştirmeden kaynak metinde kullanıldıkları biçimde (Theseus, Egeus, Lysandrus, Demetrius, Philostratus, Hippolyta, Hermia, Helena) benimsediğini bulguluyoruz. Bununla birlikte çevirmen baştan sona bu tür bir kaynak odaklı yaklaşımı sürdürmüyor. Örneğin, zanaatçıların yaptıkları işleri simgeleyen ve çoğu birer araç ya da alet adından alınmış ya da geleneksel görünümlerine uygun olarak yakıştırılmış adlarının aktarımı söz konusu olduğunda çevirmen bunların Türkçe karşılıklarını (Ayva-"quines":wooden wedge anlamını gözden kaçırarak-, Cendere, Mekik, Boru, Havya, Açyavru) veriyor. Yine adların görsel bir imge oluşturduğu peri öbeğinde seçimler erek dizge okur/izleyicisinde belli etkileri uyandırmak üzere yapılmış (Bezelye Çiçeği, Örümcekağı, Pervane, Hardal Tohumu). Ancak belirgin bir anlamı olmayan adlar olduğu gibi bırakılmış (Oberon, Titania). Buna karşılık birçok özelliği kimliğinde birleştirmiş olan Puck'a kaynak metinde yakıştırılan ad çeşitliliği korunmuş. Puck oyunu kapatan sözlerinde kendine iki ad yakıştırıyor, "Yılan sesinden kaçmak/İçin doğru dürüst Puck/Bu acıyı çıkarır,/ Yoksa Puck yalancıdır./ Robin murada ersin,/ Tanrı rahatlık versin./ Ahbapça el verin Puck'a/Avcunuzu yaka yaka" (V,i,451-458).

Sonuş olarak, genel dil kullanımında kaynak dizge normlarının büyük ölçüde etkisinde olduğunu saptadığımız çevirmenin adlar konusunda yeri geldiğinde erek dizge normlarını da göz ardı etmediğini ancak bunun nicelik olarak

çevirmenin genel eğilimi olan yeterli eşdeğerlilik yaklaşımını değiştirecek oranda olmadığını söyleyebiliriz.

3.4.1.2.2.2.3 EM3'de adlar

Çocuk yazını öbeğinin ilk örneğinin tam tersine adların seçiminde kaynak dizge normlarının başat olduğunu, Lisander ya da Puk, Robin Gudfelo gibi yazımlarda erek dizgeye bir iki uyarlama olmakla birlikte adların KM'deki biçimiyle kullanıldığını gözlemliyoruz. Ancak peri adları özel adlar olarak alınmamış onlardan herhangi bir bitki adı taşıyan peri öbeği olarak söz ediliyor: "...her biri bezelye çiçeği, arslanağzı, kekik, hardal tohumu gibi birer çiçek ismi taşıyan dört periyi...". Bundan çıkarabileceğimiz sonuç ise EM3 çevirmenini güden normların EM1 çevirmenininkiler gibi yalnızca erek dizgeyle sınırlı olmayıp, temelde kaynak dizge ağırlıklı ama gereğine göre her iki yanı da gözetme eğiliminde olduğudur.

3.4.1.2.2.2.4 EM4'de adlar

Ad kullanımında temelde kaynak dizge normlarının geçerli olduğunu kolayca gözleyebiliriz. Adlar özgün yazımlarıyla kullanılıyor. Bununla birlikte, peri adları ile araoyunda rol alan kişilerin adları Türkçe'ye çevrildiği gibi öteki adların da Türkçe sesyazımları başlangıç sayfasındaki sıralamada yanlarına eklenmiş. Örneğin, Theseus (Tezövz), Egeus (Egövs), vb. öte yandan, meslek adlarını yansıtan zanaatçı adları erek dile çevrilmeden, ancak yukarıdaki örneğe koşut biçimde sesyazımları verilerek aktarılıyor.

Örneğin, Quince (Kuins), Flute (Fluyt), vb. Ne var ki, ilginç bir ayrıntı daha dikkatimizi çekiyor. Oyun sahneye konurken rol dağılımı not edildiği, oyuncu adları yazıldığı gibi çeviriyi bütünleyici olarak zanaatçilerin işleri ile adlarının anlamı da sahneye koyan tarafından el yazısıyla eklenmiş. Örneğin, Quince (Kuins) - Kadri - Doğramacı - (yonga) ya da Flute (Fluyt) - Saltuk - Körük Tamircisi - (kaval) gibi. Böylece, çeviri ediminde çevirmenin öncelik verdiği normların kaynak dizge ağırlıklı olmakla birlikte oyunun gerçek yaşama geçişi sırasında erek dizgenin de yer yer baskın çıkabildiğini çok açık bir biçimde görebiliyoruz.

3.4.1.2.2.2.5 EM5'te adlar

Ad seçiminde kimi kez yazımlar da aynı olmak üzere kaynak normlarının baskın olduğu görülüyor.

Yer adları: Atina, orman; kişi adları: Ege, Hermia, Demetreus, Helen, Lisandır, Oberon, Tetania, Puk. Kimi adlarda yazım yanlışları ya da tutarsızlıkları da göze çarpar. Örneğin, Obero, Oberon, Oberorn, Oberar çeşitlemesi kaynak dizge normlarının kabul gördüğü ancak yaygınlaşıp doğallaşmadığı izlenimini uyandırıyor. EM1'de olduğu gibi metinden çıkartılan araoyun kişilerinin adları ile EM1'de özel ad olmasa bile bir biçimde karşılanmış olan peri adları bu metinde yok.

3.4.1.2.2.2.6 EM6'da adlar

Aynı EM3 ile EM5'te olduğu gibi ad seçiminde çoğunlukla yazımları bile aynı olmak üzere kaynak metindeki adların kullanıldığı, kaynak normlarının baskın olduğu görülüyor.

Yer adları: Eski Atina, orman

Kişi adları: Egeus, Hermia, Demetrius, Helena, Lysander, Oberon, Titania, Puck, Babacan Robin. Kimi adlarda yazım yanlışları ya da tutarsızlıkları da göze çarparsa da EM5'teki sıklıkta olmadığından bunun yalnızca dizim yanlışı kapsamına alınması gerektiği kanısı uyanmaktadır. Örneğin, Hermia, Hermina. Öteki EM'lerde olduğu gibi, KM'den de çıkartılmış olan araoyun kişilerinin adları bu metinde de yok ancak peri adlarını Türkçe'ye çevrilmiş ve özel ad olarak buluyoruz: Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı, Pervane ve Hardal Çekirdeği.

3.4.1.2.2.2.7 EM7'de adlar

Bu kez, çevirmen Yunanca adları ya Türkçe yazımla kullanarak erek dile uyarlıyor (Tezeus, İpolita, Dimitri, Eleni, Filostrata, Hermiya) ya da erek ekinde karşılık bulabildiklerini bu yeni biçimleriyle (Ege, İskender) kullanıyor. Peri adlarının kimileri için ise (Babaron, Müzeyyen, Babaçan Bican) kaynak dizgeden büsbütün apayrı, ancak erek dizgede bir çağrışım alanı olan karşılıklar buluyor. Öteki peri adlarına yine simgeledikleri nitelikleri yansılayabilmek için, görselliği anlamın iletilmesiyle destekleyebilmek amacıyla erek dilde karşılıklar (Mürdümük, Hardal, Örümcek) kullanıyor. Aynı nedenle zanaatçıların

adları da Türkçe'ye çevriliyor (Testere-"quines" bu kez daha değişik, amaca daha uygun bir kaymayla çevrilmiş-, Öreke, Körük, Teneke, Mengene, Yüksük-yine bu öbekteki genel amacı, işin gerektirdiği bir araç adı kullanma amacını güden bir kayma). Hem yukarıda değindiğimiz oyun kişilerinin adlarının hem de genel olarak oyun boyunca özgül olarak da incelediğimiz bölümde (II,iv) yapılan göndermelerde kullanılan özel adların belirgin biçimde erek ekinsel artalandan seçildiği ve erek okurun çağrışım olanaklarına öncelik tanıyan bir kaygıyla kullanıldığını görebiliyoruz.

3.4.1.2.2.2.8 EM8'de adlar

Çevirmen, dört peri adı (Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı, Pervane, Hardal Tohumu) dışında tüm adları, yazımlarına kadar, tıpkı kaynak metinde olduğu gibi bırakıyor. Zanaatçıların işini gücünü yansıtan adların anlaşılması için bile erek dizge okurunu gözeten bir yaklaşım benimsemiyor. Böylece çeviri güdümünün son derece kaynak odaklı olduğuna değgin bir ipucu sağlıyor bize.

Oysa, EM2'de çevirmen adların aktarımı söz konusu olduğunda bir yandan yeterlilik ekseninden ayrılmamaya özen gösterirken beri yandan erek dizgeyi gözden çıkarmayıp ikili bir denge kurmaya bakıyor. EM4 çevirmeni de orta yolu tutmuşken EM7 çevirmeninde tam öteki uçta bir eğilim görülüyor. Çevirmen kararlarında erek dizge normlarının ağır basmasıyla adların aktarımında kabul edilebilirlik ağırlıklı bir yönelim gözlendiği rahatlıkla söylenebilir.

3.4.1.2.2.3 Sözbilim

Metin-içi normları bu kez de Shakespeare oyunlarının son derece işlevsel bir yordamı olan söz sanatlarının erek metinlere nasıl yansıdığına bakarak irdeleyelim.

Doğan Aksan dilde söz sanatları incelemelerinin metin dilbilimin ilk adımları olduğunu belirtiyor,

> İnsanoğlu çok eskiden beri belli bir düşünceyi, bir savı başarılı ve özellikle etkileyici bir biçimde söze ve yargıya dönüştürebilme konusuna ilgi duymuştur. Batı'da geçmişi İ.Ö. V. yüzyıla kadar uzanan ve retorik (Fr. rhétorique), doğu dünyasında ise belâgat (Ar. belâgat) adıyla anılan alan doğrudan doğruya bu konuya eğilmiş ve birtakım kavramlar, ilkeler, düzenler getirmiştir (Aksan 1993:258).

M.H.Abrams ise Aristo'nun sözbilimin işlevi konusundaki görüşünü şöyle aktarıyor,

> In his Rhetoric Aristotle defined rhetorical discourse as the art of "discovering all the available means of persuasion in any given case," and focused his discussion on the various ways in which the orator deploys devices for achieving the intellectual and emotional effects on an audience that are needed to persuade them to accede to his point of view (Abrams 1971:147) (xvii). (6)

Shakespeare de yazın tarihinin başlıca söz ustaları arasına girer. Brian Vickers'a göre bu söz ustaları bir yandan da yaratıcı ve büyük ozanlardır. Dolayısıyla, başta coşumcular olmak üzere çeşitli akımların söz sanatlarına

yapaylık, yeterince esnek olamayış ve kısırlık gibi nitelikler yakıştırarak karşı çıkışının haksızlığı ortaya çıkar (Vickers, 1984:84).

Elizabeth çağı tiyatro geleneklerine bakıldığında oyuncu ile izleyici arasındaki iletişimin rahatça akışını sağlayabilmek için doldurulması gereken birtakım teknik gediklerin olduğu görülür. Çağımızda sahne yönergelerinin, ışık, dekor gibi gereçlerin gerek oyuncuya gerekse sahneye koyucuya sağladığı anlatım olanaklarının hepsini birden karşılayan tek bir araç vardır o devirde: dil.

> İşte bu teknik zorunluluk yüzünden Elizabeth çağı oyun yazarlarının dilin bütün anlatım olanaklarını denediklerini görüyoruz. Dile tanınan bu sınırsız özgürlüğün hem eşsiz örnekler yarattığı, hem de yeterince usta olmayan ellerde bir söz cambazlığına dönüştüğü ve birçok oyunların yapı bütünlüğünü sakatladığı söylenebilir. Bizi burada ilgilendiren nokta, sahne koşullarının oyun dilini sanatlı bir dil (rhetoric) olmaya zorlamasıdır (Çapan 1992:35).

Cevat Çapan sözün böylesi önem kazanmasını "çağın edebiyat beğenisi" etkenine de bağlar. O dönemdeki oyun söyleminin saygın görülen dilsel uzlaşımları hem çağın öğretici, törel kaygıları hem de bu anlayışı besleyen ortaçağ töre oyunları ile Seneca tragedyalarının etkisiyle oluşmuştur. Gündelik dil hammadde olarak ele alınıp bilinçle belli bir işleve yönelik olarak, gerçekçilikten uzak, yapma bir dil oluşturmak üzere yoğrulur. Üstelik bu etki yalnızca koşuk diliyle sınırlı kalmaz düzyazı da sözkonusu biçemi benimser. Shakespeare'in oyun dili de bu betimlemeye uymakla birlikte kimi kez de söz sanatlarının aşırıya kaçıp ağdalı bir söylem

oluşturmasını eleştirmek için çağın modası olan Eupheus biçeminden (7) de yararlanır (Çapan 1992:35). Örneğin, A Midsummer Night's Dream'deki araoyunda kullanılan ağdalı biçem yapmacıklı ve gülünç bir etki yaratarak eleştirmek amacını güder.

Söz sanatlarıyla bezenmiş bir dilin neden Elizabeth çağı oyununun yapıtaşlarından biri olduğunu Cevat Çapan şöyle açıklıyor,

> Elizabeth çağı tiyatrosu başarısını tarihsel ve ekonomik koşulların yarattığı kültür zenginliğine, ulusal birlik ve bütünlüğe borçluydu. Böyle bir ortamda halk geleneğinin canlılığı ve gerçekçiliği Rönesans'ın evrensel değerleriyle kaynaşarak, yepyeni ulusal sanat biçimleri yaratmıştı. Rönesans'ın Elizabeth tiyatrosuna kazandırdığı bireysel yaşantı duyarlığını oyun yazarları söz sanatına (rhetoric) dayanan yoğun bir anlatımla dile getiriyordu (Çapan 1992:58).

Sözbilimin, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğüne göre, "söz sanatlarını, her şeyden önce de buluş, düzenleme, tümcedeki sözcüklerin seçilme ve sıralanması (biçem) sorunlarını, anlatım yöntemlerini uygulamaya koyma etkinliğini ele alan dal"ın Elizabeth tiyatrosundaki yeri ve Shakespeare oyunlarındaki işlevini belirledikten sonra kaynak metnin bu incelemede yoğunlaştığımız bölümü olan 5. perde 1. sahneyi bu açıdan değerlendirelim (Vardar [yön.] 1988) . (8) Burada başvurulan söz sanatlarının bir dökümü yapılır, işlevleri belirlenirken araoyun yukarıda belirtilen Eupheus biçemi örneği olarak değerlendirme dışı bırakılacaktır. Bu metindeki koşuk bölümler gibi düzyazı bölümler de sözbilim açısından irdelenecektir.

Sözbilim yazınsal dilin gündelik dil kullanımlarından ayrılık gösterdiği yönleri incelerken iki ölçütü temel alır: yapı ve anlatım. Birinci öbeğe dil kullanımındaki koşutluk ile yinelemeler girerken ikinci öbek anlam ve duygu açısından önceleme ve sapmaları kapsar (Özünlü 1990:85). Burada ele alacağımız deyiş özelliklerini yapı biçimleri (schemes ya da figures) kapsamına girenlerle sınırlıyor, özgül olarak da yineleme ve dengeleme biçimlerine odaklanıyoruz. Terim, tanımı ve işlevi belirtilerek ilkin KM1'de incelenen metin kesitinde, hem koşuk hem de düzyazı bölümlerden elde edilen bulgularla örneklenecektir.

Önyinelem (anaphora): Birbirini izleyen tümceleri başında aynı sözcüğü ya da sözcük öbeklerini kullanarak vurgulayarak dikkati çekmek (well: 254-257).

Artyinelem (epistrophe): Birbirini izleyen tümcelerin sonunda aynı sözcüğü ya da sözcük öbeklerini kullanarak önemini vurgulamak ya da dinleyicinin belleğinde kalmasına yardımcı olmak (joy:19-20).

Zıt Dilbilgisel Yinelem (antimetabole): Birbirini izleyen tümceler içinde sözcükleri zıt dilbilgisel bir değer düzeninde kullanmak yoluyla dikkati çekmek (..till now /and now have... 73-74; for his:224-230).

Zıtkoşul Yinelem (epanalepsis) : Bir tümcenin başında geçen, tümcenin bütün anlamı bakımından önemli bir sözcüğü bir sonrakinin sonunda kullanarak anlamı güçlendirmek (play:61-62; such:4-5).

Çiftleme (ploce): aynı tümce ya da dizede aynı sözcüğü vurgulama amacıyla yinelemek (these:3; what:39-40; your:31; to speak:121; very:222-224; for he is:296-297; which:306-307; no, never,no, none:341-343; moon, thornbush, dog:247-250; for his :224-30).

Eşdizim (isocolon): Birbiriyle bağıntılı sözcükler, sözcük öbekleri, tümceler arasında denge kurmak ve koşutluk yaratmak amacıyla yapı ya da uzunluk bakımından benzerlik kurmak (2-3; 7; 32; 77-78).

Çokekli Yinelem (polyptoton): aynı kökten türemiş sözcükleri yineleyerek belli bir anlam alanını yankılama yoluyla vurgulamak (play, player :61-65; no, not, nothing, no such thing 76-78; 87-89;worse, worst:209-211; imagine, imagination:209-210-211).

Kıvrımlı Yinelem (anadiplosis): Bir tümcenin ya da dizenin sonunda kullanılmış bir sözcüğü bir sonrakinin başında kullanmak (now:73-74; what:90-91).

Eşleme (parison): yanayana gelen iki tümcede ya da dizede aynı sözcüklerin ya da aynı türden sözcüklerin aynı konumlarda eşli kullanılması (Where I have come/where I have seen:93-94).

Çaprazlama (chiasmus): dilbilgisel yapıların birbirini izleyen öbeklerde anlam yoğunlaşması ve vurgu için zıt biçimde kullanılması (224-230).

Ses Yinelemesi (alliteration): sözcük başındaki ya da ortasındaki ünsüzlerin iki ya da daha çok sözcükte belli bir etki yaratma ya da duygu uyandırma amacıyla yinelenmesi (when, walls, wilful, without, warning:205-206; then, theirs, them, than, they, themselves, they:210-212).

KM2'de yukarıda değinilen tür kapsamı içine girebilecek sözbilim örneklerine türün niteliği gereği rastlanmadığından çocuk yazını öbeğine giren EM'ler bu inceleme dışında bırakılacaktır.

3.4.1.2.2.3.1 EM2'de sözbilim

İlkin EM2'deki sözbilim örneklerinin bir dökümünü yapalım:

Önyinelem (ben:100-101; bu:265-267)

Ardyinelem (değil:70-71; dönerek,döner:14-15)

Zıtkoşul Yinelem (kaçıktır:11-12)

Çaprazlama (15; bir şeye,hiçbir şeye:83)

Tırmanma: sözcükleri, sözcük öbeklerini ya da tümceleri önem sırasına göre dizmek (hayal,neşe:20-22)

Çiftleme (neşeler:31; on kelime:67-68; acıklı:72)

Çokekli Yinelem (görünce, gözlerinden,gözünden:75-76; görmek, görür,vb.:97-99).

İkilemeler (407;414;416;419;426;419;426;434;435;456).

Örneklerin sayısından ve her türden örneğin karşılanmış olmasından EM2'nin daha önceki bulgulara koşut olarak yine kaynak dizge normlarının etkisinde olduğu sonucunu çıkarıyoruz.

3.4.1.2.2.3.2 EM4'de sözbilim

Belirli bir abartma amacıyla başvurulan, örneğin araoyundaki gibi bir koşuk kullanımı dışında düzyazının başat olduğu bu erek odaklı çeviride odaklandığımız bölüm olan ve bu çeviride iki sahneye ayrılmış olan V.Perdede, yukarıda incelenen sözbilim örneklerine tek tük rastlanıyor.

Önyinelem (neşe ii,11-12; hiç ii,39-40; ne ii 40-41; zanneder ii,13-14).

Çiftleme (hailevi komedi 42-43; söylemek 71; gelmek 154-5; Hepinize Tünaydın ii,59).

Eşdizim (70-73, ne türlü...nasıl... 29-31).

Eşleme (garip 1-3; deli 4-5).

Ses Yinelemesi (/s/ 74; /s/ ii,22-23; /g/ ii,34-35; /s/ ii 44-45).

Dolayısıyla, çeviride asıl amacın erek dizge okuruna düz bir anlam aktarımı olduğu sonucunu çıkarıyoruz.

3.4.1.2.2.3.3 EM7'de sözbilim

Düzyazıda koşuk özelliklerini incelerken değindiğimiz gibi (3.4.1.2.2.1.2) ses yinelemeleri yanısıra ikilemeler, eşanlamlı sözcükler ile ses benzerlikleri ve devrik yapılar gibi kullanımlar baskın birer dil özelliği. Bu tür sözbilim kullanımlarını yeniden örnekleyelim.

Ses ve ünlü Yinelemeleri (/y/, /ü/, /f/ yinelemesi)

İç Uyaklar (durmaca, koşmaca, buluşmaca)

Önyinelem ve ündeşler (horlamayın, hora geçer)

Çiftleme ve İkileme (tabiy,tabiy; güldür,güldür; kâh iner, kâh çıkar; cin masalları, peri fasılları; öyleymiş, böyleymiş; baklavat, vuslat; gezer, dolaşır; aşkımıza meşkimize;vb.)

EM7'de sözbilim örneklerinin sayısı görüldüğü gibi hayli kabarık ancak KM'de saptadığımız türden örnekler yerine zorunlu bir sapma gerekmeyen durumlarda bile erek dizge normlarının ağırlıklı olduğu görülüyor. Böylece hem sözbilim örneklerinin varlığı hem de bunların eşdeğerlik niteliğinin kabul edilebilir olması her iki dizge normlarının etkisinin bu alanda dengede olduğu sonucunu veriyor.

3.4.1.2.2.3.4 EM8'de sözbilim

EM8'deki az sayıdaki sözbilim örneğini görelim:

Zıtkoşul Yinelem (tuhaf:1-2; yok:79-80)

Eşdizim (neler:37-38; 92-95)

Çaprazlama (14)

Çiftleme (neler :37-38; nerde: 43; tek: 67-68; yok:79; beceremedikleri: 90-91)

İkileme (fırıl:13; ışıl; pırıl).

Yukarıdaki örneklerin niteliği ve niceliği gözönünde bulundurulduğunda EM8'de sözbilim alanında eşdeğerlik için zayıf bir yeterlikten söz edilebilir.

EM2,EM4, EM7, EM8 Shakespeare oyun dilinde işlevsel bir konumu olan sözbilimi gözardı etmediklerini ve baskın normların belirlediği koşullara uygun olarak şu ya da bu biçimde ve değişik oranlarda kapsadıklarını görüyoruz. Nitelik olarak erek dizgenin kural nitelikli normlarının olanak verdiği ölçüde çevirmenlerin de gözettiği söz sanatları nicelik olarak bu çevirilerin tümünde değişiklik gösteriyor. Bununla birlikte, incelenen söz konusu metinlerde genel çizgileriyle kaynak dizgedeki sözbilim normunun saygın konumda olduğu görülüyor. Bu alanda en yoğun biçimde EM2'de kollanan kaynak dizge normları EM7'de başka bir işlevle, erek izleyiciyle iletişim kolaylığını kurma, düzyazıya koşuk özelliklerini eklemek gibi amaçlarla da olsa özellikle gözetiliyor ve erek dizgede saygın biçimlere yer veriliyor. Dolayısıyla, EM7'de bu alanda yeterlik ile kabul edilebilirlik dengeleniyor. EM4'teki bilinçli erek odaklı yaklaşıma karşılık EM8'de ne kaynak dizgeye ne de erek dizgeye bilinçli bir yaklaşma söz konusu. Bu çeviri için bu alanda zayıf bir yeterlikten söz edebiliriz.

3.4.1.2.4 Çeviri-süreci normlarının dizimsel eksende değerlendirilmesi

Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununun Türkçe'ye yapılan çevirilerinde etkin olan çeviri-süreci normlarının yeniden kurulmasıyla çevirmenlerin çeviri edimini yönlendiren normlara değgin birtakım bilgilerden varabileceğimiz sonuçlar aşağıda toparlanmıştır.

Matriks Normları

EM1 EM3, EM5 ile EM6 çocuk yazını çerçevesinde değerlendirilmek üzere bir yana bırakılırsa, tiyatro kapsamına giren EM'ler kendi aralarında ve Yeterli Çeviri olarak benimsediğimiz KM özellikleri açısından incelendiğinde matriks normlarında birtakım koşutluklar olduğu gibi birtakım sapmalar da görülebilir. EM7 dışında hepsinin perde sayıları eşittir. Buna karşılık, EM4 dışındakilerin sahne sayısı aynıdır. Üstelik, oyuncuların sahneye giriş sayısı da EM4 ile EM7'teki küçük bir oynama (3-2 eksik) dışında yine aynıdır. Oyuncuların söz alma sayıları da tüm metinlerde birbirine çok yaklaşıktır. Öte yandan, dört metnin de sayfa sayısı birbirinden değişiktir. Bu hem asıl oyun metni hem de ek notlar ve açıklamalar için geçerlidir. Bu da harf büyüklüğü, sayfa boyutları, vb. teknik özelliklere bağlanabilir. Bu tür bir sapma yukarıdaki bilgilerle karşılaştırıldığında belirleyici değerini yitirir. EM4 ile EM7'de genel düzenlemede görülen bir ayrım olan sahne ya da perde bölümlenmesindeki değişiklik, uygulama ve alımlamada kolaylık sağlaması için gözetilmiş ve erek dizge uzlaşımlarını saygın konumda tutan bir farklılıktır. Yoksa, bu ve benzeri sapmaların bize ilk elde düşündürdüğü gibi bu metinlerin içeriğinin bir eksiklik ya da ekleme yoluyla kaynak dizgeden uzaklaştığı söylenemez. Çünkü yapılan ayrıntılı incelemede oyuncuların sahneye giriş ve söz alma sayıları öteki metinlerdeki değerlerle birbirini tutar. Kısacası, Yeterli Çevirinin Matriks normlarından yalnızca yüzey yapıda bir uzaklaşmadan söz edilebilir. Bu öbekteki öteki EM'lerle Yeterli Çeviri

birlikte incelendiğinde ise gözönüne alınan tüm matriks özelliklerinde kılı kılına örtüşen bir izdüşüm sağlanabilir.

Dolayısıyla, yüzey yapıda EM2 ile EM8'in matriks özelliklerinin yeterli olduğu ancak EM4 ile EM7'in erek dizge beklentilerine yanıt verebilecek daha esnek bir kabul edilebilirlik yolunu tuttuğunu söyleyebiliriz. Ne var ki, derin yapıda, bu iki kutbun EM4 ile EM7'de de öteki metinlerden geri kalmayacak ölçüde dengelendiğini, Yeterli Çeviriden bir sapmanın, yitim ya da ek niteliğinde olsun bir uzaklaşmanın söz konusu olmadığını görebiliriz.

Öte yandan çocuk yazını kapsamındaki EM1, EM3, EM5 ile EM6 matriks normları açısından incelendiğinde, temel aldıkları KM gereği, tiyatro türü uzlaşımları olan perde, sahne, oyuncu devinimi ve oyuncu konuşması gibi bölümleri gözetmediklerinden yapılabilecek tek değerlendirme sayfa sayısı üstüne kurulacaktır. Bulguladığımız veriler, 8-18 arasında değişiklik gösteren ve basım özellikleri, sayfa büyüklüğü ile punto değerleri gözönünde tutulduğunda yaklaşık aynı uzunluğu karşılayan sayfa sayısı ile EM5'e eklenmiş 4 sayfa resimdir. Sonuç olarak genelleme yapılırsa yine kendi KM'leriyle örtüşen, kaynak dizge normlarını gözeten, yeterlik özellikleri gösteren çeviriler olarak değerlendirilebilirler.

Metin-İçi Normlar

Metin-içi normların, genel dil kullanımı, adlar ve sözbilim alanlarında yeniden kurulması ile EM2'de kaynak

dizge normlarının saygın konumda olduğuna değgin ipuçları bulguluyoruz. Bundan çevirmenin yeterlik kutbuna elden geldiğince yaklaşma çabasında olduğu sonucunu çıkarıyoruz. Ancak çevirmen birtakım kaçınılmaz, kural nitelikli durumlarda erek dizgeyi de gözardı etmiyor. Oysa, EM8 çevirmeninin yaklaşımında aynı tutarlığı görmüyoruz. Adların çevirisinde kaynak dizge normlarını son derece yakından izlerken, dil kullanımında, örneğin uyaklarda bu yöndeki titizliğini sürdürmüyor. Buna karşılık, EM7 çevirmeni baştan sona erek dizge normlarının saygın konumunu benimsemiş. Dil kullanımındaki değişiklik; her ne kadar şiirselliği gözden yitirmeden de olsa, koşuktan düzyazıya dönüşümü; adların çevirisindeki erek dizge göndermeleri ve erek dizge anlam alanlarındaki yankılanmaları; sözbilimde yine düzyazıya geçişte ancak şiirselliği korumak amacıyla sürdürülen ses yinelemeleri, devriklemeler, vb. öğelerin varlığı gibi göstergelerin açık seçik kıldığı bir kabul edilebilirlik eğilimini hiç bozmuyor. EM4 çevirmeninin yaklaşımı ise çevirinin varlık nedeninden başlayarak birçok yönden yine erek odaklı olmakla birlikte kaynak dizge normlarını da saygın görüyor.

Sonuç olarak, metin-içi normlarının niteliğine bakarak bu alanda EM2 çevirmeninin çeviri ediminde kimi durumlarda zayıflayan kimi koşullarda ise güçlenen ancak tutarlı bir biçimde sürdürdüğü bir yeterlilik kaygısı olduğunu; EM7 çevirmeninin ise baştan sona her adımda kabul edilebilir bir çeviriyi amaçladığını; buna karşılık EM8 çevirmeninin her hangi bir yönde ağır basan kesin bir seçiminden söz edilemeyeceğini söyleyebiliriz.

Öte yandan, EM1, EM3, EM5 ile EM6 çevirmenleri daha ilk baştan kaynak metin seçimleriyle erek dizge odaklı, kabul edilebilir birer çeviri yapma eğilimlerini ele verirler. Ancak, bu eğilimin de çeşitlilik gösterdiğini ayrımsar ve EM1'de kabul edilebilirlik ağırlıklı olup gitgide her bir çeviriyle yeterlik ağırlıklı yönelimler de sezdiren bir değişimi bulgularız.

3.4.2. Yeniden kurulan normların erek dizge bağlamında genel değerlendirilmesi

Bu bulgular ışığında EM'lerle erek dizge etkileşimi açısından aşağıdaki sonuçlara varabiliriz. Shakespeare oyunu çevirisi olarak adlandırıldığı halde incelenen metnin iki ayrı türde KM yoluyla yazın dizgesine girdiği görülüyor. Bunun nedeninin sorgulandığı ikinci bölümde değindiğimiz erek dizgenin toplumsal, tarihsel, ekinsel koşulları, kısıtlamaları kısacası, erek dizge normları çıkıyor karşımıza. EM'leri ilk yayım tarihlerine göre sıralarsak hepsinin de erek dizgede batılı anlamda tiyatro türünün saygınlık kazandığı Cumhuriyet dönemine rastladığını görürüz: EM1:1933 -**EM2:1936**- EM3:1937- **EM4:1954**- EM5:1956- EM6:1965 -**EM7:1981** -**EM8:1987** (vurgulananlar tiyatro oyunu olarak çevrilenlerdir). Darülbedayinin İstanbul Şehir Tiyatrosu oluş tarihinin 1931 olduğunu anımsarsak bu oyunun ilk tiyatro çevirisinin 1936'ya rastlaması 1938'de de ikinci bir çevirinin yayımlanlamak üzere olduğunu belirten bir ilanın görülmesi bu bağlamda çok anlamlıdır. [2.1.2] Bütün bu bilgiler o devirde oyunun erek dizgeye ilk girişi sırasındaki çevirmen kararlarının ne tür normların etkisi

altında olduğuna değgin bulgularımızla örtüşür. Bu türdeki ilk iki EM'nin kaynak odaklı eğilimlerini yeni dizgenin devlet kurumlarınca tanıtım kaygısına, az da olsa erek odaklı yönelimlerini ise o devir eleştirmenlerinin bu kaygıya tepki olarak öne sürdükleri "ağır, her bakımdan ağdalı tiyatro" gibisinden Shakespeare nitelemelerine bağlamak olanaklı. Yine aynı devirde, 1936'da Devlet Konservatuarının, ilk tiyatro okulunun açılması ve oyuncuların okullu olmaya başlaması, eski Türk tiyatrosu geleneğinin epigonik duruma düşmesi, batı dizgesinin tanıtılma gereğinin doğuşu, 1936-1944-1954 gibi yaklaşık 10'ar yıllık aralarla oyunun çevrilmesi, yeni basımının yapılması ya da sahnelenmesi yine Shakespeare'in erek dizgeye girişi, tanıtımı ve sevdirilmesi çabasını açıklıyor. Bunun doğal sonucu olarak da EM2 ile EM4 çevirmenlerinin kararları kaynak dizge normları yönünde oluyor.

Bu devirde daha tiyatro dünyasındaki etkinlikler bu denli hızlanmadan 1933 ile 1937'de yapılmış ve çocuk yazını kapsamına giren iki çeviriyi de erek dizge normları açısından değerlendirelim. EM1 Shakespeare'in yalnızca adını kullanarak "uyarlama" yapıyor. Kaynak dizgeyi ancak yüzeysel olarak ele alıp, seçimini olay örgüsü dışında her konuda koyu ulusalcı bir yaklaşımla ve erek dizge normları doğrultusunda yapıyor. Erek odaklı yaklaşımın bir nedeni toplumsal tarihsel koşullarsa öteki de yazınsal başka deyişle o yıllarda tiyatro erek altdizgesinin yukarıda değindiğimiz aşamalardan geçmemiş olması ve dolayısıyla KM2'nin seçilmiş olması. Daha ilk adımda bu KM'nin seçimi de çevirmen kararları konusunda bize kabul edilebilirlik

yönünde ipuçları veriyor. Kaynak dizgeden yaptığı ilk seçimde bile daha az saygın bir türü seçmekle çevirmen amaçlarını biraz olsun belli ediyor. Amacı hangi yoldan olursa olsun erek dizge okuruyla kaynak dizgeyi buluşturmaktır. Bu sırada da erek dizgede yazı devrimi yeni gerçekleştirilmiş (1928) ve artık okur büyük oylumlu yeni bir dizgeye doludizgin ulaşabilecek bir yordama kavuşmuştur.

1937'de kaynak dizge normlarının EM1'le karşılaştırılamayacak denli etkisinde olan EM3'ün erek dizge çocuk yazınına sunulması işte böyle bir eğitim, okuma, yazma seferberliğinin sonucudur. [2.2.1] Aynı devrim yalnız çocuk yazını altdizgesini değil tiyatro altdizgesini de etkiler. Erek dizgede yayımlanan tiyatro yapıtları sayısı 1860 yılından yazı devrimine kadar geçen yaklaşık 68 yılda 379 iken, 1928-1965 arasındaki 37 yılda 1320'ye yükselir. 1930'larda Reşat Nuri Güntekin yazılarında "adaptasyon ve terceme bugün bizim için zarurettir" derken yazın erek dizgesinin batı dizgesinin ne denli etkisinde olduğunu, çeviri yazının erek dizge içindeki saygın konumunu sergiler. 1937, 1956 ile 1965 yıllarına rastlayan çocuk yazını kapsamında aktarılan EM'lerin bu normlar doğrultusunda biçimlendiğini çıkarımsıyoruz.

1980'lerde artık tiyatro türü erek dizgede enikonu saygınlık kazanmış, tiyatro 1930'lardaki salt öğretime yönelik, güdümlü konumundan sıyrılmıştır. Artık Tanzimatla başlayan kaynak dizgeyi tanımaya yönelik adımlar yerini erek

dizgenin baskın etkisinde özgürlükçü çevirmen kararlarına bırakır. Bu arada, 1940'da kurulan Tercüme bürosu ile erek dizge çevirmeni dağarcığına son derece çarpıcı bir deneyimi katmış ve bu donanımla bir 40 yıl daha Shakespeare çevirisi sürecinden geçmiştir. Son iki EM'deki iki ayrı kutba yönelik eşdeğerlik özellikleri gösteren metinler işte böylesi bir tarihsel sürecin izlerini taşır.

1.Bkz. Erek Metin Kaynakçası

2.Bkz. Çizelge 1

3. Bundan böyle tiyatro türü kapsamına giren ilk bölük metin, EM2, EM4, EM7 ile EM8 için KM'ne gönderme yapıldığında KM1, buna karşılık, çocuk yazını kapsamına giren ikinci bölük metin, EM1, EM3, EM5 ile EM6 için KM'ne gönderme yapıldığında da KM2 anlaşılacaktır.

4.Oyun metinlerden alıntılanan bölümler KM1 ile EM2 için Perde, Sahne, Dize bölümlemesi ile; EM4, EM7 ve EM8 için Perde, Sahne, gerektiğinde Sayfa (say.) ya da Satır (sat.) bölümlemesi ile; KM2 ile EM1, EM3, EM5, EM6 için yalnızca Sayfa numarası ile belirtilecektir.

5. Saliha Paker, "Çeviride 'Yanlış/Doğru' Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi" adlı yazısında Popoviç'in deyiş kaydırma açıklamasından yola çıkarak çeviride "özgürlük" ile "bağlılık" arasındaki devingen ilişkinin niteliğini sorgular. T.S. Eliot'ın "The Love Song of Alfred Prufrock" adlı şiirinin üç çevirisini bu ilkeler ışığında değerlendirir.

6. Aristoteles Poetika'da tragedyanın altı öğesini sıralar, "Bu öğeler, tragedyayı belli bir şiir türü olarak belirginleştirirler. Bunlar: öykü, (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekoration ve müzik'tir (...) Düşünceler deyince, koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söylemeyle tartışma yetisini anlıyorum" diyerek bunun da sözbilimin konusu olduğunu belirtir (Aristoteles 1976:21,23).

7. "Lyly'nin oyun dili bakımından önemi, kendinden sonraki oyun yazarlarının eğlenceli bir güldürü öğesi olarak yaralanabilecekleri özentili Eupheus üslubunu yaratmış olmasıdır (...) Lyly, düzyazı üslubundaki incelik ve kibarlık kaygısıyla Elizabeth çağının düzyazı dilini ilkellikten ve kabalıktan kurtarma amacını güdüyordu. Oysa yarattığı dilin aşırı derecede özentili ve süslü oluşu etki alanını da daraltmış oldu. Gerçi çağın söz oyunlarına düşkünlüğü Eupheus üslubunun belli bir ölçüde moda olmasına yetmişti. Ama yukarıda verilen örnekten de anlaşılacağı gibi bu üslup daha çok özel bir güldürü öğesi olarak kullanılıyor, oyunlardaki yaşantı zenginliği koşuk dilinin dışında değişik bir üslubu gerektiriyorsa, düzyazının yerine göre daha yalın, yerine göre daha ayrıntılı anlatım özelliğinden yararlanılıyordu." (Çapan, 1992:36)

8. Burada kullanılan terimler ve ayrıntılı açıklamaları için bkz.Vickers1984:83-99; Özünlü1990:85-94. Vickers Shakespeare oyunlarındaki imgeler konusunda çok değerli çalışmalar olduğunu ancak oyunların sözbilimsel ya da deyişbilimsel özelliklerinin geçiştirildiğini öne sürerek kendisinin bu yönü ele alacağını belirtir. Bu çalışmasında değindiği söz sanatlarını adlandırmak için kullandığı terimleri Yunanca ya da Latince kökenli sözcüklerden seçerken bu yaklaşıma kökenbilimsel bir açıklığı gerekçe gösteriyor. Ancak bu terimlerin birbirleriyle kolayca karıştırılabileceğini de kabul ediyor. Bizim incelememizde ise terimlerin Türkçe karşılıkları ve tanımları için Ünsal Özünlü'nün Dilbilim Araştırmaları 1990'daki "Klasik Sözbilimin Deyişbilimdeki Uzantıları" başlıklı yazısı kaynak alınmıştır.

3.BÖLÜMDEKİ ALINTILARIN ÇEVİRİLERİ

i) Bu yüzden, betimleyici çeviri incelemelerinin asıl konusunun ilkin, ve herşey bir yana, çevirilerin yüzeysel metinsel-dilsel tasarımlarından çok işlevsel-bağıntısal kavramlar olduğu ortaya çıkıyor.

ii) Tek bir erek metnin (EM) kendi kaynak metniyle (KM) karşılaştırılması için önerilen yöntem temelde üç aşamalı bir işlem olacaktır:

(a) Yeterli Çevirinin (YÇ) kurulması ve KMnin metinbirimlerinin belirlenmesi için KMnin metinbirimsel bir çözümlemesi;

(b) Bu KM metinbirimlerinin karşılıklarını her bir EM metinbirimiyle karşılaştırarak bunların KM metinbirimlerinden sapmalarını (kaymalarını) belirlemek;

(c) EM-KM eşdeğerliği ile Yeterli Çeviri arasındaki uzaklık konusunda, birbirini dengeleyen ayrı ayrı metinbirimlerin birçok (bütünsel olmayan) karşılaştırmasını temel alarak genel yargılara varmak.

iii) Çeviri temelde hem iletişim dizgelerinden yapılan hem de bu dizgelerin içindeki seçme güdümlerinin bir sonucu olduğundan, asıl yapmamız gereken şey bu güdümleri belirleyen öncelikleri -baskın normların örnekçeleri- incelemek olacaktır. Temel "kabul edilebilir"-"yeterli" ikilemi, giderek, her iki dizgenin değişik düzeylerdeki önceliklerine değgin daha somut sorunlara götürecektir bizi. Çevrilmiş metin ile bu metnin alımlanması kadar çeviri süreci de değişik bakış açılarından, ya büyük ölçekli ya da küçük ölçekli biçimde, türlü dil düzenekleri, yazınsal düzgüler, törel, dinsel ya da yazın dışı öteki benzeri düzenekler gözetilerek incelenebilir.

iv) Öyleyse, karşılaştırmalı alan ilginç bir inceleme alanı olacaktır: özgün yapıtlarda geçerli olan normlarla karşılaştırılan çeviri normlarının niteliği.

v)...bu çevirinin ya da bu çevirmenin öteki çeviri ve çevirmenlerle (olumlu olsun olumsuz olsun) bağlantıları olduğunu gözönüne almamak saçmadır. Bir kez bu tür bir konumu benimsedik miydi artık çeviri mteinlerin çözümlenmesinden söz açamayız, hele "bir çeviri metnin" çözümlenmesi hiç söz konusu olamaz. Amacımız çeviri yazındır, başka deyişle, çeviri normları, örnekçeleri, davranış ve dizgeleridir.

vi) ...olay örgüsünde, sevgililer, soytarılar ve perilerden oluşan üç düzeyde, baştan sona sürüp giden bir dramatik devinim,... Bu üçlü yapı biçemsel boyutta, soyluların ve perilerin kullandığı koşuk dil ile köylülerde kullanılan düzyazı arasındaki ayrımlarla kurulmuştur. Dahası, bu dünyaların ayrılığı, büyülenmiş Titania eşek başlı Bottom'a sevdalandığını açıklarken, Titania'nın koşukla, Bottom'un da düzyazı ile konuşmasıyla vurgulanır...

vii) Oyunlardan, Sahkespeare'in oyunların nasıl olmaması gerektiğine değgin düşündükleri konusunda bir şeyler öğrenebiliriz. (...)Bile bile "kötü" yazılmış Shakespeare şiiri kimileyin gülünçleme amacı gütmekten çok işlevseldir.

viii) Üstozan açısından bakıldığında, ona, aynı zamanda şiirin "anlamını" aktarma özgürlüğünü öykünmeci ya da örneksemeci bir biçimin izin verebileceğinden çok daha büyük bir esneklikle sağlayan, kendi şiir ekininin biçimsel gereksinmeleriyle en aza indirgenmiş bir yüzleşmedir...

ix) Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı, güve ile Hardal Tohumu Shakespeare'in koyduğu adlar. Shakespeare peri dünyasından bildiklerinin çoğunu halk geleneğine birçlu olmakla birlikte, iki çnemli ve çok gerekli değişiklik yapmıştır: perilerden kiminin boyutlarını kiçiltmiş, hepsini de yardımsever ve iyi yürekli varlıklar yapmıştır.

x) Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı ve Hardal Tohumu'nun üçünün de bir ortak noktası var; halkça, otacılarca sağaltımda kullanılmaları. Güveler de bu işte kullanılırdı ama kaynatılarak... Güve, Örümcek Ağı ile elle tutulamayışından bağdaştırılabilir. Hardal Tohumu'yla ise İncil yoluyla bir bağlantı kurulabilir: ufacık tefecik olmaları her ikisinin de Kutsal Kitapta değinilen ortak noktasıdır.

xi) Ama belli düşünce ve tavırları simgeleyecek bu tür yaratıkların varlığı da kaçınılmazdı çünkü Shakespeare zaten daha önceki oyunlarında da bu düşünce ve tavırları insanları oynayan kişilerinde de tasarımlamıştı...
...Oberon ile Titania birincisi Akıl, ikincisi de Tutkuyu tasarımlayan alegorik (yerine) kişilerdir... Adını Ovidius'un Diana'ya yakıştırdığı nitelikten alan Titania, çapkın bir erdenlik tanrıçasıdır.

xii) Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndaki hayvanların seçimi hiç de özensiz ve rastgele değil... Hepsi, dokunmayı içimizin kaldıramayacağı, çoğunlukla dayanıklmaz iticilikte olan kaygan, kıllı, yapışkan yaratıklar. Ruhçözümleme ders kitaplarının cinsel sinirce (nevroz) diye betimledikleri bir iticilik duygusu. Yılanlar, sümüklüböcekler,yarasalar ve örümcekler Freud'un düş yorumu kuramında yer verdiği gözde hayvanlardır.

xiii) Titania'nın perilerin adları, Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı, güve, Hardal Tohumu'dur. Tiyatroda Titania'ya eşlik edenler değişmez biçimde her zaman havaya zıplayıp sıçrayan kanatlı cüceler ya da bir Alman cüceler balesi gibi tasarımlanırlar. Bu tür bir görsel yorum öylesine güçlü biçimde esinleyicidir ki metnin yorumunu yapanlar bile kendilerini bu etkiden alamazlar. Bununla birlikte, bu adların seçimini şöyle bir düşünmek bile bunun cadıların eczacılığına duyulan o aynı düşkünlük olduğunu ayırdetmemize yetecektir.

xiv)Bu bağlamda görsel esinin seçimi özellikle önem kazanır.

xv) Puck, şeytanın adlarından birinden başka bir şey değildir.

xvi) "Quines" ya da "quoins"den: dülgerlerin kullandığı tahta keskiler; "bottom"dan: dokumacının iplik çilesinin sarıldığı makara; "flute", körük onarımcısı ise kilise orglerinin borularını onarır; "snout", tenekecinin çaydanlık onarımını anıştıran çaydanlık emziği anlamında; "snug", bir marangoz onarımcısına uygun, sıkı, derli toplu anlamında bir ad. (Robin Starveling için) Söylenenlere bakılırsa terziler cılız ve güçsüz olurlardı.

xvii) Retorik adlı yapıtında Aristo sözbilimsel söylemi "belli bir durumda elinizdeki tüm inandırma yollarını bulgulama" sanatı olarak tanımlamış ve savını açıklarken konuşmacının, dinleyicilerin, kendi bakış açısını benimseyebilmelerini sağlayabilmek için gerekli anlıksal ve duygusal araçları kullandığı türlü yordamlara odaklanmıştır.

SONUÇ

Bu incelemede çeviri kuramında norm kavramı Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası çevirilerinde değerlendirildi. Üçüncü bölümde yapılan betimleyici çalışma sonucunda aşağıdaki sonuçlara varıldı:

1) Çeviri normları yeniden kurulduğunda çevirilerin hemen hiç biri için salt yeterli ya da salt kabul edilebilir çeviri diyemiyor çevirmen kararlarını etkileyen kısıtlamaların çevirinin değişik yönlerinde kimi kez Türk yazın dizgesinin kimi kez de Shakespeare tiyatrosunun normları olduğunu görüyoruz. Örneğin, tiyatro türü içinde çevrilmiş Yücel çevirisine ilk bakışta kabul edilebilir çeviri nitelemesi yakıştırılabiliyorsa da normların kurulmasıyla sürdürülen inceleme sonunda çevirinin kimi yönleriyle yeterlik kutbuna da eğim gösterdiği ortaya çıkıyor. Buna karşılık, yine tiyatro türü kapsamındaki çevirilerden Sevin metni de ilkin yeterlik nitelikleriyle kendini ele veren bir eşdeğerlik sergiliyorsa da böylesi bir inceleme sırasında çeviride yer yer kabul edilebilir eşdeğerliklere de yer verildiği ayrımsanıyor. Alınan bu sonuçlara çeviri kuramında norm kavramının ışığında varılmış olması normların çeviri değerlendirmelerindeki nesnel ve kapsayıcı bakış açısına bir katkı olduğu düşüncesini güçlendiriyor.

2) Çeviri ereğe yönelik bir edim olduğundan, başka deyişle çeviriler erek dizgede, erek okuru için ve bir erek yazını altdizgesi olan çeviri yazını oluşturmak üzere çevrildiğinden incelemelerde erek dizgenin öne çıkması

gerektiğini görüyoruz. Dolayısıyla, çevirmenlerin ağırlıklı eşdeğerlik eğilimleri ile Türk ekin dizgesinin kısıtlama ve yönlendirmeleri ve tarihselliği gözetilerek buradaki koşullarla eşleştirildiğinde çevirmen karalarının ardında yatan nedenler belirginleşiyor ve anlam kazanıyor. Örneğin, Türk çeviri yazın dizgesi kapsamında çocuk öyküsü türünde çevrilmiş olan Turan, Artam, Dora ile Yaltı çevirilerine tarihsellik gözetilerek bakıldığında eşdeğerliğin kabul edilebilirlik kutbundan gitgide artan bir ivme ile yeterlik kutbuna yöneldiği saptanıyor. Bunun nedenlerini ikinci bölümde ayrıntılı olarak değindiğimiz erek ekin dizgesinin koşullarına baktığımızda açıkça görüyoruz. Kapalı bir toplum ve ulusçu bir gelenek açık bir dizge olma yolunu tutmuş, dışarıya çoğuldizgeye açılma çabasına girmiştir. Normların gözönüne alınmasıyla sağlanan böylesi çoğuldizgeci ve tarihsel bir bakış açısının çeviri kuramına kazandırdığı ilkeler yine uygulamaya, örneğin çeviri eleştirisine yansıyacak, kuralcı bir yaklaşımla çoğu kez doğru-yanlış saptaması olarak süren çeviri değerlendirmeleri bundan böyle çevirilerin dizgeselliğinin gözönüne alınmasıyla önyargılarından kurtulacaktır.

3) Bir Shakespeare oyunu için böylesine değişik ve renkli özellikler gösteren bir çeviri izgesine ve (ilk ve son basım tarihlerine bakılırsa) yaklaşık 60 yıllık bir süreme yayılan çeviri dizisinin çeşitliliği, üstelik de oyunun Türk yazın dizgesine iki ayrı kaynak metin yoluyla girmiş olması sürdürülen norm çalışması için uygun bir gereci oluşturuyor. Çalışma boyunca ortaya çıktığı gibi, çeviri tarihine bakılırsa hiç de şaşırtıcı olmayan bu tür bir çeşitliliğin

değerlendirilmesi, tek bir çeviri çabasının hakkı yenmeden erek dizgedeki çeviri yazın içindeki konumlarının nesnel olarak belirlenmesi ancak çeviri kuramında norm kavramı ışığında gerçekleşebilir.

Betimleyici alanda sürdürülen bu çalışma çeviri kuramındaki norm kavramına daha bilinçle yaklaşılması gereksinmesinin haklılığını vurgulayan sonuçlara varmıştır. Uygulamada rastlanan kuraldışı ve ayrıksı durumlar ancak bu kavram ışığında açıklık kazanacaktır. Bu bilincin bundan böyle yapılacak uygulamalarda yönlendirici olacağını umuyoruz.

ÇIZELGE 1

SÜREÇ-ÖNCESI NORMLAR
ÜSTMETIN
EM2-Nurettin Sevin çevirisi

"Notlar ve Açıklamalar" 'ın 1. Perde 1. Sahne Bölümünün (sayfa 133-152) Erek Dizge/Kaynak Dizge Kutuplaşmasına Göre Nicel ve Nitel Değerlendirmesi

KM Notları ansiklopedi,sözlük bilgisi	Çevirmen Notları	KM + Çevirmen Notları	Kaynağı Belirsiz Notlar
Zaman(say.134-5)sat. 4,7,14,16,20,21,23, 25,36,38,39,41,43, 47a,47b,50,57,62, 64,68,73,88,106, 121,124,137,139, 150,150-154,157, 159,162,171,172, 175,176a,176b,177, 178-181,188,190, 191,203,213,223, 249,252	Çeviriye Değgin Genel Güdüm:satır 142-144,196, 210,207-214, 228,242-246, Sözcük/Deyim: 8,10,20,59,62, 87,88,90-96, 139,141,142, 142,146,191, 195,227	Oyundaki Şahıslar (say.133) satır 139, 157,176a,	1,5,14,17 21,41,53, 59,62,69, 71,76,82, 83,87,95, 90-96,99, 102,112, 130,131-3 131-134, 141-142, 147,150, 154,155, 158,166, 208,209, 214,219,232, 233,236,237,239, 242,261,262,268
TOPLAM:49	TOPLAM:21	TOPLAM:4	TOPLAM:43
ÖRNEK: KM'deki zamana değgin tutarsızlıklar incelenir. (Chambers)	ÖRNEK: s. 194 Erek dizge normlarını gözeten çevirmen anlambilimsel /ekinsel bir sapma ile "hawthorn"u "karaçalı" yerine "pırnal" ile karşılar.	ÖRNEK: s. 176 Chambers'a göre"Bu satırdan itibaren sahnenin lirizmi kafiyelerle başlar." N.S. ise Shakespeare'in hangi koşuk biçimleriyle hangi ton ve sezdirimleri amaçladığını ekler.	ÖRNEK: Erek Odaklı: s. 59 Türkçe' deki kullanım belirtilir. Kaynak Odaklı: s.69 "men" kaynak dilde iki anlamlı

ÇIZELGE 2

Birinci bölük Erek Metin için Matriks Normları

	KM Arden	EM2	EM4	EM7	EM8
sayfa sayısı:	165 (128)	226 (130)	31	75 (75)	120 (99)
perde sayısı:	5	5	5	2	5
sahne sayısı:	2+2+2 2+1	2+2+2 2+1	2+3+2 2+2	5+4	2+2+2 2+1
Sahne sayısı TOPLAMI:	9	9	11	9	9
Oyuncuların sahneye giriş sayısı:					
1.perde:	3+1	3+1	3+1	3+1+4 +5+4	3+1
2.perde:	4+5	4+5	1+3+5	12+3 +3+13	4+5
3.perde:	6+12	6+12	6+11	-	6+12
4.perde:	3+3	3+3	3+3	-	3+3
5.perde:	14	14	9+2	-	14
TOPLAM:	51	51	47	48	51
Oyuncuların söz alma sayısı:					
1.perde:	49+41	49+41	49+41	44+44+ 39+34+55	49+41
2.perde:	39+27	39+27	6+33+27	111+48 +15+104	39+27
3.perde:	68+112	69+114	66+111	-	68+110
4.perde:	50+14	50+14	50+14	-	50+14
5.perde:	104	104	99+5	-	104
TOPLAM:	514	507	501	494	502

ÇIZELGE 3 170

İKinci bölük Erek Metin için
Matriks Normları

	KM2	EM1	EM3	EM5	EM6
Sayfa sayısı:	11	15	18	8	15
Resim:	_	_	_	X	_

Bir Yaz Gecesi Rüyası

Charles Lamb'ın

«Shakespeare'den Masallar»

İsimli eserinden alınma

Adapte eden: *Mustafa Turan*

73766
82-9-9435

İNGİLİZ MASALI

MUALLİM A. HALİT KİTAPHANESİ
İSTANBUL — 1933

EK 2
EREK METİN İÇ KARAK SAVEALARI
171

EM2

Anakütüphane
Kasım '12

W. SHAKESPEARE

BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI

(A Midsummer Night's Dream)

Bu eser Nurettin SEVİN tarafından tercüme edilmiştir.

(İkinci basılış)

Bu Tercümenin her türlü basım ve yayım hakları Millî Eğitim Bakanlığına aittir. Bakanlığın müsaadesi alınmadıkça bu tercümenin metni tamamen, kısmen veya değiştirilerek alınamaz.

Millî Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu Başkanlığının 26 Kasım 1958 tarih ve 198 sayılı yazıları ile İngiliz Klâsikleri Serisinde yayımlanması uygun görülmüş ve Yayım Müdürlüğünün 10 Temmuz tarih ve 10266 sayılı emirleriyle ikinci defa olarak 4000 sayı basılmıştır.

ANKARA 1962 — MİLLÎ EĞİTİM BASIMEVI

ULUS GAZETESİ
Tercümeler Kütüphanesi: No. 15

Beyazıt Genel Kitaplığı
Kayıt No. 7846

ŞEKSPİR'DEN

HİKÂYELER

12596

Yazanlar: Mary ve Charles Lamb

Çeviren : Nurettin ARTAM

ANKARA

1938

İkinci s. : Ulus Basımevi 1937

No.

Vo.

DOSYA

Bir yaz gecesi Rüyası

W. Shakespeare

W. Shakespeare

M. Sükrü Erder

MEB

19

19

EM5

ÇOCUKLARA ALTIN KİTAPLAR No. 7

Bir Yaz Gecesi Rüyası

Çeviren : ASENA DORA



67580
82-9=94.35

YAYINLİYAN :
NECMETTİN SALMAN
Kitap Yayma odası
İstanbul : Ankara Caddesi No. 52/1
Telefon : 22 08 45

175

SHAKESPEAR'DEN HİKÂYELER

TALES FROM SHAKESPEARE BAY

CHARLES AND MARY LAMB

Tercüme: ADNAN YALTI

122466
82-3=94.35
388 - 65

BAHAR MATBAASI, İstanbul — 1965

1965 — İSTANBUL

176

EMT

"A Midsummer Night's Dream"
ADAM YAYINLARI
©
Anadolu Yayıncılık A.Ş.

Birinci Basım: 1981

Adam Yayınları'nda Birinci Basım: Nisan 1992

Kapak Düzeni: Birsen Delemen Güven

92.34.Y.0016.433
ISBN 975-418-158-6

YAZIŞMA ADRESİ: ADAM YAYINLARI, BÜYÜKDERE CADDESİ, ÜÇYOL MEVKİİ, NO: 57 MASLAK-İSTANBUL
TEL: 176 23 30 (8 hat) TELG: ADAMYAY TELEKS: 26534 rada tr

William Shakespeare

●

Bahar Noktası

Oyun

Türkçe Söyleyen: Can Yücel

ADAM

177

W. Shakespeare

Bir Yaz Gecesi Rüyası

Türkçesi:
Bülent Bozkurt

Remzi Kitabevi
Ankara Caddesi, 93 — Istanbul

178

(Çevirmenlere göre, basım tarihi sırasıyla)

EM1
TURAN, Mustafa
1933 Bir Yaz Gecesi Rüyası. İstanbul: Muallim A. Halit Kitaphanesi.

SEVİN, Nureddin.
1936 Yaz Ortasında bir Gecelik Rüya. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

1944 Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası.Ankara: M.E.B. Dünya Edebiyatından Tercümeler. İngiliz Klasikleri:9.

EM2

1962 Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası.Ankara: M.E.B. Dünya Edebiyatından Tercümeler. İngiliz Klasikleri:9.

EM3
Artam, Nurettin
1937/8 "Orta Yaz Gecesi Rüyası". Şekspir'den Hikâyeler. Ankara:Ulus Gazetesi, Tercümeler Kütüphanesi No:15.

EM4
Erden, M. Şükrü.
1954 Bir Yaz Gecesi Rüyası. İstanbul: İstanbul Şehir Tiyatrosu.

EM5
Dora, Asena.
1956 Bir Yaz Gecesi Rüyası. İstanbul: Çocuklara Altın Kitaplar No.7. Necmettin Salman Kitap yayma odası.

EM6
Yaltı, Adnan
1965 "Bir Yaz Gecesi Rüyası". Shakespear'den Hikâyeler. İstanbul: 1965.

Yücel, Can
1981 Bahar Noktası. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

1984 Bahar Noktası. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

EM7

1992 Bahar Noktası. İstanbul: Adam Yayınları.

Bozkurt, Bülent
1987 Bir Yaz Gecesi Rüyası/A Midsummer Night's Dream. İstanbul: Dönemli Yayıncılık.

EM8

1992 Bir Yaz Gecesi Rüyası. İstanbul: Remzi Kitabevi.

ABRAMS, M. H.
1971 A Glossary of Literary Terms. (3rd. ed.) New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc.

AKARSU, Bedia
1955 Wilhelm Von Humboldt'da Dil-Kültür Bağlantısı. İstanbul: İstanbul Matbaası.

AKI, Niyazi
1968 Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış 1923-1967. Ankara: Bilgi Yay.

AKSAN, Doğan (yay. haz.)
1976 Sözcük Türleri. 2 cilt. Ankara: TDK.

AKSAN, Doğan
1993 Şiir Dili ve Türk Şiir Dili. Ankara: Şafak Matbaacılık.

1993 Akşit Göktürk'e Saygı. İstanbul: Adam Yayınevi.

ARİSTOTELES
1976 Poetika. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul:Remzi Kitabevi.

AND, Metin
1973 50 Yılın Türk Tiyatrosu. Ankara: T. İş Bankası Kültür Yay.

AND, Metin
1983 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu. Ankara: T. İş Bankası Kültür Yay.

ATAÇ, Nurullah
1941 "İkinci Yıla Girerken". Tercüme. II:7:1-3.

BASSNETT-McGUIRE, Susan
1980 Translation Studies. London: Metheun.

1978 Batı Kaynaklı Sözcüklere Karşılık Bulma Denemesi II. Ankara:TDK.

BENGİ, Işın
1990 "A Re-Evaluation of the Concept of Equivalence in the Literary Translations of Ahmed Midhat Efendi." (Yayına hazırlanmakta olan doktora tezi) Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

1990a "Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?". Argos. 1990 Kasım. 27:137-142.

1990b "Çeviribilim, Çeviri Kuramı ve Sözdeçeviriler." Dilbilim Araştırmaları. Ed. G.Durmuşoğlu, K. İmer, A. Kocaman, S.Özsoy. Ankara:Hitit Yayınevi, 107-117.

1991a "TV Film Çevirileri. Çağdaş Çeviri Kuramı Çerçevesinde Bir İnceleme". Çağdaş Çeviri Kuramları ve Uygulamaları Seminerinde Sunulan Bildiriler.1-23. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

1991b "Türk Edebiyatında La Dame Aux Camélias Çevirileri". Argos. No.35:130-143.

1992a "Üniversite Düzeyinde Çeviri Eğitimi Üzerine Gözlemler Ve Yazılı Çeviri Dalında Bir Yüksek Lisans Programı Önerisi". Metis Çeviri. 19:44-56.

1992b "Çeviribilim Terimleri Sözlüğüne Doğru". Metis Çeviri. 20/21:156-198.

1992c "Bir Söz Ustası Ve Bir Devrimci: Ahmet Mithat Efendi". Dilbilim. 20. Yıl Yazıları.Ankara.

1992d "Çeviribilimde "Bütünleyici Bir Yaklaşım" Üzerine Eleştirel Görüşler ve öneriler". Varlık. 1018:18-25.

1993 "Çeviri Eleştirisi Bağlamında Eleştirel Bilincin Oluşması ve Eleştiri, Üst-eleştiri, Çeviribilim İlişkileri". Dilbilim Araştırmaları 1993. Der. G. Durmuşoğlu, K. İmer, A. Kocaman, S. Özsoy. Ankara: Hitit Yayınları. 25-50.

1994 "TV Film Çevirileri Dil Değişiminde Kaçıncı Kuvvet?" Uygulamalı Dilbilim Açısından Türkçenin Görünümü. Ankara:Dil Derneği. 48-62.

BROOKS, Harold F.
1983 "Introduction". A Midsummer Night's Dream. London:Arden.

CATFORD, J.C.
1969 A Linguistic Theory of Translation. London: OUP.

CEMAL, Ahmet
1985 "Yeni Bir Süreci Başlatırken". Dün ve Bugün Çeviri Kitap 1, 1985. İstanbul; BFS Yay. s. 7-15.

CRYSTAL, David
1980 A First Dictionary of Linguistics and Phonetics. Cambridge: CUP.

CULLER, Jonathan
1976 Saussure. Great Britain: Fontana/Collins.

1985 Saussure. (Çev. Nihal Akbulut) İstanbul: Afa Yayınları.

ÇAPAN, Cevat
1981 "Hemşerimiz Shakespeare". Gösteri. Mart:18-20.

1992 Değişen Tiyatro. İstanbul: Metis Yayınları.

DEMİRCAN, Ö.; ERÖZDEN, A.
1989 "Dil Üzerine Yayınlar.(Bir Kaynakça Denemesi). Çeviri ve Çevirmenlik Kaynakçası". Metis Çeviri. 9:142-159.

1991 "Dil Üzerine Yayınlar ve İncelemeler. Çeviri ve Çevirmenlik Kaynakçası II". Metis Çeviri.14:139-142.

DRYDEN, John
"Preface Concerning Ovid's Epistles". Complete Works. Vol.6. 346-350.

ECO, Umberto
1992 Açık Yapıt. İstanbul: Kabala Yayınları.

ENGİNÜN, İnci
1979 Türk Edebiyatında Shakespeare, Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri. İstanbul: Dergah Yay.

ERTUĞRUL, Muhsin
1964 "Shakespeare'le Nasıl Tanışdım" Türk Tiyatrosu. Shakespeare Özel Sayısı. No.351-61 s. 1-3.

1966 "Bizde Shakespeare". Türk Dili. Tiyatro Özel Sayısı. Temmuz 1966. No 178. s.710-13.

EVEN-ZOHAR, Itamar
1978 "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." J.S.HOLMES et al. (Der.), Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies. Leuven: ACCO, 117-127.

1979 "Polysystem Theory." Poetics Today, i, 1-2, Autumn: 287-310.

1987 "Yazınsal 'Polisistem' İçinde Çeviri Yazının Durumu." (Çev. Saliha Paker) Adam Sanat, 14, Ocak: 59-67.

EWBANK, Inga-Stina
1984 "Shakespeare's Poetry". K. Muir & S.Schoenbaum. A New Companion to Shakespeare Studies. Cambridge: Cambridge University Press.

GARVIN, Paul L.
1964 A Prague School Reader. Washington: Georgetown University Press.

GÖKBERK, Macit
1980 Değişen Dünya Değişen Dil. İstanbul: Çağdaş Yay.

GÖKTÜRK, Akşit
1979 Okuma Uğraşı. İstanbul:Çağdaş Yay.

1986 Çeviri: dillerin dili. İstanbul:Çağdaş Yay.

1989 Sözün ötesi. İstanbul:İnkılâp.

HERMANS, Theo (yay.haz.)
1985 The Manipulation of Literature:Studies in Literary Translation. London: Croom Helm.

1985 Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation. Belgium: ALW-CAHIER (Nr.3).

HOLMES, J. S.
1970a "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form". The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. The Hague: Mouton.

HOLMES, J. S., F.de HAAN ve A. POPOVIC (yay.haz.)
1970 The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. The Hague: Mouton.

HULUSI, Serif
1940 "Tanzimattan Sonraki Tercüme Faaliyeti (1845-1918)". Tercüme. 5:286-290.

JAKOBSON, R.
1968 "Closing Statement: Linguistics and Poetics." SEBEOK, Thomas A. 'da, 1968: 350-377.

KAYNARDAĞ, Arslan
1964 "Türkiye'de Shakespeare". Hamlet, Macbeth, Tarlakuşu. İstanbul: İstanbul Şehir Tiyatroları

KOTT, Jan
1975 Shakespeare Our Contemporary. London: Methuen & Co.Ltd.

MUIR, Kenneth & SCHOEMBAUM, S. (yay.haz.)
1984 A New Companion to Shakespeare Studies. Cambridge: Cambridge University Press.

NEWMARK, Peter
1981 Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press.

NIDA, Eugene A.
1964 Toward a Science of Translating. Leiden: E.J. Brill.

ORTEGA Y GASSET, José
1976 Miseria y esplandor de la traducción. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

1985 "Çevirinin Görkemi ve Sefaleti Üzerine". Dün ve Bugün Çeviri (Çev. Ahmet Cemal). 2:127-143. İstanbul:B/F/S.

ÖZDEMİR, Emin
1981 Yazı ve Yazınsal Türler. İstanbul: Karacan Yayınları.

ÖZÖN, Mustafa Nihat
1966 "Türk tiyatrosuna toplu bir bakış". Türk Dili. Sayı 178:654-803. Ankara.

ÖZÜNLÜ, Ünsal
1990 "Klasik Sözbilimin Deyişbilimdeki Uzantıları". Dilbilim Araştırmaları 1990. 85-95. Ankara: Hitit Yayınevi.

PAKER, Saliha
1983 "Çeviride 'Doğru/Yanlış' Sorunu Ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi". Yazko Çeviri. Temmuz/Ağustos: 131-140.

1986 "Translated European Literature in the Late Ottoman Literary Polysystem." New Comparison. No.1:67-82.

1987 "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler. Çoğul-Dizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme." (Çev. Ali Tükel) Metis Çeviri. No.1:31-43.

1988 "Çeviri Eleştirisinin Kuramla İlişkisi Üzerine Bazı Düşünceler". Metis Çeviri.Sayı 4:116-122.

PARLA, Jale
1987 "Tanzimat'ta Shakespeare Çevirileri, Duyumların Fikirlere Çevrilmesi". Metis Çeviri. 1:22-26.

PAZ, O.; ROUBAUD, J.; SANGUINETI, E.; TOMLINSON, C.
1977 "Introduction" Renga. Harmondsworth: Penguin Books.

PHIALAS, Peter G.
1966 Shakespeare's Romantic Comedies. USA:The University of North Carolina Press.

POPOVIC, Anton
1981 "Çeviri Çözümlemesinde 'Deyiş Kaydırma' Kavramı". (çev. Yurdanur Salman) Yazko Çeviri. 1:156-162.

1987 Yazın Çevirisi Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Metis Yayınları.

RABINOW,P. ve Sullivan, W.
1990 Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

REISS, Katharina
1988 "Metne Bağımlı Çeviri Stratejileri". (Çev. Güzide Refiğ). Metis Çeviri. 3:72-82. İstanbul.

RIFAT, Mehmet
1983 Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları. İstanbul: Yazko Yayınları.

SAPIR, Edward
1949 Language. U.S.A.: Harcourt Brace & Co.,Inc.

SAUSSURE, Ferdinand de (Cilt I)
1974 Course in General Linguistics. Great Britain: Fontana/Collins.

1976 Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. Berke Vardar) Ankara: TDK.

1978 Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. Berke Vardar) Ankara: TDK.

SEBEOK, Thomas A. (yay.haz.)
1968 Style in Language. Cambridge: M.I.T. Press.

SEVÜK, İsmail Habib
1940 Avrupa Edebiyatı ve Biz. I-II. Ankara.

SNELL-HORNBY, Mary
1988 Translation Studies. An Integrated Approach. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

STEINER, George
1976 After Babel, Aspects of Language and Translation. London:OUP.

SIMSIR, N. Bilâl
1992 Türk Yazı Devrimi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

1940 Tercüme. I:1.

TDK
1967 Dil Devrimi Üzerine. Ankara:TDK.

TOURY, Gideon
1980 In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

1985 "A Rationale for Descriptive Translation Studies". The Manipulation of Literature:Studies in Literary Translation. Hermans Theo. (der.)London:Croom Helm: 16-41.

TURHAN, Vahit
1965 "Shakespeare in Turkish" Litera. 8 (1965) 49-61

VARDAR, Berke (yay.haz.)
1988 Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul: ABC Yayınları.

VARDAR, Berke
1977 Dil Devrimi Üstüne. İstanbul: Yankı Yayınları.

VICKERS, Brian
1968 The Artistry of Shakespeare's Prose. London: Methuen & Co. Ltd.

1984 "Shakespeare's Use of Rhetoric". A New Companion to Shakespeare Studies. 83-99. Cambridge:CUP.

WHORF, Benjamin Lee
1962 Language, Thought and Reality. U.S.A.

YAVUZ, Kemal
1976 Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili İncelemeleri. İstanbul: Kültür Bakanlığı.+

YÜCEL, Hasan Ali
1940 Tercüme. 1940:1:1.

URGAN, Mina
1973 Shakespeare. İstanbul: İ.Ü. Ed.Fak. Yay.

ZOBU, Vasfi Rıza
1977 O Günden Bu Güne (Anılar). İstanbul Milliyet Yayınları.