

**T.C
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ALTYAZI VE DUBLAJ ÇEVİRİLERİYLE İLGİLİ
YÖNTEM VE TEKNİKLERİN ÇEVİRİBİLİM
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Nesrin ERDOĞAN**

Enstitü Anabilim Dalı: Mütercim Tercümanlık (Almanca)

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Muharrem TOSUN

HAZİRAN, 2009

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ALTYAZI VE DUBLAJ ÇEVİRİLERİYLE İLGİLİ
YÖNTEM VE TEKNİKLERİN ÇEVİRİBİLİM
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Arş. Gör. Nesrin ERDOĞAN

Enstitü Anabilim Dalı: Mütercim Tercümanlık

Bu tez 15/06/2009 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. İlyas ÖZTÜRK

Doç. Dr. Muharrem TOSUN

Yrd. Doç. Dr. Recep AKAY

Jüri Başkanı

- Kabul
 Ret
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Ret
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Ret
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Nesrin ERDOĞAN

15.07.2008

ÖNSÖZ

Çalışmamızda çeviribilim alanında Türkiye’de şimdiye kadar oldukça az ele alınan Film Çevirileri ile ilgili detaylı bir araştırma ve incelemeyle bu konuyu çeviribilimsel bakış açısında değerlendirmek ve çeviribilimde yeni olan bu metin çevirilerini belirli temellere oturtmayı amaçladık.

Tezimde bu konuyu seçmemdeki en önemli neden film çevirileri hakkında ülkemizde yapılan çalışmaların kısıtlı olmasıydı. Ama bundan da öte medya ve bu alanda yapılan çevirilerin çeviribilim açısından ele alınma gerekliliği bende büyük merak uyandırmıştı. Salt kuramsal alanda ilerlemeden ziyade işin içine medyanın eğlendirici yapısının da girmesi, tezimi hazırlamada duyduğum hevesi ve heyecanı her an canlı tutmaya yetti.

Tez konumu belirlediğim zaman bunu benim için çok özel bir yeri olan saygıdeğer danışman hocama ilettiğimde kendisinin de beni desteklemesi, tez süresince alacağım yolda beni cesaretlendirmiştir.

Sadece tez aşamasında değil, lisans, yüksek lisans ve yurtdışında geçirdiğim zamanlarda dahi hep yanımda olan ve beni destekleyen, elimden tutup bugünlere gelmemde büyük emeği olan, gerek bilimsel gerekse gerçek hayatta bir ışık misali önümü aydınlatan ve her daim aydınlatacağını bildiğim, manevi desteğini bir an için bile olsa benden esirgemeyen, bana inanan ve güvenen, bir hocada daha çok bir ağabey olarak gördüğüm saygıdeğer danışmanın, hocam Doç. Dr. Muharrem TOSUN’a edeceğim teşekkür keşke kelimelerle ifade edilebilseydi. Yardımlarınız, desteğiniz ve değerli katkılarınız için çok teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca fazlasıyla ihmal ettiğim fakat beni her türlü zorluğa rağmen yalnız bırakmayan kardeşlerime ve yengelerime, iyi ki hayatımda olduğuna inandığım Hüseyin ŞEVİK’e destekleri için teşekkür ederim.

Tezimi şuan hayatta olsalar benimle gurur duyacaklarına emin olduğum sevgili annem ve babama ithaf ediyorum. Benden çok uzaklarda olsanız dahi her an yanımda olduğunuzu biliyorum ve hep yanımda olun, sizi seviyorum.

Nesrin ERDOĞAN

Haziran, 2009

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
SUMMARY	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ÇEVİRİ KURAMINA BAKIŞ	6
1.1. Çeviri Tanımları	6
1.2. Çevirinin Tarihsel Gelişimi.....	7
1.3. Çeviribilimde Paradigma Değişimi.....	10
1.4. Çeviri Eylemi	14
1.4.1. Çeviri Eylemine Katılanlar	16
1.4.2. Çeviri Eyleminin Amacı	18
1.5. Skopos Kuramı.....	19
1.5.1. Skopos Kuramında İç Tutarlılık.....	23
1.5.2. Skopos Kuramına Göre Eşdeğerlilik ve Uyumluluk.....	25
1.6. Betimleyici Yaklaşım.....	26
1.6.1. Süreç Öncesi Normlar	27
1.6.2. Çeviri Süreci Normları	27
1.6.3. Öncül Norm.....	28
1.7. Bilişsel çeviri.....	28

BÖLÜM 2: FİLM ÇEVİRİLERİNDE KÜLTÜRÜN ÖNEMİ	32
2.1. Kültür	32
2.2. Kültür düzlemleri	33
2.2.1. Üst Kültür	35
2.2.2. Topluluk Kültürü	35
2.2.3. Bireyin Kültürü	36
2.3. Kültürel Yapı Özellikleri.....	36
2.4. Çeviri ve Kültür.....	39
2.4.1. Kültür Karşılaştırması	41
2.4.2. Kültür Özelliği ve Kültürel Bilgiler	42
2.5. Filmde Kültürel Özellikler	44
2.5.1. Filmde Kültür	44
2.5.2. Filmde Kültüre Özgü Öğeler ve Bu Öğelerin Çeviri Stratejisi	47
2.5.3. Filmde Aksan ve Şive	49
BÖLÜM 3: FİLM ÇEVİRİSİ.....	52
3.1. Görsel İşitsel Medya	52
3.2. Görsel İşitsel Metinlerin Çevirisi	53
3.2.1. Görsel İşitsel Metinlerde Dilsel Olmayan Boyut	57
3.3. Filmin Doğuşu ve Özellikleri.....	59
3.3.1. Filmde İletişim	61
3.3.2. Film ve Filmin Oluşumuna Yön Veren Araçlar	63
3.4. Film ve Film Çevirisi	65

3.4.1. Çeviribilimde Film	65
3.4.2. Film Kurgusu ve Film Çevirisi	66
3.4.3. Çoklu Göstergelerin Bileşkesi Olarak Film	69
3.4.4. Film Metni.....	72
3.4.5. Film Çevirisinin Değerlendirilmesindeki Ölçütler	74
3.4.6. Çeviri Çözümleme Şeması.....	78
3.4.7. Film Çevirisi Sürecinin İşleyişi.....	87
3.5. Film Aktarım Çeşitleri	88
3.5.1. Seslendirme	89
3.5.2. Altyazı	90
BÖLÜM 4: DUBLAJ VE ALTYAZI ÇEVİRİSİ	92
4.1. Dublaj ve Altyazının Tarihsel Gelişimi	92
4.2. Dublaj (Senkronizasyon).....	94
4.2.1. Dublaja Yönelik Bakış açıları	94
4.2.2. Çoklu Gösterge Bileşkesi Olarak Dublaj	95
4.2.3. Çoklu Gösterge Metin Olarak Dublaj	97
4.2.4. Dublajda Eşleşme Düzlemleri.....	98
4.2.5. Dublajda Eşdeğerlilik Düzlemi	104
4.2.6. Dublajda Kültürel Uyarlama	106
4.2.7. Uygulamada Dublaj ve Dublaj Yapıtının Oluşumu	109
4.2.8. Dublaj Metnini Oluşturma Stratejileri	114
4.2.9. Dublaj Çeşitleri	117

4.3. Altyazı	119
4.3.1. Altyazıya Yönelik Bakışaçıları	119
4.3.2. Çoklu Gösterge Bileşkesi Olarak Altyazı	121
4.3.3. Çoklu Gösterge Metni Olarak Altyazı.....	122
4.3.4. Altyazıda Eşleşme Düzlemi	124
4.3.5. Altyazıda Eşdeğerlilik Düzlemi	124
4.3.6. Altyazıda Kültürel Uyarlama	126
4.3.7. Uygulamada Altyazı ve Altyazı Yapıtının Oluşumu	128
4.3.8. Altyazı Metnini Oluşturmadaki Stratejiler.....	132
4.3.9. Altyazılamanın Teknik Kuralları	139
4.3.10. Altyazı Çeşitleri	144
4.4. Bir Filmin Altyazılı mı Dublajlı mı Çevrileceğini Belirleyen Etkenker.....	145
4.4.1. Altyazının Avantaj ve Dezavantajları	146
4.4.2. Dublajın Avantaj ve Dezavantajları	149
4.4.3. Çeviri Yönteminin Seçiminde Halk Etkeni.....	150
4.4.4. Çeviri Yönteminin Seçiminde Ticari ve Sanatsal Faktörler.....	151
SONUÇ.....	152
KAYNAKÇA	156
ÖZGEÇMİŞ.....	160

Tezin Başlığı: “Altyazı ve Dublaj Çevirileriyle ilgili Yöntem ve Tekniklerin Çeviribilim Açısından İncelenmesi”

Tezin Yazarı: Nesrin Erdoğan

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Muharrem Tosun

Kabul Tarihi: 15 Haziran 2009

Sayfa Sayısı: vi(ön kısım)160(tez)

Anabilimdalı: Mütercim-Tercümanlık

Bilimdalı: Almanca Mütercim-Tercümanlık

Sessiz film devrinin sona erip sesli film çağının başlamasıyla beraber bu filmleri yabancı ülkelerde yayınlamada yaşanan en büyük zorluk, o ülkenin dilinin bilinmemesiydi. Sesli film devri bu filmlerin diğer ülkelerde de gösterilmesini sağlayacak çözüm arayışına girdi. Bu arayışın sonucu olarak ortaya çıkan çözümlerden biri orijinal seste bir değişiklik yaratmadan çeviri metnini ekranın alt kısmına konumlandıran altyazı ve bir diğeri ise kaynak dilin ses kanalı ile erek dilin ses kanalının yer değiştirdiği dublaj idi.

Çok uzun bir zamandan beri film çevirileri yapılıyor olsa da, film çevirisi 90lı yılların başından beri çeviribilim içersindeki yerini almıştır. Diğer çeviri türlerine nazaran çevirinin birden fazla kanal üzerinden alıcıya ulaşmasından dolayı bu tür metinlerin çevirisinde yaşanan zorluklar ve sınırlandırmalar, diğer çeviri türlerine göre daha fazladır.

Film çevirisi çeviribilimin oldukça yeni bir dalı olmasına rağmen en geniş kitleye ulaşan çeviri şeklidir. Bunda etkili olan en büyük faktör ise sinema ve TV’dir.

Film çevirilerinde edebi çevirilere kıyasla bilgi hem görsel, hem işitsel olarak alıcıya ulaştığı ve hem dilsel, hem de dilsel olmayan öğeleri barındırdığından, filmdeki kültürel öğelerin aktarımı da bir o kadar zor olmaktadır. Film metinlerinde dilsel öge olan diyalog ve dilsel olmayan öğeleri kapsayan beden dili, mimikler, el kol hareketleri ve diğer görsel öğeler, metin diyalogunun çevrilmesinde etkili olan faktörlerden bazılarıdır.

Genelden özele bir yaklaşımla hazırladığımız bu tezde çeviribilimden başlayıp, çeviride en önemli öge olan kültürü inceledikten sonra kültürün, dilin ve dilsel olmayan öğelerin film çevirisi metnindeki önemi, bilginin görsel ve işitsel kanal üzerinden alıcıya ulaşması esnasındaki bu öğelerin çevirisinde izlenen stratejiler ve edebi çevirilerde olduğu gibi bu metinlerin erek alıcıda orijinaldeki gibi etki bırakması için izlenen yol konu olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çeviribilim, kültür, dublaj, altyazı

Sakarya University Institute of Social Sciences Abstract of Master's Thesis

Titel of Thesis: Studying the methods and technics related to the subtitle and dubbing in the framework of the translation studies.

Author: Nesrin Erdoğan

Supervisor: Assoc.Prof. Dr. Muharrem Tosun

Date: 15 Jun 2009

Nu. of pages: vi (pre Text)+ 160 (main body)

Department: Translation&Interpreter

Subfield: German Translation&Interpreter

When the silent film ends up, the terms of today's concept, "the film with voice" starts, the most difficult thing making the film being on abroad is not having the capacity on the language of the other country. There has been a struggle to reach a solution to show the same film in different countries. At the end of this solution, subtitle, adding the translation text below the film without making any change into the original voice, is one of this solutions revealing out. The other one is dubbing, replacing the voice channel of the country with the original one.

Although the films have been translated for a long time, the film translation has taken place in the translation studies since the beginning of 1990s. There are more difficulties and delimitations on translating this kind of text because the film translation reaches so many recipients on so many channels compared to other types of the translation.

Despite the fact that the concept of "the film translation" is a new branch of the translation studies, it is a kind of translation reaching so many recipients.

It is very difficult to translate the cultural elements in the film, for the film translation reaching the recipients through both the visual and auditory ways and including both intralingual and interlingual elements. Gestures, mimics, body language and the other visual elements including dialogue, which are lingual elements, are some of effective factors on translating the text dialogue

We prepared this thesis in the framework of the approach from the general to particular one. We have started with the translation studies. Then we have studied the culture which is the most important element in translation, the importance of intralingual and interlingual elements on the film translation and some strategies which are applied during the translation of these elements at the moment of the information reaching the recipients through the visual and auditory channels. Also the same effect of original text on the target recipients like the literary translation is the other important way that is applied.

Keywords: science of translation, culture, dubbing, subtitle

GİRİŞ

Çalışmanın Amacı

Çalışmamızın amacı film sektöründe kullanılan dublaj ve altyazı çevirilerinin gelişiminin araştırılarak, günümüzde kullanılan yöntem ve tekniklerin çeviribilim açısından değerlendirilmesidir. Film çevirisinde tercih edilen farklı yöntem ve tekniklerin, çevirmen profillerinin seyirciye etki bakımından ne derece gelişmiş olduğunu inceleme amacıyla yaptığımız bu çalışma, özellikle dublaj ve altyazı çevirisi konusunda yapılan tartışmaların bilimsel bir bakış açısıyla gözlemlenmesini amaçlamaktadır.

Çalışmanın Önemi

Filmler farklı kültürlere çevrildikçe, kültürler arasında o ana dek gerçekleşmemiş bir iletişimi gerçekleştirme, toplumların birbirlerini tanımalarını sağlama gibi önemli roller oynamaktadır. Film çevirileri sayesinde toplumların önyargıları, birbirlerini yabancı görmeleri azalmaktadır. Bu nedenle film çevirilerinin farklı kültürlerden izleyici grupları arasındaki iletişimin gerçekleşmesindeki önemi tartışılmazdır. Film şirketlerinin ve film çevirmenlerinin bu sorumluluğun bilinciyle kullanılan yöntem ve teknikleri tanımaları, izleyici gruplarının beklentilerini dikkate alan bir birikim ve bakış açısına sahip olmaları, filmlerin kalitesi ve uluslar arası etkileşim açısından önemlidir.

Film çevirileri hemen her ülkede yapılmakta, uluslar arası bir iş ve sektör haline gelmektedir. Film çevirileri hemen her ülkede yapılmakla birlikte, film çevirisinin yöntemi konusunda hala bir uzlaşma bulunmamaktadır. Her ülkede yabancı filmler farklı yöntemler kullanılarak farklı dil ve kültürün izleyicisiyle buluşturulur. Film çevirisi yöntemleri kendi içinde farklılaşmakla birlikte, genel olarak dublaj ve altyazı şeklinde karışımıza çıkar. Dublaj ve altyazının yöntem ve teknik olarak çok farklı biçimlerinin olduğu açıktır. Bu farklılık, film çevirisi yapılan kültürün film çevirileriyle tanışıklığı, bu konudaki deneyimleri, izleyici beklentileri vs. gibi etkenlere dayanmaktadır.

Film çevirileri çoğalıp yaygınlaştıkça, film endüstrisinde yeni bir boyut ortaya çıkmıştır. Filmlerin başka ülkelerde, başka dillerde, amaçlarını yerine getirebilmeleri ve seyirciye

ulaşabilmeleri için çeviri tekniklerinde birçok gelişmeler kaydedilmiştir. Film çevirileri yaygınlaşmış, önemi arttıkça, çeviribilimin bu alana ilgisi daha da artmaktadır. Çeviribilim, bir yandan film çevirileriyle ilgilenecek bu konuda akademik çalışma ve gözlemlerle yöntem ve teknikler geliştirmeye başlamış, diğer yandan çeviribilim alanındaki çalışmalar film çevirilerinde profesyonelliğe adım atmada önemli katkılar sağlayacak boyuta gelmiştir. Ülkemizde yabancı film gösterimi oldukça yaygındır. Hedef kitlesi neredeyse nüfusun tamamını kapsayan bu alanda yapılan bilimsel çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu amaçla bu çalışmayı yaparken ülkemizde yapılan çalışmaları incelemekle birlikte, batıda bu konuda yapılmış akademik çalışmalar üzerinde yoğunlaştık.

Film gösteriminin tarihsel gelişimine baktığımızda, bu alanda kısa zamanda çok önemli paradigma değişimlerinin olduğunu, bu değişimlerin hem film sektörünü hem de seyirciyi etkilemesi yönünde gerçekleştiğini görmekteyiz. Film piyasasındaki gelişmeler önce ABD'yle sınırlıyken, piyasanın, dünyanın diğer ülkelerine açılma gereksinimi, film sektörüyle birlikte, film çevirisi sektörünün gelişimini aynı oranda etkilemiştir. Film sektörünün dünyadaki gelişimiyle, film çevirisi sektörünün gelişimini birbirinden ayırmak artık mümkün olmamaktadır. Bir filmin kendi ülkesinin dışındaki her gösterimi, aynı zamanda o filmin bir çeviri film olması anlamına gelmektedir. Bu anlamda yeryüzünde üretilen tüm filmler başka ülkelerin dilleri ve kültürlerine açılma amacını baştan belirlemektedirler. Filmin başarısı, izleyici kitlesinin yaygınlığıyla ölçülmektedir. Bu başarıda film çevirilerinin olmazsa olmaz katkısı, film şirketlerinin filmin gösterimindeki başarısının, filmin çevirisindeki başarıyla doğru orantılı olduğu gerçeğinin farkındadırlar.

Film çeviri piyasasında uzun yıllardır önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Bu gelişmeler başlangıcında tüm dünyada belli yöntem ve tekniklere dayalı olmadığından birbirlerinden çok farklı olmuştur. Ancak son yıllarda özellikle dünyadaki globalleşme, filmlerin çok hızlı bir şekilde bir kültürden diğerine aktarılması sonucu, film çevirisi alanında genel geçer yöntemler kullanma ve bu yöntemleri paylaşma gereksinimi oluşmuştur. Çeviribilim, tüm çevirilerin bilim dalı olarak, film gösteriminde kendi alanıyla ilgili gereksinimleri karşılamak, bu alanda daha düzeyli çalışmaların yapılmasını sağlamak amacıyla çeviri kuramsal birikimlerini film çevirisi alanına adapte

etmeye başlamıştır. Bu amaçla hem akademik çalışmalar, hem de çeviri bölümlerinde verilen derslerle birlikte film çevirilerinin kalitesini artırmanın yanında, film çevirmenlerinin yetişmesine önemli katkılar sağlamaya başlamıştır. Çeviribilimin film çevirisine ilgisi, toplumsal gelişmelerin bilim tarafından algılanmasının, bilimsel gelişmelerin tüm alanlara yansımalarının bir sonucudur.

Film çevirisi başlangıcında sessiz filmlerle başlayıp, bu gün sesli filmlere dönüşmüştür. Bu şekilde işin içine görselliğin yanında dilsel ve kültürel etkenler de dâhil olmuştur. Hatta ses ve dilin etkisi, görüntünün etkisini geride bırakacak kadar öne çıkmıştır. Bu anlamda film çevirileri günümüzde salt bir görsellikle sınırlı görülmemektedir. Kullanılan yöntemler salt gösterimle sınırlı kalamamakta, yazı ve ses boyutunu aynı derecede dikkate almaktadır. Daha da önemlisi bu boyutların izleyicinin hem görsel, hem işitsel duyularını bir ahenk içinde etkilemesinin önemidir.

Film çevirisinde önemli olan, bir filmi diğer kültürlerin dillerini konuşan izleyicilerin de izleyebilmesidir. Burada filmin dilsel boyutu unutulmamalıdır, çünkü bir toplumun ya da ülkenin kültürünün bir parçası olan filmin içerdiği bütün kültürel öğelerin arasında, dilin de büyük bir önemi bulunmaktadır.

Film çevirilerinde çeviri, edebi bir metinde olduğu gibi yapılan çeviride olduğu gibi sadece metne bağlı değildir, yapılan çevirinin etkisi bütün filmi kapsamak zorundadır. Bu sebepten dolayı edebi çeviriden beklenen aynı ölçütleri, film çevirisi için bekleyemeyiz. Çünkü yapılan çeviride beyaz perdede konuşan oyuncunun sadece bir şeyler söylemesi amaçlanmamaktadır, söylediği sözcükler film içerisinde bir uyum bir ahenk yakalamak zorundadır. Bununla sadece dudak eşleşmesini değil oyuncunun bütün hareketleri, davranışları, yüz ifadeleri vurgulanmak istenmektedir.

Bu sadece dublaj için değil, aynı zamanda film aktarım çeşitlerinden biri olan altyazı içinde geçerlidir. Bu aktarım türünde de kültüre özgü öğelerin ele alınması bir sorun teşkil etmektedir. Diğer bir dile sahip kültürde gösterilmek istenen film izleyicisi ile filmin çekildiği kültürdeki izleyici arasındaki kültür farkı ne ölçüdedir? Hangi anlama beklentilerinden yola çıkabiliriz. Bir film hangi amaçla diğer bir dile sahip izleyiciye gösterilmek istenir? Çevirmen kaynak odaklı mı yoksa erek odaklı mı çevirir? Bu gibi sorular film çevirisindeki güçlükleri bizler göstermektedir. Güçlük hem sesin, hem de görüntünün aynı anda izleyiciye sunulmasında yatmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Altyazı Ve Dublaj Çevirileriyle İlgili Yöntem Ve Tekniklerin Çeviribilim Açısından İncelenmesi adlı tezimizi dört bölümde ele alıp değerlendirmeyi uygun görmekteyiz. Çalışmamızda uygulama alanına yer vermemekle beraber, konu içerisinde verdiğimiz örneklerle çalışmamızı aydınlatma yolunu tercih ettik.

Birinci bölümde konumuzun bağlı bulunduğu üst disiplin olan çeviribilime genel hatlarıyla değinmek amacıyla, öncelikle çeviri kuramına yönelik bakış açılarıyla tezimize başlamayı uygun gördük. Yapacağımız çeviri tanımlarının ardından, film çevirilerinin bağlı olduğu üst disiplin olan çeviribilimin, geçmişten günümüze kadar göstermiş olduğu belli başlı paradigma değişimlerini kısaca ele almak ve günümüz kuramlarına değinmek, konumuza giriş açısından temel teşkil etmektedir.

İkinci bölümü ise çevirinin olmazsa olmazı olan kültür kavramı oluşturmaktadır. Çevirinin hemen her türünde önemli rol oynayan kültür kavramı, film çevirilerinde de temel öge konumundadır. Bir toplumun, bir ulusun yaşam tarzı olan kültür, çeviride de 80'li yıllardan itibaren önem kazanmaya başlamış ve çeviri bir dil aktarımının yanı sıra, amaca yönelik iletişimsel bir kültür aktarımı olarak işlev görmeye başlamıştır. 80'li yıllarda çeviride öne çıkan kültür, film çevirilerinde de önem kazanmaya başlamıştır. Diğer çeviri türlerinden farklı olarak hem görsel hem de işitsel kanal üzerinden alıcısına ulaşan film çevirilerinde kültürel öğeler, yine diğer çeviri türlerine nazaran hem dilsel hem de dilsel olmayan öğeler olarak filmde yer almaktadır. Görsel ve işitsel olarak algıladığımız ve alımladığımız kültürel öğelerin çevirisi, temelde zorluk teşkil etmektedir. Çünkü izleyici duyduğu ve/veya okuduğu herhangi bir kültürel öğeyi görsel göstergelerle bütünleştirmek isteyecektir ya da tam tersi olarak gördüğü ve film için bir anlam taşıyan kültürel göstergeyi dilsel boyutta algılamak isteyecektir. Tüm bunların yanı sıra erek izleyicinin ait olduğu kültür düzlemi de çevirmen tarafından önemle dikkate alınması gerekmektedir. İkinci bölümümüzde kültür nedir, kültür düzlemleri, filmde kültürel öğeler nasıl ele alınmalıdır gibi birtakım sorular ve soruları ele alıp cevaplamaya çalıştık.

Tezimizin üçüncü bölümü tezimizin temelini oluşturan filme dayanmaktadır. Film çeviri ve yöntemlerini ele alabilmemiz için öncelikle film nedir, filmler başlangıcından bugüne gelene kadar teknik süreç içerisinde ne şekilde bir gelişim ve değişim

yaşamıştır. Film kuramcılarını filmi kavramını nasıl ele alıp değerlendirmektedir? Çeviribilimde film hangi noktada durmaktadır, filmde iletişim sadece görsel ve dilsel olarak mı gerçekleşmektedir? Filmde çevrilecek olan öğeler nasıl ele alınmaktadır, çoklu bir gösterge olarak film ve film metnini çevirmede çevirmen, erek odaklı bir yaklaşım mı yoksa kaynak odaklı bir yaklaşım mı sergilemektedir? Kısacası film ve film çevirisi araştırma konusu olmaksızın, film çevirisi yöntemlerini ele almanın yersiz olacağı görüşündeyiz.

Dördüncü ve son bölümümüz, tezimize başlık olan film çevirisi yöntemlerinden dublaj ve altyazıdan oluşmaktadır. Dublaj ve altyazıyı çeviribilim çerçevesinde ele almadan önce her iki yöntemin tarihsel serüvenine değineceğiz. Bilim ve tekniğin gelişmesiyle filmlerin diğer dil ve kültüre aktarımı da zaman içerisinde gelişme göstermektedir. Filmi diğer bir toplum için anlaşılır kılmayı hedefleyen her iki yöntem ortak bir amaçta buluşurken, kullandıkları yöntem ve teknikler açısından birbirlerinde fazlasıyla uzaklaşmakta, hatta film pazarında bir rekabet içerisinde bulunmaktadır.

BÖLÜM 1: ÇEVİRİ KURAMINA BAKIŞ

Altyazı ve dublaj yöntemleriyle üretilen filmlerin çevirilerine yönelik bir araştırmanın çeviribilimsel temellere dayalı olarak yapılabilmesi için, öncelikle çeviri ve çeviribilimin genel kuramsal yaklaşımından yola çıkmak durumundayız. Çeviriyle ilgili tüm açıklamalar, çeviribilim kuramlarının ortaya koyduğu genel geçer bakış açıları çerçevesinde yapıldığında, sağlıklı bir zemine oturabilirler. Çevirinin türü ister yazılı, ister sözlü, isterse medya aracılığıyla yapılan çeviri olsun, çeviri kuram ve yöntemlerinin dışında değerlendirilemez.

Tezimizde yöntem olarak öncelikle tümden gelerek çevirinin genel kuramsal bilgilerinden, medya çevirilerine indirgediğimiz araştırmamızın gözlem alanını dublaj ve altyazı çevirmenliği oluşturmaktadır. Dublaj ve film çeviri yöntemlerinin gözlemlenmesinden tüme varımla çevirinin geneline vararak, çevirmen stratejileri ve tavırlarını sınavan bir bütüne ulaştı.

1.1. Çeviri Tanımları

Dublaj ve altyazı gibi film çevirileri her ne kadar teknik bir süreç olarak düşünülse de, bu süreç içerisinde kaynakmetin, erekmetin, çevirmen, çevirmenin kararları ve yorumları gibi etkenlerin benzerliği nedeniyle, bağlı olduğu üst disiplinin aydınlatılmasının yerinde olacağını düşündük.

Çevirinin tarihsel sürecine baktığımız zaman çevirinin çok farklı tanımlarıyla karşılaşmaktayız. Tanımlar arasındaki bu farklılığın en belirgin nedeni ise çeviribilim alanındaki paradigma değişimleridir. Her paradigma kendi kavram ve terimleriyle çeviriye bakış açısını ortaya koymaktadır. Bugünün çeviri tanımları da yine bugünün paradigmasını ortaya koyan terim ve kavramlar kullanmaktadır. Günümüz çeviri paradigmasına göre çeviri sadece dilsel bir süreç olarak değil, bu sürecin bağlı olduğu kültürel ve iletişimsel bir süreç olarak cereyan eder. Çeviri, dil ile vuku bulan ve iletişimle kültürel aktarımı mümkün kılan, farklı toplumlar, farklı kültürler, farklı diller arasında bir köprü sağlayan insani bir eylemdir.

Günümüz kuramcılarında Koller çeviriyi kaynakdil metninden erekdil metnine doğru olan dilsel ve metinsel bir süreç olarak görüp, aynı zamanda bu iki metin arasında eşdeğerliliği savunurken, Wills çeviriyi, bir metni işleme ve metni ifade etme olarak,

kaynakdil metninden erekdil metnine mümkün olduğunca eşdeğer bir süreç olarak görmektedir. Fakat bu iki kuramcından farklı olarak Vermeer çeviriyi sadece dilsel ve metinsel sürecin eşdeğer aktarımı olarak görmez. Daha ziyade çeviriyi E kültürün E dilindeki bilgiyi, A kültürün A dilindeki işlevine uygun olarak aktarılması olarak değerlendirmektedir (Tosun, 1996).

Kautz'a göre çeviri, farklı dilleri kullananlar arasında, bütünsel, işleve yönelik, planlanmış ve aynı şekilde yaratıcı olan kültürlerarası ve dilsel bir çerçevede gerçekleşen iletişimdir. Bu iletişimsel eylemin içeriği, görev verilmeyle başlar. Bu süreç, yazarın sezgileri dikkate alınarak yazılı olan kaynakmetnin analizinden oluşmaktadır. Kendinden yola çıkılan kaynakmetin, bir çevirmen aracılığıyla yazılı bir erekmetne dönüştürülür. Erekmetin bir yandan iletişim durumunun elverdiği ölçüde alıcının beklentilerini dilsel ve kültürel anlamda karşılarken, diğer yandan yazarın sadakat beklentisine ters düşmemelidir. Fakat buradaki sadakatten kasıt sözcüklerin birebir örtüşmesi değil, aksine metnin işlevsel açıdan örtüşmesidir (Kautz, 2002).

İşte tamda burada Tosun'un da belirttiği gibi söz konusu olan, metnin içeriğinin farklı dillere anlam aktarımından ziyade, aynı durum ya da olayın diğer bir dilde aynı durumda nasıl aktarıldığıdır. Burada varılan sonuç, çevirinin amaca yönelik bir eylem olduğudur. Vermeer'e göre çeviri, "mevcut bir kaynakmetne dayanarak amaca uygun bir erekmetin oluşturmaktır" (Tosun, 2002: 29,35).

1.2. Çevirinin Tarihsel Gelişimi

Çeviri tarihine kısa bir bakış atmak istememizin nedeni, ileride yine kısaca değineceğimiz çeviribilimdeki paradigma değişimine bir zemin hazırlamaktır. Amacımız çeviri tarihi ile ilgili detaylı bir bilgi vermek değil, ele aldığımız tez konusunun üst disiplini olan çeviribilimin tarihsel süreçteki gelişimini sunmaktan ibarettir.

Çevirinin yüzyıllardan beri yapıldığı, arkeolojik ve tarihi araştırmalar neticesinde ortaya çıkmıştır. O dönemlerde tercümanların Mısırlılar ve komşuları arasında o kadar büyük bir rolü vardı ki, onlar hiyerarşinin en üst katındaydı ve görev olarak, insanlar ve Tanrı arasında iletişimi kuran dini bir işlev yüklenmişti. Aynı şekilde sözlü çeviri gibi yazılı çeviri de çok eskiye dayanmaktadır. Yaklaşık 4 bin yıl önce eski Babil'de çevirmenlere yardımcı olan Sümerce-Akatca sözlük ortaya çıkmıştır (Kautz, 2002:29).

Çevirinin tarih içerisindeki gelişimine baktığımızda, ilk çağlarda çevirinin dini boyutta bir önem taşıdığını görmekteyiz. O dönemlerde çevirmen Tanrı ve insan arasında iletişimi sağlayan kişiydi ve Tanrının dilini insanın diline tercüme ettiği düşünülüyordu.

Vermeer çevirinin tarihsel gelişimini, sözcüğü sözcüğüne ve anlam çevirisi ya da çeviri eylemi kuramı olarak ikiye ayırır. Sözcüğü sözcüğüne yapılan çeviri anlayışı Eflatun'un, Hıristiyan tabusunun ve çeviri eylemi kuramından önceki çevirilerin hâkim paradigmasıdır. Anlam çevirisi ya da çeviri eylemi kuramını ise Roma Devri çeviri anlayışı ve bugünkü çeviribilimin hâkim olan paradigmasıdır. Vermeer'in yapmış olduğu bu iki ayrımın ilkinin kaynak metne sadık olma, ikincisini de erekmetnin işlevine yönelik olma şeklinde özetleyebiliriz. Vermeer'in Roma Devri çeviri çalışmalarını erekmetnin işlevine yönelik birer çeviri olarak görmesinin nedeni, Romalıların Yunanlıları aşmak için kendi kültürlerine özgü algılanan eserler yaratma isteğidir. Romalıların amacı kaynak kültürdeki eseri kendi kültürlerine özgü olarak vermektir, yani orijinali aşmak (Tosun, 2002).

M.Ö I. yy.da anlam ve sözcük arasındaki ilişkinin ölçütü Cicero tarafından oldukça erken dile getirilmiştir. “Ya bir yorumcu gibi metni yorumlarsın ya da konuşmacı gibi dinleyicilerine göre hareket edersin”. Çevirinin retorik-stilistik işlevine göz atıldığında Cicero, konuşmacı olarak hedef dile yönelik bir dile getirmeyi talep etmiştir (Stolze, 1994:14).

“Vermeer’e göre Cicero’nun çeviri anlayışı bugünkü işlevsel çeviriyle önemli benzerlikler göstermektedir, çünkü o metin türlerine ve işlevlerine göre farklı çeviri stratejileri izlemiştir. Cicero’ya göre yeni oluşturulan çeviri metin örnek aldığı kaynakmetni aşmalıdır” (Tosun, 2002:32).

Kuramsal bir araştırma için 20.yy.a kadar sadece kutsal ve edebi metinlerin çevirisi dikkate alınmıştır. Kutsal metinlerin dokunulmazlığından dolayı kutsal metinlerin çevirisinde birebir çeviri yapılmaktaydı ve bu nedenle orijinale ve yazara sadakat öngörülmekteydi. Birebir çeviri o dönemin geçerli olan bir çeviri kuralıydı ve öncelikli görevi mesajı aktarmaktı. Bu çeviri problemiyle ilgili olarak 19.yy.da Schleiermacher bir yorum getirmiş ve “Çevirinin Farklı Yöntemleri Üzerine” adlı kitabında, yaptığı Platon çevirisinde uyguladığı kuralları açıklamıştır. Schleiermacher bu kitabında önemli problemler ve bakış açıları ortaya koymuş ve özellikle çeviri kuramının ilgilendiği

çözölemeyen problemleri ele almıştır. Schleiermacher'e göre çeviri temelde, bir anlama ve anlamayı sağlama sürecidir. Çevirideki aktarma süreci her zaman için iki farklı dil arasında olmak zorunda olmayacağı gibi, aynı dil içerisinde farklı aksan ve farklı grupların ağızları arasında da olabilir ve aynı şekilde eski bir metnin günümüze çevrilmesinde de çeviri işlemi söz konusudur. Çeviride farklı metin türleri vardır ve çevirmen bu metnin türüne göre metne yaklaşır. Schleiermacher farklı dillerde bulunan fakat birbiriyle örtüşen terminolojiler arasında da bir ayırım yapmaktadır. Örneğin TV: terminolojik olarak aynı olsa da, farklı ülkelerdeki insanlar için farklı anlam taşıyabilir. Çünkü terminolojiler birebir nesnelere ve durumları karşılar ama buna karşılık farklı sözcüklerle ifade edilebilir, farklı duyular uyandırabilir ve farklı beklentiler içerisine girebilirler. Terminolojiler zaman içerisinde ya anlamlarını yitirirler ya da değişime uğrarlar (ör: TV, LCD ekran). Schleiermacher'e göre çeviride, okura orijinal dilin ruhu aktarılmalıdır. Çevirinin etkisi *eğitimli adamın* damak zevkine göre değerlendirilir. Çünkü yabancı dil, bu eğitimli adama her zaman yabancı kalacaktır. Çeviri yöntemi olarak Almancaştırma, betimleme ya da yeniden yaratma söz konusu değildir. Çeviri kendini bir orijinal gibi okutulmalıdır. Schleiermacher'e göre kullanılan yöntem yabancılaştırma olmalıdır. Bunun nedeni de bu yöntemde kullanılan dilin özgürce üretilmiş dil değil, aksine başka bir metne bağlı kalarak üretilen dil olmasıydı. Schleiermacher'e göre sadece bu yöntemle orijinale sadık kalarak erekdile bir çeviri yapılmış olur. Çevirmen yabancı dil ile o kadar kaynaşmalıdır ki, çeviride kaynakdil görünmese de var olduğunu hissettirmelidir. Aynı görüşü şair olan ve aynı şekilde edebi çeviriye yönelik yaklaşımda olan Benjamin dile getirmiştir. "Gerçek çeviri şeffaftır, orijinali saklamaz, onun önüne geçmez, aksine çeviri metin diğer dilin göstergelerini kullanarak erekdilde, erekdil göstergeleriyle verilir" (Stolze, 1994).

Burada özellikle cümle yapısı aktarımındaki birebir çeviri vurgulanmıştır ve çevirinin ana kaynağı cümle gibi gözüğe de, önemli olan sözcüktür. Çünkü Benjamine göre cümle, orijinal dilin önündeki duvardır. Buna karşılık sözcükler ise bağlantıyı kuran birer kemerdir. Benjamin Luther'den farklı bir yol gözetmiştir. Luther'in yorumu, yerel halkın konuşma şekline bakılması ve ondan sonra çeviri yapılması gerektiğidir. Luther'in yöntemi, çevirinin erekdile adaptasyonunu öngörür. Luther'in çeviri yöntemi Almancaştırma olarak bilinen, erek kültürün kullandığı dile adapte etme şeklinde bir yöntemdir. Eski çevirmenler çeviri yöntemlerinin gerçeklerini gösterebiliyor fakat bunu

bilimsel ve kuramsal anlamda tanımlayamıyorlardı. Çeviri ile ilgili yapılan yüzlerce açıklamalar, sadık ve serbest çeviri arasında bir ikilem şeklinde sürmüştür. O zamandan bu zamana yabancı dil derslerinde uzun süre “olabildiğince sözcüğü sözcüğüne, gerekli olduğu kadar serbest” ana kural olarak öğretilmiştir. Diyebiliriz ki pratikte sorun çıktığı takdirde kuramlar üretilmekte ve araştırmalar, sorun varsa yapılmaktaydı. (Stolze, 1994:13-19)

İnsanlar farklı diller konuştukları sürece çeviri eylemi insanların toplumsal ve politik ilişkilerinde ama her şeyden önce felsefe, bilim ve edebiyat aktarımında yaşanan dilsel bariyerleri aşmasında vazgeçilmez bir eylem olarak yerini alacaktır.

1.3. Çeviribilimde Paradigma Değişimi

Çeviribilim 80li yılların başına kadar uygulamalı dilbilimin bir kolu olarak varlığını sürdürmüştü ve bu bilim dalının bir sorunu olarak ele alınmıştır. Eski dilbilim kuramları ise metinleri 70li yıllara kadar, birimlerin doğrusal bir dizini olarak kavramakta ve böyle olunca da çeviri, kod dönüşümünün bir çeşidi olarak görülmekteydi. O zamanlar yaygın olan görüşe göre çevirme işlemi, çeviri birimini saptamak ve bunu erekdilde eşdeğer karşılamaktı. Eşdeğerlilik kavramı ise o zamanlarda çeviribilimde mevcut olan ana bir kavramdı. Fakat bu kavram 80’li yılların başında çevirinin dilbilimden bağımsız bir bilim dalı haline almaya başlaması ile etkisini kaybetmeye başladı. Çünkü eşdeğerlilik, kaynakmetnin anlamının mümkün olduğunca erekmetne aktarılması ve içerik, işlev ve stil açısından orijinale mümkün olduğunca sadık kalma durumuydu. Bu durum 80’li yılların başında metnin sadece kaynakmetin ve dilsel bağlam bakımından değil de, aynı zamanda erekmetin, erek alıcı ve kültürel örtüşmesinin de gündeme gelmesiyle çeviribilim üzerindeki merkez rolünü kaybetmeye başladı.

Çeviribilimde erekmetin ve erek alıcının öne çıkmasıyla çeviri, farklı toplumlar, farklı kültürler ve farklı diller arasında bir köprü kurma özelliğinden dolayı iletişimsel bir görev de üstlenmektedir. Ve iletişimsel görevin temelinde yatan ise, bir eylem gerçekleştirme isteğidir. Sonuçta çeviri her zaman için bir iletişim durumunda yer almakta ve bir iletişim çerçevesinde gerçekleşmektedir. Fakat gerçekleşen bu iletişim birbirinden farklı kültür, dil ve insanlar arasında olduğundan, çeviri bu farklılıklardan kaynaklanan zorlukları da aşma durumundadır.

Bir anlam yüklediğimiz bu göstergeler dilsel olabileceği gibi, dilsel olmayan göstergeler de olabilir. Farklı toplumlarda, doğal iletişim anlamı kazanan her bir belirli göstergeye, aynı iletişim amacının yüklenmesi doğru değildir.

Çevirinin üstlendiği iletişimsel görevi yerine getirebilmesinde kültürün de önemli bir rolü vardır. Çeviride kültürün öne çıktığını savunan Vermeer'e göre çeviri, kültürel transferin özel bir türüdür ve yine Vermeer'e göre dil bir kültürün kurallı bir iletişim ve düşünce aracıdır, kültür bir toplumun geçerli olan sosyal norm ve ifadeleridir (Vermeer, 1984).

Dil aracılığıyla iletişimsel bir işlev kazanan çeviri, dilsel bir çalışma değil, dilin aracılık ettiği bir çalışmadır. Dil, her bilim dalındaki çalışmalarda olduğu gibi çeviribilimin de amacı değil, tersine eylemini gerçekleştirmedeki ve aktarımındaki aracı pozisyonundadır (Tosun, 2002:56).

Dilbilimin bir alt dalı olarak görülen çeviribilimde 80'li yıllara kadar söz konusu olan dil ve gösterge, bu tarihten sonra erekmetin ve erek alıcı, buna bağlı olarak da kültür aktarımının gündeme gelmesi ile çeviribilimde "metin" kavramı da önemli bir yer teşkil etmeye başladı.

Sonuçta metin, kültürlerarası iletişimi sağlamada büyük bir role sahipti. Vermeer "metni" "her iletişim (...) bir etkileşim birliğidir" olarak tanımlar ve metni, bağıntılı bir kavram yapar. Ayrıca Vermeer metni istatistikî değil aksine, anlamı alıcıya bağlı olan dinamik bir sistem olarak kavrar (Guhsl, 2006:5).

80'li yıllarda çevirinin dilbilim kısılacından kurtulup bağımsız bir bilim dalı olarak yer almasıyla, genel çeviri kuramında artık kaynak ve erekmetnin çevirinin merkezinde yer aldığı görüşü yerine, kaynakmetin ve erekmetin ve buna bağlı olarak ta erek alıcı gündeme gelmiştir. Bu noktada da çevirmen, alıcılar arası bir işleve sahip olmakla beraber, kendisi tarafından anlaşılan ve yorumlanan bir metinden hareket etmeye başlamıştır. Daha önce kaynakmetin ve kaynak kültür düzleminde görülen çeviri, yerini yavaş yavaş erekmetin ve erek kültür düzlemine bırakmış ve burada en önemli bir role sahip olan çevirmen ise kaynakmetni bir okuyucu olarak anlayan ve yorumlayan bir alıcıya dönüşmüş ve bir sonraki aşamada da gönderici rolünü üstlenerek ürettiği erekmetni, erek alıcıya iletme rolünü üstlenmiştir. Nida'nın

çeviriyi analiz, aktarım ve yeniden yapılandırma olarak 3 evrede ele alması, çeviribilimin gelişmesine büyük bir katkı sağlamıştır. Nida metnin bütünü ve metin içi öğeleri arasındaki ilişkiyi ve eşdeğerlilik kavramını açıklayamamış olmasına rağmen, dilbilim kıskacında olan çeviribilimin kültürel bağlamda ele alınmasını sağlamış ve bu eylemi gerçekleştirecek uzman kişi olan çevirmenin kişiliğini öne çıkarmış ve böylelikle çevirinin amacını ve alıcısı gündeme getirmiştir.

İletişimsel işlev, dilbilimin alt dalı olarak görülen çeviribilimi etkileyerek, paradigma değişimine ön ayak olmuştur. Böylelikle dilsel ve metinsel öğelerin yanı sıra daha önce göz önünde bulunmayan metin yazarı, çevirmen, metnin alıcısı, yani dilsel eylemde bulunanlar çeviribilime, dolayısıyla da çeviri sürecine dâhil edilmiştir. Çeviribilimin dilbilimden ayrılamaya başlaması ve tek başına bir bilim olarak var olma çabası içerisine girmesiyle, uluslararası birçok çeviri kuramı ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri 1970'lerden beri gündemde olan Toury'nin Betimleyici Çeviri Çalışmalarıdır. Toury kuramında, erekmetnin önemini öne çıkarmış ve Nida gibi çevirinin dilbilim içerisine sıkışıp kalmasına karşı olmuştur. Aynı şekilde çeviribilimin kuralcı yaklaşımına da karşıdır (Kautz, 2002).

Çeviriyi dinamik dizgede gerçekleştirebilmek için yönlendirme bilgisine ihtiyaç duyulmuş ve bu ihtiyaç sonrası doğan ne, niçin, neye, kim için, gibi sorular çeviri için tanzim edilmiştir. Tanzim edilen bu sorular bizi genel çeviri kuramı içerisindeki çeviride en üst kritere, yani çevirinin işlevine, amacına, hedefine, yani *Skopos'a* ulaştırmıştır. Vermeer/Reiss'in oluşturduğu bu kuramda çeviri, işlevsel, amaca yönelik, eylemsel ve kültürel süreç olmasının yanı sıra, bilgi sunusunun aktarımı olarak da işlev görmektedir ve çeviribilimdeki paradigma değişimine önyak olmaktadır.

Paradigma değişimin öncülerinden biri olan Maenttaeri'nin çeviri eylemi kuramı ile çevirinin sadece kod dönüşümünden ibaret olma durumu yerini, çevirinin daha ziyade çevirmen eylemi olma durumuna bırakmıştır. Bu eylemde mekanik bir aktarımdan ziyade uzmanlık çalışması isteyen bir süreç sonucunda meydana gelen bir aktarımın söz konusu olmaya başlamasıyla, çeviride kaynakmetinden erekmetne yapılan dilsel aktarımdan ziyade, süreci gerçekleştiren çevirmen ön plana geçmiştir.

Çeviribilimin son yıllardaki gelişimine bir diğer etken disiplinlerarasılığa yönelmedir. Bu model kuralcı değil, betimleyicidir. Disiplinlerarası çeviribilim açısından çeviri,

somut iletişim durumları içerisinde somut eylemler olarak tanımlanır. Bunu saptayabilmek için birçok yan daldan faydalanabilir ve faydalanmak zorunda olduğundan disiplinlerarasıdır. Bu bakış açısıyla kültür kuramı da daha fazla önem kazanır. Kaynakmetin ve erekmetne olan farklı bakış açıları aracılığıyla erekmetne yüklenen işlev, yeni bir perspektif ortaya çıkarmıştır. Kaynak metne olan sadakat, yani kutsal orijinal tahtından düşürülmüş ve erekmetin önem kazanmaya başlamıştır. Königs'in tümevarımsal ampirik olarak çeviri sürecine yönelik psikolinguistik tabanlı araştırmaları, çevirmenin kafasının içinde neler olduğunu araştırmaktadır. Bunun gibi araştırmalar 80'li yıllardan beri çeviride ne oluyor, çeviri sürecinde neler gerçekleşiyor gibi çeviriyi tanımlamaya yöneliktir. Bu disiplinin neden bu kadar zor gelişim gösterdiğinin sebebi, nesnenin karmaşıklığından kaynaklanmaktadır. Zaten doğa bilimlerinde genel anlamda kuram geliştirmek çok zordur. Hele ki dil alanında daha da zordur. Burada sadece farklı diller bir rol oynamadığı gibi, farklı kültürler ve iletişim toplulukları da bu süreci zorlaştıran diğer unsurlardır. Bu zorlukların üzerine bir de karşılıklı iletişimde bulunan bireylerin farklı ilgi alanları, ifade ve anlama olanakları eklenmektedir. Tüm bunlar bir aracı vasıtasıyla aktarılmaktadır. Sonuçta yazılı veya sözlü çevirmen de kendi başına bir bireydir ve onunda kendine göre bir anlama ve ifade etme yöntemi vardır. Dilsel olayların araştırılması zaten zorken, birde aynı zamanda yazılı ve sözlü çevirideki dilsel olmayan öğelerin bilimsel olarak sistematikleştirilmesi ürkütücüdür (Kautz, 2002:39-41).

Daha önce kaynakmetnin erekmetne ne derece eşdeğer çevrileceği söz konusu iken, Toury, Königs, Vermeer/Reis, Maenttaeri, Hönlig gibi çeviribilimcilerin çalışmaları ile çevirideki kaynakmetin ve kaynak kültür önemi, yerini erek kültür ve erek alıcıya bırakmış ve bu süreçte yer alan çevirmen, işveren, metinsel stratejiler, süreç esnası yaşananlar gibi olgular önem kazanmaya başlamıştır. Artık çeviride amaç, kaynaktilin erekdilde yeniden yapılandırılması, üretilmesi değil, aksine kaynakmetnin kültürel, işlevsel, amaca yönelik, alıcıyı ve alıcı kitlenin özelliklerini göz önünde bulunduran bir bütün olarak erekmetne aktarılması öne çıkmıştır.

1.4. Çeviri Eylemi

Holz-Maenttaeri'ye göre çeviri bir eylem, çevirmen de eylem üretendir. Çeviri eylemi kuramında vurgulanan dilsel öğelerin aktarımı değil, aksine çevirmenin kendisi ve çeviri eylemidir (Tosun, 2002).

Film çevirileri bir diyalog metninden oluştuğundan ve çeviriyi başlatan kişi tarafından çevirmene bir görev verilmesinden, çevirmenin diyalog metnini erek izleyicinin beklentilerini karşılayacak şekilde erekdil ve kültüre aktarmasına kadar işleyen süreç eylemsel bir süreç olduğundan, çeviri bir eylem, çevirmende bu eylemi gerçekleştiren kişidir.

Bir metnin üretilmesi sadece dilsel bir süreç değil, aynı zamanda eylemsel bir süreçtir. Belirli bir eylem ve belirli bir amaç gözetilerek yapılan çeviri ise belirli bir işlev kazandığından, kültürlerarası bir iletişim sorumluluğunu üzerine alır. İşlev kazanan çevirinin ilk koşulu ise metni anlamaktır. Metni anlamadaki kasıt sadece metnin anlamını anlamak değil, metnin ne kastettiğini, ne demek istediğini anlamaktır.

Çevirinin sadece dilsel bir süreç değil, aynı zamanda eylemsel bir süreç olmasından dolayı kültürel aktarım süreci de bu eylemsel süreçteki yerini alır. Geniş açıdan baktığımızda çeviri eylemi amaca yönelik bir faaliyettir ve bu eylem belirli koşullar altında belirli bir durumda erekmetni erek alıcıya ulaştırmada uygulanan bir eylemdir.

Kültür ve dil gibi ortak paydalara sahip olan alıcı ve çevirmen süreçte yan yana olmasalar da, eylemi gerçekleştiren ve bu eylem sonucunda bir şeyler bekleyenler olarak bir işbirliği içerisindedir. Bu işbirliğinden dolayı metin de kendine özgü bir işlev kazanır.

Tezimize konu olan film çevirisinde de çevirmen, alıcı kitle ve süreçte yer alan diğer uzmanlarla işbirliği içindedir. Çevrilecek olan film senaryosu da erek kitleye özgü bir işlev kazanmakla beraber, fazlaca sınırlandırmalar ve kısıtlamalar altında bulunan çevirmen, işlevine uygun olan erekmetni mümkün olan en iyi durumda erek alıcıya ulaştırmayı amaçlamaktadır. Tabii ki bu süreçte çevirmen yalnız olmamakla beraber, ondan bu çeviriyi bekleyen bir erek kitle, yani erek izleyici ve bu beklentiye karşılama durumunda olan ve çevirmene görev verenlerde süreçte yerlerini almaktadır. Elbette ki çevirmen amaca ulaşmak için yerine getirdiği işlevsel çeviride çevireceği filmi, bu

filmin hitap ettiği alıcı kitlesini, cinsiyetini, eğitim durumunu vb. göz önünde bulundurmaktadır. Zaten Maenntaeri'nin de ana temel olarak değindiği uzman çevirmen, incelediğimiz tez konusunda da önemli bir role sahiptir. Çünkü yazılı çevirilerde olduğu gibi film çevirilerinde de filmler bilim kurgu, aşk, komedi, çizgi film, animasyon, fantastik gibi çeşitlilikler gösterdiğinden, diyalog metnini çevirecek olan çevirmenin uzman olması burada da göz ardı edilmemesi gereken bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuramın bir diğer temel taşı olan kültür ise çevirinin eylem boyutu ile bir ilişki içerisindedir ve film çevirilerinde erek izleyicinin çevirmenden beklediği, her ne kadar film çevirmenleri diğer çevirmenlere göre daha fazla baskıcı tutumlar altında olsa da, kaynakmetindeki kültürel öğelerin filmin anlaşılabilirliği için mümkün olduğunca erkdilde de vermesidir.

“Çeviri eyleminin işlevi, kültürlerarası bilgi aktarımında kullanılacak ve bir üst eylem sistemlerinde eylemsel ve iletişimsel işbirliğini yönlendirebilmek amacıyla yerleştirilebilecek özel metinler üretmektir” (Maenntaeri, 1984:162).

Alıntıda da dile getirildiği gibi amaç sadece bir erekmetin üretmek değil, amaç kültürlerarası bilgi aktarımını sağlayabilecek eylemsel ve iletişimsel bir erekmetin üretmektir. Böylece eylemsel metin, izleyicide amaçladığı işlevi yerine getirebilir ve izleyicinin görsel ve işitsel beklentisine cevap verebilir. Çeviri eylemi her ne kadar çevirmen tarafından gerçekleştirilen bir süreç olarak görünse de bu eylemi başlatan, eylemde bulunan ve gerektiği yerde eylem süreci içerisinde çeviriye katkısı olan başka alanların uzmanları da çeviri faaliyetini yönlendirebilmektedir.

Holz- Maenntaeri'nin çeviri eylemi kuramının ikinci önemli dayanağı, uzmanların özel bilgi ve beceri gerektiren işleri üstlenmeleridir. Bir kişinin bir metni kültür ve dil sınırlarını aşarak iletişimi gerçekleştiremediği durumlarda bir uzman devreye girmek zorundadır. Bu kişi de çevirmendir. Hatta bu noktayı kendi tez konumuzla ilgili daha da açmaya çalışırsak, yukarıda da değindiğimiz gibi filmi sipariş eden işveren bu noktada filmin konusuna göre uzman olan bir film çevirmeniyle işbirliği içerisine girer. Devreye giren uzman çevirmen sahip olduğu bilgi birikimi, deneyim ve tecrübeleri doğrultusunda diyalog metnini ait olduğu metin türüne göre erek alıcıya işlevsel doğrultuda iletmekle yükümlüdür (Tosun, 2002).

Burada çevirmene işbirliği ortağı olarak ihtiyaç duyulur. Eğer kültürlerarası iletişim için mesaj taşıyıcıda, yani metinde uzmanların katılımı olmazsa, iletişim işlevsel ya da akıcı üretilemez. Uzman çevirmen eylemini gerçekleştirdiği süreçte, gerektiği yerde metni daha anlaşılır kılmak, akıcılığı sağlamak ve erek izleyicinin beklentilerini karşılayabilmek için metnin konusu ile ilgili başka bir uzmana da başvurabilir. Sonuçta film çevirileri de kültürlerarası iletişimde en büyük paya sahip olduğu, yazılı metin çevirilerine göre daha fazla kişiye ulaştığı için özellikle bu tür çevirilerde uzman çevirmene duyulan ihtiyaç çok daha fazladır. Çünkü film çevirileri alıcı kitleye en fazla ulaşan çeviri şeklidir. Sonuç olarak gündelik yaşamımızda TV başında geçirdiğimiz zaman içerisinde mutlaka ki çevirisi yapılmış bir filmle, diziye, belgesel hatta röportajlarla karşı karşıya kalmaktayız.

1.4.1. Çeviri Eylemine Katılanlar

Holz-Maenttaeri'nin çeviri eylemi çerçevesinde, çevirinin bitmesine kadar altı kilit rol vardır (Tosun, 2002:113). Eylem rollerinin tüm alanları, metin analiz soruları yardımıyla kavranmalı ve değerlendirilmelidir, böylelikle ilgili faktörler göz önünde bulundurulabilir.

Altı kilit rol şu şekilde açıklanabilir:

Çeviriyi başlatan/gereksinim duyan	Bir metne ihtiyaç duyar
Çeviriyi ısmarlayan	Metni sipariş eder
Kaynakmetni üreten	Çevirmenin hareket ettiği bir metin üretir
Çevirmen	Bir (erek) metin üretir
(erek) metin kullanıcısı	(erek) metin ile çalışır
(erek) metin alıcısı	(erek) metnin okuru

Kaynak: Justa Holz-Maenttaeri (1984:106)

“Maenttaeri’ye göre rollerden en önemlisi çevriyi başlatanın rolüdür. Sorumluluk ve karar yetkisi ondadır. Çevriyi başlatanın bu rolüne karşılık, erekmetnin hangi işlevleri yerine getireceği metin ve konu bilgisiyle çevirmenin işidir” (Tosun, 2002:113).

Tosun’un da belirttiği gibi rollerden en önemlisi çevriyi, dolayısıyla da çevri eylemini başlatan kişi olarak çevriye gereksinim duyan kişidir. Bu 6 kilit rolü kendi konumuz olan film çevirisinde bir dağılıma tabi tutmak istersek;

- Çevriyi başlatan olarak çevriye gereksinim duyanı, izleyici kitlesi ve çevri ısmarlayıcısı olarak düşünebiliriz.
- Çevriyi ısmarlayanı ise çevriye gereksinim duyan izleyici kitlesinin beklentilerine cevap vermeyi amaçlayan film şirketi olarak veya film şirketi bünyesindeki bir birim olarak düşünebiliriz.
- Kaynakmetni üreten, yani senaryo metnini üreten kişinin bu süreçte herhangi bir rolü yoktur.
- Çevirmen ise bu eylemin bütününden sorumlu olan kişidir. “Çevirinin oluşumunda süreci başlatan işverense, süreci yaşayan ve çevriyi ortaya çıkaran, yani eylemde bulunan çevirmendir” (Rıfat, 2003:203). Çevirmen belirli bilgiler ışığında, kendisi için belirlenen zaman diliminde ve yine belirlenen koşullar altında, belli bir amaç için metni üreten kişidir. Bu süreç esnasında gerektiği takdirde gerekli uzmanlara başvurabilir.
- Erekmetnin kullanıcılarını bir anlamda işveren olarak düşünebileceğimiz gibi diğer noktada izleyiciler olarak da belirleyebiliriz.
- Erekmetnin alıcısı, yani filmin görsel bütünlüğü üzerine inşa edilen erekmetnin diyalogunun alıcısı ise izleyicilerdir.

Çevriyi başlatan, yani çevri metnine ihtiyaç duyan kişi olarak film şirketlerini düşündüğümüzde, diğer bir ülkeden filmi getiren bu kişi/kişiler filmin senaryo metninin çevrilip görsel düzleme adapte edilmesi esnasında uzman kişi olan çevirmene ihtiyaç duyar. Eylemi başlatan olarak çevirmene belirli sorumluluk yükleyen kişi ya da kişiler, eylemin son aşamasında da bulunurlar.

Film çevirilerinde metne özgü uygunluk ve eşdeğerlilik talebi diğer çeviri türlerine göre daha fazla olduğundan, diyalog metninin çevirisi o anda ekrana gelen görüntü ile bir uygunluk taşımak durumundadır, çünkü diyalog, görüntünün ayrılmayan bir parçasıdır. Bu tür çevirilerde çevirmenin yorumu belli bir yere kadar işin içine girebildiğinden ve mevcut olan kaynakmetin, ait olduğu görsellik ile bir uyum sergilediğinden, bu altı kilit rolün en son aşamasında bulunan erek izleyicinin de bu durumda beklentisi, erekmetnin kaynakmetin etkisiyle mümkün olduğunca örtüşmesidir. Çünkü izleyici filmin havasına girmek ve filmle bütünleşmek isteyecektir. Dublajda bu beklenti daha rahat cevaplanma imkânına sahipken, altyazıda durum bir kat daha zorluk kazanmaktadır. Çünkü izleyici o anda hem görüntüyü takip edebilme, hem de orijinal, yani kaynakmetni duyabilme imkânına sahip olduğundan, altyazı halinde ekranın altında bulunan erekmetin, diğer iki öge ile karşılaştırılma ve kıyaslanmaya tabi tutulacaktır. Fakat dublajda orijinal dil duyulmadığından çevirinin sınanabilirliği de söz konusu değildir. Bundan dolayı da erekmetnin kaynak görüntü ile örtüşebilirliği, altyazıya göre daha fazla mümkündür.

Çeviri eylemine katılanlardan en fazla paya sahip olan ve çeviri eyleminde aktif bir rol üstlenen çevirmen, erek alıcının yabancı olduğu bir durum veya özelliği erekmetinde yorumlayarak erek alıcıya ulaştırma imkânına sahipken, film çevirilerinde çevirmenin içinde bulunduğu zaman ve mekân sıkıntısı onu bu tür bir aşmada zora sokmaktadır. Bu durumda çevirmenin yabancı olunan durum ya da olgunun, ya olduğu gibi metinde verilmesi ya da, eğer filmin seyrini etkilemeyecek ve izleyiciyi bir arada ve aynı anda süregelen görsel ve sözselsel alanın algılamasında, takip etmesinde ve izlemesinde bir eksiklik yaratmayacaksa, verilmemesi çevirmenin izleyeceği stratejilerden biri olabilir. Sonuçta sipariş verenin de, çevirmenin de hedefi, çeviri için belirlenen amaca ulaşmaktır.

1.4.2. Çeviri Eyleminin Amacı

Justa Holz-Mänttari'ye göre çeviri eyleminin amacı, belirlenen hedefe ulaşmak için çeviri sürecinde diğer bireylerle/uzmanlarla işbirliği içinde olmaktır. Eğer diğer birey veya uzmanlarla gerektiği yerde işbirliği içerisinde olunmazsa, işlevine uygun bir erekmetin üretilmeyecek, bunun sonucunda da çeviri amacına tam olarak ulaşmamış olacaktır. Amacına ulaşmamış ve işlevini yerine getirememiş bir erekmetin ise

izleyicisinin beklentilerine cevap veremeyeceğinden, metnin kabul edilebilirlik oranı azalacaktır.

“(…) eylemde bulunan, eylemi bütün kısımlarda işlevsel olarak yerine getiremediği ve bir eylemi veya bir eylem bütünü tek başına halledemediği için ihtiyaç, işbirliğine göre oluşur ” (Maenttaeri, 1984:41).

Çeviri eylemi ilk önce çeviriye gereksinim duyardan başlasa da daha sonra bu sürece dâhil olan kaynakmetin, çevirmen, alıcı, iletişim kanalı gibi ögeler sürecin bir işbirliği içerisinde gerçekleşmesini zorunlu kılar. İşbirliği içerisinde işleyen süreç sonrası ortaya çıkan erekmetin alıcının beklentilerine karşılık vermelidir.

Örneğin, eğer mevcut olan film metni dini bir metin ise çevirmen bu noktada din adamıyla, bir bilim kurgu metni ise belki bir fizikçiyle, konu itibari ile psikolojik bir filmse bir psikologla işbirliği içinde bulunup, her ne kadar zaman ve mekân sıkıntısı içerisinde bulunsa da imkânlar elverdiğince metni işlevine ve amacına yönelik aktarabilir. Tabii ki bu işbirliği ve aktarım sürecinde erek izleyicinin sosyal sınıfı, eğitim düzeyi, yaşı gibi özellikler göz önünde bulundurulmalıdır. Böyle bir işbirliği hem metnin görüntü düzlemi ile bütünleşmesinde, hem de bu uyumdan doğacak olan akıcılığa etki edeceğinden, metnin amacına ve işlevine yönelik gerçekleşmesine katkı sağlayacaktır. Bu işbirliği sonucunda metnin erek izleyici tarafından benimsenmesi elbette ki kaçınılmaz olacaktır.

Holz-Maentaeri'nin işbirliği yönteminde çevirmen, çevirisinin işlevinde bütün önemli bileşenleri karar yetkisi ile alabilen ve alması gereken uzman olarak görev yapmaktadır. Filmlerin senkronizasyonunda çevirmen sadece ham çeviriyi hazırladığı için, bu karar yetkisi sanki pek verilmemiş gibi görünür, çünkü son versiyon dublaj yazarı tarafından hazırlanmakta ve senkron yönetmeni tarafından sunulmaktadır (Herbst 1994:217: Pisek, 1994:52).

1.5. Skopos Kuramı

Vermeer 1978 yılında çevirinin genel kuramı olarak çevirinin kültürel ve hedefe yönelik bir transfer olmasına dayanan skopos kuramını geliştirmiştir.

Skopos kavramı yunan kökenli bir kavramdır ve “amaç” ya da “hedef” anlamına gelir. Önemli olan, amacı belirleyen etkenler, kendi kültür özellikleriyle donatılmış dünya bilgisine sahip alıcı, onun beklentileri ve onun iletişimsel ihtiyaçlarıdır (Vermeer, 1984:95-97).

Vermeer tarafından geliştirilen Skopos kuramı çeviribilimin kendini geliştirmesinde yeni bir ufuk açmış ve çeviribilimde çevirinin dilbilimin bir kolu olma kısı kacından kurtulmasındaki paradigma değişimine öncülük etmiştir. İşleve yönelik yaklaşımdan ziyade skopos kuramı, amacın ağırlık noktasıdır, yani amaç odaklı çeviri sürecidir. Çeviri eylemi sürecinde alacağımız kararları amaçlarımız belirler. Erekmetin kaynakmetinle uyuşabilir olmalıdır ama mutlaka da örtüşmek zorunda değildir, önemli olan erekmetnin işlevidir.

Fakat daha öncede belirttiğimiz gibi film çevirilerinde görsel ve işitsel kanalın aynı anda devrede olmasından dolayı çevirmen yaptığı çeviriyi çoğu durumlarda kaynakmetin ve metnin bağılı olduğu görselliğe uydurmalıdır. Çünkü film çevirisindeki amaçlardan biri görsel alanda meydana gelen bir durum karşısında erek izleyicinin bu duruma tepki verebilmesini sağlamaktır. Örneğin duygusal bir sahnede orijinal senaryoda geçen diyalogların erek kültürde herhangi bir his uyandırmayacağı kanaatine varılırsa, erek kültür dizgesinde bu hissi uyandırabilecek diyaloglar ile erek izleyiciye mümkün olduğunca bu duyguyu vermek gereklidir ki çeviri amacına ulaşmış olsun. Sonuçta bir çeviri eseri okuyan okuyucu, metinde geçen olayları kendi beyninde canlandırma, kendi bilişsel dünyasında yaşatabilme imkânına sahipken, filmde bu tür göstergeler bitmiş bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır. İzleyici bu öğeleri kendi hayal dünyasında canlandırma ve şekillendirme imkânına sahip olmadığından beklentisi, çok kısa bir zaman sürecinde filmi anlamak ve algılamaktır. Bunun için de görsel düzlem ile işitsel kanal üzerinden alılmadığı erekmetnin birbiri ile uyumlu olması, beklentisinin temelini oluşturmaktadır.

Fakat bu durum, orijinal dilin izleyici tarafından duyulmadığı, böylece de orijinalin sınanabilme imkânının olmadığı, izleyicinin genel beklentisi erek diyalog metninin kaynak görüntü düzlemi ile bir bütünlük oluşturması olan dublaj çevirilerinde amacına daha kolay ulaşırken, aynı durum altyazıda söz konusu değildir. Çünkü altyazı, beyaz perdede o anda art arda gelen sahnelere ait olan erekdildeki diyalogu görüntü

düzleminde izleyiciye yansıtmaktadır. Bu çeviri türünde orijinalin kontrol edilebilirliği göz önünde bulundurularak, erek diyalog metni mümkün olduğunca yakın bir anlamla izleyiciye verilmeye çalışılır. Bu esnada yazılı olarak ekranda yer alan erekmetnin görüntünün ayrılmaz bir parçası olduğu ve bundan dolayı görüntü ile bir ahenk içinde bulunması gerektiği de unutulmamalıdır. Çeviri eyleminde amacı belirleyen kararlar işte bu gibi koşullardan dolayı belli kısıtlamalara tabi olmakla beraber, çevirmenin özgürlüklerini ve karar verme yetkisini sınırlamaktadır.

Kaynakmetini temel alan, kaynak ve erekmetin arasında eşdeğerliliği talep eden çeviri kuramına karşılık Skopos kuramı, çevirinin işlevselliğini ve skopos uygunluğunu savunur. İşlevsel yaklaşım, çeviriyi tamamen dilsel bir sorun olarak görmeyi bırakmış ve dili, eylemsel süreçteki kültürel ve iletişimsel aktarımda bir araç olarak görmüştür.

Vermeer çeviri sürecini sadece “sözcük ve cümlelerin başka bir dile aktarım kodlaması” olarak görmez, aynı zamanda çeviriyi “(...) daha ziyade kültürel ve buna bağlı olarak ta dilsel bir aktarım süreci” olarak değerlendirir (Vermeer, 1984:95-104).

Çevirinin kültürel ve buna bağlı olarak kendisine araç olan dilsel bir aktarım süreci olduğunu düşündüğümüzde film çevirilerinde bu süreç, diğer metin türlerine göre biraz daha farklı işlemektedir. Çünkü bu süreç sonunda ortaya çıkan ürün, birlikte bir işlev kazanacağı ve tamamen kaynak kültüre özgü öğelerle bezenmiş olan görüntü ile bir bütünlük oluşturacaktır. Kaynak kültürle ilgili öğeler eğer erek kültürde herhangi bir anlam taşıyorsa o takdirde bu öğeler ya fazla bir yorumlama olmaksızın metinde ve ekranda yerini alır ya da metnin ve görüntünün akıcılığı etkilenmeyecekse metinden çıkarılır. Çünkü özellikle dublajı yapılmış filmlerde görüntüde yer alan kaynak kültürel öğelere tezat olarak oyuncu bir anda başka bir dilde konuşmaya başlar. Böyle bir durumda kaynak kültürel öğeler erekmetinde ya erek alıcının kabul edebileceği bir şekilde verilir veya hiç değinilmez. Ve bu durum, bu kültürel öğelerle erekmetin arasında bir kopukluk olmadığı sürece kimseyi rahatsız etmez. İzleyici, kaynak kültüre özgü dilsel ve dilsel olmayan öğelerden oluşan bir filmi izlemekte olduğunun bilincindedir.

İzleyicinin beklentisi, metnin görüntüyle bir bütünlük oluşturması ve bütünlük ile ortaya çıkan uyumun, akıcılığı sağlamasıdır. Yoksa bir çeviri kitabı okuyan okuyucu gibi, kitabın bir başka dilden çevrildiğini hissetmemek gibi bir beklenti içerisinde değildir.

Olması imkânsızdır da, çünkü her bir öge, yönetmenin hayal dünyası sonucu oluşup görüntüye alınan her bir kare, diğer dildeki film müziği, farklı bir dile ve kültüre ait olan bir film izlediği bilincini onda her an canlı tutacaktır.

Film çevirilerinde de öncelikli amaç, izleyiciye yabancı olan bir film metnini izleyici için anlaşılır bir hale getirmektir. Anlaşılır hale getirilecek olan metin, erekdil ve kültür şartları altında, erek izleyici göz önünde bulundurulurken yapılır. Fakat diğer metin türlerine göre kaynakmetnin erekmetni boyunduruğu altına alması, burada biraz daha hâkim olan bir durumdur.

Çeviride eylem sadece kaynakmetnin aracılığıyla erekmetnin hazırlanması değil, aksine erekmetnin zaman, yer, sosyal durum, kültür ve dil gibi belirli koşullar altında harekete geçerek kazandığı öncelikli eylemdir. Çevirmen, çeviri neden yapılacak, kime yapılacak, nasıl yapılacak gibi sorularla metni nasıl ele alınacağına ve ne tür bir strateji izleyeceğine karar verir. Bu durumda çeviri oldukça karmaşık bir eylem olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla eylem, çevirinin amacını ve çeviri stratejisini belirler. Çeviri işlevsel bir eylemdir ve bu eylem, üretilecek olan erekmetnin amacını ve bu amaca ulaşmada izlenecek strateji ve yöntemleri belirler.

Film çevirilerinde de durum benzerdir. Çeviri eyleminde bulunan çevirmen altyazıya göre dublajda biraz daha rahat bir konumda olsa da, kısıtlı zaman ve mekândan ötürü erekmetni oluşturmada çeviri stratejilerini belirlerken, eylem sürecinde uyguladığı en önemli strateji metni kısaltma yöntemidir. İleride daha detaylı olarak yer vereceğimiz bu konuyla ilgili belirtmemiz gereken nokta, çevirmenin bu tür stratejiler belirlemede çeviri sonucu ortaya çıkan erekmetnin anlamsal olarak bir bütünlük içerisinde bulunmasının yanı sıra, elde edilen diyalog metninin filmin görüntü düzlemi ile örtüşebilir olması gerektiğidir. Bu sebeple film çevirmenlerinin içinde bulunduğu durum ve çalışma koşulları, diğer çevirmenlere oranla biraz daha zordur. Çevirmen hem metni kısaltmak veya özetlemek, hem de metinde akıcılığı koruyarak bunu görüntüye adapte etme durumundadır. Oysaki örneğin bir kitap çevirisinde çevirmen metni kısaltma yerine, metni daha anlaşılır hale getirmek, metnin akıcılığını sağlayabilmek ve metinde varsa heyecanı yaratmak için yeterince zaman ve yere sahiptir.

1.5.1. Skopos Kuramında İç Tutarlılık

Vermeer için çeviri sürecindeki bir diğer önemli nokta tutarlılıktır. Böylece haberleşme, mesajı kendi gerçekliğinde bütünleştiren alıcı ile işleyecektir. Sonuçta mesaj alıcı tarafından algılanmadığı ve alımlanmadığı sürece, çeviri süreci sonrası ortaya çıkan metin, amaç ve işlevini yerine getirmemiş olacaktır.

Çevirmen, çeviri süreci içerisinde erek alıcı için bir ereketin üretirken, mesajın doğru yerde ve doğru koşullar altında alıcı tarafından algılanabilmesi durumunu göz ardı etmemelidir. Eğer çevirmen metinde bir tutarlılık yakalayamazsa, erek izleyici kaynaklı ve kültürün öğeleriyle bezenmiş olan filmi sanki kendi dil ve kültüründe değil de, eseri orijinal dil ve kültüründe izliyormuş hissine kapılarak, mesajı zamanında ve yerinde alımlayamaz.

“Eğer bir mesaj, alıcı tarafından kendi içerisinde ve alıcı durumunda yeterli uygunluk olarak yorumlanabiliyorsa, o zaman mesaj “anlama yetisi” olarak sayılır. Vermeer’de “anlama yetisi” üç koşula sahiptir: benzer tecrübeler, benzer kültürde yetişme ve benzer (aktüel) düzenleme. Bir kültür içerisinde „anlamak“ ise gruba özgüdür (örneğin meslek, yaş, sosyal konum, eğitim durumu vs. ye bağlıdır)” (Guhs1, 2006:8).

Vermeer’in sözüne ettiği anlama yetisini iki farklı boyutta ele alabiliriz. Öncelikli olarak alıcı olarak kaynak diyalog metnini anlamaya çalışan ve alımlayan kişi olarak çevirmen ve çevirmenin anlama yetisi sonucunda işlevsel doğrultuda, amaç odaklı olarak işbirliği sonucu ortaya çıkan ereketidir.

Hem çevirmenin, hem de erek izleyicinin aynı kültüre sahip bireyler olması metni anlama ve anlamlandırmada büyük bir avantajdır. Ama unutulmamalıdır ki kültürde kendi içerisinde bölümlere ayrılmakta ve sorun ise, çevirmen ve erek izleyicinin farklı alt kültürlere ait olması durumunda ortaya çıkacak olan farklı anlamlandırmaların olasılığındadır. Böylesi bir olasılığı nötrleştirmede, amaçlanan eyleme ulaşmada ve sürecin işlevselliğini verimli kılmada çevirmenin izleyeceği en iyi yol, erek izleyicinin sosyal yapısı, yaş ve cinsiyetlerine göre beklenti durumu, eğitimi ve ait oldukları alt kültürün kültürel özellikleri hakkında bilgi sahibi olmaktır.

Çevirmen ve erek izleyici her ne kadar farklı alt kültürlerle ait olsalar da, bu alt kültürün ait olduğu üst kültürde buluşmakta ve birbirlerini anlama ve beklentiler hakkında bilgi sahibi olma konusunda çok fazla bir ayrılığa düşmemektedirler. Bunun sonucu olarak da ortak bir noktada buluşulan “anlama yetisi” ile çevirisi yapılan erek diyalog metni, eylemsel ve işlevsel olarak amaçladığı noktaya ulaşmada çok da zorlanmayacaktır.

Diyalog kısımlarının öncesi ve sonrası ile bir paralellik gösteren ve böylece kendi içinde tutarlılık sergileyen erek diyalog metni, metin içi tutarlılığı sayesinde akıcılık kazanmaktadır. Bu akıcılık, filmin görüntüsel düzlemi ile işlevsel anlamada bir bütünlük kazandığı zaman çeviri amacına ulaşmış olacaktır.

Metin içi tutarlılık olduğu gibi, metinlerarası tutarlılıktan bahsetmekte mümkündür. Bundan kasıt erek diyalog metni ile kaynak diyalog metni arasındaki tutarlılıktır. Herhangi biri tarafından kaleme alınan orijinal senaryo metni öncelikle çevirmen tarafından kod çözümüne uğrar. Çevirmen orijinal senaryo metnini alımlama ve anlama yetisiyle, tecrübe ve yorumu ile erekdil ve kültürde yeniden üretir. Bu alımlama sonucunda belirli koşul ve yöntemler altında ortaya çıkan, amaca ve işleve yönelik erek diyalog metninin orijinal senaryodan çok da fazla uzağa düşmesi beklenmez. Sonuçta film kaynak diyalog metnine göre çekilmiştir ve bu durumda erek diyalog metni de film ile bir bütünlük oluşturma gerekliliğinden dolayı metinlerarası tutarlılığı, gerekli koşul ve durumlar altında yerine getirmelidir. Bu başarılı olduğu takdirde erek izleyici kitlesi çevirmen tarafından kod dönüşümüne uğratılmış olan ve filmin görüntüsel düzlemiyle örtüşen erek senaryo metnini kabul eder.

“Dikkati çeken, erek alıcı (genel anlamında) çeviri metnini kaynakmetinle karşılaştırmaz ve karşılaştırmalı olarak anlamaz, aksine metni bağımsız kendi başına bir metin olarak alımlar” (Vermeer, 1991:115).

Çevirmen makro stratejiler altında mikro stratejilerini de kullanarak, yorum ve düşünce dünyasını da işin içine katarak, alıcı olarak algıladığı metni gönderici olarak erek kitleye ulaştırır. Fakat özellikle film çevirisinin bir alt dalı olan altyazıda izleyici orijinal dili ve erekdili aynı anda takip edebilme imkânına sahiptir. Orijinal dili duyarken görüntüde yer alan erekmetni yazılı olarak takip edebilmektedir. Yani konuşulan orijinal diyalog, erekdilde yazılı olarak ekranda yer alır. Yazılı metinlerdeki tek kanallı alımlamanın aksine burada algılama ve alımlama görsel ve işitsel olmak üzere iki kanal üzerinden

gerçekleşir. Kaynak ve erekmetnin aynı anda alıcıya ulaşması söz konusu olduğundan, izleyici ister istemez erekmetni bağımsız ve kendi başına bir metin olarak alımlayamaz. Bundan dolayı altyazı metninin işlevini ne kadar yerine getirdiği de tartışma konusudur. Çünkü altyazı, orijinal diliyle görüntüde yer alan filmin mimik, beden hareketleri vb. dilsel olmayan öğeleri ile bir şekilde tutarlı olmalıdır. Dolayısıyla erekmetin kaynakmetinle bir tutarlılık sergilemek zorundayken, görsel kanalın da işin içinde olmasından ve buna bağlı olarak kaynakmetin ve kaynak kültüre özgü dilsel olmayan öğelerle uygunluk gösterme çabasından dolayı erekmetin, kendi içerisinde tutarlılık göstermeye çalışırken bir tutarsızlık gösterebilir. Fakat altyazıda ekrana konuşlandırılan erekmetin, dublajda duyulabilir olduğundan ve sınanabilirlik imkânı taşıdığından, metnin hem kendi içerisinde tutarlılık durumu, hem de görüntüdeki kaynakdil ve kültürün dilsel olmayan öğeleri ile gösterebileceği tutarlılık durumu, altyazıya göre daha fazladır.

1.5.2. Skopos Kuramına Göre Eşdeğerlilik Ve Uyumluluk

Kaynakmetin ve erekmetin arasındaki ilişkiyle ilgili olarak Vermeer eşdeğerlilik ve uyumluluk kavramını da benimsemektedir:

“Bir kaynakmetnin çevirisindeki uygunluk, kaynak ve erekmetin arasındaki ilişkinin erekmetin amacını dikkate alarak çevrilmesi anlamındadır” (Vermeer, 1984:139).

Uyumluluk, sürece yönelik bir kavramdır ve erekdildeki gösterge seçimi de çeviri amacına bağlıdır. Bu gösterge seçimlerinin sayısı kimi zaman yazın çevirisinde uygun göstergeyi bulmada birden fazla imkân sağlarken, çünkü örneğin bir roman çevirisinde sözcüklerle oynama imkânına daha fazla sahip olan çevirmen burada sözcüklerin gücünü daha yerinde kullanırken, film çevirisinde bu olanaklar daha da daralmaktadır. Sonuçta çeviri metni sadece dilsel ve kültürel uygunluk gösteren göstergeler ile üretilmemekte, aksine görüntüde yer alan kaynakdilsel ve kültürel göstergeler ile bir şekilde uyumlu hale getirilmektedir.

Hönig'in de dediği gibi çeviride tek bir anlama gelen ve kültürden bağımsız olabilen göstergeler söz konusu değildir (Tosun, 2002). Tezimize konu olan film çevirilerinde amaç, kaynak kültür ve dildeki göstergeye uygun erek kültür ve dildeki göstergeyi yerine oturtmaktır. Bu tarz bir eğilim ise sadece erekdilsel diyalog metninin görüntü ile bir bütünsel hal aldığı zamanda kazanacağı akıcılığı sağlamak amacıyla.

Uyumluluk kavramının yanı sıra bir de eşdeğerlilik kavramı vardır ve bu kavram Vermeer'e göre çeviribilimde metinlerarası, daha doğrusu metinlerin bütünlükleri arasındaki orantı olarak tarif edilir. "Eşdeğerlilik bizim tanımımıza göre uyumluluğun özel bir türüdür, yani uyumluluk, kaynak ve erekmetin arasındaki işlevsel bağlılıktır" (Vermeer, 1984:136,139).

Vermeere göre erekmetin skoposu talep etmediği sürece, eşdeğerlilik amaç haline getirilmemelidir. Tezimizde ele aldığımız film çevirilerinden biri olan altyazı ise, erekmetnin böyle bir eşdeğerliliğini kısmi olarak amaç haline getirmektedir. Çünkü daha önce de dile getirdiğimiz gibi altyazıda orijinal dil işitsel olarak, erekmetin ise görsel olarak alıcıya ulaşmaktadır. Film çevirisinin bir diğer türü olan, görsel ve işitsel kanal üzerinden erek izleyiciye ulaşan, kaynak kültürel göstergelerin ekranda olduğu ve işitsel kanal üzerinden alımlanan erekdildeki çevirinin söz konusu olduğu dublajda ise eşdeğerlilik altyazıya oranla daha az amaç haline getirilebilir. Yabancı kültürün görsel olarak alımlandığı, erekdil ve kültürün ise işitsel olarak algılandığı dublajdan beklenen eşdeğerlilik, olsa olsa erekmetin diyalogunun görsel ekranda yer alan kaynak kültürel ve dilsel olmayan öğelere olan eşdeğerliliği olabilir.

1.6. Betimleyici Yaklaşım

İşlevsel yaklaşıma paralel olarak ilk önce yazınsal çeviriler ile ilgilenildiği 70li yıllarda, edebiyat bilimde çeviribilimsel yaklaşım olarak betimleyici çeviri incelemeleri gelişmiştir. Tarihsel, erekmetne yönelik ve gözlemci temele dayalı betimleyici araştırmalar, çevirinin sadece dilsel bir işleme indirgenmesine karşı gelmektedir. Betimleyici çeviri incelemeleri ve Skopos kuramının "erekmetin odaklı" ortak noktası vardır (Harding, 2003).

"Toury'e göre çeviri iki ayrı çoğul dizge arasında bir aktarım olduğundan, çevirmen çeviri edimi sırasında biri ülküsel bir okur olarak okuma anlamı edimini yönlendiren kaynak dizge normları, ötekiyse çevirmenlik yükümlülüğünün sırtına bindirdiği erek dizge normları olmak üzere, işlerliği birbirinden apayrı iki norm dizgesiyle karşı karşıya kalır. Çevirmenin üreteceği metin çifte kimlik taşıyacaktır: hem bir yazın çevirisi, hem de erek dizgenin içinde bir konumu olan çeviri yazın örneği olacaktır. Biri geriye dönük, ötekisi de ileri bakan iki ayrı değer dizgesinin ürünü olan iki ayrı metin arasında yüzeyde karşıt görünen bir ilişki doğar: özdeşlik

ve ayrılık. Tuory'e göre bu ikilemi bildik bir deyişle dile getirebiliriz. Çevirinin özgün bir metin tadı vermesi ya da özgün metnin tadını vermesi" (Tosun, 2002:264).

Toury çeviri sürecini, süreç öncesi ve çeviri süreci normları olarak ikiye ayırır ve bunlara birde öncül normları ekler. "Normlar, çevirinin gerçekleştirildiği toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlam içinde yürürlükte olan ve çevirmeni doğrudan etkileyen etmenlerdir" (Tosun, 2002:266) ve Toury'ye göre bu normlar çeviriye gereksinim duyardan başlayarak erekmetnin üretimindeki son aşamaya kadar çevirmeni aldığı kararlarda yönlendirmektedir. Şimdi sırasıyla kısaca bu normlara değinelim.

1.6.1. Süreç Öncesi Normlar

Çeviriye ihtiyaç duyan kişinin, ihtiyaç doğrultusunda saptadığı ve çeviri sürecine etki eden normlardır. Gösterime girmesi amacıyla filmi kendi ülkesine getiren işveren, diyalog metnini analiz ve erekmetne dönüşümü için çevirmene verdiğiğinde, çevirmeni süreç öncesi bilgilendirir. Filmin konusu ne, alıcı grubu yaşlılar mı, gençler mi, çocuklar mı?, süreç sonunda ortaya çıkacak olan erekmetnin dilsel üslubu nasıl olmalı?, filmde varsa çıkartılması gereken kareler var mı? gibi çevirinin nasıl yapılacağı hakkında çevirmeni haberdar eder. İşte tüm bu talimatlar süreç öncesi normlardır ve çevirmenin çeviri sürecini etkilemektedirler. Çevirmen çeviri süreci normlarını, süreç öncesi normlara bağlı olarak geliştirir. Tabii ki çevirmen yabancı olduğu bir metin türü ile karşı karşıya ise, bu çeviriyi reddetme hakkına da sahiptir.

1.6.2. Çeviri Süreci Normları

Çevirmenin tavrı, yorum gücü, hayal dünyası, çeviri esnasındaki beyinde yaşadığı fırtına veya sessizlikler, belirlediği stratejileri kapsayan çevirmenin metinle yalnız kaldığı, onu kod dönüşümüne tabi tutacağı zamanki süreci kapsayan ve çevirmenin alacağı kararları yönlendiren normlardır. Süreç öncesi normlar ile çeviri süreci normları arasında sıkı bir bağ vardır.

Her tür metin çevirisinde olduğu gibi film çevirilerinde de çevirmenler, çeviri süreci esnasında metne ihtiyaç duyan kişinin talimatları ve erek izleyicinin kendisinden, buna bağlı olarak da erek diyalog metninden beklentisi doğrultusunda metne karşı bir tutum takınıp, yorum gücü ve tecrübesini kullanarak amaca uygun bir erek diyalog metni

üretmeye çalışır. Amaca uygun diyoruz çünkü betimleyici çeviri çalışmasının Skopos kuramıyla ortak olan noktası, erekmetin odaklılığıdır.

1.6.3. Öncül Norm

Bu normlar da çevirmeni yönlendirmektedir. Şöyle ki; çevirmen kaynak odaklı mı yoksa erek odaklı mı bir çeviri yapacağına karar verir. Her ne kadar metne ihtiyaç duyan kişi öncesinde çevirmene stratejileri için bilgi veya talimatlar verse de, belli bir amacı olsa da, önemli olan erek alıcının beklentilerine karşılık vermek olduğundan çevirmen metinde kimi durumlarda kaynak metne bağlı kalmayı yeğleyebilir. Eğer çevirmen kaynak metne bağlı kalıp bir çeviri gerçekleştirirse metin yeterli olacak, erek odaklı bir yaklaşım sergilediğinde ise metin kabul edilebilir olacaktır (Rıfat, 2003:200). Filmde hem görsel, hem işitsel kanal aynı anda rol oynadığından, çevirmen gerektiği kadar kaynak odaklı, mümkün olduğu kadar erek odaklı bir çeviri yapmayı yeğlemelidir. Amaç, erek izleyiciyi filmi yorumlamada olabildiğince az çaba sarf etmesini sağlamaktır.

1.7. Bilişsel Çeviri

Bilişsel bilim, zihin ve zekânın işleyişini ele alan, düşünme, hissetme, karar verme gibi zihinsel süreçleri inceleyen disiplinler arası bir bilim dalıdır.

Çeviri bir insan eylemi olduğundan, çevirmen, süreci ruhu ve düşünme gücüyle yaşadığından, süreç esnasında çevirmenin beyninden geçenler, yaşamışlıkları, metne olan tutumu, konu hakkındaki bilgi ve konuyla ilgili tecrübeleri, beklentileri karşılayabilme kaygısı, seçim esnasındaki karar verme durumu vs. bunların hepsi çeviri süreci esnasında çevirmeni etkileyen zihinsel dürtülerdir.

Wills de çeviriyi bir karar verme süreci olarak tanımlayarak, çeviri sürecini bir kara kutu olarak değerlendirmekte ve çevirmenin bu süreçte yaşadıklarını gün ışığına çıkarmaya çalışmaktadır (Tosun, 2002:180)

Tıpkı diğer çeviri türlerinde olduğu gibi film çevirilerinde de çevirmenin çeviri sürecinde yaşadıkları, süreç sonrası ortaya çıkacak olan erekmetne etki etmektedir. Bir kitap çevirisinde çevirmen, çeviri sürecini film çevirmenlerine göre daha özgür, daha fazla kendisi ile baş başa kalırken, hayal ve yorum dünyasını içinde bulunduğu

psikolojik durumuna göre erekmetne daha fazla yansıtırken, bu durum film çevirmenleri için daha farklı bir rol almaktadır.

Film çevirmeni öncelikle filmi en kısa zamanda yetiştirmek zorunda olduğu için kısıtlı bir zamana sahiptir. Çünkü işveren ona çeviri için fazla bir süre vermemekte ve çevirmenin mikro stratejilerini oldukça fazla etkileyecek olan makro stratejilerini kendisi belirlemektedir. Çevirmen, işveren tarafından bir baskı altına alınmakla birlikte aynı zamanda yazılı olarak üreteceği diyalog metninin, metnin görsel bütünlüğü ile uyumlu halde olması durumuyla da yüz yüzedir. Bundan dolayı çevirmen, çeviri sürecinde aldığı ya da alacağı kararları, filmin görsel göstergeleri ile örtüştürmek durumundadır. Yani çevirmenin alacağı kararları belirleyen unsur, film görüntüsündeki dilsel ve dilsel olmayan öğelerdir. Bu durum çevirmeni belli bir çerçeve içerisinde tutmakta ve çevirmenin özgürce hareket etmesini kısıtlamaktadır. Dolayısıyla da çevirmen bir yandan erek odaklı bir çeviri yapma durumundayken, diğer yandan kaynak metne- ki bizim konumuzda görüntüde bir şekilde kaynakmetin olarak düşünülebilir- bağımlı kalma durumundan fazla uzaklaşamaz. Durum böyle olunca da çevirmen, kaynak ve erekmetin arasında bir denge gözetme durumundan kendini alıkoyamaz. Tosun'un kitabında dile getirdiği yaklaşım, film çevirmenlerinin metne olan yaklaşımını daha iyi ortaya koymaktadır:

“Wills çeviri sürecini kaynakmetin ve erekmetin arasında denge kurmayı amaçlayan bir süreç olarak görmekle erek odaklı bir yaklaşıma karşı çıkar. Dilsel eylemde bulunan kişinin iletişimsel bir amacı göz önüne aldığını savunur. Wills'e göre çeviri eylemi bağlamında bu amaç, kaynakmetin ve erekmetin arasındaki edimsel ve estetik dengenin üretimidir “(Tosun, 2002:181).

Çeviri sadece bir kaynakmetnin erekmetne dönüştürülme süreci değildir. Bu süreçte başrolü oynayan çevirmen, yazılı olan kaynakmetni çözümleme, görsel olan kaynakmetni gözlemlene ve bu iki kaynakmetni erek kültür ve dil ile karşılaştırma, analiz etme, ortak paydaları bulma, farklı olan noktaları çıkarmada süreç sonrası ortaya çıkacak olan erekmetnin bundan ne derce etkileneceğini hesaplama, etkilenecekse bu durumda erekdil ve kültürdeki benzerliklerden yararlanmaya çalışma, bu seçim esnasında çok da fazla seçeneği olmamasına rağmen – çünkü erekmetin görsel düzlemdeki kaynakmetinle uyumlu olma durumunda olduğundan çevirmenin

seçenekleri de sınırlı kalmaktadır- görsel kanal üzerinden izleyiciye ulaşan kaynak göstergeleri erekdilde ve kültürde ifade edecek olan en uygun göstergeyi bulma gibi zihinsel ve yaratıcı bir süreç yaşamaktadır.

“Wilss, çeviri sırasında yalnızca bir metin üretiminin gerçekleşmediğini ve metin üretiminin bir zihinsel işlem sürecinin yalnızca son aşaması olduğunu belirtir. Bu süreç içerisinde çözümlenme, karşılaştırma, benzerlik kurma, birleştirme, tartma, seçme, planlama, kombine etme ve diğer süreçler etkileşimsel bir ilişki içinde çalışırlar. Kaynakmetnin anlaşılmasını ve erekmetnin üretimini sağlarlar ve bu nedenle çeviriye, her dil işinde olduğu gibi bilişsel bir eylem olarak bakılır. Wilss’e göre çeviri, çevirmeni tüm bilişsel kaynaklarını eyleme geçirmeye zorlar” (Tosun, 2002:188).

Yukarıdaki alıntı film çevirmenlerinin erek diyalog metni üretimi esnasındaki zihinsel süreçlerini, bu süreçler sonunda aldığı veya almak zorunda olduğu kararları ve bu kararlar sonunda ortaya çıkan erekmetnin geçirdiği aşamalara, kuramsal bir dayanak oluşturmaktadır.

Çevirmenin yaşadığı zihinsel ve yaratıcı süreç Wills’e göre, öncelikle kaynakmetni anlama ile başlar. Zaten kaynakmetnin anlaşılmadığı sürece çevirisi de imkânsız olur. Çevirmen kaynakmetnin ve kaynakmetnin olarak sayabileceğimiz filmin görüntüsünü anlama sürecinden sonra, kısıcında bulunduğu zaman ve yer problemleriyle birlikte diyalog metninde görsel metni etkilemeyecek veya görsel metni anlaşılmazlığa sürüklemeyecek bir şekilde, nelerin gerekli olmadığını veya neleri ön plana çıkacağına dair kendi stratejilerini belirler.

Karar verme süreci metinden metine olduğu gibi, çevirmenden çevirmene de değişiklikler gösterir. Fakat görsel kanalın işin içinde olduğu gerçeği göz önüne alındığında, her bir çevirmenin stratejisini belirlemede alacağı kararlar birbirlerinden çokta farklı olmayacaktır. Sonuçta süreç sonrası ortaya çıkan metin, kaynakdil ve kültürdeki filmin görüntüsel düzlemi ile bir bütünlük oluşturmalı, yani izleyici tarafından kabul edilebilir olmalıdır.

Tabi ki senaryo yazarının amaç ve niyeti her çevirmen tarafından farklı algılanacaktır. Ama her halükarda unutulmamalıdır ki bu diyalog metninin çözümlenmesi ve yeniden üretilmesi sonucunda ortaya çıkan erek diyalog metni, ait olduğu filmin görsel

düzlemindeki özellikle mimik, jest, beden hareketleri, vücut dili gibi dilsel olmayan öğelerle zamansal olarak uygunluk göstermelidir. Bizim amacımız erekmetnin kaynakmetni temel alarak birebir yapılan çeviriyi değil, aksine kaynakmetin ve bu metnin bağlı olduğu görüntüsel düzlemle örtüşen, erekdil ve kültürde bir duygu ve tepki uyandırabilen bir metin üretimini dile getirmektir.

Filmde heyecanın ulaştığı en üst nokta, korku, gülme gibi sahneler görsel kanal üzerinden izleyici tarafından algılanabilir olduğundan çevirmen de aynı şekilde aynı sahne ve noktalarda aynı etkiyi en azından “benzer etkiyi” (Göktürk, 2006:57) uyandırmak gibi bir durumda hareket etmelidir. Bu tür baskılar, çevirmenin mikro stratejilerini oldukça fazla etkileyen makro etkenlerdir. Görsel kanalla uyumlu olma durumunda olan erekmetinde, görsel düzlemindeki etkiyi erek kültür ve dilde verebilmede çevirmenin yaratıcılığı oldukça önemlidir. Aksi takdirde izleyici beklentilerine karşılık bulamayacaktır.

“...yaratıcılık aşamaları vardır... Fakat bu aşamaları kesin kurallar olarak göremeyiz ve dizgeleştiremeyiz. Bundan çıkan sonuç; çeviri yaratıcılığı için genel bir ölçüt, genel bir norm olmadığı, aksine çevirmenden çevirmene, metin tipinden metin tipine ve çeviri durumundan çeviri durumuna değişen çeviri yaratıcılığı olduğudur” (Tosun, 2002:208).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere yaratıcılık, çevirmenin kendi dünyasıyla alakalı olduğundan, çevirmenin hangi tür film metnini çevirdiği de önemlidir. Bilim kurgu üzerinde daha fazla deneyim sahibi olan, gündelik yaşamında da bu konuyla alakadar olan bir çevirmenin, polisiye filmi çevirisinde ne kadar yaratıcı olacağı tartışılabilir. Tıpkı yazın çevirisinde olduğu gibi film çevirisinde de film türlerine göre uzman çevirmenin görev alması, daha yerinde bir seçim olacaktır.

BÖLÜM 2: FİLM ÇEVİRİLERİNDE KÜLTÜRÜN ÖNEMİ

Çeviri 80'li yıllara kadar dilbiliminin bir kolu olarak değerlendirildiğinden dolayı, dilsel bir aktarımı süreci olarak görülmekteydi. 1980'li yılların başında gelişen çeviribilimdeki paradigma değişimi ile çeviri hem kendine özgü bir bilim dalı olma özelliğini kazanmış, hem de sadece dilsel aktarım süreci ve kaynakmetne bağlı bir süreç olmaktan çıkarak, erekmetin ve erek alıcı odaklı bir yaklaşım kazanmıştır. Bu yaklaşım ile öne geçen erekmetin ve erek alıcı ile çeviride dil, amaç olmaktan çıkarak iletişimsel, işlevsel ve kültürel aktarımı öncelikli kılan bir araç özelliğini kendine yüklemiştir. Ve böylece çeviri, kendisine mal edilen dilsel aktarım süreci kimliğinden yırtılarak, amaca yönelik ve kültürel aktarım sürecini üzerine giymiştir. Erekmetne ve erek alıcıya yönelik gerçekleşen çeviri boyutunda önem kazanan kültür olurken, dil ise bu kültürel transferi amacına uygun olarak aktarmaya yardımcı olan bir araç sıfatına bürünmüştür.

İşte bu çerçevede içinde önem kazanan kültür, tez konumuz olan film çevirilerinde de önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Film çevirisinde kültürel öğeler, işitsel (dublaj) ve görsel (altyazı) kanalın malzemesini oluşturan erek diyalog metninin yazılı boyutunda yer almaktadır. Aynı zamanda bu işitsel ve görsel kanalın bağlı olduğu ve birlikte bir anlam ve bütünlük kazandığı filmin görsel düzleminde de yer alan kültürel öğeler, hem görsel düzlemin, hem de görsel-işitsel kanalın aynı anda devrede olmasından dolayı, film çevirilerinde, çevirinin zorluğunu arttırmaktadır.

Bölüm içerisinde öncelikle kültürün tanımından başlayarak çeviri ve kültür bağlamına değinip, film çevirilerindeki kültürel öğeleri ele alacağız.

2.1. Kültür

Kültürün tanımı sadece kültürden kültüre değil, aksine etnolojiden etnolojiye çeşitlilik göstermektedir. Etimolojik açıdan kökenine bakıldığında Latince'de tarım anlamına gelen *Cultura* sözcüğünden gelen kültür kavramı, Kocadaş'a (2005:2) göre 19. yüzyılda İngiliz antropologlarının etnografya tarafından incelenen ve toplumlara özgü olan düşünce, eylem biçimleri, inançlar, değer sistemleri, semboller ve tekniklerin tümünü anlatmak üzere kullanılan bir kavramdır.

Brockhaus pratik-materyal (tabanın yeniden yapılandırılması) ve düşünsel-manevi (kültürün düşünsel-manevi uygulanması) olarak kültürü bölümlenmektedir. Bu

bölümlemenin haricinde kültürü dört farklı düzleme ayıran Brockhaus, ilk düzlemi uygulamalı eylemin geçmiş düzlemi, yani faydalı ve bakılan doğanın ilişkisi olarak görür (örneğin tarım, ziraat), ikinci düzlem ise Tanrı'ya ritüel saygınlığı kapsamaktadır. Diğer iki düzlemi ise ilgili kültürün içinde doğup büyüyen kültür aracılığıyla bağımsız kültürel kimliğin hedef alındığı norm ve değerlerin kabulü ve ayrıca sosyal ilişkiler düzleminin bir yandan bireysel sosyal sorumluluk, diğer yandan belde ve şehirdeki politik ortak yaşamın dâhil olduğu, bireysel ve gruba özgü bir eğitim olarak değerlendirmektedir. Kültür dendiğinde genelde bizim anladığımız ve benimsediğimiz, bireysel ve gruba özgü olan düzlemdir. Bu düzlemi Taylor kendi tanımlamasında şöyle dile getirmektedir; “En geniş etnolojik anlamıyla kültür ve uygarlık, toplumun bir parçası olarak insanların bilimden, sanattan, ahlaktan, yasalardan, geleneklerden ve diğer bütün alışkanlık ve yeteneklerden edindikleridir” (Guhs1, 2006:16,17).

Tylor'da daha çok soyut bir anlam taşıyan kültür, Maletzke'da daha ziyade bir sistem özelliği taşımaktadır.

“İnsanların hem davranışlarında ve eylemlerinde hem de akli ve nesnel ürünlerinde görülen tasarımlar, kanılar, tutumlar, değer yargıları (...) Kültür insanların yaşayış biçimidir, kendilerini nasıl yetiştirdikleri ve dünyayı nasıl geliştirdikleri tamamen kültürel özelliklerin bir yansımasıdır” (Guhs1, 2006:18).

Kültürü maddeye indirgeyenler olduğu gibi, toplumun maddi-manevi tüm birikimi olarak görenlerde vardır. Kültür bir bireyin öğrendiği ve çevreyle kurduğu ilişkinin sonucunda kazandığı birikimlerin tümü olduğu gibi, kültürü toplumun davranışını yönlendiren kurallar, fikir birliği ve değer yargılarının bütünü olarak da değerlendirilebiliriz.

2.2. Kültür Düzlemleri

Kültürün farklı bilim adamlarına göre farklı ama birbirine yakın tanımlamalarına değindikten sonra konuyu biraz daha açarak, kültürü bir üst basamağa oturtup şemsiyesi altında bulundurduğu, birbirinden farklı ama birbirine bağlı olan çeşitli düzlemlerine değinecek olursak, bu düzlemlerin üst kültür, topluluk kültürü ve bireyin kültürü olarak üçe ayrıldığını söyleyebiliriz.

Kültürlerin farklı düzlemleri farklı birey ve toplumlara özgü olmayıp, tek bir birey, kültür düzlemlerinden aynı anda birden fazlasına girebildiği gibi, bir toplum da aynı anda birden fazla kültür katmanına dâhil edilebilir. Bireyler ve toplumlar kültür konusunda değişmez bir özelliği sahip olmayıp, zaman ve yere bağlı olarak farklı kültür katmanlarının geçici veya kalıcı üyeleri olabilirler.

Bir filmi izleyen erek izleyici kitlesi, o anda filmi izleyen topluluk olarak aynı kültüre ait bireyler olsalar bile, bu topluluğu farklı alt kültürlerle ait olan fertlerin bir araya gelerek oluşturduğu çeşitli gruplar meydana getirmektedir.

Kültürü insanların düşünce, inanç ve değer yargıları, kısacası yaşayış biçimi olarak ele alırsak, bunu alt gruplara ayırtmamız imkânsız bir hal almaktadır. Sonuçta ülkeler, hatta kıtalar arası kültürden bahsedebileceğimiz gibi, bu düşünce ve değer yargılarını oluşturup yaşayan insan topluluklarının kendi içerisinde farklılık gösterebilecek olmaları, kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Çünkü her bir birey, bir veya birden fazla kültür topluluğunun üyesi olarak dünyaya gelir.

Fakat biz erek alıcı ve erekmetin olarak daraltılmış bir çerçeveden olaya bakacağımız için bu noktada bu topluluğu oluşturan kültüre ve bu kültürün alt düzlemlerine kısaca değinmeyi uygun görmekteyiz.

Kültürel bakışımızı erek alıcının kültürüyle sınırladığımızdan, öncelikli olarak değinmemiz gereken, bu erek alıcının ait olduğu yerel kültürdür. Ulusal bir kültür devlet sınırlarıyla ayrılmıştır ve bu sınırlar içerisinde yaşayan insanlar ortak bir kültüre sahiptir.

Brockhaus'a göre ulus "insanların kültürel ve politik bağımsızlığının yanı sıra ortak tarih, gelenek, kültür ve dil bakımından birbirlerinden ayrılmasıdır" (Guhs1, 2006:20).

Burada dikkat etmemiz gerek bir ülke sınırları içerisindeki bir toplumun, çeşitli noktalarda birbirinden ayrılmakta olduğudur. Ulusal kültüre bağlı olarak yaşayan bir toplum içerisinde kültür bölgeden bölgeye farklılık gösterebileceği gibi, mezhep farklılığından doğan kültürel farklılıklardan tutun da eğitim, yaş ve cinsiyet gibi faktörlerin büyük rol oynadığı kültürel farklılıklar da mevcuttur.

Her ne kadar her bir birey genel kültür düzlemindeki çeşitli alt kültür gruplarından birine ait olsa da, birden fazla alt kültür düzlemine de ait olabilmekte ve ait olduğu her bir kültürel alt düzleme göre farklı düşünce, tutum ve davranışlarda bulunabilmektedir.

Alt kültürler kendine özgü niteliklerine göre diğer alt kültürlerden ayrılırsa bile, unutulmaması gereken, bu alt kültürlerin genel kültürün birleştirici egemenliği altında olmasıdır.

2.2.1. Üst Kültür

Göhring'e göre üst kültür tüm topluluk için geçerli olan, bütün normları kuralları, gelenekleri ve toplumsal bütünlüğü kapsayan belirli bir toplumun kültürüdür (Guhs, 2006:18).

Üst kültür içerisindeki insanlar, sahip oldukları çeşitli koşullardan, ait oldukları çeşitli gruplardan, sahip oldukları çeşitli rollerden dolayı davranış bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Çeşitli meslek guruplarının üyeleri birbirlerinden farklı davranır, çocuklar yetişkinlerden, farklı toplum sınıflarındaki insanlar birbirlerinden farklı davranır.

Bir ülkedeki bireyin şehirde ya da bir köyde yaşayıp yaşamamasından tutun da, yetişip yetişmemesi ya da oturup oturmaması bile bu farklılıkları kapsamaktadır. Sonuçta çeşitli bölgelerin çeşitli alışkanlık ya da gelenekleri vardır. Bundan dolayı burada bile bölgeden bölgeye değişen davranış farklılıkları söz konusudur (Harding, 2003:29).

Yeryüzündeki tüm kültürler dünyanın evrensel kültürünü oluşturmaktadırlar. Bu anlamda dünyada tek kültürlüdür.

2.2.2. Topluluk Kültürü

Göhring topluluk kültürünü, bir topluma ait belirli bir grubun kültürü olarak görmektedir (Guhs, 2006:19).

Göhring'e benzer olarak Vermeer ise topluluk kültürünü toplumsal bütünlüğün bir parçası olarak değerlendirmektedir (Döring, 2006:15).

Mezhep farklılığından doğan kültürel farklılığı bu grupta sayabileceksen, farklı bölgesel kültürler de bu basamak altında yer alabilir. Gençlik kültürü, aile kültürü, cinsiyet farklılığının getirdiği kültürel farklılıklar, eğitim ve hatta buna bağlı olarak

mesleki farklılıklardan doğan kültürel gruplar gibi örneklerle çoğaltabiliriz. Topluluk kültürü her ne kadar belli bir topluma ait olsa da, bu topluluğun ait olduğu bir üst kültür mevcuttur. Çeşitli topluluklar bir araya gelerek ortak olarak paylaştıkları üst bir kültürü oluşturmaktadırlar.

2.2.3. Bireyin Kültürü

Göhring bireyin kültürünü, bütün kuralları, normları ve gelenekleri kendi için düzenleyip geçerli olarak gören belirli bir kişinin kültürü, bir bireyin kültürü olarak görmektedir (Guhs1, 2006:18).

Buradan da anlaşılacağı üzere söz konusu olan, bireye ait olan kültürdür. Bireyin dünyaya bakış açısı, tutum ve davranışları, düşünceleri ve bunlara bağlı olarak gelişen yaşam biçimi, bireysel kültürü oluşturmaktadır. Bireyin her ne kadar kendine ait bir kültürel birikimi olsa da, birey içinde bulunduğu ve yaşadığı topluluk kültürü ve ondan da öte bu topluluğun ait olduğu bir üst kültür içerisinde yaşamını sürdürmektedir.

Tabii ki bu üç kültür düzlemi uygulamada birbirinden kesin bir şekilde ayrılamaz. Fakat kuramsal olarak bu düzlemlerin bilincinde olmalı ve belli bir iletişim çerçevesinde gerçekleşecek olan ve bir hedefe varmak için ihtiyaç duyduğumuz her iletişim eyleminde bu üç düzlemi göz önüne almalıyız.

2.3. Kültürel Yapı Özellikleri

Maltezke, içinde doğup büyülen kültürün tabii özelliklerini kapsayan kültürel yapı özelliklerini 10'a ayırmıştır (Guhs1, 2006:26). Bu özelliklere sırasıyla değinirsek:

1- Kişilik: Bireyin kişiliği, kültürel yapı özelliğinin ilk basamağını oluşturmaktadır.

2- Algılama, Kavrama: Kültürel yapı özelliğinin ikinci basamağı, kişinin öznel deneyim ve kişiliği ile vurgulanan ve böylece sosyal ve kültürel olarak biçimlendirilen aktif anlamındaki algılama, kavramadır.

3- Zaman Yaşamı: Üçüncü kültürel yapı özelliği ise zamanla ilişkili olarak bölünmüş zaman yaşamıdır (örneğin dakiklik anlayışı).

4- Alan Yaşamı: Bir diğer kültürel yapı özelliği ise mekân yaşamında bölünmüş ve mekân ile ilişkili olan alan yaşamıdır. Bu alan yaşamının kültüre bağlılığı ise, örneğin

iletişim veya iç düzenlemede personeller arası mesafenin olduğu özel veya kamusal alandır.

5- Düşünce: Kültürel yapı özelliğinin beşinci basamağını oluşturur.

6- Dil: Kültürel yapı özelliğinin altıncısı, kültürün temelini ve tecrübeler dünyasını kategorileştirmek ve iletişim kurmak için aracı olan dildir. Maletzke burada, alt kültürlerin de kendi özel dillerinin olabileceğine dikkate çekmiştir. Bunun yanı sıra mesleki grupların dilleri de söz konusudur.

7- Dilsel Olmayan İletişim: Dilsel olmayan iletişim kendine özgü bir yapı özelliğinden sayılır ve bu yapı özelliğini bedensel özellikler, mekân ve mesafe, bakış açısı, mimik, jest, duruş v.b kısımlarda sınıflandırılabilir.

Maletzke'nin oluşturduğu kültür yapısal parametreler film çevirileri için oldukça önemlidir, çünkü çeviri kültürlerarası bir iletişimdir. Bu iletişim sadece üst kültürler arasında olmayıp, topluluk ve bireyin kültürü arasında da gerçekleşmektedir. Maletzke'nin ayırımında konumuz için önemi daha belirgin olan dilsel olmayan iletişimi, daha yakından tanıma gereği vardır.

Dilsel olmayan iletişim insanlar arası anlaşmada karmaşık bir iletişim aracıdır. Dilsel olmayan iletişime kültür özelliği yüklemek yanlış anlamaya yol açabilir. Kültürlerarası iletişim, iki ya da daha çok kültürün birbirlerine ne kadar yakın ya da ne derece benzer olmasına bağlıdır.

Maletzke dilsel olmayan iletişimin çeşitli alanlarının bir sistematüğini oluşturmaya çalışmıştır.

Beden dili

Bir kişinin dış görünüşü (kıyafet ve takılar)

Duruş, durma, oturma

Kafa hareketleri

Yüz ifadeleri

Jest

Bakışla sağlanan iletişim

Ses tonu, ses uyumu, yani ses bileşenleri

Jest, mimik ve ses bileşenleri, film çevirisini yakından ilgilendiren noktalardır. Jest konuşma diline, beden hareketleriyle eşlik etmekte ya da desteklemektedir. Jestler kültüre bağlı olarak öğrenilen kazanımlardır. Bunun yanı sıra jestler Maletzke'ye göre sözcüklerin işlevi gibi (örneğin üzüntü jestleri) sözcüksel jest, işaret ve ikonik jest (eylem taklidi) diye ayrılabilir.

Ülkelere, dolayısıyla da kültürlere göre farklılık gösteren jest, mimik gibi beden hareketleri gibi dilsel olmayan öğeler, roman gibi yazın çevirisinde sözcükler ile ifade edilip bir anlam kazanırken, film gibi görsel boyutta oyuncunun beden duruşu ile bir anlam kazanmakta ve sözlü ifadeye anlam katmaktadır.

Ses bileşenlerinden anlaşılan ise bir insanın nasıl konuştuğu tarzıdır. Parametreleri ise bir kültürdeki insanların birbirleriyle olan iletişiminde ses yüksekliği ya da konuşma hızı ya da konuşma ve susmanın konumudur.

8 - Nesillerin toplumsallaşması: Toplumsallaşma sadece sosyal değerlerin aktarım süreci değildir, aynı zamanda bu süreç bireysel ve toplumsal öğelerin karşılıklı etkileşimini içerdiği için toplum sürekli olarak yeniden şekillenmektedir. Bu süreç az ya da çok değişikliklerin tabii olduğu belirli bir toplumdaki değer odaklarını kapsar.

“Değerler, insanların dünyalarını düzenledikleri ve değerlendirdikleri ölçütlerdir. Değerler, insanın tüm varlığını kaplamaktadır. Bunlar birkaç temel ihtiyaca dayanmaktadırlar ve bu nedenle sayıları sınırlıdır. (Guhs1, 2006:28)”

9- Davranış Örneği: Değerlere bağlı olarak süreci takip eden bir diğer kültürel yapı özelliği ise bir kültürün gelenek, norm ve rollerini kapsayan somut davranış örneğidir. Gelenek ve normlar bir kültürün insanların belirli durumlarda nasıl hareket edeceğini saptar. Örneğin evlenme kuralları, yemek, terbiye vb. roller sosyal bilimin davranış biçimleridir.

10- Sosyal Gruplaşma ve Bu Gruplaşmanın Süreç Olarak İlişkileri: Son sıradaki kültürel yapı özelliği, birbirleriyle bağlantılı olan yapı olarak sosyal gruplaşma ve süreç olarak ilişkileri kapsamaktadır. İlk olarak bir toplumdaki aile ve sınıfın, işlev ve yapısını

ya da bir kişinin konumunun nasıl saptandığını (örneğin yaş, eğitim, cinsiyet, köken vb.) ve hangi hakların bununla bağlantılı olduğunu ele alır. Sosyal ilişkiler konusu, sosyal bir grup içerisinde ve sosyal gruplar arasındaki süreç ve bireyle ilgilenir (Guhsl, 2006:26-28).

2.4. Çeviri Ve Kültür

Vermeer'in skopos kuramı ve Maenttaeri'nin eylem kuramı ile çeviride öne çıkan kültür, çevirinin amacını teşkil etmeye başlamış, böylelikle çeviride amaç diğer dilin yeniden oluşturulmasından ziyade diğer dil ve kültürdeki metnin, öteki dil ve kültürde yeniden üretilmesi halini almaya başlamıştır.

Durum böyle olunca da uzman çevirmenden beklenen, metni kültürel engelleri aşarak erekdil ve kültürde yeniden yapılandırması olmuştur. Sonuçta çevirmen iki farklı dil ve iki farklı kültürdeki insanları ortak noktada birleştirmeyip, alıcı kültürdeki insanları diğer insanlarla buluşturur. Kaynak kültürdekilerin ise bundan haberi yoktur.

“Yabancı bir kültürde ve yabancı bir formda yazılmış eserin anlaşılması, yalnızca onun dilinin anlaşılması değil, o dünyanın bir bütün olarak anlaşılmasını gerektirir, buda o dünyanın düşüncesinin anlaşılmasıdır” (Tosun, 2002:101).

Yabancı dil ve kültürde yazılmış olan bir film diyalog metni, birlikte bir anlam kazandığı filmin görüntüsel düzlemi ile birleşerek bir bütünlük oluşturmakta ve çevirmen burada sadece dilsel ve kültürel öğeleri değil, aynı zamanda dilsel olmayan kültürel öğeleri de göz önünde bulundurarak, erek izleyicinin beklentileri çerçevesinde metni erekdil ve kültürde yeniden üretmektedir.

Bir metin erek alıcısı tarafından belli bir bağlamda anlaşılır ve erek alıcının o zamana dek edinmiş olduğu tecrübeler, metni anlamlandırmasında önemli bir rol oynar. O güne kadar edindiği deneyimler, erek alıcının metni yanlış anlamasına imkan verebilir fakat alıcı, metni yanlış yorumladığının farkında olmaz. İçinde doğup büyüdüğü kültür, bireyin yaşanmışlıkları, kültür düzlemleri, alıcının metni anlama ve yorumlamasında önemli bir etkiye sahiptir. Fakat diğer yandan bilmemiz gereken, bir metnin diğer bir kültüre aktarımından sonra işlevini yerine getirip getirmediği, çevirmene bağlı olan bir durumdur. Burada çevirmenin iki kültürlü olma özelliği önemli bir rol oynar.

Manhartta'ın da (1996:16) belirttiği gibi bir “çeviride çevirmenin sadece ana dilinin ve yabancı dilin bileşenlerine hâkim olması önemli değildir, önemli olan aynı zamanda sahip olduğu dünya bilgisi ve çevirdiği dilin kültürel art alan bilgisidir”.

Eğer çevirmen, görüntüde ya da diyalog metninde geçen herhangi bir kaynak kültüre ait ögenin ne ifade ettiği hakkında bilgi sahibi değilse, bu durum filmin görüntü bağlamı ile erekdilsel bağlamı arasında bir kopukluğa neden olmakla beraber, filmin akıcılığını etkileyecek, izleyiciyi filmde koparmakla kalmayıp, izleyicinin filmin dünyasına dalmasını engelleyecektir. Yazılı çevirilerde çevirmen, erekdil ve kültüre yabancı olan kültürel öğeleri metne uyarlamada yazılı olan sözcüklerin gücüne sahipken, film çevirmeni görüntünün işin içinde olmasından dolayı daha dar bir alanda harekete etme durumundadır. Bu nedenle, film çevirmenleri özellikle her iki toplumun dilsel ve kültürel özelliklerine yeterince hâkim olmalıdır. Maenttaeri, sözüne ettiğimiz dilsel ve kültürel özellikler hâkim olmanın yanında, çevirmenin üstleneceği uzmanlık rolünü de vurgulamaktadır.

“Eğer siz Almanya’da bir fincan kahve ısmarlarsanız, bir fincan filtre edilmiş kahve, yani neskafe alırsınız. Şimdi İtalya ya gidin ve kahve ısmarlayın, filtre edilmiş kahve ya da neskafe yerine Espresso alırsınız... Benzer şekilde, farklı deneyimleri kahvenin çıkış ülkesi olan Türkiye’de yaşarsınız. Yemekten sonra Türkiye’de kahve isterseniz garson size, kaç şekerli kahve istediğinizi sorar. Kültürlerarası kahve yoktur. Yalnızca farklı dil ve kültür toplumlarının bireysel kahve kültürleri vardır” (Tosun, 2002:246).

Eğer Hönig’in bu alıntısı çerçevesinde filmdeki kültürel öğelerin dilsel düzlem ile vurgulanmasına değinecek olursak, bu durumda çevirmenin yapması gereken her iki düzlem arasındaki bağlantıyı dengede tutmasıdır. Görüntüdeki oyuncunun kahve istemesi durumunda şayet bunu çevirmen kahve olarak çevirirse, erek izleyicinin görüntü akışında karşılaşacağını umduğu kahve, Türk kahvesi olacaktır. Fakat dilimize zamanla adapte olmuş *neskafe* gibi kavramların kullanılması, filmin görselliğinin ve erek izleyicinin dilsel olarak duyduğu veya okuduğu diyalog metni ile bir bütünlük oluşturmasına yardımcı olacak ve her iki düzlemin birlikte bir anlam kazanmasını sağlayacaktır.

Tüm bu veriler, çeviride kültürel öğelerin aktarımının, dilsel öğelerin önüne geçtiğini göstermektedir. Tabii dil de kültürün bir parçasıdır, dilsel öğeler alt düzlemde kültürel öğe olarak tanımlanırlar. Çünkü yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, mutlak ve genel geçerli bir dilsel kullanımdan söz edemeyiz. Dilsel kullanım da yerellik ve bireysellik özellikleri bir arda bulunur.

Biz bir filmin veya bir romanın dilsel özelliğini değil, kültürel özelliğini izleriz veya okuruz. Döring'in de (2006:16) belirttiği gibi dil, kültürün bir parçasıdır ve böylece de her bir dil transferi, bir kültür transferidir. Önemli olan dil aktarımı değil önemli olan dil ile ifade edilen kültürel aktarım içerisine girebilmemiz ve olaylar örgüsü ile bir bütünlük oluşturmamızdır.

2.4.1. Kültür Karşılaştırması

Her toplumun inanç, düşünce, tutum gibi kavramlardan dolayı kendine ait bir kültürü vardır. İki farklı kültürü birbirleriyle karşılaştırmak oldukça zordur, çünkü çevirmen amaca ve işleve yönelik bir çeviri sorumluluğu altında olduğu için kendi kültürünü her zaman için karşılaştırmanın temelinde bulunduracaktır.

Maletzke, soyutlaşmış kültürleri hemen hemen bütün kültürlerde rastlanan genel bir yapıya dayandırmaktadır. Bu özellikleri din, dil, yemek zamanları, defin, toplum organizasyonlarının temeli olarak ahlaki değerleri içeren “kültürel evrensellik” olarak tarif etmektedir (Santer, 2006:32).

Kültür karşılaştırmasının temelinde, çeşitli kültürlerin rastlantısı yatmaktadır. Karşılaştırmada, bir görüngünün çeşitli kültürlerdeki birlikteliği ve farklılığı, sebepleri ve etkileri incelenir. Kültürlerarası karşılaştırmada iki yaklaşım mevcuttur: kültürel farklılık ya da birliktelik ve evrensellik. Karşılaştırma belirli amaçlar doğrultusunda gerçekleşir ve bu karşılaştırma en azından bir kişi tarafından anlamlı ve kabul edilebilir olduğu takdirde amacına ulaşır. Aslında bu durumda aklımıza şu da gelebilir: kültüre özgü öğeler veya fenomenler gerçekten kültüre mi özgüdür, yoksa karşılaştırmanın bir sonucu olarak mı meydana gelmişlerdir? (Guhsl, 2006).

Çeviride de bir nevi kültürel karşılaştırmanın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu kültür karşılaştırmasında sorumlu olan kişi ise çevirmendir. Çünkü çevirmen öncelikle bir alıcı olarak kaynakmetni ele alır. Yabancı kültürdeki fenomenleri alımlar, algılar ve

bu doğrultuda metni belirli bir bağlam ve bağlantı içerirse oturarak kendi kaynak kültür bilgisi ile karşılaştırır. Sonrasında ise bu karşılaştırmanın sonucunda ulaştığı verileri kendi erek kültür bilgisine yerleştirir ve hangi kaynak kültür fenomenlerinin erek kültür fenomenlerinde duruma uygun skopos uygunluğu içersinde olduğuna karar verir. Karşılaştırma sonucundaki seçim ise erek alıcıya yönelik amaç doğrultusunda gerçekleşir. Sonuçta çevirmen bir yandan kaynakmetnin alıcısı, diğer yandan bu kaynakmetnin analizi sonrasında ortaya çıkan ve erek alıcıya yönelik olan yeni bir mesajın göndericisi ya da üreticisi durumundadır (Döring, 2006; Santer, 2006).

2.4.2. Kültür Özelliği Ve Kültürel Bilgiler

Kültüre özgü öğeler de en az biri tarafından algılanıp alımlanabildiği takdirde kültüre özgü bir özellik teşkil edebilirler. Eğer bu görüngülerin kabul edilebilirliği yoksa o takdirde kültürel öğeler kültüre özgü bir özellik olma durumu dışında kalırlar.

Aynı durumu kaynak metin için de söylemek herhalde yanlış olmaz. Kaynak metindeki kültürel görüngüler ancak ve ancak metnin bütünlüğü için bir önem teşkil ediyorsa ve belirli bir durum için bir anlam ifade ediyorsa kabul edilebilir olur. Bu durumda film çevirmeninin işi belki biraz daha kolay gibi görünse de, aslında dar alanda hareket etme zorunluluğundan dolayı daha zordur. Kaynak diyalog metninde hiç geçmeyen herhangi bir kültürel görüngü, filmin bütünlüğü açısından görüntü düzleminde bir anlam taşıyorsa, o takdirde çevirmen kaynak diyalog metninin dışına çıkıp bu türdeki görüngüleri erekdil ve kültürde amacına uygun olarak örtüşen görüngülerle erekdildeki diyalog metninde, dilsel bağlam aracılığı ile filmin uygun olan görüntü karesinde verme durumundadır.

Film dünyası bir kültürün gösterge ve belirtilerinden sayılır. Bunun yanında üç olasılık ortaya çıkmaktadır. (1) film dünyası izleyicinin kültürel gerçeğine uygundur; (2) film dünyası diğer kültürde açıkça sınıflandırılır; (3) film dünyası belirli bir kültürü açıkça sınıflandırmaz, yani bir ölçüde doğal olmalıdır. Bu gösterge ve belirtiler, film dünyasını yaratma ve tanınmadaki kültürel bilgileri kapsar. Nord işaret ve sinyalleri, *davranış ve eylem* ve *eylem ve davranışın* belirli arka planları olarak bölüştürür (Guhs, 2006:36)

Kültürel olarak işaretlenmiş art alan, şu bilgilerden oluşmaktadır:

- a) İlgili kültür topluluğunda yaşayan doğal olgular (coğrafya, iklim, hayvan varlığı ve flora)
- b) Aktüel duruma kadar olan yaşam alışkanlıkları (kıyafet, yemek, ev, eğitim, öğretim, devlet organizasyonu)
- c) Tarih (aktüel duruma kadar olan)
- d) Bir kültür topluluğuna ait olan ve kültürel mirasın bir parçası olan dili barındıran kültür varlıkları (edebiyat, sanat, mimari, anıtlar).

Bu arka plandan Nord'a göre iletişimde olabilen (diğer bir kişiye yönelik) veya iletişimde olamayan (nesneler dünyası ve görünümlere yönelik) davranış ve eylemler cereyan eder.

İletişim eylemini Nord şu şekilde ayırmaktadır:

- a) Bir temasın kabulü/korunması ve son verilmesi için olan etkili iletişim. Örneğin hitap, selamlama biçimi (dilsel) ya da el sallama, reklâm (dilsel olmayan).
- b) Göndergesel iletişim, iletişim nesnesi yani bütün aktüel durum ve art alana gönderme yapar.
- c) Dilsel ve dilsel olmayan (jest ve mimik vb.) araçların yardımı ile his ve algılamaları ifade eden, ifade edici iletişim.
- d) İletişim ortağı tarafından etkilenebilen ya da etkilenmesi gereken mesaj verici iletişim, iletişim aracı olarak övme, yeme, istek vb. sayılabilir. İfade yoluyla iletişimde olduğu gibi mesaj verici iletişim de, jest ve mimik ve ayrıca ses tonu, ses uyumu gibi araçlarla desteklenir.

Buna paralel olarak iletişimsiz eylemler ve davranışları (kültürel yapı özelliklerini) Nord şöyle ayırır:

- a) Zaman ve mekâna dair durumsal eylemler, örneğin kültüre bağlı olan zaman ve mekân hissi.
- b) Nesnelere (cihazlar) ve görünümlemlerle (ölçü birimi) ilişkili bağlantıyı sağlayan fiili eylemler.

c) Eylemde bulunan insanlar arasındaki ilişkiyle ilgi olan sosyal eylemler (Guhs, 2006:36,37).

2.5. Filmde Kültürel Özellikler

Diğer çeviri türlerinde olduğu gibi film çevirisinde de kültür önemli bir yer teşkil etmektedir. Tek kanal üzerinden alıcısına ulaşan çeviri metinlerinden farklı olarak film çevirilerinde çeviri görüntüye adapte edilerek verildiğinden burada çevirinin ait olduğu bir görüntü düzleminden bahsedebiliriz. Yani yazılı metinle bize ulaşan dilsel göstergelerin yanı sıra, görüntüyle bize ulaşan dilsel olmayan öğelerde mevcuttur. Hem yazı ve/veya ses, hem de görüntü ile bize ulaşan kültürel özellikler mevcuttur. Bu kültürel özelliklerin film çevirisinde nasıl ele alınacağı, bu özelliklerin çevrilme stratejilerinin nasıl olacağı, kültürel özelliklerin kendi içersinde bir ayrıma tabii olup olmadığı sorularına cevap aradık.

2.5.1. Filmde Kültür

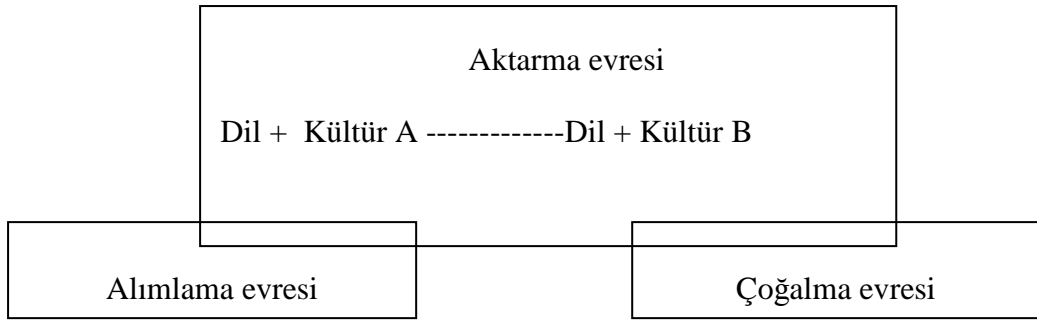
Filmde kültürü, o dil ve kültürde yaşayan insanların yaşayış biçimi ve buna bağlı olarak hitap ve selamlama formları, acı ve mutluluk karşısında verilen tepki, olaylar karşısındaki tutumlar, özel isimler, şarkılar, para birimi, vs. olarak tanımlayabiliriz. Film çevirilerinde kültüre özgü görsel öğelerin çevrilebilirliği sorununa Manhart, Maentaeri'den aşağıdaki alıntıyla dikkati çeker.

“uzman çevirmeni aşan kültür bariyerleri, duruma özgü olarak çeşitlilik göstermektedir. Çevirmen her iki dünyanın kültür bariyerlerini kendisi için sistematik olarak inşa etmelidir (...), bu dünyaların öğelerini ve dizge yapılarını kendi işlevselliğinde analiz etmeli ve değerlendirmeli ve daha sonra kendi fikir dünyasında olgunlaştırıp, öğelere ifade kazandırmalıdır”(Manhart, 1996:72).

Yani film çevirmeni kültüre özgü bu öğeleri bilme, tanıma ve yorumlayabilme gücüne sahip olmalıdır. Bu takdirde çevirmen bu öğeleri doğru bir şekilde erek kültürde analiz edip aktarabilir. Bu öğeleri yorumlayabilmesi için diğer koşul ise çevirmenin kendi kültürünün özelliklerini yeterince tanıyıp hâkim olmasıdır. Aksi takdirde her iki kültürdeki öğeleri karşılaştırma, analiz etme ve uygun olan göstergeyi yerine kullanma yetisine sahip olamaz.

Tek kanal üzerinden alıcıya ulaşan metinlerde kültüre özgü öğelerin işlenmesi çevirmen için zaten bir zorluk teşkil ettiğinden, bu öğelerin film gibi birden fazla kanal üzerinde alıcıya ulaşan yapıtlardaki çevirisinde zorlukları ikiye katlanmaktadır. Filmde, kaynakdilin kültüre özgü tüm özelliklerinin, erekdilin kültür özelliklerine dönüştürmenin mümkün olmaması gibi, kaynak kültürün tüm kültürel görüngülerinin erekdildeki diyalog metninde açıklayıcı bağlamda verilmesi de her zaman mümkün değildir.

Film çevirmeninin sadece kaynakdili iyi bilmesi yetmez, bunun yanı sıra çevirmen kaynak kültüre de hâkim olmalıdır. Böylece çevirmen, filmin görüntü düzleminde anlam taşıyabilecek kültürel davranış, tutum gibi özellikleri, erekdil metninde filmin akıcılığı ve anlaşılabilirliği için gerekli olduğu ölçüde verebilir. Çevirmen, kaynak kültür ve erek kültür görüngü ve nesnelere arasında mevcut olabilecek geniş uçurum farkını bilme, buna dayalı olarak kaynakdil ve kültüre yeterince hâkim olma durumundadır. Nihayetinde çevirmen filmdeki bu kültür özelliklerinin erek toplum için nasıl anlaşılır kılınacağına kararını veren kişidir.



Kaynak: Ramona Shröpf (2003:65)

Yukarıda da gördüğümüz gibi çeviri süreci birbiriyle bağlantılı olan 3 aşamadan oluşmaktadır. *Alımlama evresi* kaynakmetnin anlaşılabilirliği evresidir. Çevirmen ilk etapta alıcı durumunda bulunduğu bu ilk aşamadan geçmektedir. *Aktarma evresinde* ise düşünme önemlidir, bu durumu kaynakdilin kültür öğelerinin amaç dile nasıl aktarılacağı evresi olarak da niteleyebiliriz. En son aşama ise *çoğaltma evresidir*. Burada kaynakmetnin çevirmen tarafından yeniden metinleştirildiğini görürüz. Bu noktada dikkate alınması gerekli olan, amacın alıcı grubuna yönelik olmasıdır (Shröpf, 2003:65)

Çeviri sürecini bu şekilde şemalaştırdıktan sonra bu süreci film çevirisi boyutunda inceleyerek, bu sürecin diğer çeviri süreçlerinden bir farkının olmadığını görürüz. Sonuçta film çevirmeni de öncelikle kaynak diyalog metnini alımlar, analiz eder ve filmin görüntüsel düzlemini temel alarak metni yeniden üretir. Fakat kaynak dil ve kültürün bir arada bulunduğu görsel ve dilsel boyut, filmin çoklu gösterge karakterini teşkil ettiğinden, analiz ve yeniden üretme esnasında bu çoklu gösterge durumu çevirmeni ve dolayısıyla ortaya çıkacak olan çeviri metnini oldukça fazla bir şekilde sınırlandırmaya tabi tutacaktır.

Yazılı veya sözlü gibi tek kanallı düzlemde kültürel özellikler daha kolay bir şekilde erektil ve kültüre adapte edilerek aktarılırken, görsel ve dilsel kanalın bir arada bulunduğu çoklu düzlemlerde bu aktarım çok da kolay olmamakta ve bu farklılığın temelinde ise transfer biçimi yatmaktadır. Çünkü, birbiri ile bir bütünlük oluşturan iki kanaldan yalnızca bir tanesi erektil ve kültüre dönüşürken, diğer kanal orijinal halinde kalmakta, kaynak dil ve kültürden değişmeden alınan görüntüsel düzlem ile erektil ve kültüre aktarılan metinsel, yani dilsel düzlem, bilginin doğru zaman ve doğru yerde aktarılabilmesi için birbiriyle paralellik, hatta örtüşme göstermek durumundadır. Çünkü Mounin'in de belirttiği gibi çevrilmek zorunda olunan, filmdeki *anın* anlam ve konusudur (Manhart, 2006:74).

Kaynak dil ve kültüre ait özellikler, eğer erek kitle bunlara aşina ise, gerek dublajda gerekse altyazıda anlam karşılığı altyazı halinde verilmeden atlanabilir. Örneğin bir pizza dükkanı filmde bir anlam ifade ediyorsa, o takdirde bu yazılı göstergenin mutlaka ki erektille çevrilmesi gerekmez, çünkü erek alıcısı biz Türkler olarak düşünürsek, alıcı kitle bu sözcüğe zaten aşina olduğundan çevirisine ihtiyaç duymayacaktır. Böyle bir durum çevirmeni içerisinde bulunduğu zaman ve mekân sıkıntısından dolayı kısmen de olsa rahatlatarak ve böylelikle çevirmene diğer farklı öğeleri açıklama imkânı verecektir.

Kültüre özgü davranışa bir örnek vermek gerekirse, farklı bir din ve kültüre ait olan bir filmde akşam yemeğinden sonra dua edilen bir görüntüyü, erek alıcıların Türk ve Müslüman olduğunu varsayarsak, bu tür kültürel bir davranışı yine izleyiciye açıklama durumunda kalmayız. Sonuçta biz Türklerde yemekten sonra Allah'a verdiği nimetlerden dolayı dua etmekteyiz.

Her ne kadar film çevirilerinde senaryo metninin çevrildiğini göz önüne alınarak yazınsal bir çeviri yapıldığı düşünülse de, bu yazılı metnin birlikte bir bütünlük oluşturacağı görsel kanal ile uyumlu olma durumu söz konusudur. Yazılı bir eserde beden dili, mimik gibi dilsel olmayan öğeler, sözcüklerle oynama gücü ile metinde tarif edilebilirken, film çevirilerinde biz bu dilsel olmayan öğeleri görsel olarak takip etmekteyiz. Eğer bu dilsel olmayan öğeler bizim kültürümüzde bir anlam ifade etmiyor veya farklı beden hareketleriyle dile getiriliyorsa, ya çeviri metninde yerini almaz yani etkisiz hale getirilir, ya da filmin akıcılığına bir anlam kazandırıyor o zaman erekdildeki uygun ifade ile dile getirilir.

2.5.2. Filmde Kültüre Özgü Öğeler Ve Bu Öğelerin Çeviri Stratejisi

Öncelikle kültüre özgü öğelerin ne olduğu ve neyden oluştuğu tanımlamak istersek, Albrecht'in görüşünden yola çıkarak kültür öğeleri olarak şunları sıralayabiliriz. Doğa nesnelere, art alan, sosyal kurumlar, davranışlar, durumlar karşısındaki ortak tavır, tecrübeler ve düşünme kategorileri kaynak kültürün karakteristik özellikleridir ve erek kültür bunları ya hiç bilmez ya da kısmen bilir. Kültür özellikli öğelerin bir grubu, bazı yazarların kültür özellikli öğelerle eşit tuttuğu gerçek nesnelere oluşturur. Markstein gerçek nesnelere: diğer toplumlarla, ülkelerle, yerlerle uygunluk göstermeyen, belirli bir topluma, ülkeye, yere, gündelik hayata, tarihe, kültüre, politikaya v.b ait öğeler olarak tanımlar. Ayrıca şunu da ekler, “nesnelere ulusal ve etnik bir oluşumun, ulusal ve etnik bir kültürün kimliğini taşır ve bir ülkeden, bir dinden, bir toprak parçasından sayılır”. Gerçek nesnelere sadece kültür nesnelereinden oluşmazlar aynı zamanda sözcüklerin hitap ve selamlama şekli gibi yalın bağlamında, belirli bir içerik ve ünlemede ve el kol hareketleri gibi bedensel hareketlerden de oluşur (Schröpf, 200:66).

Şive ve aksan, kültüre özgü mimik, el kol hareketleri, beden dili de kültüre ait birer öğe olduklarından, bunlar bazı yazarlar tarafından nesne olarak sayılmaktadır. Öte yandan kaynak kültürün nesne ve kurumları gibi nesnelere, özel isimler, şarkılar, para birimi, hitap ve selamlama formları, deyimler ve dil oyunları gibi kültür özellikli öğeler belirli bir toplumun dile özgü özellikleri olarak da sayılırlar.

Film çevirmeni kültüre özgü bu öğeleri bilmek, tanımak, yorumlamak ve doğru bir şekilde erek kültüre uyarlamak gibi bir görev üstlenmekle beraber, bu eylemde film diyalog metnini erekdile çevirmenin yanı sıra bir nevi “kültür arabulucusu” olarak

davranır. Bu arabuluculuk görevi için çevirmenin sadece kaynakdili bilmesi yeterli değildir, bunun yanında kaynak kültürün coğrafyası, tarihi, politikası, ticareti ve ulusal kahramanları gibi kültürel ve siyasi özelliklerini de bilmesi gerekir. Çevirmen tabii ki aynı zamanda kendi kültürü ile de özdeş olmalıdır, öyle ki bu durum ona kaynak kültürü yorumlama gücü verebilsin. Fakat konumuz, hem görsel hem işitsel kanal üzerinden bize ulaşacak olan film çevirisi olduğundan bilmemiz gereken diğer bir nokta, filmde kültürel öğelerin sadece dilde bulunmadığı, aynı zamanda görüntü ve ses de bulunduğu. Schwarz bu noktada: mimari öğeler, kaynak kültürde tanınmış ünlü sanatçı ya da şarkıcılar, tarihi ya da politik olaylar ve politik ya da dinsel anlamlı sembollere değinir (Schröpf, 2003).

Döring'e göre filmdeki dilsel ve dilsel olmayan kültürel öğeler sırasıyla şöyledir.

- Gerçeklikler
- Yer isimleri
- Tarihsel olaylar ve kişilikler
- Özel isimler, hitaplar ve unvanlar
- Ölçüler ve ağırlıklar
- Edebiyat ve müzik
- Gençlik konusu
- Sözcük oyunları
- Şive ve aksanlar
- Diğer dillerin kullanımı
- Dildışı öğeler (beden dili) (Döring, 2006:20)

Film çevirilerinde erekdildeki diyalog metni dublajda işitsel kanal, altyazıda ise görsel kanal üzerinden verilmektedir. Filmin görüntü düzlemi aynı kaldığından kültürlerarasındaki mesafe ister istemez kendini gizleyemez, aksine bu mesafe bize yansır. İzleyici bir yandan kendine yabancı olan film dünyasını görsel kanal üzerinden takip ederken, diğer yandan kendi ana dilindeki metni ya işitsel kanal üzerinden algılamakta ya da görsel kanal üzerinden takip etmektedir. Dolayısıyla filmdeki kültürel özellikler sadece dilsel boyutta bulunmamakta, aynı zamanda görsel ve işitsel kanalda da yerini almaktadır.

Filmde kareler bir kereye mahsus görüntüde yer aldığından, izleyici mümkün olduğunca çabuk bir şekilde bu kareleri alımlama, bir önceki ile birleştirme ve bir sonraki kare içinde hazırlıklı olma durumundadır. İzleyici zaten kendisine yabancı olan bu görüntü düzlemini beyninde sınıflandırma çabası içindeyken, çevirmenden beklenen yabancı görüntü düzleminin erekdilde ürettiği dilsel boyutu olan metni, erek izleyiciye yadırganacak şekilde vermemesidir.

Kültüre özgü öğelerin ele alınmasında rol oynayan bir diğer etken ise izleyicinin konuyla ilgili art alan bilgisidir. Örneğin bir polisiye filminde uzmanlık alanıyla ilgili sözcüklerin ne derece erekdile aktarılacağı, izleyicinin art alan bilgisiyle ilgilidir. Zaten izleyiciler filmin türüne göre seçim yaparak filmi izlemekte ve söz konusu terimceye aşina olmaktadır. Filmin türüne göre art alan bilgisine sahip olan izleyici, konu hakkında herhangi bir bilgi sahibi olmayan izleyiciye kıyasla filmi daha yerinde ve doğru algılayacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, erekdile zamanla yerleşmiş olan yabancı kavramlar (pizza, kovboy, otoban gibi) çevrilmemekle birlikte, film görüntüsünde yer alan ve filmin akıcılığına etki eden, fakat erek kitlenin yabancı olduğu kültürel nesne veya özellikler, özellikle dublajlı filmlerde görüntüde altyazı halinde açıklamayla verilir, örneğin Leipzig Hauptbahnhof-Leipzig İstasyonu gibi.

Başka bir örnek verecek olursak, film başladığında erek izleyici görüntüye yabancı olduğu için çevirmen burada, örneğin ” Bursa; Türkiye’nin zeytin cenneti;1997” gibi bir tanıtıcı bilgi girebilir. Dublaj veya altyazıda bu bilgi, ses ve görüntü birleşimi sonucunda film başlamadan verilmelidir.

2.5.3. Filmde Aksan Ve Şive

Ağız, şive ve aksan bir toplumun belli coğrafi bölgelerindeki insanları tarafından konuşulan dilsel bir iletişim türüdür ve temel fark telaffuzdadır. Şive veya aksan toplumun konuştuğu dilin bir parçası olduğundan yazılı bir formları olmamakla beraber, bunları ana dilden ayıran tek fark ses değişiminde yatmaktadır. Bunlar bölgesel köken ve sosyal konum ile ilgili fikirler verir ve kısmi olarak da eyleme uygun karakterlerde yerini alırlar (Herbst, 1994:93,105).

Herbst’e göre şive ve aksan konuşmacıyı, bölgesel, sosyal ve etnik olarak 3 sınıfa ayırır. Fakat bölgesel ve sosyal işaretleme özelliği birbirlerinden ayrılmadığı için orijinal

dildeki bir aksanın, erekdile verilmesi aslında imkânsızdır. Çünkü orijinal dildeki bir aksan, erekdilde sosyal ve durumsal yan anlamları aynı olan başka bir aksan ile verilmeye çalışılsa dahi, aksan asıl olarak bölgesel özelliklerde aranmalıdır. Çünkü bu iki bileşen birbirinden soyutlanamaz. Birçok filmde bir ya da birden fazla kişi çeşitli diyalektler ya da aksanlar ile konuşmakta ve bunlar çok nadir olarak erekdilde verilmektedir (Döring, 2006:76).

Filmde görsel kanal üzerinden ekrana gelen görüntüde her ne kadar bu üç terimden biri kullanılsa da neticede çevirmen, sadece görüntü düzlemindeki metni değil, elinde mevcut bulunan yazılı diyalog metnini de çevirdiğinden, bu şekildeki ses değişimleri erekdilde yine yazılı olarak üretilecek olan metinde yer almayabilir. Çünkü yukarıda konu girişinde belirttiğimiz gibi, bunlar toplumun konuştuğu dilin birer parçasıdır ve yazılı bir formları yoktur. Zaten dublajı yapılmış bir filmde erek izleyici direk olarak erek metni duyabildiğinden, ekranda mevcut olan şive veya ağız farklılıklarının bilincinde olmayacaktır. Erek diyalog metnini çevirmen yazılı bir formda ürettiğinden, dilsel iletişimin bir türü olan şive, ağız veya aksan erek diyalog metninde yer almayacağı gibi seslendirme sanatçısının da bu farklılıkları bilme ve seslendirme gibi bir durumu söz konusu olamayacağından, filmdeki bu tür kültürel özellikler standart dile aktarılarak verilmektedir.

Altyazıda ise erek diyalog metni yazılı olarak görsel düzlem üzerinde yer bulmakta, şive veya ağız yazılı bir formda bulunmadığından bu tür ses değişimlerini içeren farklılıklar, görüntüye lazer tekniği ile eklenen altyazıda da bulunmayacaktır. Fakat erek izleyici bir yandan altyazıda standart dilde yazılı olan çeviri metnini okurken, diğer yandan kaynakdil ve kültürde izlediği filmin orijinal görüntüsü ile aynı anda orijinal dilini duyabilme bu bölgesel farklılıklardan kaynaklanan şive, ağız veya aksan gibi dilsel ses değişimlerini takip edebilme imkânına sahip olacaktır. Bu durum Döring'e göre (2006:82) sözlü konuşma ile yazılı dil arasındaki değişim ek bir problemi oluşturmaktadır ve “standart dil ve aksan karşıtlığı” ve “yazılı ve sözlü karşıtlık” kategorileri kısmi olarak birbiriyle çakışsalar da bir aksanın altyazı olarak verilmesi sözlü çeviriden daha zordur.

Kimi zaman içerisinde birden fazla yabancı dilin bulunduğu filmlerle de karşı karşıya kalmaktayız. Döring'e göre bu tür bir durumun erekdilde nasıl ele alınacağına karar vermek için çeşitli sorular sorulabilir. Bunlar;

- 1) Orijinalde mevcut olan bir ya da birden fazla yabancı dil, konuşmacının bölgesel sınıflandırmasına hizmet etmekte midir?
- 2) Orijinalde bulunan yabancı dildeki pasajlar çevrilmeli midir yoksa çevrilmemeli midir?
- 3) Eğer çevrilmemeli ise o zaman erekdil izleyicisi yabancı dildeki pasajları
 - a) Ne sınıflandırabilir ne de anlar (çünkü izleyici ortalamasının günlük yaşamlarında yüz yüze gelmediği başka bir dil söz konusudur)
 - b) Kendi diline yabancı bir ses tonuna maruz kalırsa anlamadan sınıflandırabilir. (ör: Rusların Baltık dillerini sınıflandırması)
 - c) Sınıflandırabilir ve bütünsel olarak anlayabilir (birbirine benzeyen yabancı dillerde bu durum söz konusudur, örneğin Rusça ve Ukraynaca gibi, ya da İngilizce gibi dünyaya hâkim olan dilde bu durum söz konusu olabilir.)
- 4) Erekdil ve orijinalde kullanılan yabancı diller nasıl ele alınır? Bu bakımdan kaynak ve erekdil arasında akraba dil olmaları söz konusu değilse, bu takdirde farklılıklar doğacak ve buda iletişimsel eşdeğerliliğe ulaşmak için yabancı dildeki pasajları farklı ele almayı gerekli kılacaktır.
- 5) Orijinal versiyonda erekdilde pasajlar bulunmakta mıdır? Eğer varsa bunlar erekdilde nasıl ele alınır? (Döring, 2006:83-84)

Fakat filmin görsel düzlemi de göz önünde bulundurulduğunda, filmin orijinal dili hariç filmde geçen yabancı dil eğer erek alıcı için de yabancı ise, o takdirde bu tür pasajların filmin anlaşılabilirliği, olaylar arası örgünün kurulabilmesi ve bilginin gerektiği yerde gerektiği anda verilebilmesi için, gerek dublajı yapılacak olan filmde gerekse altyazılı olarak gösterilecek olan filmde, altyazı şeklinde erekdilde verilmesi uygun görünmektedir.

BÖLÜM 3: FİLM ÇEVİRİSİ

3.1. Görsel İşitsel Medya

Görsel işitsel medya aracılığı ile her çeşit bilgi, bilgilendirme, eğitime veya eğlendirme amacıyla bireye ve topluluklara aktarılabilir. Gerek bireyler, gerekse de topluluklar günlük yaşamlarında sürekli olarak bir iletişim içerisindeyler. Kimi zaman bu iletişimi sağlamada teknik araçlara daha çok bağlı kalınmaktadır. İzleyerek, duyarak ve okuyarak edinilen bilgiler diğer bireyler ile paylaşıldıkça, görsel işitsel medyanın bireyler ve toplumlar arasında iletişimi sağlamada vazgeçilmez bir paya sahip olması gün geçtikçe artmaktadır.

Toplumsal birlikteliği gerçekleştirebilmek ve bunu sürdürebilmek için diğer bireylerle iletişim içerisinde olma gereksinimi, kitle iletişim araçlarına duyulan ihtiyacı beraberinde getirmiştir. Kitle iletişim araçları, sahip olduğu özellikleriyle alıcı kitlesi üzerinde yarattığı etki ve etkileşim süreci sonunda sözünü ettiğimiz toplumsallaşmayı gerçekleştirmeye gücü yeten araçlardır.

Kitle iletişim araçları bilgi, görüş ve düşüncelerin paylaşılmasını sağlayan; sosyal örgütlenmeyi güçlendiren; kamuoyu oluşturan; insanın anlama, anlatma, öğrenme ve eğitim görme gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan; insan ilişkilerini değiştirip geliştiren; yeni davranış ve tutum kalıplarını, görüş ve düşünce akımlarını yaygınlaştıran en etkin iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları, genel bir tanımla "kitlesele bir boyutta ileti dağıtabilen araçlar" olarak tanımlanabilir (Özkök, 1985:93).

Toplumunu oluşturan bireyler, her gün az ya da çok medya ile iç içe bir yaşam sürmektedir. TV izler, radyo dinler, gazete-kitap okur, e-mail yazar, internete girer, sinemaya gider ve böylece medya aracılığı ile bize ulaşan bilgi ve veri aktarımı ile daimi bir iletişim içerisinde oluruz. Medyanın bizlere sağladığı en büyük yarar, görsel ve işitsel bilgileri kimi zaman ayrı, kimi zaman ise aynı anda alımlama ve sınıflandırma olanağı sunmasıdır.

Medya bir iletişim ortamıdır ve bu ortamı etkin kılan iletişim araçları, ifadeleri aktarmaya ya da ifadelerin aktarılmasına aracılık eder. Fakat medya aracılığıyla kurulan iletişimin tek taraflı olduğu unutulmamalıdır. Çünkü toplum ve medya arasında o anda herhangi bir diyalog mevcut değildir.

Medya her ne kadar izleyicinin sürece katılmadığı tek taraflı bir iletişim aracı olsa da, uluslararası iletişimde en büyük paya ve etkiye sahiptir. Medya aracılığı ile kültürler ve toplumlar arasındaki iletişim, yani bilginin kültürlerarası aktarımı, diğer iletişim türlerine nazaran daha hızlıdır. Medyanın elinde bulundurduğu ve ona en büyük avantajı sağlayan görsellik boyutunu da düşünürsek, buna bir de gerçeklik dâhil olmaktadır. Bu gerçeklik hem iletişimi hem de etkileşimi daha hızlı sağlamaktadır. Böylece bu iletişim türü daha geniş çerçeveye uzanabilmekte ve diğer kültür ve toplumları daha yakından tanıma, hatta görebilme imkânını bize vermektedir (Rojas, 2007).

Film metni, birden fazla iletişim kanalını (görsel-işitsel) bünyesinde barındırdığından ve bu kanallar üzerinden aktarım sinyalleriyle bilgi aktarımını gerçekleştirdiğinden, multimedyal metinler gurubunda sınıflandırılabilir.

Medya metinleri sadece filmler değildir, aynı zamanda şarkı metinleri, reklâm materyalleri, tiyatro oyunları, film fragmanları, opera parçaları, reklâmlar ve bilgisayar dünyası, gazete, dergi, TV, yazılı basın, kitap, video ve plaklar da medya metinleri olarak kabul edilebilir.

3.2. Görsel-İşitsel Metinlerin Çevirisi

Medya ve medya aracılığı ile bize ulaşan gerek haber, gerek belgesel, gerekse de film gibi programlarla her gün iç içe yaşamaktayız. Görsel işitsel medya dünyası, toplumu bu yaşamışlıklarla fazlasıyla etkilemektedir. Teknolojinin gelişmesi bir yandan insan hayatını etkilerken, diğer yandan ulusal ve uluslararası iletişime de yeni biçimler kazandırmaktadır. Çeviri de bu ulusal ve uluslararası yeni iletişim biçimlerinden nasibini almaktadır. Medya aracılığı ile çeviriye kazandırılan yeni türlerden biride film çevirisidir.

Aslında görsel işitsel metinlerin çevirisi için yeni bir çeviri kuramına ihtiyaç yoktur. Çevirmen daha ziyade, kaynakmetinde mevcut olan uyum ve tutarlılığı, her iki alt metin arasında, erek metne transfer etmek için geçerli bir strateji bulma eğilimindedir. Burada önemli olan çevirmenin, alıcının bilgiyi iki kanallı medya üzerinden aldığı gerçeğinin bilincinde olmasıdır (Pötz, 2003).

Çevirmen çevireceği multimedyal metni, öncelikle kendi metin bütünlüğü içerisinde anlamalı ve alımlamalıdır. Sadece görsel ve dilsel metinlerden elde edilen bilgiyi değil,

aynı zamanda bu iki metnin medya aracılığı ile halka ulaşmasında gerekli olan görsel uyumu da düşünerek çeviri yapılmalıdır. Göz ardı edilmemesi gereken diğer gerçeklik ise görsel anlatımın dilsel anlatım üzerindeki hâkimiyetidir.

Sinemanın anlatım sanatı görüntü ve sestir. İspanya'nın Jaume Üniversitesi çeviribilim bölümünde görsel-işitsel çeviri üzerine eğitim veren Prof. Dr. Chaume Varela'ya göre görsel-işitsel çeviri, aynı anda iki anlatımın olduğu, iki farklı iletişim kanalının kullanıldığı, uyum ve tutarlılığın oluşturduğu özel bir çeviri tarzıdır (Santer, 2005:8).

İki farklı kanal üzerinden alıcıya ulaşan bilgi, görsel-işitsel çeviriyi biryandan özel bir çeviri tarzı yapmakta, diğer yandan çevirmeni bu gerçeğin bilincinde olmaya yönlendirmekte ve buna bağlı olarak da çevirisinde çevirmeni baskı altına almaktadır.

Varela görsel-işitsel çeviri sürecini;

a) Süreç bilgilendirme

b) Ürün bilgilendirme

olarak ikiye ayırmaktadır (Santer, 2005:11).

a) Süreç Bilgilendirme

Süreç bilgilendirme ile Varela'nın dile getirmek istediği, bir görsel-işitsel metnin bir başka görsel-işitsel metne dönüşüm olayıdır (Santer, 2005:11).

Filmler görüntü ve seslendirilen diyalog bölümlerinden oluşmaktadır ve süreç bilgilendirmede önemli olan metnin işlevidir. Film ve buna bağlı olarak film senaryoları da bir görsel-işitsel metin olduğuna göre, Chaume Varela'nın süreç bilgilendirmesini de göz önüne alarak, dublajda filmin görsel bütünlüğünün değişmeden kaldığını, fakat bunun yanında işitsel kanalın erekdildeki seslendirme ile yer değiştirdiğini görürüz. Bir diğer film çeviri çeşidi olan altyazıda ise durum biraz daha farklı olarak göze çarpmaktadır. Burada hem orijinal görüntü bütünlüğü, hem de orijinal ses bütünlüğü korunurken, görüntü üzerine adapte edilmiş olan erekdil metni, görsel kanal üzerinden alıcıya ulaşmaktadır.

Chaume Varela süreç bilgilendirmeyi iki araştırma nesnesine ayırır.

1- Çevirmenin, çevireceği görsel-işitsel metni tarz olarak ya da metin türü olarak inceleyen araştırmaları;

2- Çevirmenin, görsel-işitsel metnin özelliklerini söylev tarzı bakımından inceleyen araştırmaları (yazılı, sözlü, görsel-işitsel, görüntüsel ya da birçok tarzdan oluşan karışım). (Santer, 2005:11)

1- Çevireceği görsel- işitsel metni tarz olarak ya da metin türü olarak inceleyen araştırmalar: Öncelikli bilinmesi gereken metnin, yani filmin tarzıdır. Çevirmen ne tür bir metinle karşı karşıyadır. Çevireceği film diyalog metni duygusal bir filme ait bir metin midir, yoksa dini bir konuyu ele alan bir filmin diyalog metni midir? Örneğin dini bir metin ise, çevirmen erek alıcıya bilgiyi en iyi şekilde aktarabilmede dini kavramlara ihtiyaç duyacak mıdır? Her şeyden öte çevirmen kaynak kültürün dini gelişimi ve tarihi süreci hakkında bir bilgiye sahip midir? Çevirmen metinde geçen Moses ismini, Moses olarak mı çevirmelidir, yoksa erek alıcıyı Müslümanlar olarak düşünüp Musa olarak çevirmesi mi daha yerinde bir karar olacaktır? İşte tüm bu gibi sorular, Varela'nın süreç bilgilendirme adı altında ele aldığı metnin tarz ve türünün incelenmesinde cevaplarını bulacak ve bilginin erek alıcıya aktarılmasında verilecek olan kararlarda etki kazanacaktır.

2- Görsel-işitsel metnin özelliklerini söylev tarzı bakımından inceleyen araştırmalar (yazılı, sözlü, görsel-işitsel, görüntü ya da birçok tarzdan oluşan karışım): Film çevirilerinde söz konusu olan, dublajda söylev tarzının işitsel, altyazıda ise görsel olduğudur. Bu noktada unutulmaması gereken, bilginin işitsel kanal üzerinden görsel kanala nazaran daha hızlı alımlandığıdır. Dublajda bilginin aktarılmasında altyazıdaki gibi yer ve zaman sıkıntısı büyük rol oynamadığından, orijinal diyalog metnindeki bilginin erekdile aktarımı, altyazıya nazaran daha verimli olmaktadır.

b) Ürün Bilgilendirme

Varela ürün bilgilendirmeye, çeviri araştırmasının kendisine gönderme yapmaktadır. Yani çevrilmiş görsel-işitsel metnin dilbilimsel, sinematografik, ideolojik, kültürel bakımdan incelenmesidir.

Ürün bilgilendirmede ise dikkatler iki genel araştırma nesnesine çevrilir, bunlar:

- 1- Görsel-işitsel metin çevirisine, mevcut olan bir metnin çevirisi olarak bakan araştırmalar. Metni birebir alıp adapte etmeden, kültüre özgü boyutu ele almadan kaynak kültür bazında metni ele alan araştırmalar.
- 2- Bir görsel-işitsel metnin kültürel etkisinin, erek kültürde yeni metin tipi üretme ve bunun için gerekli olan uyarlamalarının araştırılması, metne kültür bağlamından bakan araştırmalar (Santer, 2005:11).

1- Görsel işitsel metin çevirisine mevcut olan bir metnin çevirisi olarak bakan araştırmalar: Metnin aslında yazılı dil ile alakalı olduğu düşünülse de şarkı, film, tiyatro oyunları gibi yazıya aktarılabilinen sözlü ifadeler bütünü de birer metindir. Bu açıdan bakıldığında film senaryolarının da birer metin olduğu sonucuna varırız. Bu metinler bir bütün olarak değerlendirildiğinde bir anlam taşımakta ve bilgi verici özelliğinden dolayı da görüntüdeki eylem hakkında alıcı kitlesini bilgilendirmektedir. Metinler altyazıda, yazılı dilin biçim ve kurallarına uygun olarak erekdile aktarılırken, dublajda yazılı biçime aktarılmış olan erekdil diyalog metninin, sesli versiyonu karşımıza çıkar.

2- Bir görsel- işitsel metnin kültürel etkisi, erek kültürde yeni metin tipi üretme ve bunun için gerekli adaptasyonların araştırılması: Burada metnin tarzı ve türü önemli bir rol oynamaktadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi Moses’in dilimize Musa olarak mı yoksa Moses olarak mı çevrileceği, erek izleyici tarafından kabul edilebilirliğı burada önemli bir rol oynayacaktır. Aynı şekilde örneğin diyalog metninde geçen sözgelimi “wenn du nicht aufisst, wird morgen das Wetter schlecht” cümlesini “yemeğini bitirmezsen arkandan ağlar” olarak mı, yoksa “yemeğini bitirmezsen yarın hava kötü olacak” olarak mı çevrilmesi gerektiği ve erek alıcı tarafından kabul edilebilirliğinin temelinde, kültür, gelenek ve görenekler bulunmaktadır.

Tabi ki film çevirisinde sadece bu tür durumlar söz konusu değildir. Özellikle dublajda orijinalin sınanabilirliğı söz konusu olmadığından, çevirmen durumla ilgili herhangi bir bilgiyi, izleyici film dünyası ile bütünleşebilsin, belirgin kültürel farklılıklar dışında filmi sanki kendi dil ve kültüründe izliyormuşçasına film dünyasına dalabilsin diye, erekdil ve kültüre adapte ederek verebilir. Örneğin bir durum karşısında yaşanan bir pişmanlığı, daha doğrusu kaçırılan bir fırsatı dile getiren bir diyalog parçasında çevirmenin “atı alan Üsküdar’ı geçti” veya her şeyin kontrol altında olduğunu

belirtmede “Asayiş Berkemal” gibi bizim kültürümüze has kalıpları kullanması, izleyiciyi filmle bütünleştirecektir.

Kısacası bu tür durumlarda kültürel adaptasyon ile film izleyiciye yaklaştırılarak izleyicinin keyif alması sağlanır ve amaçlanan hedefe ulaşılır.

Bu tür dilsel durumların yanında görsel-işitsel metinlerde göz ardı edilemeyecek olan bir diğer durum ise, dilsel olmayan öğelerin yer aldığı boyuttur.

3.2.1. Görsel-İşitsel Metinlerde Dilsel Olmayan Boyut

Nasıl ki yazılı metinlerde sadece dilsel öğeler önemli bir rol oynuyorsa, görsel işitsel metinlerde de dilsel olmayan bilgilendirmeler önemli bir rol oynamaktadır. Hareket, ses, gürültü, mimik, nesnelere vb. gibi dilsel olmayan öğeler, dilsel ifadeler kadar önemlidir. Dilsel ve dilsel olmayan bilgi arasındaki, yani sözel ve görsel alt metin arasındaki etkileşim, görsel-işitsel metnin bağımsız bir tarz olduğuna işaret etmektedir (Santer, 2005).

Bir kitap çevirisine nazaran bir filmde *anlam* sadece dilsel göstergelerle oluşmaz. Anlam, dilsel ve bununla birlikte müzik, görüntü, levha, grafik, renk, gürültü, tabela gibi dilsel olmayan göstergelerin tümünden oluşan bir bütündür.

Filmin konusu bizim hangi çekimden etkilenmemiz, yani dikkatimizi hangi çekime vermemiz gerektiğini bize bildirir. Söyle ki; örneğin bir polisiye filmde dikkatimizi bir perdenin arkasına saklanmış olan katilin üzerinde yoğunlaştırırız. Böyle bir durumda senaryoda yerini alan diyalogdan ziyade, görüntüde yerini alan dilsel olmayan öğeler filmin konusunu algılamada ve filmin akışını sağlamada dilsel öğelere nazaran daha fazla bir öneme sahiptir.

Dilsel ve dilsel olmayan çeşitli göstergeler bir yandan filmin alt metnini oluştururken, diğer yandan bu özelliğinden dolayı bir film metnini ikiye ayırabilir. İlki dilsel gösterge düzleminden oluşan senaryo metni, ikincisini ise bu senaryo metnini kimi durumlarda yönlendiren, metne belli durumlarda belli anlamlar yükleyen, dilsel olmayan göstergelerden oluşan görsel metin olarak değerlendirebilir.

Örneğin bir film senaryosunda geçen “Leipzig İstasyonu” bilgisi, erek alıcıya işitsel kanal üzerinde verildikten sonra, filmin ilerleyen sahnelerinde görüntüye gelen “Leipzig

Hauptbahnhof” dilsel olmayan göstergesi sahnenin anlaşılabilmesinde aktif anlam taşıyor ise ve ekranda –dublajlı bir filmde- altyazı olarak “Leipzig istasyonu” şeklinde verilmezse, filmin akıcılığı bozulacak hatta izleyici filmde kopacaktır. Çünkü görsel göstergeler sadece film metninin kültürel tanımlamasına katkıda bulunmazlar, bunlar gerektiği yerde dilsel göstergelere vurgulanmalıdır.

Filmdeki dilsel olmayan göstergeler en az dilsel göstergeler kadar filmin akıcılığına etki etmekte, bilginin aktarılmasında önemli rol oynamakta ve hatta dilsel göstergelere yön vererek filmin anlam bütünlüğünü sağlamaktadır. Çünkü Döring’in (2006:85) de belirttiği gibi, beden dili gibi herhangi bir dilsel olmayan gösterge, dilsel göstergeyi kuvvetlendirebilir ve bu dilsel ifadeye zannedildiğinden çok daha farklı bir anlam katabilir.

Dilsel olmayan göstergelerin önemine başka bir açıdan daha bakmaya çalışalım. Örneğin, eğer kaynakdil kitlesi oyuncunun jestini anlayabiliyor, fakat erekdil halkı için bu hareket bir anlam taşıyor veya farklı bir anlam taşıyorsa, bu durumda çevirmen bu jestleri filmi erek izleyici üzerinde anlaşılır kılabilmek için erekdile yalnızca dilsel boyutuyla aktarmalıdır. Bu durumu bir örnekle açıklamaya çalışırsak, hemen hemen tüm Avrupa ülkelerinde işaret ve başparmağın bir araya getirilip bir halka oluşturması “mükemmel”, “süper” gibi bir anlam taşıırken, erek alıcı olarak biz Türklere bu şekildeki bir dilsel olmayan gösterge “homoseksüellik” anlamına gelebilmektedir. Böyle bir durumda çevirmenin bu dilsel olmayan göstergeyi, kaynakdil ve kültürde taşıdığı anlamı ile erekdilin dilsel boyutunda vermesi uygun olacaktır.

Dilsel ve dilsel olmayan göstergelerin hem işitsel, hem de görsel kanal üzerinden alıcıya ulaşması ve bu göstergelerin birbiri ile uyumlu hale getirilme zorunluluğu, elbette ki çevirmene zorluklar çıkarmaktadır. Çünkü dublajda orijinal kültüre ve dile ait görüntü ekranda iken, filmin erekdilde sunulması ve bu erekdilin orijinal görüntüye uygun olma durumu, altyazıda ise orijinal görüntü ile birlikte orijinal dilinde duyulur olması çevirinin sınanabilirliğine imkân sağladığından, çevirmene çevirisini yapmada zorluklar yaşatacaktır.

3.3. Filmin Doğuşu Ve Özellikleri

Film ve filmin temeli olan fotoğrafın ana objesi varlıktır. Var olan ve var olduğu söylenen her şey varlık kavramının içeriğini oluşturur. Varlığı tanırız, biliriz, görürüz, duyarız. Sinemada tanıma işlemi görüntüyle, radyoda duyma aracılığı ile gerçekleşir. Duyduklarımızı ya da okuduklarımızı ancak hayal gücümüzle harekete geçirip canlandırırız. Fakat gerek sinemada, gerekse fotoğrafta durum biraz farklıdır. Çünkü sinema ve fotoğrafta biz objenin, yani varlığın kendisini görmekteyiz. (Bazin,2007:99-100)

Güzel sanatlar, müzik, edebiyat, mimarlık gibi çeşitli sanat dallarına dayalı olan görüntü sanatının, yani sinemanın tarihi oldukça eskiye dayanmaktadır. Filmin öncüsü olarak fotoğrafın keşfi ve gelişmesini kabul edersek, film kavramına, *hareketli resimlerin kaydı ve bu kaydın gösterilmesi* anlamı yüklenebilir. Bu hareketli resimleri tekil çerçeveler olarak düşünürsek, bu imajlar ardışık ve hızlıca gösterildiğinden, izleyicide hareket illüzyonu denilen bir göz yanılgısı oluşturur. Çerçeveler arası geçişler görülmediğinden, göz bu imajı sürekli bir akış halinde algılar.

Film devrini, sessiz film ve sesli film olarak ikiye ayırmak mümkündür. Başlangıcı 1860'lara dayanan sessiz film devri, herhangi bir çeviri problemi olmadan sona ermiştir. Çünkü sessiz film, kendi görsel diliyle kültürlerarası iletişimde ulusal sınırı geride bırakmayı mümkün kılmıştır. Sessiz film, adından anlaşılacağı üzere sadece görsel kanal üzerinden gerçekleşmekte ve bünyesinde herhangi bir diyalog metni barındırmamaktaydı. Sessiz filmin doğasında diyalogun yerini, beden dili ve mimikler almaktaydı. Oyuncu filmin mesajını, kullandığı mimikler ve bedensel hareketlerle izleyiciye iletmekteydi. Bu mimik ve beden hareketlerinden izleyici, oyuncunun nasıl bir ruh hali içinde olduğunu, neler hissettiğini anlamaya çalışıyor ve filme bir anlam yükleyebiliyordu. Film ve alıcısı arasındaki iletişimi, dilsel olmayan göstergeler sağlamaktaydı.

Franz Kafka'ya göre sinema, "canlı resimler göstergesi"ydi ve Kafka sinemayı "yazarın yazma ve görme biçimini kendi boyunduruğu altına alan, hemen hemen şeytani bir teknik" olarak görmekteydi. Kafka'nın sinemaya yaptığı bu eleştirideki temel neden, hareketlerdeki çabukluk ve görüntülerin hızlı değişiminden dolayı, sinemanın görme eylemini aksatması idi (Öztürk, 2007:31-33).

Kafka'nın sinemayı canlı resimler göstergesi olarak tanımlaması aslında yanlış bir tanımlama değildir. Çünkü Manhart'ın da(1996:20) belirttiği gibi, sinema tarihine baktığımız zaman, film öncüsü olarak hareketlerin yakalanması ve verilmesi olan fotoğrafın keşfi ve gelişmesi olduğunu görürüz. Bu durumda filmin bir bireyin keşfi değil de, aksine bir sıralanışın sonucuna paralel olarak geliştiği apaçık ortadadır.

İlk film gösterimi 17.yy.da, günümüzdeki slayt projektörünün atası sayılan ve tarihteki ilk projeksiyon cihazı olan *büyülü fener* ile yapılmıştır. Büyülü fenerde, cam üzerine boyanmış resimler bir gaz lambası ve mercek aracılığıyla, perdeye veya duvara yansıtılmaktaydı. Fotoğraf makinesinin keşfi ile gerçeğin kendisinin ekrana yansmasıyla film, dolayısıyla da sinema, sanat dalı olarak tarihteki yerini almaya başlamıştır.

Filmde karelerin ardışık bir şekilde ekrana gelmesinden dolayı izleyici, görüntüdeki kareyi o anda algılama ve sınıflandırma çabasına girmektedir. Bu durum Kafka'ya göre "insanı gördüklerini yarım yamalak algılamak" zorunda bırakmaktaydı (Öztürk, 2007:33).

Kafka gibi Delluc'da sinemayı, fotoğrafın ritmik bir birlik kazanmış hali olarak görmekteydi. Bu yaklaşımlar, sinemanın fotoğrafın keşfinin bir sonucu olduğunu kuvvetlendirmektedir. Fotoğrafın zihinsel sürece etki ettiği gerçeğini göz önüne aldığımızda, sinemanın da zihinsel bir oluşum olduğu sonucuna varırız.

Munsterberg'e göre nasıl ki müzik kulağa, resim göze hitap ediyorsa, sinema da zihne seslenen bir sanattır. Müziğin baskın olan karakterinin melodi olması gibi, filmin baskın olan karakteri de görüntüdür ve sinema sadece hareketli resimlerin bir kaydı olarak görülmemelidir, düzenli bir görüntü kaydı ile zihin, anlamlı bir gerçeklik yaratmaktadır (Andrew, 2007:25-26).

Sinemanın, fotoğrafçılığın keşfi olarak gören bir diğer film kuramcısı ise Kracauer'dir. Kracauer'e göre görsel bir araç olan sinema, fotoğrafın mirasçısıdır ve tartışmasız bir şekilde ona bağlıdır. Ayrıca Kracauer, sinema araçlarını temel ve teknik özellikler olmak üzere ikiye ayırır. Filmin temel özellikleri tamamen fotoğraftır, bunun yanında filmin fotoğrafik temeli filmin teknik temelini oluşturmaktadır (Andrew, 2007:124).

İlk sesli film olan Caz Şarkıcısı 1927’de çekilmiş ve seslendirme ile sanatsal yaratmanın tehdidi üzerine tartışmalara yol açmıştır. Sessiz film, özellikle sesli film dönemine geçilmeden önce tam anlamıyla bir olgunluğa ulaşmış ve filmin görüntü kalitesi yükselmişti. Birçok sinemasever sesli film döneminin başlamasıyla, görüntü üzerine işlenen sesin, sinemanın estetik yapısını bozduğunu düşünmüştür.

Dönemin sinema kuramcılarında Arnheim’da sesli filmin her açıdan sanatı engellediğini düşünmüştür. Arnheim’in üzerinde özellikle durduğu nokta, diyalogların sadece ait oldukları kısımların değil, ürünün tümünün değerini düşürdüğü görüşündedir. Organizmadaki herhangi bir bozukluğun, bütünü sağlıksız olarak gelişmesine neden olacağını esas alan Gestalt Psikolojinden yola çıkarak Arnheim’da sinemada sesin, filmin sanatsal bütünlüğünü sağlıksız olarak etkilediğini düşünmüştür (Andrew, 2007:44).

Yine dönemin kuramcılarında Eisenstein sesin, kurgunun uyumunu bozacağı görüşündeydi.

“Konuşan filmler, ticari olarak istismara açık bir yapıdadır. Ses kayıtları, doğal bir seviye olarak, ekranın üzerindeki hareket ile uyum içinde olacak ve tam bir “yanılsama” yaratacaktır... Sesin, bu şekilde kullanımı kurgu kültürünü yıkabilir. Sesin, görsel parça ile birleşimi bir kurgu parçası olarak onun süredurumunu arttıracak ve anlamının bağımsızlığını yükseltecektir.- ve hiç kuşku yok ki kurgunun zararına olacaktır. İlk işlemler kurgu üzerinde değil onun birleşim noktası üzerinde olacaktır” (Andrew.2007:62).

Eleştiri ve baştaki redde rağmen sesli film kendini kabul ettirmiştir ve film çevirisinde sonucu belirleyen etken, uluslararası toplumun dilsel bariyer olmadan sesli filmde yararlanması olmuştur.

3.3.1. Filmde İletişim

Her filmin tarzına göre birer bilgi aracısı olduğu gerçeğini göz önünde bulundurduğumuzda, film ile bir iletişimin kurulduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu iletişim kişisel bir iletişim olmayıp, aksine film aracılığı ile beyaz perde ve izleyici arasında kurulan bir iletişimdir. Bu iletişimde gönderici beyaz perde, izleyici ise alıcıdır. Film ise alıcının katılımı ile aktif bir role bürünen, bir kültür ve bilgi taşıyıcısıdır.

Böylece Küçükcan'a (2005:9) göre film, görüntülerin ve diyalogların ardı ardına sıralanmasıyla oluşan bir "iletişim dizgesi", bir "göstergeler dizgesi"dir.

Bu göstergeler dizgesini, yani filmin içeriğini her izleyici kendi tecrübelerine, beklentilerine ve kültürel birikimine göre farklı farklı algılar. Bu tecrübe, beklenti ve kültürel birikim, kişinin hangi kültürel düzlemde olduğu ile yakın bir ilişki içerisindedir. Çünkü bireyin ait olduğu toplum ve bireyin kültürü, onun herhangi bir fenomeni alımlamasına, algılamasına, yorumlamasına, anlam vermesine ve değerlendirmesine yön vermektedir.

İletişimi belli bir amacı olan etkileşimin özel bir türü olarak tanımlayabiliriz (Amman, 2008:34). Film çevirilerinde erek izleyici ve film arasındaki etkileşim, diğer çeviri türlerine nazaran biraz daha farklılık taşımaktadır. Örneğin bir roman çevirisinde okuyucunun düşüncesini şekillendirecek olan durum tasvirleri ve ruh hali gibi olgular sözcüklerin gücü ile okuyucuya verilirken, yani okuyucu ile sözcüklerin gücü aracılığıyla bir iletişim kurulurken, filmde müzik, dil, sesler, görüntüler gibi çeşitli öğeler, izleyicinin düşüncesini şekillendirerek, izleyicinin filmi alımlamasındaki bütünlüğü oluştururlar. Bu öğeler, izleyici ve film arasındaki iletişim bütünlüğünü sağlayan en önemli göstergelerden bazıları konumundadırlar.

Öte yandan unutulmaması gereken bir nokta vardır ki, o da örneğin bir romanda bir yandan sözcüklerin gücünden yararlanılırken, diğer yandan bu sözcüklerden anlam ve görüntüleri kendimizin ördüğüdür. Böylece her bir okur sözcüklerden yola çıkarak kendi sahnelerini kendisi yaratır. Bir romanın her bir okur için farklı çağrışımları vardır. Fakat filmde yönetmenin düşün dünyası görsel kanal üzerinden verildiğinden, izleyicinin böyle bir dolaylı anlam çıkarması mümkün değildir. Çünkü görüntü her bir bireye göre farklı farklı yorumlanabilecek bir sistem değildir.

Romanda yazar tarafından tasvir edilen bir "ev" sözcüğünün, filmde gerçeği anlatılmaktadır. Bir roman, okuruna bu "ev"i kendi hayal dünyasında biçimlendirip, ona bir anlam yükleme imkânı verebilirken, filmde bu durum daha farklı bir hal almaktadır. Çünkü o "ev" izleyiciye, yönetmen tarafından görüntü aracılığı ile gösterilmek istenen şekilde zaten verilmektedir. Bu anlamda filmdeki iletişim Küçükcan'a göre (2005:21) tek yönlü bir sistem içerisinde gerçekleşmektedir. Çünkü burada film izleyicisi, film iletişimcisine bir yanıt vermez.

Diğer yandan film alımlamasında, filmin kareleri ekrana bir defaya mahsus geldiğinden ve bu doğrultuda geriye dönüş mümkün olamadığından, izleyici görüntüde ekrana gelen kareyi hemen algılamaz ve kafasında bir düzene sokmazsa, filmle iletişimi kurmada kaybedeceğinin bilincindedir. Böyle bir durumda beyaz perde ve izleyici arasında bir iletişim kopukluğu meydana gelir. Elbette ki buna neden sadece filmde geri dönüşün mümkün olmaması değildir. Erektildeki diyalog metni de izleyici ve film arasında iletişimi sağlayan en önemli etkenlerden birisidir. Yani işitsel kanal üzerinden alımlanan erektildeki diyalog metni ve görsel kanal üzerinden alımlanan orijinal görüntü, mümkün olduğunca çabuk kavranmalı ve bir o kadar çabuk filmin etkisine girilmelidir ki, filmle bütünleşebilsin. Sonuçta izleyici film içersine dalarak, o anda ekranda olanları sanki oradaymışçasına yaşamak isteyecektir. İzleyicide bu hissin uyanmasında etkili olan bir diğer etmen de, filmin, ekranda gördüğümüz günlük anlamlar yumağından izler taşımasıdır.

3.3.2. Film Ve Filmin Oluşumuna Yön Veren Araçlar

Kültürel olarak temellendirilen yönergeye göre işleyen dil gibi filmde de, kodları elinde bulundurduğu için bir “film dili”nden bahsetmek mümkündür. Filmde çeşitli gösterge sistemleri, farklı işlevleri yerine getirir. Bu gösterge sistemlerini, filmi izleyicisine ulaştıran ifade araçları olarak da değerlendirebiliriz. Işıklandırma, kamera objektifinin odak uzaklığı, kamera ayarları ve kamera perspektifi gibi “anlamı değiştiren sistemlerin”, kendilerine özgü bir anlamları olmadığından, izleyici genelde bunlardan haberdar değildir. Filmde “anlamı oluşturan öğeler” olarak dramaturgi, fotoğraf, dilsel ve müziksel sistem sayılabilir. Müzik ve sesler filmde son derece önemli bir işleve sahiptir (Stench, 1994).

Ünlü film yönetmeni Martin Scorsese’ye göre kamera, olup bitenin ortasında gezinen bir eylem parçasıdır. Seyirciye, perdede olanlar ile kendi arasında mesafe koyup perdedeki olayın dışarısına çıkmasına izin vermez (Atayman, 2003:63).

Filmi oluşturan, ona varlık katan, onu canlı tutan ve kendi dünyasında bir bütünlük oluşturmasını sağlayan kamera, ışık, kameranın perspektifi, dekor, objektif ve objektifin odak uzaklığı gibi teknik araçları, çoğu zaman göz ardı eder ve bu araçların filmi oluşturmada büyük pay sahibi olduğunun bilincinde olmayız. Biz daha ziyade diyalog metni ve bu metnin birlikte bir anlam kazandığı görüntü düzlemi ile ilgileniriz.

Diyalog metnini oluşturan dil ise filmde, diyalogun aktarım biçimi olarak kullanılır. Filmde dil, işlevin bir parçasını gerçekleştirir ve filmde olup bitenleri aktarmada, bir araç olarak yerini alır. Dil oyuncuyu, sessiz filmde mevcut olan mimik ve jest hareketleri yapmaktan kurtarır. Ve böylece dil, hem bir eylem taşıyıcısı olabilir, hem de durum veya kişilerin karakterize edilmesine yardım edebilir. Filmde dil, geri dönüş mümkün olmadığı için -video, DVD hariç- mümkün olabildiğince çabuk kavranmalı ve düzenlenmelidir.

“Film en basit biçimiyle çok kanallı ve çok düzgülü iletişim türü olarak tanımlanabilir. Çok kanallı olması filmin izleyiciye ulaşmasında hem görsel hem de işitsel kanaldan eşzamanlı olarak yararlanılmasındadır. Çok düzgülü olması ise dilsel ve dildışı düzgüler örgüsünün filmin anlamını bir bütünlük içinde oluşturmasındadır. Yani filmi anlamlı kılan hiçbir biçimde sadece kullanılan dil değildir. Film metinlerini oluşturan dil, filmi oluşturan düzgülerden sadece bir tanesidir. Seyrettiğimiz film ise anlamını dil düzgüsü, filmi oluşturan diğer tüm dildışı sinematografik, dramatik, mesafe kullanımı, vücut hareketleri, mimikler, giyim kuşam, makyaj, renk, ses, müzik, efekt vb. düzgülerle bağlantılı olarak değerlendirildiğinde kazanır. Başka bir deyişle film dilsel ve dildışı göstergelerden oluşan karmaşık bir yumaktır (Bengi, 1999: 80)”.

Film çevirisinde filme anlam kazandıran özellikler sadece dille sınırlı değildir. Film bir yandan dilsel, diğer yandan dilsel olmayan göstergelerden oluşmaktadır. (Bengi ve Keçik, 1995: 23).

Metin bütünlüğünün anlam düzenlenmesi için esas olan, görsel ve işitsel, dilsel ve dilsel olmayan öğeler arasındaki ilişkidir. Ton ve görüntünün bilgisi karşılıklı olarak ya da paralel kullanılabilir. Açık, kameranın uzaklığı veya yakınlığı, görülebilirlik koşulları, hepsi filmin birer ifade aracıdır ve çeviriyi etkileyen etmenlerdir. Dil, görüntünün ifadesine uygun olabilir, ifadeyi açıklayabilir, vurgulayabilir, ona karşı gelebilir ya da görüntü ve ton, herhangi bir ilişki içerisinde olmadan, yan yana da bulunabilir (Stenech, 1994).

Filmin bize ulaşmasında, yani kendisini bize ifade etmesinde dil kadar kamera, ton, perspektif ve ışıklandırma da büyük bir etkiye sahiptir. Film sadece kendi dilsel ve görüntüsel düzleminde alımlamak aslında yeterli değildir. Bu görsel ve sessel süreci bir

araya getiren ve onlara anlam kazandıran diğer ifade araçları da film dünyasının birer parçasıdır ve onlar olmaksızın bir filmin izleyicisi ile buluşması imkânsızdır. Görsel-işitsel çeviriler dışındaki çevirilerde ifade aracı olarak sadece yazılı kelimler kendi egemenliklerini sürdürürken, filmi bize ulaştırmada sadece çeviri metni ve görsel bütünlük değil, bu görsel ve sessel bütünlüğün anlamlı bir şekilde bir arada bulunmasını sağlayan kamera, ton, perspektif gibi filme yön veren diğer araçlar da büyük bir öneme sahiptir.

3.4. Film Ve Film Çevirisi

3.4.1. Çeviribilimde Film

Çeviribilim bugüne kadar dilsel gösterge ve ifadelerin aktarımı ile ilgilenmiştir. Dilsel olmayan bilgiler ise ihmal edilmiş ve sanki her bir dilsel olmayan bilginin, jest-mimik, vücut hareketi veya semiyotik göstergelerin oluşturduğu dilsel ifadeler ile otomatik olarak çevrilebileceği kabul edilmiştir.

Medya ile meydana gelen bu uğraşın ilk tanımlamasını Katharina Reiss 1971 yılında üç metin tipinin yanında (içerik vurgulu, biçim vurgulu ve çağrı vurgulu) “görsel medya metinleri” olarak adlandırmıştır. Bir bütünün parçası olduğu ve birçok değişik dilsel olmayan etkenlere bağımlı olduğu için bu metin türünü, diğer üç metin türü olan bilgilendirici, açıklayıcı ve eyleme yönelikten farklı görmüştür. Bu tür, yazılı olan ama dilsel olmayan medya aracılığı ile konuşma (ya da söyleme) formuna aktarılarak alıcının kulağına -altyazıda göze- ulaşan, dilsel olmayan araçlarla karmaşık bir yazılı formun gerçekleşmesine katkıda bulunur (Guhs1,2006:57).

Daha sonra Reiss “görsel-işitsel” metin tanımlamasını, görsel öğeli metinlerinde bu kategoride olması nedeniyle “multimedya metinler” olarak değiştirmiş ve ifade ve çağrı metinleriyle birleştirmiştir.

Filmin, alıcısına göre bir ürünün bilgilendiricisi olduğu gerçeğinden yola çıkarsak, o takdirde Vermeer’e dayanarak filmi bir etkileşim aracı olarak görmemiz kaçınılmaz olur. Çünkü Vermeer etkileşimi, iki ya da daha fazla bireyin bir iletişim içersine girmesi olarak görmektedir. Film, hem bilgilendirici özelliği açısından, hem de bu iletişimi sağlamada dilsel ve dilsel olmayan öğeleri kullanması açısından etkileşim aracıdır (Döring,2006:13).

3.4.2. Film Kurgusu Ve Film Çevirisi

Müzik, edebiyat, resim gibi birçok sanat dalını bünyesinde barındıran sinemanın edebiyat ve tiyatronun mirasçısı olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişte ve günümüzde bazı film yapımcılarının romanları sahne veya sinemaya uyarladıkları bilinen bir geçektir.

“Gerçekten de sinemanın başlangıç materyali, romanlara veya yorumlara dayanmaktadır” (Bazin,2007:63).

Eski film kuramcıları filmin anlamının, montaj sonucu ortaya çıktığı düşüncesindeydiler. Montaj, yani kurgu teorisi, Sovyet film okulunun bir ürünüdür. Pudovkin, film anlatısını montaj ile desteklemek, vurgulamak ve izleyiciye bu tarz ve yöntemle filmdeki anlam ve önemi aktarmak isterken, Eisenstein başka bir yaklaşımı savunmaktaydı. Eisenstein için montaj, yeni anlam ve fikirlerin sağlanmasında sadece bir aracı idi. Onun teorisi a sahnesinin b sahnesine bağlanması, izleyicide c fikrini doğurmalıydı. Böylece Eisenstein, izleyiciyi filmde olup bitene dâhil etmek istiyordu, yani izleyicinin aktif olarak katılımı sağlanmalıydı, aksi takdirde bir sanat dalından bahsetmek imkânsızdı (Manhart, 1996:98).

Görüntü ve seslerin mevcut bir senaryo dâhilinde belirli bir amaca yönelik olarak art arda sıralanması anlamına gelen kurguyu iki açıdan ele almak mümkündür. Kurguya yüklenen ilk anlam, bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini bir anlam ve uyum bütünlüğü sağlayarak birleştirme yani montajken, diğer bir anlamsa kurgunun sinemada gerçek olmayan olay ve kahramanlardan oluşan bir eser olmasıdır. Eisenstein kurgunun ödevini olayın, konunun veya hareketlerin art arda anlatımı olarak görmektedir. (Sokolov, 2007).

Bizde bu noktadan hareketle film çevirmeninin ödevi, kurgunun bu ödevini anlamlı bir şekilde bir bütünlük oluşturarak her sanat dalının belirli bir adresi hedef aldığı diğer dildeki erek izleyiciye sunmasıdır, diyebiliriz. Anlamlı bir bütünlük oluşturarak erek izleyiciye sunulan ereketin aslında izleyicinin hayallerini sınırlamaktadır. Kimi zaman bu durum izleyicide hayal kırıklığına neden olabilir. Kelimenin nasıl anlaşılacağına dair karar vermede büyük bir rol oynayan okur, film çevirisinde bu karar yetkisine pek sahip olamaz. Çünkü kelime kurgu ile doğru orantılı olarak bir anlam taşımaktadır ve kendisine başka başka anlamların yüklenmesine izin vermez.

Filmleri de konularına göre kurgusal ve kurgusal olmayan metinler olarak ayırabiliriz. Bilim kurgu veya animasyon filmleri bilim verileriyle düş gücünden oluşmaları nedeniyle kurgusal bir özellik taşıırken, bir drama filmi veya aşk filmi kurgusal olmayan film grubuna dâhil edilebilir.

Sinemada kurgu sadece değişik içerikli sahnelerin montajından ibaret değildir, önemli olan kurgu sonucu ortaya çıkan filmin algılanmasıdır. Burada da ortaya çıkan, izleyicinin algılama sürecidir. Algılama süreci görme ile başlar ve ikinci süreçte izleyici gördüklerini sosyal konumu, yaşı, eğitim durumu, dünyaya bakış açısı, bulunduğu coğrafi konuma göre yorumlandırıp anlamlandırır. Yorumlama bilişsel bir süreçtir ve kişiden kişiye farklılık gösterecektir. Sinemada senaryo, yani filmin öyküsü önce sahnelerle ayrılmakta ve daha sonra bu parçacıklar bir bütün haline getirilip kurgulanmaktadır. İzleyici ise bu kurguyu görsel olarak algılamakta ve daha sonra algıladıklarına bir anlam yüklemektedir. Fakat gördüklerini tekrar izleme şansına sahip olmadığından izleyicideki algılama kesintili ya da aralıklı bir şekilde gerçekleşebilmektedir. Bir sahneden diğer bir sahneye geçmede de izleyicinin algılama sürecinin zarar görmemesi için iki “kadr” (parça, sahne) arasında filmin akışının sağlanabilmesi için anlamlı bir bağlantının olması gereklidir (Sokolov,2007).

İki kadr arasındaki bu bağlantı, yani montaj, ayrılan parçaları bir araya getirmektedir. Sinemayı işlevsel bir sanat olarak gören Bazin’e göre, eğer olay olduğu gibi kameraların önünde gerçekleştirilirse, onun ilginçliği engellenmiş olacaktır. Öte yandan izleyicinin görüntüyü algılamasında, direkt çekimde etkilidir. Odak görüntü, görüntüyü izleyiciye daha yakınlaştırmakta ve böylece izleyici gerçekliğe daha çok yakınlaşmaktadır. Bu durumda izleyici pasif olmaktan öteye geçerek olayın katılımcısı durumuna gelip aktif bir rol üstlenir (Bazin, 2007:50,61).

Film seslendirmesinin geç keşfedilmesi nedeniyle çeviribilim alanında seslendirmeye ilgili çalışmalar da çok geç başlamıştır. Sessiz film döneminden sonra sesli filmin ortaya çıkmasıyla *kadrların* birleştirilmesi sadece görsel olarak değil, aynı zamanda işitsel olarak da büyük bir önem taşımıştır. Çünkü izleyici hem görüntüyü hem de sesi aynı anda takip edebilme imkânına sahip olmuştur. Sesli film devri her ne kadar 1930’lu yıllarda başlasa da çeviribilimde seslendirmeye ilgili bilimsel araştırmalar ilk olarak 1960’lı yıllarda olmuştur. Birkaç makale ve eski tarihli bir ya da birkaç kitap bölümü

dışında bu konuyla ilgili çeviribilimsel tartışmalar ise ilk olarak 90'lı yılların başlarında başlamıştır. Bunun sebebi ise çeviribilim kuramlarının son 20–25 yıl içerisinde hızla gelişmesidir. Fakat unutulmaması gereken, filmin diğer bir dilde ifade kazanmasının yeni bir fenomen olmadığı, aksine 1930'lu yıllarda sesli filmin ortaya çıkması ile kültürler ve ülkeler arası bir uğraş haline geldiğidir.

70'li yıllara kadar film metninin oluşumu önem taşıırken, 70'li yılların ortasından itibaren filmin alınılanması ve izleyici üzerindeki etkisi ile ilgilenmeye başlanmıştır. Gerek film metninin önemi, gerekse de filmin izleyici üzerinde yarattığı etkinin önemi olsun, bilinen, filmlerin oldukça fazla alıcı kitlesine sahip olduğudur.

Belçika'nın Namur Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı, Edebiyat Kuramları ve Çeviri üzerine ders veren Prof. Dr. Dirk Delabastita “film çevirisi” terimini, bir filmin A kaynak ekininden B amaç ekinine aktarılmasıyla birlikte giden ve bu aktarımı olanaklı kılan tüm işlemler dizisi olarak tanımlamaktadır (Delabastita, 1990:73).

Yabancı bir ülkede gösterime giren filmler, sinema ve/veya TV aracılığıyla diğer ülkelere hızla ulaşmakta ve böylelikle hedef kitleye en fazla ulaşan çeviri türü olma özelliği taşımaktadırlar. Özellikle film çeviri yöntemlerinden biri olan dublajın, okuma yazması olmayan erek alıcı tarafından da izlenebildiği gerçeğini dikkate alırsak, film çevirisinin, edebiyat çevirisi, teknik çeviri gibi diğer çeviri türlerine göre, alıcı kitlesinin çok daha geniş bir çeviri türü olduğunu görürüz.

“Bazı kişiler sinema çevirisini çevirinin dışında görür, yani çeviribilimin gerçek alanı içerisinde değerlendirmez ve önemli bulmazlar. (...) Fakat film çevirisindeki diller arası iletişim, kitap çevirisinin bütünsel etkisinden üstün gelmektedir “ (Guhs1,2006:56).

Döring'e göre (2006), halkı başka bir kültüre taşıyan, yabancı olana, bilinmedik olana aracılık eden görüntüler, çeşitli kültürlerin başkaları tarafından görülmesini sağladığından, film çevirisi, çevirinin diğer türlerinden biraz daha farklıdır. Filmde görüntünün çeviri ile (daha ziyade dublajda, sınanabilirliğinden dolayı az da olsa altyazıda) vurgulandığı göz ardı edilemez.

Gerek altyazılı gerek dublajlı film çevirilerinde, çeviri görüntü ile bir bütünlük oluşturarak alıcısına ulaştığından, seyirci çeviriyi algılamak için her daim aktif olmak durumundadır. Seyirciyi aktif hale getiren film, beraberinde seyirciyi amacına ulaşması

için bir eylemde bulunmaya yönlendirir. Çeviriyi takip etme anlama, anlamlandırma, alımla eylemidir söz konusu olan. Eco'nun metni tembel bir makine olarak görmesi ve onu okurun harekete geçirmesi düşüncesinden yola çıkarsak film metinleri daha da tembel metinlerdir. Çünkü bir romanda okur bunu düşün dünyasında canlandırabilme imkânına sahipken, film metinleri düşün dünyasında zaten canlandırılmış ve görüntüye aktarılmış bir metin olma durumundan dolayı izleyicinin düşün dünyasını harekete geçirmez ve bu özelliğiyle film metinleri daha tembel metinler olarak görülebilir.

3.4.3. Çoklu Göstergelerin Bileşkesi Olarak Film

Çevirmen, çeviri yapmaya başlamadan önce metnin türünü belirleyerek, bu metin türüne göre stratejiler belirler. Metin türüne göre stratejiler belirlemesi çevirinin daha bilinçli olmasını sağlayacaktır. Metinler iletişim kanalları açısından, tek kanal üzerinden alıcısına ulaşan ve çoklu kanal üzerinden alıcısına ulaşan metinler olarak iki grupta toplanabilir. Tek kanal üzerinden alıcıya ulaşan metinler verbal, yani yazılı metinlerdir, çoklu kanal üzerinden alıcıya ulaşan metinler ise non-verbal, yani yazının dışında aynı zamanda grafik, resim, ses ve görsellik gibi birden fazla kanalın kullanıldığı metinlerdir.

Film, çoklu kanal üzerinden alıcısına ulaşan bir metin türü olarak, metin bütünsel bağlamda izleyicisine dört farklı gösterge düzlemi üzerinden ulaşır. Gottlieb'e göre bir filmin dilsel ve dilsel olmayan alt metinleri çeşitli göstergelerden oluşur. Bunlar;

- 1) dilsel-işitsel göstergeler (diyalog, arka plandaki ses, şarkılar).
- 2) dilsel olmayan- işitsel göstergeler (müzik ve sesler/gürültüler).
- 3) dilsel-görsel göstergeler (tasvirli görüntüler, gazete tanımları vb).
- 4) dilsel olmayan-görsel göstergeler (görüntünün yapılandırılması ve akışı) (Delabastita, 1990:76).

“İşitsel kanal/görsel kanal” ayrımı “dilsel göstergeler/dilsel olmayan göstergeler” ayrımıyla doğrudan bağlantılı değildir. Ayrıca filmlerde dilsel göstergeler, görsel kanal aracılığıyla aktarılabilir. Örneğin filmin adı, gazeteler, bilgilendirici ara notlar gibi her türlü yazılı bilgiler bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu duruma levhalar, yer adları, ilanlar ve benzeri dilsel göstergelerin grafik örnekleri de dâhildir. Aynı şekilde dilsel olmayan göstergeler işitsel kanalla da aktarılabilir. Bu durum için verilebilecek

en belirgin örnek ise filmdeki müzik ve arka plan sesleridir. Tüm bu veriler film diyaloglarının çevirisiyle, filmdeki “tüm dilsel göstergelerin” çevirisinin bir tutulamayacağını bize gösterir (Delabastita, 1990:76).

Diyaloglar herhangi bir sahne eşliğinde olmaksızın, yalnızca dilsel göstergelerin duyularak yorumlandığı metinler olarak sahnelerle örtüşen diğer dilsel göstergelerden farklı çeviri stratejileri gerektirirler. Diğer dilsel göstergelerde görsel ve işitsel kanallar çok daha etkin olup, dilsel ifadenin anlaşılmasına yardımcı olurken, diyaloglar daha çok dilsel ve işitsel öğelerin birlikte yorumlanması ve diyalog metninin film bağlamında izleyici için daha etkin yorumunu gerektirirler. Bu yüzden diyalog metninin çevirisi diğerlerine göre çok daha zordur.

Delabastita’ya göre filmi oluşturan bu dört gösterge, çeşitli çeviri süreçlerinin yürütülmesinde temel alınacak olan film göstergeleri türünü belirleyen eksenini oluşturmaktadır. Delabastita’ya göre bir diğer eksen ise hangi tür işlemlerin söz konusu olacağını kesin olarak belirleyecek eksendir. Bu ikinci ayrımlar dizisi;

- *repetitio*, yani gösterge biçimsel olarak aynı şekilde yeniden üretilir. Yani film özgün malzemesinin tüm özellikleri hiç değiştirilmeden yeniden üretilir. Örneğin filmin adı, filmin temel müziği, yapımla ilgili yazılı bilgiler vb. hiç değiştirilmeden kopya edilebilir.
- *adiectio*, yani gösterge belli bir eklemeye yeniden üretilir. Altyazılamada erekdilin makro göstergesi, eklenen yeni dilsel-görsel göstergelerin dışında kaynak film göstergesinin birebir aynısıdır.
- *detractio*, yani yeniden üretme veya çoğaltmanın aksine, burada söz konusu olan azaltmadır. Görsel ve/veya işitsel ve dilsel ve/veya dilsel olmayan göstergeler kullanılmamış, indirgenmiştir. Bu yöntem yer ve zaman probleminden dolayı daha ziyade altyazıda kullanılmaktadır
- *transmutatio*, göstergenin bileşenlerinin farklı bir düzenlemeyle yeniden kullanılmasıdır, böylelikle göstergenin metinsel bağlantılarında değişiklik meydana gelir. Kaynak filmin çeşitli göstergeleri, özdeşlikleri korunarak, değişik bir düzen ve biçim içinde yeniden üretilir.

- *Substitutio*, yani göstergenin yerine bütünüyle değişik bir göstergenin konulması. Dublajda kaynak film göstergeleri, dilsel-işitsel göstergeler olmaksızın yeniden üretilir; bunların yerine erekdildeki dilsel-işitsel göstergeler kullanılmıştır (Delabastita, 1990 :77-78).

Dilsel olmayan-görsel gösterge, yani filmin ana ögesi olan görüntü, uzunca bir süre diğer iletişim kanallarının arkasında yer almıştır. O dönemde diyalog fazlaca önem kazanmış ve gittikçe daha fazla filmin ana ögesi haline gelmiştir. Bu eğilime film çevirisi ile uğraşan yazarlar da yönelmiştir. Herbst daha da ileri giderek, işitsel bilgilerin görsel bilgilere nazaran öncelik taşıdığını iddia etmiştir (Selmanovic, 2005; Herbst 1994).

Fakat Gambier/Soumela-Salmi'ye göre kanalların hiyerarşisi bütün bir film ya da genel olarak film için iddia edilemez, aksine bu hiyerarşi film tarzına ve filmin o anki durumuna bağlıdır. Diğer bir deyişle filmin çevirmeni, çeşitli kanalların birbiriyle nasıl ilişki içerisinde olacağına dikkat etmelidir, örneğin daha yakından açıklanması için görüntünün sese ihtiyacı olup olmayacağı gibi. Buna paralel olarak Fodor, bir film çevirisinin değerlendirilmesinde, dilsel çevirinin dışlanmaması, aksine diğer kanallar ile kombine edilmesi gerektiğine dikkat çeker (Selmanovic, 2005:39).

Birden fazla kanal üzerinden alıcıya ulaşmasının yanı sıra film çevirisinde dikkate alınması gereken bir diğer bakış açısı da, onsuz film çevirisinin olmayacağı şey, yani metnin konseptidir. Herbst film çevirisinde film metninin tüm konseptinin bir bütünlük içerisinde çevrilmesi gerektiğini vurgular. Ve buradan çıkarılan sonuç, cümle ya da sözcük düzlemi değildir (Herbst, 1994:226).

Senaryo metni bir bütün olarak ele alınmalı ve metni çevirirken erekdil ve kültüre aktarılan kelimenin o dildeki karşılığını görüntüye uygun olarak verebilmek için çevirmenin, metnin öncesi ve sonrasını göz önünde bulundurması gerekir. Film çevirilerinde her ne kadar kelime çevirisi önemliymiş gibi görünse de, önemli olan çevirisi yapılan tek kelimelik cümlelerin dahi metnin genel konseptine olan uyumluluğudur.

Filmde dilsel, işitsel ve görsel göstergeler birbirleriyle etkileşim içerisindedirler. Film çevirisinde, gerek dublajda olsun gerekse altyazıda, görüntü, müzik ve sesler kaynak

kültürden değişmeden alınırken, daha ziyade dilsel kısım ile çalışılır. Fakat film çevirilerinde sadece senaryo metninin çevrildiğini düşünmek yanlış bir yaklaşım olacaktır. Nitekim dilsel öğeler kadar dilsel olmayan öğeler de metnin bütünlüğüne dâhil olmaktadır. Dilsel olmayan öğelerin çoğu orijinal haliyle korunurken, yani kaynağı ve kültürdeki dilsel olmayan öğeler değişikliğe uğramadan alınırken, bu öğelerin erekdile çevrilmiş olan senaryo metnine ve bu metnin zamandaş olarak ekrandaki kareye uyumluluğuna dikkat edilmelidir. Bundan ötürü film çevirilerinde sadece dilsel boyut değil, dilsel olmayan boyutta çeviri sürecine dâhil olmaktadır ve ortaya çıkacak olan çeviri metninin işlevine uygun olarak, hem görüntüye, hem de değişmeden alınan dilsel olmayan öğelere uyumluluğu beklenmektedir.

Görsel bir sanat olan sinemada, erekdile çevrilmiş olan senaryo metninin görüntüyle uyumlu şekilde ekrana gelme durumunun söz konusu olmasından dolayı çevirmenler açısından yaşanan en büyük zorluk, görüntü ile çeviri metni arasında anlam birliğini sağlamaktır. Bu durum daha ziyade komedi filmlerinde zorluk derecesini gösterir. Birbirini izleyen espriler ve devamlı şekilde süren konuşmalar erekdile filmin makro metin bağlamına bağlı kalmak ve erek izleyicide kaynağıdaki izleyicinin verdiği tepkiyi yaratmak suretiyle verilmelidir.

3.4.4. Film Metni

Öztürk metni şöyle tanımlamaktadır: “İletişim amacıyla bir araya getirilerek söylenen veya yazılan içeriklerin tümüne metin denir veya iletişim amaçlı her anlamlı yazılı veya sözlü ifade, metin olarak tanımlanır (Öztürk, 1997:42).

Metin, Öztürk’ün de dile getirdiği gibi iletişim amacıyla bir araya getirilen içerikler ise, o takdirde film senaryoları da birer metindir. Çünkü filmin görsel ve dilsel bileşenleri aracılığıyla, erek izleyici ile bir iletişim kurulur. Filmin görsel ve dilsel düzlemlerinden yola çıkarak, metnin dilsel ve dilsel olmayan işaret ve ifadelerle birlikte bir bütünlük oluşturarak bir anlam kazandığını görürüz.

Amman’ın da belirttiği gibi her bir metin, bir üretici tarafından belli bir amaç doğrultusunda, belli bir zamanda, belli alıcı gurubu için üretilir ve üretilen bu metin belli bir alıcı kitlesi tarafından, belli bir nedenle belli bir zaman doğrultusunda algılandığı zaman metin niteliği kazanır. Diğer bir dile çevrilen metin o kültürde işlevini

yerine getirmiyorsa, yani erek alıcı metin ile ne yapacağını bilmiyorsa metnin çevirisi başarısız olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bir metnin kendi başına bir anlamı yoktur. Metin alıcısının zihinsel bir çaba harcamasıyla, onu yorumlaması ve alımlamasıyla bir anlam kazanır (Amman, 2008).

Metinleri Fransız göstergebilimci ve felsefeci Barthes'in belirttiği gibi yazarın ve okurun metni olarak ikiye ayırabilmemize karşın, görsel işitsel metinlerde böyle bir ayırım yapmamız söz konusu olamaz. Çünkü bu tür metinlerde söz konusu olan sadece yazarın metnidir. Yazarın metninde yazar zaten metnini bitirmiş ve okuyucuya sunmuştur. Okuyucuya düşen ise onu okumaktır. Senaryo yazarı tarafından üretilen senaryo metni, yazarın metni konumundadır ve burada izleyicinin senaryo yazarı tarafından yazılan bu metni, görsel bütünlük üzerine oturtarak anlamaya ve alılmamaya, okumaya, görmeye ve dinlemeye çalışmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Metni yorumlayabilme ve metni kendi hayal dünyasında yeniden üretme imkânına sahip olamadığı gibi, yönetmenin hayal dünyası ile üretilen görüntü metnini, kendi düşün dünyasına oturtmaya ve kabullenmeye çalışır. Okurun metninde ise yazar bir çerçeve yaratır ve gerisini okurun yazmasını bekler. Okur burada, yazar tarafından ucu açık bırakılan metni kendi hayal dünyasında yorumlama ve kendince metne bir anlam katma, yani metni yeniden üretebilme imkânına sahiptir. Çünkü yazar ona bu hakkı tanımıştır.

Diğer yandan metinleri yazılı veya sözlü olarak da ikiye ayırabiliriz. Daha önceden değindiğimiz gibi metin denince her ne kadar yazılı bir form insanın aklına gelse de, seslendirilen film senaryolarının da birer metin olduğu unutulmamalıdır. Bizim konumuzda ise metin dublajı yapılmış bir filmde sözlü olarak, altyazısı yapılmış bir filmde ise yazılı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama bilinmesi gereken, dublajlı filmlerde dahi metin ile öncelikli olarak yazılı diyalog halinde çalışıldığıdır. Bundan dolayı herhangi bir aksan veya ağız söz konusu olamaz. Altyazıda olduğu gibi dublajlı filmlerde de yazım kurallarına uygunluk söz konusudur.

Ayrıca Chaume Varela'ye dönersek, Varela'nın metinlere bakış açısının ve metinleri bölümlemesinin biraz daha farklı olduğunu görmekteyiz. Varela dilsel ve dilsel olmayan metinleri, özelliklerine göre spontan ve spontan olmayan metinler olarak bölümlemiştir. Varela'ya göre metinler daha önce hazırlanma veya yazılı bir biçime aktarılma vb. durumlara göre spontan veya spontan olmama özelliği taşımaktadır. Caddede tesadüfen

karşılaşan tanışıklar arasındaki konuşma hem dilsel ifadelerden dolayı, hem de buna eşlik eden mimik hareketlerinde dolayı spontandır. Fakat ister bir haber olarak okunan, isterse de kendi sözleriyle anlatılan yazılı bir metin, spontan değildir (Manhart, 1996:94).

Fakat film metni biraz daha karmaşık bir metin özelliği taşımaktadır. Şöyle ki; filmdeki durumda bir çelişki gerçekleşmektedir, çünkü film metni bir yandan spontan olduğu etkisini yaratma ve izleyicinin de bunu böyle algılaması görevini üstlenirken, diğer yandan doğası gereği önceden hazırlandığı için spontan olmayan metin özelliği taşımaktadır.

Film, çok kanallı ama tek yönlü bir iletişim çeşididir. Bilgi bu kanallar aracılığı ile izleyiciye ulaşır. Bunun dışında film kendi içerisinde, izleyicinin filmde anlam çıkarmasını sağlayabilen birçok şifreyi barındırır. Delabastita bu şifreleri şu şekilde deşifre etmektedir;

- *Sözlü şifreler* çeşitli dilbilimsel ve ses bileşenlerinin alt şifrelerinden oluşur. (coğrafi-, zamansal-, biçimsel/üslupsal ya da sosyal durum, bir dilin aksanını gibi)
- *Tiyatro ve yazınsal şifreler* (filmin yapısıyla alakalı olan kurallar, diyalog modelleri, hikâyesel stratejinin, akıl yürütme tekniklerinin, yazınsal tarzların ve motiflerin bilgisi vb)
- *Yakınlık/uzaklık şifreleri bedensel hareket şifreleri, giyim, makyaj, nezaket, ahlak şifreleri vb.* (başka şeylerin yanı sıra bunlar kişilerin dilsel olmayan davranış biçimlerini anlamayı ve değerlendirmeyi sağlar)
- *Sinemasal gösterge* (sinemanın kural ve gelenekleri, teknikleri ve tarzları vb.)

Bu şifrelerden elde edilen çeşitli göstergeler, bir bütün olarak filmin “makro-göstergesi”ni oluşturmak üzere çeşitli biçimlerde birleştirilebilir (Delabastita, 1990:75).

3.4.5. Film Çevirisinin Değerlendirilmesindeki Ölçütler

Bir çevirmenin çevirisini değerlendirmek her zaman öznel bir yargıya dayanır. Çeviri değerlendirmeleri bu yüzden öznel değerlendirmeler olup, eleştirmenden eleştirmene değişebilmektedir. Bunun nedeni çevirinin öznel bir süreç olması ve çevirmenin anlama

ve aktarmasının nesnel olmamasıdır. Her bir çevirmenin çeviri yöntemi, metne bakışı ve metni anlaması farklıdır. Çevirmenlerin kendi kültürel birikimleri ve alıcı kitlenin kültürel algılamasına bakışı da metnin şekillenmesinde önemli bir yer tutmaktadır.

Kültürlerarası iletişim ve kültürel etkileşim, çevirinin köklü bir bileşenidir. Erek kültür üzerindeki etki, çeviride en önemli ölçüttür. Toury'ye göre çeviri metni, öncelikle kendi erek kültüründe kabul edilebilir olmalıdır. Hem kaynak kültürden, hem de erek kültürden yükümlü olan çevirmen, bu bakımdan bir dilde üretilen metinden ayrılır, iki farklı kültürel çerçeve ile karşı karşıya kalır. Film çevirisinde dil değişirken kültürel bağlam aynı kaldığı için, bu iki farklı kültürel çerçeve, çeviriye beraberinde birtakım problemleri getirir (Pötz, 2003).

Dirk Delabastita 1989 yılında yayınladığı "*Translation and mass-communication: Film and Tv translation as evidence of cultural dynamics*" adlı makalesinde film çevirisi çözümlemesini sağlayacak birtakım sorular üzerinde durmuştur.

Genel Sorular

- Çevirmen tarafından hangi erekdil seçilmiştir? Erek kültür elbette ki çok dilli olabilir, dillerden biri azınlık dili olabilir.
- Eğer erekdilde bölgesel ayrılıklar yani coğrafi çeşitlendirmeler varsa hangi aksan seçilecektir? (ör. Hollandaca ve Felemenkçe, Hollanda da konuşulan dillerdir. Belirli bir dilin kullanımı, bir dil topluluğu içerisinde bulunan dilbilimsel normlar üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu için bu soru önemli bir hipoteze atıfta bulunmaktadır.)
- Çevirmen, değişik türdeki kaynakmetin sahnelerinde (filmin adı, yapıma katılanlar, ekranda görünmeyen anlatıcı, diyalog, müzik, görsel olarak sunulan dilsel metin pasajları vb.) hangi metodu kullanmalıdır? Bir bütün olarak film çevirisinde kullanılan baskın teknik nedir? Altyazı mı, dublaj mı?
- Çeviride ekleme ya da kısaltma var mıdır? Eğer varsa ne türden diyaloglar veya sahneler eklenmiş ya da çıkarılmıştır.
- Halka birden fazla çeviri versiyonu sunulmakta mıdır? (ör: iki kanallı seslendirme)

- Çeviriler özgün olmayan metinler olarak mı, üstmetinler olarak mı adlandırılıyor?
- Bir “ara çeviri”nin söz konusu olup olmadığı saptanabilir mi? Örnek: az bilinen dillerde yapılan filmler, ikinci bir dilden çevrilmiş olabilir.
- Eğer filmde iki dilden fazla yabancı dil kullanılmışsa, çevirmen nasıl hareket etmelidir?

Dublaja özgü sorular:

- Çevirmen, görsel beden hareketleriyle dudak hareketleri, yani işitsel konuşmalar arasında ne ölçüde eşleme sağlamaya çalışmıştır?
- Dublaj sanatçıları, rollerini oynayabilmek ve orijinal sesteki ifadeyi mümkün olabildiğince iyi taklit edebilmek için ne kadar çalışmaktadır?

Altyazıya özgü sorular:

- Altyazı tek bir dilde mi, yoksa birden fazla dilde mi sunulmaktadır?
- Altyazı metninde en fazla ya da ortalama olarak kaç gösterge(harf) vardır? Bu göstergeler ekranda zamansal olarak ne kadar gösterilmektedir?
- Kaynakmetinden, eğer silinme yapılmışsa, ne tür bilgiler silinmiştir?
- Altyazılar ”konuşulan dil” olarak mı karakterize edilmiştir, yoksa altyazı standart “gerçekçi” ya da “yazınsal” diyaloglar biçiminde mi sunulmaktadır?

Bazı genel niteliksel bakış açısı soruları:

- Sözdizimi ve üslupta yabancı dil kokusu var mıdır?
- Özgün filmde bulunabilecek mısra ve ölçü gibi şiir özellikleri nasıl ele alınmıştır?
- Başka bir dilden giren ve özümsemiş yabancı sözcükler ve yabancı dilli deyim ve ifadeler nasıl ele alınmıştır?
- Yabancı kültür öğeleri “yerli” olarak mı korunmuştur, doğallaştırılmış mıdır yoksa kullanılmamış mıdır?

- Tabu konuları nasıl ele alınmıştır?
- Çevirmen erekdil kültürüne yönelik eleştirel karaktere sahip kaynakmetin öğelerine nasıl yaklaşmıştır?
- Erekdil filmi, erek izleyicinin beklentilerine yaklaştırılmış mıdır? Eğer öyle ise, çevirmen hangi çeviri modellerini kullanmıştır?

Kültüre ait sorular:

- Kaynakdil nedir? Kaynak kültür nedir?
- Çevirinin yer aldığı erekdil kültürü tam olarak nedir? (Dilsel sınırlar ve kültürel sınırlar her zaman bir çakışma içinde olmayabilir)
- Erekdil kültürü kaynakdil kültürüyle yakın ilişkiler içinde midir? Kaynakdil kültürü, erekdil kültürü içinde üstün bir konumda mıdır, yoksa kaynak kültür önemsiz, ilginç olmayan bir kültür olarak mı görülmektedir?
- Kaynakdil filmi hangi metin tipine aittir?

Tarza bağlı sorular?

- Kaynakdil filmi hangi film tarzına aittir?
- İçinde sözlü performans öğelerinin olduğu, tamamı sanatsal göstergeler olan tarzla mı çalışıldı? (tiyatro, müzik, opera)
- Bu filmle belirli bir grup mu hedeflenmiştir?(çocuklar, yabancılar...)
- Tarzın kültürel konumu nedir? (Dramın karşıtı olarak pembe diziler)
- Kaynakdil filmin, ait olduğu tarz içinde özel bir konumu var mıdır?
- Kaynakdil filminin ait olduğu tarz, erekdil kültüründe de var mıdır? Kaynakdil filminin (dilsel, biçemsel, kültürel, filmsel) modellerinin, erek kültürde eşdeğeri bulunmakta mıdır?(Delabastita, 1990:83-86).

Delabastita'nın film çevirisi çözümlemesi üzerine geliştirdiği bu sorular aslında bir anlamda Varela'nın süreç bilgilendirme ve ürün bilgilendirme modeliyle örtüşmektedir. Bu sorulardaki amaç, hem kaynakmetin ve kültürü daha yakından tanımak, hem de filmi

erekdil ve kültüre adapte edebilmektir. Filmi erek kültüre adapte edebilmek içinse, öncelikle kaynakdil ve kültürdeki filmi analiz etmek gereklidir. Filmin tarzı ve film metninin türü, analizde önemli bir rol oynamaktadır.

Kısa bir zaman öncesine kadar çeviribilimciler sadece tek kanallı metinler ile meşgullerdi. Bunlar, özellikle alıcıya yazılı şekilde ulaşan ve alımlanabilmesi için okunması gereken metinlerdi. Fakat “multimedya” veya “görsel-işitsel” metinlerde alımlama iki ya da daha çok kanal üzerinden gerçekleşmekte ve alımlamanın doğru zaman ve doğru yerde olması ise filmin çevirisine bağlıdır. Çevirinin yerinde ve zamanında gerçekleşmesi ise film analizinden geçer. Analiz, en uygun çeviriyi izleyicisi ile buluşturmayı mümkün kılacaktır.

Film çevirilerinde zorluklarla karşılaşılması, özellikle farklı kanalların (görsel ya da işitsel kanal) yahut çeşitli gösterge sistemlerinin (görsel-dilsel olmayan göstergeler, dilsel-işitsel göstergeler ve dilsel olmayan-işitsel göstergeler) bir arada kullanılmasındandır. Metnin kaynak kitle üzerinde gösterdiği etkinin benzerinin erek kitle üzerinde de gösterebilmesini sağlayabilmek için, çeviri ile orijinal metnin etki açısından birbirine uyumlu hale getirilmesi önemlidir.

3.4.6. Çeviri Çözümleme Şeması

Kaynakmetin çözümlemesi için önemli olan, kaynakmetnin iletişimsel işlevdir, daha doğrusu iletişimsel durumunu işlev ile dolduran etkenlerdir. Nord bunu metin içi ve metin dışı etkenler olarak nitelendirmektedir. Kaynak metnin kim tarafından, hangi konu üzerine, neden, kime vs. üretildiğine dair sorularının sınıflandırılması, metinlerarası ve metin içi etkenlere göre olur. Metin içi ve metinlerarası etkenler şu şekilde formüle edilip gruplandırılabilir.

Metin dışı etkenler	Metin içi etkenler
Kim(Gönderen/metni üreten)	Ne üzerine(konu)
Niçin(Gönderenin amacı)	Ne (metnin içeriği)
Kime(alıcı)	Önkabuller
Hangi medya ile(Medya/kanal)	Sıralanış (metnin yapısı)
Nerede (yer)	Dilsel olmayan öğeler
Ne zaman (zaman)	Sözcükler (Lexik)
Neden (iletişim sebebi)	Cümleler (söz dizimi)
	Ton (kesit üstü özellikler)

Kaynak: Christiana Nord (1995:41)

3.4.6.1. Metin İçi Etkenler

Metin içi etkenler metni üreten, nerde ve ne zaman üretildiğinden tutun da, metin alıcısına nasıl ulaştığına kadar geçen süreçteki öğelerin her birini tek tek kapsamaktadır.

- **Metni üreten**

Metni üreten kişiden kasıt metnin yazarıdır. Bu yazar ünlü biri olabileceği gibi, bilinmeyen biri veya yazarı belli olmayan anonim bir eserde olabilir. Metnin yazarı metninde belli bir düşüncesini dile getirir ve belli bir amaç doğrultusunda metnini yazar.

Bu durum film çevirileri içinde geçerlidir. Senaryo yazarı, film metnini kaleme alan kişidir. Filmin konusu, yani senaryo olmadan filmin çekimi, yani filmin görsel süreci gerçekleşemez. Gerçi biraz daha geriye gidersek senaryo yazarı da işi yine film yapım şirketlerinden alır. Her ne kadar durum böyle olsa da metni yazan, kendi hayal ve düşünce dünyasını ortaya koyan, görsel sürece can katan kişi, senaryo yazarıdır.

Gönderici

Gönderici, metni bir iletiyle başkaları için kullanan ya da onunla bir şeylere ulaşmak isteyen kişidir (Nord, 1995:49). Gönderici, metin ile belirli bir amaca ulaşmak isteyen kişi ya da kurumdur ve göndericinin amaçlarından bir diğeri ise filmin diğerk ülkelerdeki gibi aynı tepkiyle karşılanmasıdır. Tabi ki bu durum ancak, film diğerk ülkelerle aynı anda değil de daha sonra vizyona girmişse bu filmin diğerk ülkelerdeki izlenme oranı, izleyici tepkisi gibi durumlarda söz konusudur (Rıfat, 2003:152).

Bizim konumuzda gönderici ile senaryo metnini üreten aynı değildir. Gönderici olarak medya kuruluşunu veya film şirketini düşünürsek metni üreten kişi ise bu durumda senaryo yazarıdır.

- **Gönderenin amacı**

Göndericilerin amaçları farklı olabilir. Gönderici, alıcıyı konuyla ilgili durum üzerine bilgilendirmek ister (açıklama amacı), kendiyle ilgili bazı şeyleri ve durumlar karşısındaki tutumunu alıcı ile paylaşmak ister (ifade amacı), alıcıyı belirli tavır ya da eylem için harekete geçirmek (çağrı amacı) ya da yalnızca alıcıyla iletişim oluşturmak veya iletişimi korumak ister (iletişim amacı) ya da amaç çeşitli önemlerin bir birleşimidir (Nord, 1995:55).

Tezimize konu olan film çevirilerinde ise göndericiyi TV kuruluşları veya sinema salonları, kısacası kitle iletişim araçları diye adlandırırsak, o takdirde göndericilerin amaçları çeşitlilik gösterebilir. Fakat burada en büyük yüzdeye, izlenme oranı ve buna bağlı olarak da ekonomik getiri sahiptir. Erektildeki diyalog metnini üreten çevirmeni de bir gönderici olarak kabul edersek, o takdirde çevirmenin amacı ise kendisine işi verenler tarafından belirlenmiş ve sınırları çizilmiş amaçtan ibarettir.

Film çevirilerinde ise gönderici, yani filmi ülkede gösterime koyan işveren tarafından amaca ulaşmada izlenen yollardan bazıları, ünlü seslendirmecilere süreçte bir yer verme ve filmin gerek afişsel olarak gerekse medya kanalları üzerinden reklâmının yapılmasıdır.

- **Alıcı**

Alıcı erekmetinden bir şeyler bekleyen, onda bir şeyler bulmak isteyen, kendisi için bir metin üretilen kişidir. Çevirmen alıcı kitlesini ne kadar iyi tanır ve bilirse, onların beklentilerine yönelik bir erekmetin üretebilir ve beklentilerine cevap verebilir.

Alıcı metinden bir şeyler beklediğinden, filmin gösterime girmesini sağlayan işveren ve filmin erek diyalog metnini üreten çevirmen, alıcının beklentilerini göz önünde bulundurmalıdır. Filmin hangi alıcı kitlesine hitap ettiği ve buna bağlı olarak üretilen erekmetnin alıcı tarafından kabul edilebilir olması önemlidir. Sonuçta izleyici beklentilerine karşılık bulmak isteyecektir, bulamadığı takdirde ise gösterimdeki filmin seyirci kapasitesi düşecek ve buna bağlı olarak da işveren ve çevirmen amacına ulaşmakta zorlanacaktır.

- **Medya/kanal**

Medya, çeviri metnin alıcıya ulaşmasında yardımcı olan araçtır. İster yazılı çeviri olsun, ister teknik bir çeviri, isterse de film çevirisi olsun, her çeviri türü alıcısına bir kitle iletişim aracısı, yani bir kanal ile ulaşır.

Ele aldığımız konuya ait olan filmler ise alıcısına TV, sinema, DVD, VCD, Videokaseti gibi çeşitli kitle iletişim araçlarıyla ulaşır. Bu tür iletişim araçlarıyla metin alıcısına, ton ve görüntünün bir arada bulunan şekli ile aktarılır.

- **Yer(nerede)**

Bu etken metin ürününün yeri ile ilgilidir, yani gönderici ve/veya metni üretenin çevresi ile ilgilidir. Bu kural her metin için erekdilin bulunduğu çeşitli coğrafi varyete (ör: yüksek Almanca, Avusturya Almancası) açısından oldukça önemlidir. Yer pragmatiki kullanılan dil ile ilgili ön sinyal verebilir (Nord, 1995:69).

Filmlerde metnin üretildiği yerden ziyade filmin geçtiği yer daha çok önem taşımaktadır. Filmin çekildiği yer ve mekân bize diğer bir ülkenin coğrafi yapısı ve kültürü hakkında bilgi verir.

- **Zaman**

Bu noktadan anlaşılana, metnin üretildiği zaman dilimidir. Zaman boyutu, göndericinin amacını anlamada bir anahtar olarak görülebilir. Zaman boyutu dolaylı veya dolaysız olarak metin içi etkenlere etki eder. Zaman sadece kaynak metnin üretilmesi ve alımlanmasıyla ilgili değildir, aynı zamanda çeviri ve erekmetin alımlanmasıyla da ilgilidir. Sadece orijinal metnin üretilmesi değil aynı zamanda ilgili metnin ilgili zamanda aynı ölçüde bir çevirisinin üretilmesi ve alımlanmasıda önemlidir (Nord, 1995:72-74).

Fakat filmlerde zaman dilimi oldukça esneklik göstermektedir. Şöyle ki; kimi filmler yüzyıllar öncesine ait bir durumu konu ederken, kimi filmler yüzyıllar sonrasını, kimi filmler ise aktüel durumları kendine konu edebilmektedir. Filmler bilgilendirici olmalarının yanı sıra, senaryo yazarının fantezi dünyasını da içine almasından dolayı geçeklikten uzak olabilmekte ve bu durumda bilgilendirici özelliğini yitirmektedir.

- **İletişim amacı.**

Amaç, bir metnin üretilmesinde ve alımlanmasında önemli role sahiptir. Fakat bu durum her metin türü için geçerli değildir. Örneğin bir ölüm ilanında „amaç“ önemli bir rol oynamaz. Amaç, belirli metin türleri ve medya ile bir ilişki içerisindedir. Yani gereklilikten veya toplumsal uzlaşımın sonucunda bir amaç oluşur ve amacın aktarımı için belirli medya kanallarından yararlanır.

Bir amaçtan dolayı üretilen metin ve bir amaç için üretilen metin birbirinden ayrıdır. Bir amaçtan dolayı üretilen metinlerde metin üreticisi ve onun motivasyonu metnin üretiminde etkilidir. Bir amaç için üretilen metinde metnin alımlanması ön planda olduğundan, burada metin alıcısı ve alıcının motivasyonu önemlidir (Nord, 1995:76).

“Bir metnin üretilme nedeni göndericinin amacı, metnin işlevi ve aynı zamanda metindeki belirli metin uzlaşımını hakkında bize bilgi verebilir. Amaca yönelik bilgi, göndericinin amacına, alıcıya ve alıcının beklentilerine, medyaya ve belli ölçüde iletişimin zaman ve yeri ile ilgili bir yargıda bulunmamıza yardımcı olur” (Nord, 1995:76-77).

Bu noktada film yapım şirketlerinin neden senaryo yazarına ihtiyaç duyduğu, senaryo yazarının ürettiği metnin konu olduğu film, ki kimi durumlarda senaryo bir

kitaptan esinlenerek üretilmektedir, bu filmin diğer ülkeler tarafından gösterim talebi, bu ülkelerdeki film şirketlerinin bu filmi seçmesindeki amaç, bu amaç doğrultusunda seçtikleri çevirmen, çevirmenin erekdil ve kültürde ürettiği erek senaryo metni, filmin gösterime girmesi ve izleyiciyle buluşması ve film şirketinin beklentisine karşılık görmesi ve hedeflenen amacın yeniden filmi üreten ilk işverene dönüşümü iletişimdeki amacın gerçekleşip gerçekleşmediğini gösterir. İletişimdeki amaç bilgi vermek olduğu gibi, izleyicinin fantezi dünyasına inmek de olabilir. Önemli olan izleyiciyi o anda kendi dünyasından uzaklaştırıp, film dünyasının içine sokmaktır.

- **Metnin işlevi**

Metnin işlevinden anlaşılan bir metnin iletişimsel işlevlerinin kombinasyon (üretim – alımlama gibi) halinde bir arada bulunmasıdır. Bir arada bulunmayla kastedilen işlev mekanizması, göndericinin durumu/amacı/rolü, alıcı/alıcının beklentisi, medya, yer, zaman ve amacın iletişimsel eylemde nasıl ortaya çıktığıdır. Metnin işlevi metin analizinde çeviri açısından önemli bir rol oynar. Metin oluşmasında belirleyici özelliğe sahip olan gönderici, alıcı, yer, zaman, neden gibi metin içi etkenlerden herhangi biri işlevini yerine getiremeyip çarktan çıktığı zaman, bütün mekanizma bu işleyişten etkilenecektir (Nord, 1995:79).

Konumuz bağlamında bir filmin çevirisinin alıcı beklentisi göz önüne alınmadan yapıldığı düşünülürse o takdirde bu durumdan başta filmi yayınlayan medya kuruluşu olmak üzere, gönderici, göndericinin amacı, alıcının beklentisi ve metni üreten bu durumdan etkilenecektir. Bütün çarkların yerinde işlemesi ürünü istenilen amaca ulaştırmada başarılı olacaktır ve mekanizma içerisinde yer alan tüm etkenler bu durumda beklentilerine cevap bulacaklardır.

3.4.6.2. Metin Dışı Etkenler

Metin dışı etkenler metnin biçim ve biçimiyle ilgili olan etkenlerdir. Metnin konusu, söz dizimi, söz dizimi esnasında sözcüklerin seçimi, dilsel öğelerin yanında, ifadeye anlam katan veya ifadeyi vurgulayan dilsel olmayan öğeler gibi tüm metin dışı etkenlere sırasıyla değineceğiz.

- **Metnin Konusu**

Metnin konusu çeviriye özgü metin çözümlemesi yaklaşımında temel bir rol oynamaktadır.

Film çevirilerinde de metnin konusu, diğer çevir türlerinde olduğu gibi farklılık göstermektedir. Film, çocuklara yönelik bir çizgi-animasyon film mi, dramatik öğelerin fazlaca yer aldığı bir dram filmi ya da duygusal bir film mi, fantastik veya bir bilim kurgu filmi midir?

Filmin konusu elbette ki izleyiciyi kendine çeken en önemli etkenlerden biridir. Filmin konusu, çevirisi için uzman bir çevirmen gerektirir. Uzman çevirmen filmin konusu hakkında yeterli bilgi birikimi ve tecrübeye sahip olmalıdır. Böylece filmin konusu ile alakalı olan kısaltma veya terimlerin erekdil ve kültüre aktarımında uygun olan göstergeleri seçebilir.

- **Metnin İçeriği**

İçeriğin analizi daha ziyade sözcüksel düzleme bağlıdır. Bir metnin içeriği kendini, konusu içerisinde ifade eder. Nord bir metnin bölümlerinin içeriksel çözümlenmesi için, bilgi bütünlüğünü önerir. Böylelikle hem anlam bütünlüğü, hem de uyumluluktaki eksiklik, çevirmen tarafından ayırt edilir ve giderilir (Nord,1995:102-103).

Çevirmen kaynakdil ve kültürdeki diyalog metnini önce çözümlyerek, erekmetnin konumlandırılacağı zaman ve mekân baskısı altında, görsel düzlemede bağlı kalarak erekdil ve kültürde yeniden yapılandırır. Bu yapılandırmada metnin konusu kadar içeriği de önemlidir. Çünkü görsel düzlemlerle uyumlu halde bulunan metnin içeriği, yani sözcüksel düzlemdir.

- **Önkabuller**

Nord önkabul ile konuşmacının, dinleyicinin ufkuna yönelik yaptığı ifadelerdeki koşulları anlamaktadır. Bu ifadeler bir amaca yönelik olduğu için dinleyici ifadeleri anlamak durumundadır. Dinleyicinin anlamak zorunda olduğu bu ifadeler amaca yönelik olduğundan, dinleyici konuşmacının önkabullerini yeniden oluşturma durumunda olmalıdır. Önkabuller ayrıca bir metin yazarının biyografisiyle, estetik kuramlarıyla, kullanılan metin türleri ve metin türlerini oluşturan ideolojiyle, din,

felsefe ve mistik fikirli öğelerle, toplumsal özelliklerle, bir zaman diliminin kültür veya politikası ile de ilgilenir. Önkabuller konuşmacının alıcıda şart koştuğu bilgilere aittirler (Nord, 1995:110-111).

Çevirmen erekmetnin fazlalık derecesini, erekmetnin alıcı grubunun beklentisi olan bilgi durumuna, görsel düzlemde dolaylı oluşan zaman ve yer baskısına göre yönlendirmeli ve anlam bütünlüğünü bozmadan metni üretmelidir.

Alıcı grubu filmde mutlak bir beklenti içerisindedir. Bilgiler akıcı, bilgilendirici, biçimlendirici ve eğlendirici olmalıdır. Bununla birlikte izleyici ne zorlanmalı ne de ilgisiz bırakılmamalı, yani erekmetnin adapte edildiği film, akıcılığını kaybetmemelidir.

- **Metnin yapılanması ve sınıflandırılması**

Metnin sınıflandırılması tespiti, yani hem makro hem mikro sınıflandırma, çevirmen için, çeviri amaçlı metin analizi çerçevesinde belirli anlamalar taşır. Söyle ki; Eğer metin, çeşitli metin parçacıklarından oluşuyorsa, bu durum farklı işlevler veya diğer etkenlerle ilgili olarak farklı iletişimsel durumlar ve farklı çeviri stratejilerinin ortaya çıkmasına neden olur. Buda çevirmen için önemlidir. Metnin giriş ve sonuç kısmı metnin anlaşılması ve yorumlanmasında önemli bir role sahiptir. Bu metin kısımlarının analizi, oluşturulacak olan erekmetnin alımlanma ve etki işlevinden dolayı özellikle dikkate alınmalıdır (Nord,1995:115).

Filmler her ne kadar görsel bir sunumla alıcısına ulaşsa da, senaryo metni aracılığı ile filmin başlangıcında heyecanın temelleri atılmalı ve konu benimsetilmelidir. Metin aracılığı ile film, izleyicide bir ilgi uyandırmalıdır. Tabi ki bu ilgiyi uyandırmada görüntüdeki eylemler göz ardı edilmemelidir. Erekmetin versiyonunda zaman kısıtlamasından dolayı görsel düzlemdeki film karelerinden bir ya da birkaç tanesi, filmin akışını etkilemeyecek biçimde atlanabilir. Ama bu yöntem daha ziyade ünlü oyuncu veya yönetmenlerin bulunmadığı, daha küçük çaptaki, daha bölgesel filmlerde çok nadir olarak kullanılmaktadır.

Film çevirilerinde erekmetin, kaynakdil ve kültürdeki filmin görüntüsel düzlemi ile bir birliktelik oluşturmak durumunda olduğundan heyecanlı, dramatik, korku dolu sahneler gibi izleyiciler tarafından alımlanabilen bölümler, erekmetnin parçalara ayrılıp sonra bir bütünlük oluşturmasında rol oynamaktadır.

- **Dilsel Olmayan Öğeler**

Bu kavramda göstergeler değişiktir, yani dilsel olmayan kodlarla özetlenmiştir. Bu göstergeler boşlukların doldurulmasına, metnin ifadelerinin anlaşılır hale getirilmesine, belirsizliğin giderilmesine ya da metindeki ifadelerin derinleştirilmesine hizmet eder. Dilsel olmayan öğeler büyük ölçüde alıcı ile ilişkilidir. Çevirmen, çeviriyle ilgili kaynakmetin çözümleme çerçevesinde dilsel olmayan öğelerin, kaynak kültüre ne kadar uzaklıkta olduğunu ve erekmetin alıcısı için değişmeden benimsenip benimsenmediğini araştırmalıdır (Nord, 1995:123).

Birebir iletişimde dilsel öğeler kadar dilsel olmayan öğeler de iletişimin amacına uygun olarak gerçekleşmesinde etkilidir. Mimik hareketleri, beden dili veya bir müzik, iletişimin sağlanmasında kimi zaman dilsel öğelerden daha fazla önem taşırlar. Dilsel olmayan öğeler, çözümlemede temel rol oynar ve metnin ifadelerini görüntüde gösterilen karelerle derinleştirirler. Dilsel olmayan öğelerde bir kısaltma söz konusu olacaksa eğer, o takdirde bu durum görüntü ve tondan kesilerek yapılır. Fakat bu kesintinin metnin ve filmin görsel akıcılığına etki etmemesi gerekmektedir. Çünkü kimi zaman dilsel olmayan öğeler metne dilsel öğelerden çok daha fazla bir anlam katabilmektedir.

- **Sözcükler**

Bir metnin üretilmesinde sözcük seçimini belirleyen etkenler Nord'a göre hem metin içi hem de metinlerarası alanda olur. Sözcük seçiminin diğer bir ayırıcı özelliği ise, semantik ve üslup özelliği, içeriksel, konusal ve anlam bütünlüğü (yan anlam, vs.) ve ayrıca dilbilgisel-şekilsel özellik (sözcük türü, sözcük oluşturma) gibi metin dışı faktörlerle ilgili bilgi vermesidir (Nord, 1995:127).

Filmin erekdil ve kültürde üretilecek olan diyalog metninde seçilecek sözcüklerin seçimini, alıcı kitlenin eğitim durumu, cinsiyeti, yaşı ve her şeyden önce alıcı kitlenin beklentisi belirler. Örneğin bazen filmin kaynak diyalog metninde bitki ve hayvan isimleri Latin isimleriyle adlandırılmaktadır. Ama erekdil versiyonunda bu mümkün olmayabilir. Alıcının beklentisi çok farklı olabilir, alıcı bu sözcükleri tanımıyor olabilir. Bu takdirde çevirmenin erek diyalog menini üretme esnasındaki süreçte sözcük seçimine yön veren, alıcının kendisi olacaktır.

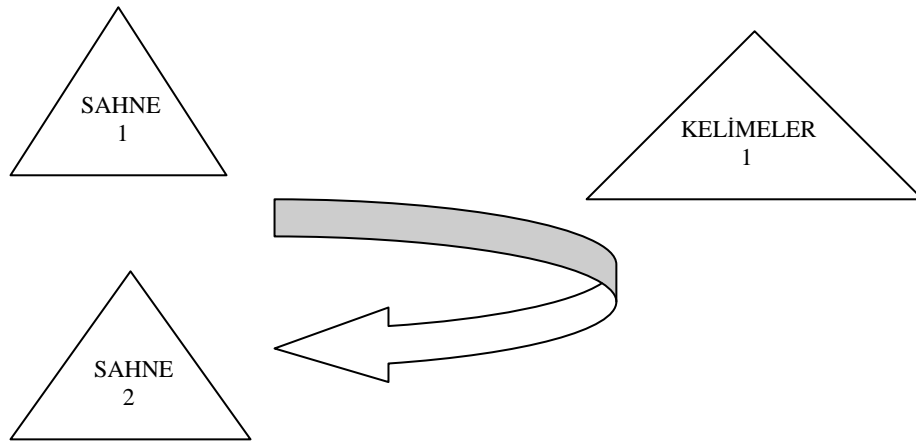
- **Söz dizimi**

Söz diziminden anlaşılan cümlenin yapısal, işlevsel ve stilistik açıdan yapılandırılmasıdır. Cümlenin yapılandırılması ve karmaşıklığı, ana cümle ve yan cümle dağılımı ve metin yüzeyinin ilişkisinde uyumluluğu kurmak, sözdizimsel özellik olarak adlandırılmaktadır. Cümle yapısı bize her şeyden önce içerik, konu ve metnin yapılanması ve ayrıca vurgulama, tempo, heyecan gibi dilsel olmayan özellikler hakkında fikir verir. Sözdizimi aracılığı ile karakterize edilen metin dışı etkenler her şeyden önce gönderici amacı, medya ve metnin işlevidir (Nord, 1995:134-135).

Sözdiziminin özelliği, vurgulama, tempo, kısa cümleler, parolalar ve cümle düşüklükleridir. Örneğin sözdizimi metin içinde –ki işin içine görsel düzlemi de katıp düşündüğümüzde- dilsel ve dilsel olmayan öğeleri vurgulamada önem taşıyabilir, söz dizimi metinde heyecanı yapılandırıp bu heyecana vurgu yapabilir, korkuyu yansıtan kısa cümle, sevinici yansıtan eksik cümle kurmayı gerektirebilir vs.

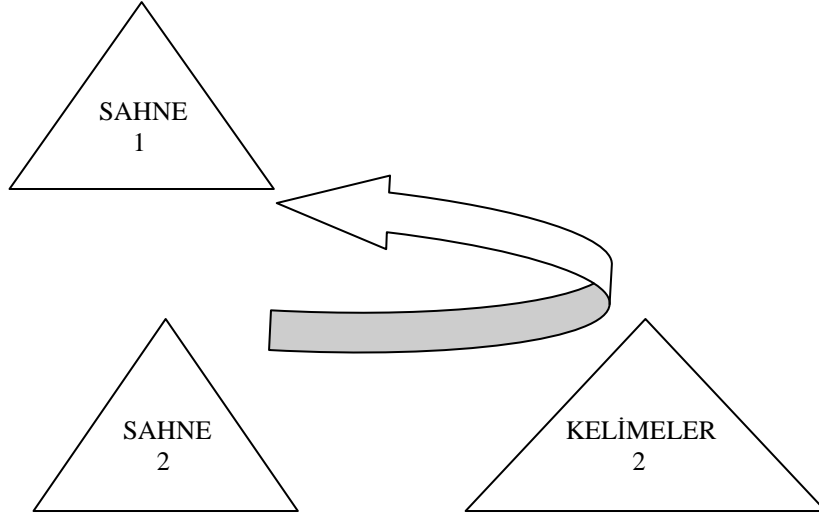
Tabi ki tüm bu durumlar filmin akıcılığında, erek diyalog metnin görsel düzlemdeki kaynak kültüre ait olan filmin dilsel ve dilsel olmayan öğelerine paralel olmak durumunda ve uygun yerlerde uygun tonlama ve vurgulamayı gerektirmektedir.

3.4.7. Film Çevirisi Sürecinin İşleyişi



Film çevirmeni yukarıdaki şemada gösterdiğimiz gibi, öncelikli olarak Sahne 1 adını verdiğimiz filmin görüntü düzlemi ve Kelime 1 olarak adlandırdığımız Sahne 1 ait olan kaynak dildeki diyalog metni ile çalışmaya başlayıp çeviri sürecinde ilerlerken,

çevirmenin kendi düşün dünyasında, erek alıcının Sahne 1’de göreceği dilsel ve dilsel olmayan göstergelere ne şekilde bir anlam yükleyeceği Sahne 2 canlanır. Çünkü çevirmen kendisine işi veren kişi ile çeviri sürecine başlamış, erek alıcıyı tanıyan ve bilen uzman bir kişidir.



İkinci aşamada çevirmen, hakkında bilgi sahibi olduğu erek alıcıyla ilgili oluşturduğu Sahne 2 aracılığıyla Kelimeler 2 adını verdiğimiz erek metni oluşturarak, oluşan bu erek metin yani Kelimeler 2’yi Sahne 1’e adapte eder.

Sadece Sahne 1 ve Kelimeler 1 ile çalışan çevirmen, çevirisinde başarısız olacak ve erek alıcının beklentilerine karşılık bulamayacaktır.

3.5. Film Aktarım Çeşitleri

Sesli filmin 1930’lu yıllarda başlaması ile bu filmleri çeşitli dil gruplarına ulaştırma sıkıntısı baş göstermiştir. Bu problemle birlikte Avrupa’nın büyük film stüdyolarında aynı filmin birçok versiyonu çeşitli dillerde çekilmeye başlanmıştır. Fakat çok pahalı olduğundan daha sonra bu yöntemden vazgeçilmiş ve altyazılama ile dublaj, bu yönteme alternatif olarak geliştirilmiştir.

Film çevirisinin görsel ve işitsel bir aktarım süreci olduğunu düşündüğümüzde, altyazıda diyalogun yazılı olarak kısaltılmış halde verildiği öncelikli görsel ve ikinci sırada işitsel, dublajda ise diyalogun sessel sürecin yer değiştirmesiyle izleyicisine ulaştığı öncelikli olarak işitsel ve sonrasında görsel öğelerin önem kazandığını görürüz.

Bir filmde hangi çeviri türünün kullanılacağı bir yandan her ülkenin geleneksel film çevirisi pratiğine, diğer yandan izleyicinin yaşı, cinsiyeti, eğitim durumu ve sosyal sınıfına bağlıdır. Filmlerin hangi çeviri türünde erekdile çevrileceği konusunda Avrupa ülkelerinde kimi ülkeler altyazıyı tercih ederken (Portekiz, Yunanistan, Hollanda, Lüksemburg, İzlanda, İsveç, Norveç, Danimarka, İrlanda, Belçika), kimi ülkeler dublajı tercih etmektedir (Almanya, İngiltere, Türkiye, İspanya, İtalya, Avusturya vb.) (Herbst, 1994:19; Rojas,2007:82).

3.5.1. Seslendirme

Seslendirme orijinal diyalogun erekdilde yeniden yapılandırılmasıdır. Görüntü değişmeden alınırken, orijinal metin erekdilde yeniden oluşturularak mevcut bulunan görüntü üzerine adapte edilerek izleyiciye sunulur.

Görsel-işitsel dil aktarımında, film diyalogunu çevirmede birçok çeşit vardır. Bunlardan başlıca iki tanesi altyazılama ve seslendirmedir. Fakat sessel aktarımda, “**seslendirme**” adı altında farklı yöntemler de bulunmaktadır. Bunlar üzerine okuma, anlatım, yorum ve dublajdır (senkronizasyon).

3.5.1.1. Üzerine Okuma (Voice-Over)

Üzerine okuma daha çok belgesel ve haberlerde kullanılan bir yöntemdir. Orijinal ses normal ses düzeyinde duyulmaya başladıktan ortalama olarak 10 saniye sonra ses seviyesi düşürülerek, çeviri metni ondan biraz daha yüksek bir sesle devreye girer ve orijinal metin alıcı tarafından hala daha duyulmaya devam ederken, çeviri metni ondan daha yüksek sesle verilir. Erekdildeki metnin bitiminden sonra ise orijinal metnin kısa süreliğine tekrar normal ses tonunda verilmesine devam edilir. Bu yöntem doğu Avrupa ülkelerinde, özellikle Polonya’da filmler için de kullanılmaktadır. Orijinal metin arka planda kaynakdilte duyulurken, bir kişi, filmin bütün diyalogunu Lehçe’ye aktarır. Burada dublaj talebi yoktur. Genelde bu yöntem daha çok haber yayınlarında, politik magazinlerde ve belgesellerde kullanılmaktadır. Polonya veya Rusya gibi bazı ülkelerde bu yöntem, filmde mevcut olan tüm rolleri bir kişinin seslendirdiği uzun metrajlı filmlerde ve televizyon yayınlarında da kullanılmaktadır (Herbst 1994:18,19).

3.5.1.2. Anlatım

Burada çeviri önceden hazırlanmıştır ve çeviri üzerinde çalışma yapılabilir, metin bir okuyucu tarafından okunur ve belli yerlerde “üzerine okunan makale” ile bölünür. Her iki durumda konuşmanın içeriği çoğu zaman görüntüye bağlıdır. Metin bir anlatıcı tarafından seslendirildiği için izleyici sadece duyar, fakat erekdil metnindeki gerekli olan dudak eşleşmesi burada söz konusu olmadığından, uygunluğu takip etmez. Bu yöntemde metni belirli bir erekdil izleyicisine uyarlamak ve metne bilgi eklemek ya da metinden bilgi çıkarmak nispeten daha kolaydır. Fakat çevirmen, görüntü ardışıklığı ile metnin birbiri ile uyumlu olmasına yinede dikkat etmelidir. Bunun dışında metin, anlatıcı için kolay okunabilir, izleyici için de anlaşılabilir olmalıdır (Pötz,2003:22).

3.5.1.3. Yorum

Burada bir program izleyiciler /dinleyiciler için faydalanılabilir yapılıdır. Bilgi ve tarihler, yoruma eklenir ya da çıkarılır. Burada metin, orijinal ses çıkarıldığı için orijinal sesle değil görüntü ile uyumlu haldedir. Anlatım ve yorumlama daha ziyade çocuk programlarında, belgesel filmlerde, reklâm filmlerinde ve ekonomi filmlerinde kullanılmaktadır.

3.5.1.4. Dublaj (Senkronizasyon)

Seslendirme yöntemlerinden film çevirisinde kullanılan en yaygın aktarım şekli dublajdır. Dublajda söz konusu olan kaynakdilin sözlü göstergelerinin yerine, erekdilin sözlü göstergelerinin kullanılmasıdır. Orijinal görüntü herhangi bir değişikliğe uğramadan ekranda yerini alırken, görüntüdeki kaynakdil ve kültüre ait olan dilsel ve dilsel olmayan göstergelere tezat olarak film diyalog metni, erekdil seslendirmecileri tarafından erekdilde seslendirilir.

3.5.2. Altyazı

Altyazı, orijinal diyalog ya da metne uygun olarak kısaltılmış film diyalogunun, daha doğrusu film metni çevirisinin, yazılı olarak ekranda ya da beyazperde görünmesidir. Erekdile aktarılan diyalog metnin çevirisi, filmin ekranda görülen sahnesi ile uygun olarak ekrandaki yerini almaktadır. Altyazıda kaynakdil duyulabildiğinden dolayı, altyazılar görüntü ve konuşmacılarla eşzamanlı olarak ekrandaki yerini almalıdır.

Eşzamanlı olarak ekranda yer alma durumu, belli sayıda göstergenin kullanılması, altyazının belli bir süre ekranda kalması gibi birtakım kısıtlamaları beraberinde getirir.

Altyazıda görsel ve dilsel olmayan göstergeler, dilsel göstergeler aracılığı ile geçici süreliğine yer değiştirir. Teknik açıdan altyazı, görüntünün bir parçasını kapatmaktadır.

BÖLÜM 4: DUBLAJ VE ALTYAZI ÇEVİRİSİ

4.1. Dublaj ve Altyazının Tarihsel Gelişimi

Filmin tarihsel serüvenini kronolojik olarak izleyerek filmleri, sesli ve sessiz filmler olarak iki döneme ayırabiliriz. Sessiz filmler, üzerinde herhangi bir diyalog kaydı olmayan filmlerdir ve sessiz filmin icadı 1860lı yıllara rastlamaktadır. Sinemanın tarihi her ne kadar fotoğraf makinesinin keşfi, hatta onunda öncesine dayansa da, 28 Aralık 1895'te Paris Grand Café'de Lumière Kardeşler'in yaptığı ilk film gösterimi, sinemanın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Çünkü bu filmle beraber sessiz filmler canlı müzik eşliğinde gösterilmeye başlanmıştır. Sessiz filmler sadece görsel kanal üzerinden alıcıya ulaştığı ve bünyesinde diyalog barındırmadığı için, beden dili ve mimikler sessiz filmin doğasını teşkil etmekteydi. Böylelikle alıcı, ekrandaki oyuncunun ne hissettiğini, nasıl bir karakter canlandığını daha kolay anlayabilecekti.

Sessiz filmlerde diyalog metni olmadığından, filmde olup bitenler sessiz filmin ilk dönemlerinde, film başlangıcında bir yorumcu tarafından dile getirilmekteydi. Daha sonra bu durum yerini ara yazılarla değiştirmiştir. Filmin belli karelerinde ara yazılar ekrana gelmekte ve izleyiciyi filmle ilgili olarak bilgilendirmekteydi. Sessiz filmin başka bir ülkede gösterilmesinde ise orijinaldeki ara yazılar, hedef dildeki ara yazılarla yer değiştirmekteydi (Pruys, 1997). O zamanlar karton kart olarak adlandırılan diyalog eklentilerinin, yani eylemle ilgili düşüncenin ya da açıklamanın yazıldığı ve sahneler arasına yerleştirilen ara yazıların kullanılması ve başka bir dile aktarımı teknik olarak daha basitti. Çünkü karton kartı filmde çıkartmak ve başka bir dil ile değiştirmek oldukça kolaydı. Film sahnelerinin arasına eklenerek yapılan ve o zamanlar ara yazı olarak adlandırılan bu ilk altyazı çalışmaları, 1903 yılında yapılmıştır. Arayazılardan yer ve zaman değişimi açıklanmasında ya da (sessiz) filmin konusunun yorumlanmasında yararlanılıyordu. Büyük bir panoya yazılan ya da basılan metin, daha sonra filmleştirilerek filme eklenirdi. Ara yazıların iki çeşidi vardı. Ya sahneler kesilir ve diyalog bir ya da birden fazla satırla sunulur veya sahne bazı cümlelerle açıklanır ya da tanıtılırdı. Böylece izleyici filmdeki belirli durum veya içeriği daha iyi takip etme imkânına sahip olmaktadır. Çevrilmek zorunda olunan sadece ara yazılar olduğundan, çevrilen arayazıların filmleştirilip orijinal dildeki filme eklenmesiyle çeviri şekillenirdi.

Teknik imkânlarla beraber ara yazılar filme bütünleşmeye başlayınca zamanla adı altyazı olmuştur (Rojas, 2007).

Sesli filmin gelişimiyle ("Caz Şarkıcısı" 1927-ilk sesli film) diyalogların diğer dillerdeki halka nasıl aktarılacağı sorusu gündeme gelmeye başlamıştır. Yirminci yüzyılda sesli film çağının başlamasıyla beraber dublaj, altyazının yanı sıra uluslararası film materyalinin anlaşılabilir olmasında kullanılmaya başlanılan diğer bir teknik olarak film çevirisindeki yerini almıştır. Sessiz film döneminden sesli film dönemine geçişle beraber sesli filmdeki diyalog metninin diğer bir dile çevrilmesindeki ilk denemelerin, filmin diğer dile, ya o dili bilen oyuncularla aynı anda, ya da birbiri ardına (bazen başka bir yerde) çekilmesi şeklinde olduğunu görürüz. Hatta bazı büyük film stüdyolarının bu durum için başka ülkelerde şubeleri bile vardı. Fakat her iki durumda oldukça pahalıydı. O yüzden oyunculara sadece orijinal sesin izleriyle yer değiştiren çeviri metninin konuşurulması yöntemi dahi kullanılmıştır. Yinede seslendirme yöntem oldukça pahalıydı. O yüzden bazı film üreticileri daha önce ekrana gelen ara yazıları, altyazı olarak görüntüye eklemenin daha ucuz bir teknik olacağını düşünmüşlerdir. Film altyazısında ilk teknik başarı Norveçli Leif Erikson'un 1930 yılındaki, altyazının direk olarak filme bastırılmasını sağlayan buluşu idi. Macar O.Turchanyi 1935 yılında altyazının ısıtılmış basım levhaları üzerine basılmasını sağlayan bir süreç geliştirdi. Bunun tabii ki dezavantajları vardı, altyazı basım levhalarında çok fazla uzun tutulmamalı ve eritilmemeliydi. 1932 yılında R.Hruska ilk kimyasal süreci geliştirerek, film üzerinde altyazının eriyebileceği ısıtılmış bir balmumu levhasını geliştirmiştir. Bu süreç daha sonra daha seri hale getirilmiştir. Bir diğer olanak ise altyazının film negatifi üzerine ya da filmle birlikte aynı anda kopya edilen, ikinci bir film rulosuna kopyalanmasını sağlayan, optik metot idi. 1988 den beri ise lazer metodu ile altyazılar filmle bütünleştirilmektedir (Rojas, 2007;Guhs, 2006;Selmanovic, 2005).

Günümüzde ise bir filmin dublaj mı yoksa altyazı halinde mi gösterime veya ekrana geleceğini, ülkenin ekonomik durumu, izleyicinin beklentisi ve talebi belirlemektedir.

Şimdi ise sırasıyla bu her iki film çeviri yöntemlerinin teknik, yöntem ve stratejileri üzerinde durup konumuzla ilgili gerekli bilgileri vermeyi amaçlamaktayız.

4.2. Dublaj (Senkronizasyon)

4.2.1. Dublaja Yönelik Bakışaçıları

Dublaj aracılığıyla bir film, bir kitle için işitsel kanal aracılığıyla anlaşılır hale getirilir. Halk, orijinali anlamak için ne kaynağıyla, ne de kaynak kültüre yatkın olmak zorunda değildir. Dublaj, ifadelerin anlaşılmasını ve metnin yan anlamalarını, görsel ve işitsel, dilsel ve dilsel olmayan öğeleri, çevirmen tarafından biçimlendirmesini gerektirir. Filmi erek kitle için anlaşılır ve kabul edilebilir kılmak için, mümkün olan uyumlu bütünlük ve kültürel uyarılama sağlanmalıdır. Zaten dublajın en önemli problemi, görüntüde mevcut olan ama diyalog metnine yansıtılmayan kültürel davranışları aktarmada yaşanan, kültürel eşleşememezlik durumudur (Hornby,1999:264).

Genelde bir çevirmenin dil ile ilgilendiği kanısı yaygındır ve dublaj denildiğinde ilk akla gelen, film metninin çevirisindeki dilsel zorluklardır. Elbette ki filmin en önemli bileşenleri beyaz perdedeki görüntü ve bu görüntüyü alımlamayı mümkün kılan dilsel metindir. Ama unutulmamalıdır ki film metni, dilsel olmayan öğeleri de bünyesinde barındırdığından, geleneksel metin türleri ile yeteri derecede örtüşmemektedir. Dilsel ve dilsel olmayan öğeleri bir ayırıştırma yoluna gittiğimizde, dilsel gösterge sisteminin kesin bilgiler içerip fikirlerin aktarılmasına hizmet ettiğini, buna karşılık dilsel olmayan gösterge sisteminin ise duygunun, durumun, atmosferin ve kişiler arası ilişkinin aktarılmasına hizmet ettiğini görürüz (Manhart,1996).

Anlaşılacağı üzere film metni görsel-işitsel metin grubunda yer aldığından, dilsel ve dilsel olmayan öğelerin her ikisine aynı anda nüfuz etmektedir. Filmde bu iki öğeler dizinini birbirinden ayrı düşünmek imkânsızdır. Çünkü Wollen'ın da (2004:107) belirttiği gibi, “dilsel olmayan sistemlerin dilsel kodun desteğini almadan var olabildiği durumlar çok enderdir”.

Filmde mevcut olan dilsel ve dilsel olmayan öğelerin yanı sıra kamera açıları, montaj, Mis en scene (sahne düzeni) (Wollen, 2004:70) gibi öğeler de, izleyicinin filmi alımlamasına etki etmektedir.

“Art alanda eylem meydana gelirken oyuncunun nasıl hareket ettiğine dair tarz ve yöntemler, sahnenin nasıl aydınlatıldığı, kamera açısı, yani bütün ek etkenler

izleyicinin kafasında belirli bir görüntünün oluşmasına az ya da çok katkıda bulunurlar” (Manhart, 1996:95).

İyi bir dublajın hedefi, ekranda kaynakdilde konuşan oyuncuların, erekdildeki yanılısamasını başarmaktır. Film, dilsel ve kültürel aktarımın neticesi olarak erek izleyiciye ulaşırken, diğler yandan filmin sanatsal niteliğı ve amaçladığı mesaj korunmalıdır. Her bir film aktarımı, orijinalin değışik bir versiyonu olmasına rağmen, kaynak toplumda mümkün kılınan tecrübe, erek toplumda da mümkün olabildiğince sağlanmaya çalışılmalıdır. Bunun sağlanabilinmesi için, senaryo metninin uyum ve işlevsellik içerisinde erekdile aktarımı gerekir, fakat bu aktarım gerçekleştirilirken eserin sanatsal kimliğı de korunmalıdır.

Çevrilen, filmin o anki anlamı ve konusudur. Eğer erekdil izleyicisi dublajlı filme, kaynakdil izleyicisi gibi aynı şekilde tepki gösterirse, anlam yakalanmış demektir. (Pisek, 1994; Gredler, 2003).

“An”ın anlamının yakalanması, senaryo metninin işlevsel ve uygun bir şekilde erekdil ve kültüre aktarımı ile gerçekleşir. Bu aktarımı gerçekleştirecek olan çevirmenin de, sadece kendi ana diline ve kaynakdil bileşenlerine hâkim olması önemli değildir, aynı zamanda önemli olan çevirmenin dünya bilgisi ve çevirdiğı dilin kültürel art alanı üzerine sahip olduğı bilgidir.

Dublajlı bir filmde, kaynakdilin erekdil ve kültüre aktarımı sonrasında yapılan seslendirmenin görüntüye uyarlanması, erek ve kaynak kültür arasında tam bir uyumu mümkün kılmamaktadır. Fakat uyum, dublajı yapılacak olan bir filmde, esaslı bir istektir, çünkü bu vesile ile izleyici filmin yanılısaması ile bütünleşebilmektedir, aksi takdirde izleyicinin filmle bütünleşme durumu gerçekleşemez.

4.2.2. Çoklu Gösterge Bileşkesi Olarak Dublaj

Film, temelde görsel ve işitsel özellik taşıdığından dolayı çoklu göstergeler bütünü olarak değerlendirebilir. Bu çoklu göstergenin sesli metin çevirisi olan dublaj ile ilgili belli başlı tanımlamalara değinmenin yerinde olacağı kanısındayız.

Dublajda asıl söz konusu olan, kaynakdil ve kültürde ekrana gelen filmin dilsel göstergelerinin, erekdil ve kültürdeki dilsel göstergeler ile yer değıştirmesidir. Bu

nedenle dublaj, işitsel kanala ait olan ve işitsel kanal ile alıcıya ulaşan bir çeviri şeklidir. İşitsel kanal ile alıcıya ulaşan bu çeviri sürecinde söz konusu olan, sadece ve sadece sessel sürecin yer değişimidir.

Bu noktadan çıkışla, kaynakdil diyalogu ile erekdil diyalogunun yer değiştirmesinden dolayı dublajı yatay bir süreç olarak tarif edebiliriz (Guhsl, 2006:65). Çünkü değişen kaynak dilden erek dile aktarılan diyalogdur. Gerek kaynak metinde, gerekse de erek metindeki diyalog işitsel kanal üzerinden alıcılarına ulaşmaktadır.

Burgess'e göre dublaj, "orijinal diyalogun eşzamanlı çevirisine tamamen yeni bir ses kaydı eklemek", anlamına gelmektedir (Selmanovic, 2005:39).

Ayrıca senaryo çevirilerinin dublajı ile ilgili 3 tanımlamaya daha göz atacak olursak, Fodor tarafından yapılan ilk tanımlamanın aslında dudak eşleşmesine yönelik olduğunu görürüz.

"Bu yeni ses kaydı (...) görüntü ile uyumluluk arz etmelidir. Yeni dilin sesi, görülebilen hareketlerle ve boğumlanma organları ile aynı zamanda olup bitmelidir (Selmanovic, 2005:40)."

Maier ve Diller/Kornelius, Hesse-Quack' ın şu tanımlamasına dikkati çekmektedir.

"Senkronisasyondan anlaşılan, yabancı dildeki orijinal bir film diyalogunun çevirisidir" (Maier, 1997:121).

Herbst ise dublajdan şöyle bahsetmektedir:

"Dublaj görüntüler takibinin başka bir dil ile donatılmasıdır" (Herbst,1994:1).

Yine bu tanımlamalara benzer olarak Radmann'ın tanımlamasına da değinecek olursak, Radmann'a göre (2003:4) dublaj, "yabancı bir filmin, çeviri aracılığı ile diğer bir dile aktarılması"dır. Yani Radmann dublajı, yabancı olan orijinal diyalog metnlerinin diğer bir dile çevrilerek, orijinal görüntüye eklenmesi durumu olarak değerlendirmektedir.

Birbirine oldukça yakın olan bu tanımlamalardan bir sonuç çıkarmaya çalışırsak dublaj için, yabancı dildeki film diyalog metninin dilsel göstergelerinin, erekdildeki dilsel göstergelerle yer değiştirerek, sadece sessel düzlem üzerinden cereyan eden çevirinin,

kaynakdil ve kültürdeki orijinal görüntüyle uyumlu bir şekilde verilmesi, tanımlamasını kullanabiliriz.

4.2.3. Çoklu Gösterge Metin Olarak Dublaj

Çoklu gösterge, orijinalin tüm mesajlarını anlaşılır kılmak için en az iki paralel kanaldan yararlanma demektir.

Dublaj metni, kaynakdil ve kültürde yazılmış olan senaryo metninin erekdil ve kültürdeki çevrilmiş olan halidir. Diyalog parçalarından oluşan senaryo metni, yazılı bir form içerdiğinden bir metin olma özelliği taşımaktadır. Fakat yazılı formdaki bu metin, sessel düzlem üzerinden alıcıya ulaştığı ve anlamı görsel düzleme bağlı olduğundan, çoklu gösterge metinleri durumundadır. Orijinalin tüm mesajı alıcı kitleye, temelde iki kanal (görsel-işitsel) üzerinden ulaşmaktadır. Alıcı işitsel kanal üzerinden aldığı bilgiyi, görsel kanal üzerinden alınmadığı görüntü ile bağdaştırır. Bu kanalların her ikisi aynı anda, aynı işleve sahip olmalıdır. Aksi takdirde bilgi alıcıya amaçlanan doğrultuda ulaşmaz.

Gerek altyazılı gerekse de dublajlı filmler erek kültürdeki alıcısına ulaşmada temelde iki kanal üzerinden işlediği ve bu yöntemlerden herhangi biriyle kaynakdilden erekdile çevrilen erekdildeki senaryo metni, filmin çoklu göstergeye ait olmasından dolayı çoklu gösterge metni olarak kabul edilebilir.

Dublajda çeviri, orijinaldeki kanalın aynısı kullanılarak izleyicisine ulaşmaktadır. Diyalog, şarkı vb. duyulabildiği dilsel-işitsel göstergeler, müzik, gürültü vb. algılandığı dilsel olmayan-işitsel göstergeler, gazete başlıkları veya levhalar gibi göstergelerin alımlandığı dilsel-görsel göstergeler ve görüntü akışını sağlayan dilsel olmayan-görsel göstergeler işitsel kanal üzerinden erekmetnin erek alıcıya ulaşmasında yardımcı olurlar.

Bu dört göstergeden dilsel-işitsel göstergede, özellikle diyalog kısmı en kolay manipüle edilebilen olduğu için, yani orijinal duyulamadığı için çeviri kontrol edilemez (Selmanavic, 2005:41).

4.2.4. Dublajda Eşleşme Düzlemleri

4.2.4.1. Eşleşme Hiyerarşisi

Eşleşme hiyerarşisi sorusu ile eşleşememezliğin negatif etkisi sorusu birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Nasıl ki bir roman çevirisinde erek okuyucu bunun bir çeviri kitabı olduğu bilincinde olur ve sanki orijinalini okumuyormuşçasına bir zevk almaz ise, dublajlı bir filmde de erek izleyici seslendirmenin başkası tarafından yapıldığını hissederse, bunu eşleşmenin başarısız olduğu dudak eşleşmesinden daha da rahatsız edici bulur. İkna edici yani inandırıcı bir diyalog, halkın dikkatini olabilecek bir eşleşmemelikten başka bir düzleme çekebilir. Bugüne kadar dublajda öncelikli önem taşıyan dudak eşleşmesi yerini, görüntüde yer alan dilsel ve dilsel olmayan göstergelerinde dikkate alınmasıyla içerik eşleşmesine bırakmıştır. Fakat yinede genel bir hiyerarşi mümkün değildir ve amaçlanamaz, aksine bir dublajda hangi eşleşme önceliklerine yer verileceğine her sahnede yeniden karar verilmelidir. Burada halkın hangi eşleşmeyi algılayacağı önemlidir (Herbst, 1994; Pisek,1994).

Kimi durumda filmdeki oyuncu ile seslendirme sanatçısının aynı anda konuşmaya başlaması ve konuşmayı bitirmesi önemliken, kimi durumda dilsel olmayan herhangi bir göstergeye öncelik verilmesi de gerekebilir. Bir önceki bölümde değindiğimiz örneği yinelersek, bir polisiye filmde dikkatimizi bir perdenin arkasına saklanmış olan katilin üzerinde yoğunlaştırırız. Böyle bir durumda senaryoda yerini alan diyalogdan ziyade, görüntüde yerini alan dilsel olmayan-işitsel göstergeler filmin konusunu algılamada ve filmin akışını sağlamada dilsel-işitsel göstergelere nazaran daha fazla bir öneme sahip olur.

4.2.4.2. İçerik Eşleşmesi

İçerik eşleşmesi denildiğinde insanın ilk aklına gelen, senaryonun kaynak ve erekdil arasındaki eşdeğerliliğidir. Ama aslında bu senaryoya asıl anlamı katan, bağlı ve bağımlı olduğu görüntü kareleridir. Bir görüntü karesinde herhangi bir mimik veya bedensel bir hareket o andaki görüntüyü coşkulu veya üzücü olarak görülebilir kılırken, oyuncunun ağzından çıkan herhangi bir sözcük, yüzeysel olarak dile getirilebilir.

Bu nedenle içeriksel eşleşmede önemli olan, eylem taşıyan öğeleri teşhis etme ve bu öğelerin bağlı olduğu sahnenin genel atmosferinin anlatıldığı dublaj yapıtı oluşturmaktır.

Böylece görüntüdeki eylemi destekleyebilme, uygun bir aktarımı sağlayabilme ve anlaşılır kılabilme açısından diyalog parçaları içeriksel eşdeğerliliği sağlamada, dublajlı bir filmde, işitsel kanaldaki yerini alacaktır. Sonuçta bir film sadece yazılı metin olan senaryo metninden ibaret değildir. Bir film, görsel düzlem ve bu düzleme eşlik eden ve onunla bir bütünlük oluşturan diyalog, müzik ve ses aracılığıyla meydana gelir.

Dublajda değişen sadece dildir, fakat çevirmen filmi, görsel ve işitsel bir bütünlük olarak kabul etmeli ve diyalogu bu bütünlük çerçevesinde erekdile aktarmalıdır. Çevirmen bu esnasında çeşitli akustik ve görsel göstergeler arasındaki ilişkinin bilincinde olarak erekdildeki senaryo metnini oluşturmalıdır. Asıl eşdeğerlilik görsel ve işitsel kanalın bir bütün olarak ifade bulduğu ve Luyken'in de belirttiği gibi "anlamın eşdeğerliliği"ndedir (Stenech, 1994:26).

Dublajı yapılan bir filmde metnin işlevinin korunabilmesi bir yandan önem taşırken, diğer yandan senkron yazarının kaynakdil metninden ne kadar uzaklaşacağı veya içeriksel eşdeğerliliği ne kadar ihmal edeceği aslında kesin olarak söylenemez. Kesin olan, içeriğin ekrandaki görüntü ile birbirine bağlı olmasından dolayı senkron yazarının çokta rahat ve özgür çalışmadığıdır. Çünkü dublajda, diyalogun ve bağlı olduğu sahnenin atmosferinin aktarılma zorunda bulunduğu, bütünsel bir durum söz konusudur.

Senkron yazarı esere mi, yoksa metne mi bağlı kalmalı sorusu, içerik eşleşmesi ile önem kazana bir diğer noktadır (Pisek, 1994:111).

Tek kanal üzerinden alıcıya ulaşan metinlerde belki bu sorunun cevabını vermek daha kolay olabilir, fakat görsel işitsel metinlerde hem metin, hem de eser aynı anda izleyici tarafından algılanacağı için, bu sorunun cevabı işleve göre farklılık kazanacaktır. Örneğin komedi filmlerinde senkron yazarı esere bağlı kalmaya çalışırken, çünkü sonuçta ekranda gülmeyi gerektiren bir durum karşısında erek izleyicinin tıpkı kaynakdildeki izleyici gibi aynı tepkiyi vermesi amaçlanır, Shakespeare gibi ünlü bir yazarın sinemaya uyarlanmış bir eserinde metne bağlı kalma durumundadır. Çünkü izleyici erekdilde dahi olsa Shakspeare'in kullandığı dil güzelliğini bulmak isteyecektir.

Tüm bu gibi noktalar içeriksel eşleşmede önem taşırken dikkat edilmesi gereken bir diğer şey ise, izleyicinin filmin içeriğini anlayabilmesi için çevirmenin erekdildeki diyalog metnine bilgi fazlalığı almaması gereğidir.

4.2.4.3. Dudak Eşleşmesi

Dudak hareketlerinin dublajda önem taşımasının nedeni, izleyicinin filmi izlerken, duydukları ile gördükleri arasındaki farkın mümkün olduğunca az bilincinde olmasıdır. Erekdilde izlediği filmin orijinalinin, başka bir dilde konuşulduğu gerçeğini mümkün olduğunca az hissedebilmesi, izleyiciyi filmle daha da bütünleştirecektir. Kısacası dudak eşleşmesinde söz konusu olan orijinaldeki oyuncunun dudak hareketlerinin dublaj yapıtında taklit edilmesidir (Rojas, 2007).

Thomas Herbst dudak eşleşmesi çeşidini üçe ayırır;

- *Niteliksel dudak eşleşmesi*: Niteliksel dudak eşleşmesi seslerin telaffuzu yani boğumlama ile ilgilidir (Herbst, 1994:32).

Örneğin, ekrandaki konuşmacı sözcüğe ünlü sesle mi başlıyor veya bitiriyor, yoksa ünsüzle mi? Bu durumda görüntüdeki oyuncunun dudak hareketleriyle, seslendirme sanatçısının dudak hareketleri hemen hemen aynı olmalıdır. Hece sayısı ve sözcükleri telaffuzundaki ağzın alacağı şekil, niteliksel dudak eşleşmesini etkileyen diğer faktörlerden biridir. Bu durum elbette ki çevirmene daha fazla zorluk yaşatacaktır. Çevirmen bir yandan elindeki diyalog metnine bağlı çeviri sürecini gerçekleştirirken, diğer yandan ekrandaki oyuncunun da dudak hareketlerini göz önünde bulundurmaktadır. Yukarıda da değindiğimiz gibi oyuncunun ekranda yer almama durumu çevirmene, çevirisini yapmada büyük kolaylık sağlayacaktır.

- *Niceliksel dudak eşleşmesi*: Niceliksel dudak eşleşmesinden kasıt, çevrilen metnin uzunluğunun orijinaldeki gibi uzun olmasıdır (Herbst, 1994:33).

Yani eşzamanlı metin, orijinal filmdeki dudak hareketlerinin başlaması ve bitmesiyle başlamalı ve bitmelidir. Gerekli uzunluğu sağlamada çevirmen, diyaloga bir anlam kaybı yaşatmadan sözcük ekleyebilir veya sözcük çıkartabilir. Elbette ki konuşan oyuncunun o anda ekranda yer almaması veya ekrana arkasının dönük olması, görüntü düzlemini de dikkate alarak senaryo metnini erekdil ve kültüre aktarmada, çevirmenin işini daha da kolaylaştıracaktır.

Bu tür “kapalı pasajlarda” orijinal diyalogun uzunluğu gerektiği yerde dikkate alınmayabilir, fakat “açık pasajlarda” çeviri metninin uzunluğunun orijinaldeki kadar olması gerekliliği, erek izleyiciyi filme adapte etmede en önemli noktalardan biridir (Rojas, 2007:95).

- *Konuşma hızı:* Bu eşleşme çeşidi aslında niceliksel dudak eşleşmesi ile birbirine bağlantılıdır diyebiliriz. Niceliksel bir dudak eşleşmesine ulaşmada aslında konuşma hızı oldukça önemlidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi görsel-işitsel metinlerin çevirisinde, özellikle kapalı sahnelerdeki konuşma hızı, metni anlaşılır kılmada olumlu bir etkiye sahiptir (Herbst,1994:244).

Herbst’in eşleşme bağlamında ele aldığı, ama dudak eşleşmesi gruplandırmasında sınıflandırmadığı bir diğer eşleşme ise “Nukleus” eşleşmedir (Herbst,1994:244). Aslında bu eşleşmeden kasıt yüz mimikleri ve beden hareketleridir. Örneğin hece vurgulamasında kaşın kaldırılması ya da kafayı sallama gibi kaynak metindeki bir mimik Nukleus, bir etkileşim içerisinde cereyan ediyorsa, o takdirde böyle bir durumda bu Nukleuslar erekdilin dilsel boyutunda, ifade etmek isteği anlamda yerini almalıdır.

Film çevirilerinde dilsel aktarım, senaryo metnine olduğu kadar görüntüye de bağlı olan bir aktarımdır. Konuşulan dilin uyumu, görülebilen dudak hareketleri ile bir bütünlük taşımaktadır. Ama bilinmesi gereken diğer bir nokta ise dublajda hangi 3 dudak eşleşmesinden birinin öncelikte bulunması değildir. Önemli olan dudak eşleşmesinin bu üç tipinin her birinin hangi ölçüde nerde ve ne zaman kullanılacağıdır.

“Film dublajında görüntü değişmeden verilir. Böylelikle dilsel metin parçalarının çevirisinde erekdilsel çeviri ve çeviri metotları, kaynaktılsel konuşma hızı, konuşma süresi ve kaynaktılsel artikülasyon (özellikle ünlü sesleri açma ve yuvarlama dereceleri) vasıtasıyla sınırlandırılır “(Stench, 1994:22).

Dudak eşleşmesine verilen önemin nedeni, filmin estetik özelliğini korumaktır. Bu estetik kaybı önlemek için film çevirmeninin çevirisini hazırlarken filmin kopyasından yararlanması her zaman için daha sağlıklıdır, çünkü yukarıda değindiğimiz eşleşmelerden hiçbiri diyalog kitabında yer almamakta, sadece görsel düzlemde takip edilebilmektedir.

4.2.4.4. Beden Dili, Jest Ve Mimik Eşleşmesi

Sözlük anlamına baktığımızda beden dili, jest ve mimik ile kastedilenin “hareket” olduğudur. Bu takdirde, beden hareketleri, kafa sallama veya kaş çatmak gibi yüz mimik ve jestleri, dilsel olmayan iletişimin birer parçasıdır. Böyle bir durumda ortaya çıkabilecek olan negatiflik, yani eşleşememezlik durumu dublaja karşı bir delil olarak yöneltilebilmektedir.

Balazs’ın dediği gibi “Ses ile görüntünün aynı kişiden olmadığını fark eden ve hisseden izleyici bunu tuhaf karşılar” (Selmanovic, 2005:43).

Bu tür öğelerin eşleşmemesindeki en büyük problem, hem bu öğelerin konuşulan dil ile doğrudan bir bağlantı içerisinde olması, hem de bu öğelerin kültüre ve dile özgü olmasından kaynaklanmaktadır. Aslında bu öğeleri bir bakıma kültüre özgü dilsel olmayan öğeler ile aynı noktada değerlendirebiliriz. Kaynak metnin ve kaynak kültürün bu tür öğeleri, erek metin ve kültürde mevcut değilse ya da daha farklı bir anlam taşımaktaysa veya zıt anlamdaysa, bu kez de dilsel-işitsel ve dilsel olmayan-görsel göstergeler arasında bir kopukluk oluşmaktadır.

Diğer bir problem ise bir cümlenin çekirdek yapısı olan ve daha ziyade bu tür göstergelerle vurgulanan Nukleuslardır. Aslında jest, mimik eşleşmesi ile yukarıda değindiğimiz Nukleus eşleşme birbiri ile bağlantı içerisinde. Bu duruma bir örnek verecek olursak; diyelim ki görüntüde mevcut olan bir mimik hareketi dublaj metninin dilsel boyutunda yer almamışsa, bu durumda bu mimik hareketi izleyiciyi olumsuz olarak motive eder, çünkü tanımadığı ve anlamını bilmediği bir mimik hareketiyle karşı karşıyadır. Ya da anlam erekdildeki dublaj metninde vurgulu bir şekilde artikule edilmiş ise bu kez de izleyici, görüntüde olmayan fakat dublaj metnine bağlı olarak bir mimik bekler. Bu tür durumlar izleyiciyi filminden koparmakta ve filmi anlamada problemler yaratmaktadır (Herbst, 1994:51.).

“Sonuçta dublajda önemli olan sadece dudak eşleşmesi değil, aynı zamanda anlamı aktarmada önem taşıyan oyuncunun jest ve mimikleri de önemlidir. Jest ve mimikler seslemeyi görsel olarak destekleyen bir işleve sahiptir” (Maier,1997:101).

Elbette ki kaynak kültüre ait her bir mimik ve beden diliyle ilgili öğeyi erekdildeki senaryo metninde dile getirmek mümkün olamaz. Dublaj çevirmeninin bu noktada

izleyebileceği en iyi yol, filmin anlaşılmasında şayet bu öğeler önemli bir role sahip ise ve erek kültürde aynı anlamı ifade etmiyorsa, erek kültürdeki anlam ile dile getirmeye çalışmak olacaktır.

4.2.4.5. Karakter Eşleşmesi

Karakter eşleşmesiyle kastedilen ekranda konuşan oyuncu ile bu oyuncuyu erekdilde seslendiren seslendirme sanatçısı arasındaki uyumdur. Senkron yapıtıdaki seslendirme sanatçısında iki noktaya dikkat edilmelidir. Bunlardan biri oyuncunun ses kalitesi ve görünüşüyle tezatlık oluşturmadan (örneğin görüntüdeki konuşmacının yaşına uygun bir seslendirme sanatçısının seçilmesi gibi) görüntü ve sesi birbiri ile uyumlu hale getirmek, diğeri ise yaş, ses kalitesi ve bedensel yapı gibi anlam taşıyan öğelerin görüntüdeki kişilik ile örtüşmesidir. Seslendirmecinin ses tonu, ekrandaki kişinin görüntüsüne de uygun düşmelidir, yani güçlü ve yapılı bir kişinin oldukça ince bir sesle seslenmesi izleyici tarafından kabul edilemez. Seslendirme sanatçılarının ekranda gördükleri hareketlerin mümkün olduğunca aynısını yapmaları, karakter eşleşmesinde iyi bir dereceye ulaşmayı sağlayacaktır (Herbst, 1994:85).

Fodor iyi bir dublajın ikinci şartını karakter eşleşmesi olarak görmektedir. Çünkü Fodor'a göre ses tonun yüksekliği, tını, yoğunluk ve konuşma temposu, oyuncunun dış görünümüne, canlılığına, davranışına ve rolüne uygun olmalıdır. Bu nitelikler hem canlandırılan role, hem de oyuncunun dilbilimsel ve ulusal geçmişine bağlıdır (Stenech, 1994:29).

“Örneğin güneyliler kuzeylilere nazaran kendilerini daha yüksek sesle ifade eder. Buna benzer olarak ta aktör tarafından seslendirilen rolün konuşma temposu onun yaşadığı ülkenin özelliklerine bağlıdır. Mimik, jestler ve vücut hareketleri, canlandırılan rolün belirli nitelik ya da coşkunu yansıtır ve kişinin uyruğuna göre çeşitlilik gösterir. Coşkunu, çeşitli insanlar ve milletler için farklı açıklandığı herkes tarafından bilinmektedir. Fransızlar, İtalyanlar, Almanlar ya da İngilizler, bir arkadaşlarının ölüm haberinde hepsinin birbirinden farklı bir tepki gösterdiği bir gerçektir” (Stenech, 1994:29).

Karakter eşleşmesinde söz konusu olan sadece sesleme veya konuşmacının yaşı değildir, konuşmacının mimik ve jestleri de karakter eşleşmesinden sayıldığı için, bunlarda çevirmen tarafından dikkate alınmalıdır. Sonuçta seslendirme sanatçısı

ekrandaki konuşmacının mimiklerine uygun olarak sözcük veya cümleyi telaffuz etme durumundadır. Ekrandaki oyuncunun o anki mimik veya beden diline göre çevirmen metni yönlendirme durumunda olduğundan, seslendirme sanatçısına düşen bu metni gerektiği yerde gereken şartlarda seslendirmektir.

“(…) örneğin İtalyanların itiraz anlamında kullandıkları mimik şekli ile Almanların kullandığı mimik şekli arasındaki fark izleyici tarafından rahatsız edici bulunur, aynı şekilde mimiksel bir “hayır”, farklı sözdizimlerinden dolayı çeşitli dillerin sözlü “hayır”ı ile çatışır” (Stench, 1994:30).

Tüm eşleşme durumlarını düşündüğümüzde, toplumun sadece konuşulan sözcükleri değil, aynı zamanda görüntü ve ton olarak meydana gelen metnin bütünlüğünü kavradığını görmekteyiz. Buda çevirmeni, metni görsel ve dilsel boyutta bir bütün olarak görmeyi gerekli kılmakta ve bu doğrultuda erekdildeki dublaj metnini hazırlamaya yöneltmektedir. Yukarıda değindiğimiz tüm eşleşme durumlarını erekdildeki senaryo metnine yansıtmada dublaj çevirmeninin altyazı çevirmenine nazaran daha avantajlı bir duruma sahip olduğunu görmekteyiz. Bu avantajın en büyük sebebi, erek izleyici tarafından orijinalin sınanabilirliği ve kontrol edilebilirliğinin olmamasıdır. Hele ki ekranda konuşan oyuncunun sırtının dönük veya görüntü karesinde yer almaması, çevirmenin işini bu anlamda daha da kolaylaştırmaktadır. Böyle bir durumda erekdildeki diyalog metni ve bağlı olduğu görüntü karesi arasındaki tutarlılık daha fazla olacaktır. Unutulmaması gereken, film çevirisinin, kaynak kültürün görüntüsü ve erek kültürün diyalogu arasında oluşacak olan uyum ile sınırlı olduğudur.

4.2.5. Dublajda Eşdeğerlilik Düzlemi

Dublaj çevirisindeki amaçlardan bir diğeri de üç düzlemde eşdeğerliliği sağlamaktır. Bunlar metnin işlevsel eşdeğerliliği, metnin içeriksel eşdeğerliliği ve senkron eşdeğerliliğidir.

4.2.5.1. Metnin İşlevsel Eşdeğerliliği

Metnin işlevsel eşdeğerliliğinden kasıt, kaynakdil izleyicisinin filme verdiği tepkiyi erekdil izleyicisinde de yakalamaya çalışmaktır. Örneğin bir komedi filminde kaynakdil izleyicisinin gülerken karşıladığı bir sahneyi, eğer erekdil izleyicisi de aynı tepkiyle karşılarsa, metin işlevsel olarak amacına ulaşmış olacaktır. Fakat unutulmamalıdır ki

her izleyici filmi kendi yaşamışlıkları, tecrübeleri ve hisleri doğrultusunda alımlamaktadır. Örneğin bir baba ve kızı arasında geçen bir diyalog veya sahnede bu kare, her bir izleyicide başka bir hisse tercüman olabilir, sonuçta algılanan göstergelerin yorumlanmasında bilinçsizde olsa yaşamışlıklar ve tecrübeler olaya dâhil olmaktadır. Elbette ki bu gibi ayrıntılar metnin işlevsel aktarımına engel olmamaktadır.

Metnin işlevsel eşdeğerliliğinde metin, orijinalindeki gibi ele alınmalıdır ve bunun yanında erek metin, kaynak metnin hâkim işlevselliğini arz etmelidir (Herbst, 1994:237).

4.2.5.2. Metnin İçeriksel Eşdeğerliliği

Metnin içeriksel eşdeğerliliği ile metnin içeriksel eşleşmesi aslında aynı noktalardır. Metnin içeriksel eşdeğerliliği ile belirtmek istediğimiz, görüntüyle bir anlam kazanan orijinal senaryo metninin, yine görüntü ile bir anlam kazanan erekdildeki senaryo metni ile örtüşmesidir. Sonuçta her iki metnin aynı görüntü karesine hizmet ettiğini düşünürsek bu beklenti kaçınılmaz bir eşdeğerliliği beraberinde getirmektedir. İster diyalog cümleleri birebir çevrilerek verilsin, isterse anlamından bir şey kaybetmeksizin farklı sözcüklerle verilsin, önemli olan her iki metninde görüntüdeki sahneler ile uyumlu olmasıdır.

4.2.5.3. Senkron Eşdeğerliliği

Senkron eşdeğerliliği ile asıl vurgulanmak istenen seslendirmenin kendisidir. Yani kaynaktilde dudak hareketlerinde bulunan oyuncu, erekdildeki seslendirmen aracılığıyla erek izleyiciye ulaşmaktadır. Bu noktada seslendirme eşdeğerliliği dudak eşleşmesi ve karakter eşleşmesi ile bir bağlantı içerisindedir.

“Dublaj diğer çeviri türlerinden daha fazla baskıcı tutumlara tabidir. Bu zorluklardan biri dublajdaki görsel-işitsel zorluk olan fonetik eşleşme olan dudak eşleşmesi problemidir. İdeal olan, orijinal sesin, çevrilmiş erek versiyonu ile hem semantik içeriği bakımından hem de deyimleştirme bakımından yer değiştirmesidir. Dudak hareketleri ve orijinaldeki tempo da birbirine uymalıdır” (Pötz, 2003:19).

Gerekli dudak eşleşmesi sağlandığı takdirde dublajlı ses, orijinal görüntü ile bir uyum içerisine girecek ve oyuncunun karakterine uygun seslememenin dublajda yerini

alması, erekdilde izlenen kaynakdil ve kültürdeki filmin, erek izleyici tarafından kabul edilebilirliğini sağlayacaktır.

4.2.6. Dublajda Kültürel Uyarlama

Her filmin kendine ait bir dünyası vardır ve oluştuğu ülkenin az ya da çok kültürel izlerini taşır. Kültürel bilgiler ve kültüre özgü sorunsalının yanı sıra dublaj için görsel ve dramaturgi bilgilerin (görüntü, eylem, metnin tarzı), dilsel bilgilerin (tabela, levha, pano vs.) ve dilsel olmayan bilgilerin (mimik, jest, beden hareketleri) bir arada bulunmasından kaynaklanan başka engeller de vardır. Bu öğeler sadece bütünü birer parçasını oluşturmakta ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemektedir.

Kültürel uyarlamanın ne derece gerekli olduğu, erek kültür ve kaynak kültür arasındaki iletişime ve erek izleyicinin kaynak kültürel bilgisine bağlıdır. Filmde özellikle sayısız bir şekilde araya giren konusal, görsel, akustik, dilsel ve dilsel olmayan kültüre özgü öğelerin başka bir dile ve kültüre aktarımında, kültürel uyarlama kaçınılmazdır. Yazınsal eserler ve sahne oyunlarına nazaran film dublajında kültürel uyarlama oldukça kısıtlıdır. Çünkü çevirmen burada sadece yazılı bir metinle değil, aynı zamanda bu yazılı metne anlam kazandıran görsel metinle de çalışmaktadır. Çevirmen her ne kadar dilsel ve kültürel uyarlamayı vermeye çalışsa da, yazılı çeviride çevirmenin elindeki en büyük koz olan sözcükleri kullanma gücünden yararlanma imkânına yeterince sahip değildir. Çünkü diyalog ile uyumlu bir halde ekrana yansıyan görüntü karesi çevirmeni, çevirisini yapmada yeteri derecede baskı altına almakta ve zaman açısından da sıkıntıya sokmaktadır.

Kısacası dublajlı filmde, kaynak kültürden olduğu gibi alınan görsel düzlemden dolayı bütün eylemin başka bir kültüre, dilsel ve kültürel açıdan oturtulması oldukça zordur. Dublajda kültürel uyarlama dil aracılığı ile gerçekleşse bile, filmin uyum ve yanılması izleyici için muhafaza edilmek zorunda olduğundan, bu uyarlama belirli ölçülerde olur (Stenech, 1994).

Kültürel uyarlama ilgili dikkati çekecek bir örneği Manhart 1996 yılında yayınladığı “Zum Übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis” adlı doktora tezinde yer vermiştir:

“bir tatlının hazırlanmasında belirli ölçüde şekerin kullanıldığı bir Portekiz tatlısı tarifini okuyan kişi, Portekizlerin normalden fazla şeker kullandıklarını unutmaması gerekir. Bu tarifi Almancaya çevirisinde skoposa göre şekerin ölçüsü azaltılmış şekilde ya kesin olarak verilir ya da bu kültürel farklılığa alıcının dikkati çekilir.

Portekiz’de bir işçinin öğlen paydosu esnasında bir bara gidip birkaç bardak şarap içtiğini okuyan kişi, Portekiz barının ne olduğunu ve bardaklara ne kadar az şarap koyulduğunu bilmelidir. Bu şekildeki bir metnin çevirisinde “skoposa göre” çevirinin nasıl yapılacağı düşünülür, böylece Almanca çevirisinde bu şekildeki bir *scene* bar ve şarap tüketimi hakkında yanlış çözülmüş olmaz”.

Her iki örnekte gündelik hayattaki kültürel fenomenlerin zorluğu somut olarak dile getirilmiştir. Yazılı bir çeviri metninde yabancı gelenek ve kullanımların açıklanması veya erekdilin kültürel davranışlarına uyarlaması yapılabilir. Bir filmde ise bu nerdeyse imkânsızdır. İlk örneği bir film sahnesiymiş gibi düşünürsek: bir Portekizli mutfakta bir tatlı yapıyor ve aynı anda kızıyla onun okulu hakkında konuşuyor. Erek alıcı kâseye kendisi için oldukça şaşırtıcı bulacağı ölçüde şeker koyulduğunu görür ve bu durum diyalogda açıklanmamıştır. Kendi kültürü kıyaslamaya temel oluşturacağı için bu şekildeki *garip* bir kâseyi kendi tasavvur dünyasında Portekizlilerin yeme alışkanlıklarına ait olarak canlandıracaktır.

İkinci örnekte erek alıcı, şarap ölçüsünün azlığı üzerine şaşırılmış fakat asıl şaşırdığı Portekizli çalışanın öğlen arasında bir bar aramasıdır. Yazılı çevirinin aksine bunun bir film sahnesi ve bu sahneye eşlik eden bir diyalogdan olduğunu düşünürsek, bu sahnede meydana gelen diyalog, yazılı çevirinin aksine, görüntü o an için değişmez olduğu ve diyalog işlemeye devam ettiği için erekdilsel kültüre uyarlama imkânı sağlamaz. Bu durumda filmdeki *sceneler* aracılığıyla izleyicilerin kafasında, filmin *framesi* ile örtüşmeyen ve anlaşılmazlığa neden olan bir *scene* sebep olunur. Dudak ya da Nukleus eşleşmesi burada gerçeğe nazaran fazla bir önem taşımaz, çünkü görüntünün içerdiği bilgi, ne diyalog aracılığıyla ne de alıcının ön bilgisiyle alıcı tarafından doğru olarak yorumlanamayacaktır. Bu fenomenler burada aşılamadığı için dublajın ana problemini oluşturan kültürel eşleşmeme durumu olarak tanımlanır” (Manhart,1996:190-191).

Bu örnekte de gördüğümüz üzere filmin görüntü düzleminin öne çıkması ve buna bağlı olarak da film çevirilerinde sözcüklerin gücünden yararlanılmadığından, belirgin kültürel farklılıkları dilsel olarak filme adapte etmek, kimi zaman imkânsız bir hal almaktadır. Nitekim görüntünün değişmezlik gücü, filmin aşılamayan bir engelidir.

4.2.6.1. Senaryo Metninin Erek Kitleye Uyumluluğu

Senaryo metni oluşturmada çevirmen, kaynak kültürel bir bilginin erek kültürde ne ölçüde anlaşılır olduğunun bilincinde olmalı ve hangi yan anlamların bununla bağlantılı olduğuna karar vermelidir. Çevirmen kaynaktaki senaryo metninde bulunan ilgili kaynak kültürel öğelerin;

- Erek kültürde mevcut olup olmadığını ve benzer yan anlamların, çağrışımların ya da hislerin kaynak kültürdeki gibi meydana gelip gelmediğini;
- Erek kültürde mevcut olan fakat kaynak kültüre nazaran başka yan anlamlar, hisler veya çağrışımlarla kullanılıp kullanılmadığını;
- Erek kültürde olmayan fakat bununla birlikte erek halkın çevirmenin görüşüne göre kaynak kültürün parçası olarak aşına olup olmadığını;
- Erek kültürde olmayan ve ortalama erek kitlesinin kaynak kültürün bir parçası olarak bilinip bilinmediğini, bilmelidir (Stench, 1994:45).

Bu türdeki kaynak kültürel bilgiler aslında filmin konusuyla alakalıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi filmler tarzlarına göre kendi içerisinde sınıflandırılmaktadır. İzleyici ise kendi ilgisi doğrultusunda filmi izleme kararı alan kişidir. Örneğin bilim-kurgu hakkında herhangi bir altyapısı olmayan bir izleyici ilk defa izleyeceği bu tür bir filmde, gerek görüntü, gerekse de işitsel kanal üzerinden kendisine ulaşan bilgiyi reddetme durumunda olabilir.

Diğer çeviri türlerinde olduğu gibi gerek dublajlı, gerekse de altyazılı bir film çevirisinde film siparişini veren kişi, zaten hedef kitlesini belirleyerek filmi sipariş etmiş, çeviri görevini çevirmene verirken alıcı kitlesi önceden göz önünde bulundurulmuş ve çeviri ona göre yön kazanmıştır.

Her ne kadar belirli bir hedef kitlesi amaçlanarak ve bu kitlenin konuyla ilgili altyapıya sahip olduğu düşünülerek film gösterime hazırlansa da izleyici, onun için önemli olmayan bilgi ve sembollerle boğdurulmamalıdır. Çünkü filmin bilinmedik kavramları ve durumları izleyiciyi bir aşırılığa itebilir ve izleyiciyi film alımlamasında engelleyebilir. En iyi durumda filmin eğlendirici işlevi, bilgiyle yer değiştirebilir, en kötü durumda ise film ve erek izleyici arasındaki iletişim tamamen kopabilir.

Erek kitleye yönelik çevrilen senaryo metninde düz anlamların yanı sıra yan anlamlarda önemli bir rol üstlenmektedir. Bundan dolayı yerinde bir aktarım için kaynak ve erek kültür ve dillerinin esaslı bilgisine ihtiyaç vardır. Öncelikli olarak, orijinalin düz anlamlı ve yan anlamlı kültürel bilgileri idrak edilmelidir. Daha sonra erek kitlenin muhtemel beklentileri göz önünde bulundurularak bunların erekdile nasıl aktarılacağına, ek bilgilerin verilir verilmeyeceğine ya da belirli dilsel kültür bilgilerinin çıkarılıp çıkarılmayacağına karar verilmelidir. Eğer karar, dilsel bilgi değişikliğinden yana olursa bu kaynak kültürün kültürel ve dilsel bilgisinde olur, çünkü kaynak kültürden olduğu gibi alınan ve değiştirilemeyen görüntü, ses ve müzik, dikkate alınmak zorundadır. Önemli olan film illüzyonunun izleyici üzerindeki etkisini engellememektir (Stench, 1994).

4.2.7. Uygulamada Dublaj ve Dublaj Yapıtının Oluşumu

4.2.7.1. Siparişi Veren

Öncelikli olarak filmin ait olduğu yapım şirketinden yayınlanma hakkı alınır. Bir filmin dublajının yapılıp yapılmayacağına, ilgili ülkelerin film dağıtımçıları karar verir. Dağıtımçı şirket, dublaja karar verdiği zaman bir seslendirme kuruluşu seçer ve bazı durumlarda kimin ham çeviriyi yapacağını ve kimin dublaj rejisörü olacağını belirler. Kimi durumlarda ise film şirketi, kendi bünyesinde bir veya birden fazla çevirmen barındırmaktadır.

Siparişi veren kişi ya da kuruluş, çeviriyle ilgili gerekli sınırlandırmaları ve beklentileri, hedef kitlesi vb. ile ilgili bilgileri çevirmene bildirerek, çevirmene çevirisinde izleyeceği yönü belirlemede yardımcı olur.

4.2.7.2. Ham Çeviri Ve Dublaj Metni

Dublajda çeviri süreci ham çeviri ve dublaj metni olmak üzere iki sorumluluk alanı üzerinden işler. Yabancı dildeki bir filmi seslendirmede ilk adım, bir dublaj senaryosuna altyapı oluşturacak ham çevirinin hazırlanmasıdır. Bunun için de öncelikli olarak bir çevirmenle anlaşılır. Ham çeviri, gerçek yapıtın temeline hizmet edeceğinden, çeşitli çeviri türleri hakkında bilgi sahibi olan, erek ve kaynakdil arasındaki dilsel ve kültürel farklılık veya benzerliklerin bilincinde olan, dil ve kültür uzmanı bir çevirmen tarafından yapılır. Son hal, medyanın taleplerini bilen ve tecrübeleriyle toplumun beklentisini tahmin edebilen bir dublaj yazarı tarafından tamamlanır. Bu dublaj yazarı uzmanı normalde, dil ve kültür hakkında sadece ortalama bir bilgiye sahiptir ve bundan dolayı dilsel ve kültürel farklılıkları anlamak ve anlatmak durumunda değildir.

Bu iki sorumluluk alanında ilk sırayı alan, orijinal senaryo metninin çevirmen tarafından ham çeviri şeklinde çevrilmesidir. Genelde ham metnin çevirmenine filmin kaseti verilir ve böylece çevirmen diyalogları görebilir. Daha sonra bu ham çeviri dublaj yazarına verilir ve dublaj yazarı tarafından gerekli olan dudak eşleşmeleri, metnin uzunluk ya da kısalığı ve diğer filmsel bakış açıları da sağlanarak, dublaj metni haline alır. Dublaj yazarı filmi sahne sahne izleyerek ham çeviriye dayanarak dublaj metnini oluşturur. Senkron stüdyosundaki seslendirme esnasında gerekli görüldüğü takdirde dublaj metninde mecburi değişiklikler yapılır (Herbst, 1994:203-205).

Seslendirme sürecinde gerçekleşen değişiklikler köklü değişiklikler olmayıp, dublaj metninin temeli ham çeviriye dayanır. Birtakım eşleşmelerin zorunlu olduğu durumlarda dublaj yazarı anlamı ve alımlamayı yok ettirmeden dublaj metninde gerekli değişiklikleri yapabilir. Elbette bu değişikliklerin temelinde yatan esas neden, izleyiciyi filmin dünyasına çekebilmektir.

Aslında dudak hareketleri ham çeviride fazla dikkate alınmaz. Çünkü dudak eşleşmesindeki belirgin durum, ancak seslendirme sanatçıları işin içine dâhil olduğunda kendini göstermektedir. Bu noktada devreye dublaj yazarı girer. Dublaj metninin oluşumunda dublaj yazarı ile çevirmenin rolleri birbirine hem yakın hem uzaktır.

Ham çeviri ile dublaj metni arasında kimi zaman önemli ölçüde farklılık olsa da, ham çevirinin dublaj çevirisi üzerinde büyük bir etkisi olduğu unutulmamalıdır. Dublaj

yazarı ham çeviriyi üreten çevirmenden daha farklı bir metin oluşturamaz. Belirttiğimiz gibi dublaj çevirisini oluşturma evresindeki değişiklikler, ana temaya bağlı olarak gerekli eşleşme durumlarını sağlayabilmek için meydana gelir.

Dublaj metninin oluşum süreci ilk olarak dublaj stüdyosunda cereyan eder. Çünkü ham çeviri, stüdyoda film ilk izlenmeye başlandığında gerekli değişiklikleri ortaya çıkarır. Dublaj metni stüdyoda film izlenmeye başlandığı ve aynı anada seslendirme sanatçılarının ilk olarak ham çeviriyi seslendirmeye başladıktan sonra ortaya çıkan zorunlu değişiklikler sonucunda son halini alır.

4.2.7.3. Ham Çevirmen Ve Dublaj Yazarı

Film çevirmeni sadece iki kültür aracındaki aracı değildir. İletişim kuramına göre çevirmen her şeyden önce alıcı kitlenin toplumsal değer yargılarını, örf-adet, gelenek-göreneklerini bilen ve bu noktada filtre işlevi gören kişidir. Bu nedenle çevirmen diğer kültürdeki rahatsız edici ya da uygun düşmeyen herhangi bir durum karşısında, “uyarlama” veya “yerine başka bir şey kullanma” yetisine sahip olmalıdır. Bu keşfin gerçekleşebilmesi yani orijinal metni anlama ve anlamlandırabilme, ancak çevirmenin diğer dil ve kültüre yeterince hâkim olmasına bağlıdır.

Ham çeviriyi hazırlayan çevirmen detaylı bir senaryo metni ile çalışır. Filmde konuşulan diyalog burada yazılı dil ile yer değiştirir. Sesleme, jest ve mimikler bir ifadeyi yorumlamada belirleyici etkenler olduğundan, ham çeviriyi yapan çevirmenin filmle çalışması daha verimli olacaktır (Herbst, 1994). Çok nadirde olsa bazı dağıtımçılar çevirmene orijinal filmi vermez. Eğer çevirmen sadece orijinal diyalog listesi ile çeviri yapmaya ve durumsal tasviri vermeye zorlanmış ise o takdirde aşağıdaki problemler ortaya çıkabilir:

- Görsel-işitsel metinler sadece dil ile var olmazlar. Bundan dolayı çevirmen metni, görüntüsüz, müziksiz ve gürültüsüz olarak kendi bütünlüğünde kavrayamaz. Durum böyle olunca da yanlış yorumlamalar ve bundan ötürüde yanlış çeviri ortaya çıkabilir.
- Sadece diyalog listesi ile ses tonunun yükselip alçalmasına, ses şiddetine, sesteki önemli ifadeler, aksana, dil özelliklerine vs. dikkat edilemez. Bir ifadenin gerçek anlamı ve kişinin özellikleri bilinmemektedir.

- Görüntüsüz görme ve diyalogsuz duyma durumunda dilsel olmayan öğeleri ya da aksanı bilmek ve bunları erekdilde ifade edilir hale getirmek imkânsızdır.
- Filmi görmeden görüntünün ve dilin karşıt ya da tamamlayıcı olup olmadığı bilinemez. Sözcük ve görüntünün birlikte olmasından dolayı tamamen yeni bir anlam oluşabilir. Hiç bir anlamı olmayan konuşma, kin ya da sevgi dolu bir bakış değiştirilirken, önemli olan mimik, jest ve eylemdir ya da bu ironi ile verilir (Stenech, 1994:53).

Ham çeviriyi hazırlayan çevirmen, yazılı olmasına rağmen dublaj diyalogunun konuşulacak bir diyalog, monolog ya da tasvir olacağı bilincinde olmalıdır. Kullanılacak dil, günlük dil gibi etkili olmalıdır. Çünkü izleyici herhangi bir sahneyi ikinci kez izleme şansına sahip olmadığı için dil, kolay anlaşılabilir olmalı ve istenilen etkiyi derhal yaratmalıdır. Ham çevirmenin yanında dublaj yazarının çeviri kuramlarını bilmesine gerek yoktur. Dublaj yazarının yabancı dile yeteri derecede hakim ve diğer kültürü tanıyor olması dublajın amacı için yeterlidir (Hornby,1999:265).

“Dublaj yazarı, sadece orijinal dili bilmekle kalmamalı, aynı zamanda oyuncunun dış görünüşünden tutun da, onun mimiği, beden dili ve dudak hareketlerine kadar tüm bedensel hareketlerini anlayabilmelidir “(Pisek, 1994:113).

Ham metni çeviren çevirmenden tam olarak beklenen eşleşmeleri sağlaması değildir, çevirmenden asıl beklenen metni görüntü bağlamını da göz önünde bulundurarak mümkün olduğunca bir bütünlük içerisinde erekdil ve kültüre aktarmasıdır. Dublaj yazarından ise beklenen kaynakdil ve kültüre tamamen hâkim olması değil, aksine yukarıda değindiğimiz çeşitli eşleşme durumlarını gerçekleştirebilmesidir. Ham çeviri bittikten sonra bu çeviri, orijinal filmle beraber, stüdyoda sesin kaydedilmesinde kullanılacak olan dublaj metninin oluşmasında, dublaj yazarına bir model olarak yardımcı olur. Bu oluşum metin olarak adlandırılır. Bunu yanı sıra çeşitli eşleşme gereklilikleri dikkate alınmalı ve metin, dilsel ve kültürel olarak uygunluk göstermelidir. Dublaj diyalogundaki diğer değişiklikler sesin kayda geçmesi esnasında olur, çünkü ilk olarak orada dudak eşleşmesi sınanabilmektedir. Dublaj konuşmacılarının seçiminden sonra dublaj yazarı dublaj stüdyosunda metnin nasıl

okunacağına dair talimatlar, rol ve metnin bağlamı ile ilgili bilgileri verir. Çünkü o, filmi bilen tek kişidir (Herbst, 1994).

4.2.7.4. Dublaj Metninin Seslendirilmesi ve Kaydı

Seslendirmenin temelinde yatan dublaj çevirisi, yani metnidir. Senaryo metni ham çeviri ve dublaj metni aşamalarını tamamladıktan sonra, sıra bu metni orijinal görüntü üzerinde seslendirmeye gelir. Seslendirme esnasında görev yapan dublaj yazarı ve ses yönetmenidir.

“Dublajın bitmiş halde bir sonuca ulaşmasında birçok kişi görev almaktadır. Çevirmen, seslendirme sanatçıları, kayıt teknisyenleri gibi kişiler dublajda dublaj yazarına yardım ederler. Dublaj süreci çok karmaşık, zaman isteyen ve masraflı bir süreçtir” (Pötz, 2003:20).

Dublaj, yani seslendirme işlemi başlamadan önce film “Takes” diye adlandırılan kısa parçacıklara bölünür. Bu Takes’ler normalde iki ya da üç cümlecikten oluşmaktadır. Örneğin 45 dakikalık bir film 300 Takes’e bölünmektedir (Rojas, 2007:110).

“Dublaj mekanizmasının taslağını çıkarırsak; öncelikle film diyalogunun ham bir çevirisi yapılır. Bu ham çeviri dublaj senaryosunun temelini oluşturur. Metin, dudak ve mimik hareketleri göz önünde bulundurularak değişikliğe uğrar. Daha sonra film “takes” diye adlandırılan yani en fazla 3 cümleden oluşan kısa katmanlara ayrılır, bu işlem kayıtlar uygunluk sağlayana kadar devam eder” (Schröpf, 2003:12).

Seslendirme stüdyosunda bulunan dublaj seslendirmecilerinde, seslendirecekleri senaryo metni hazır bulunur. Dublaj yazarı metinle, eylemle ve rol dağılımı ile ilgili gerekli bilgiyi verdikten sonra, seslendirmecilere metni nasıl seslendireceklerini izah eder. Bu bilgileri vermesi önemlidir, çünkü seslendirme sanatçılarının film hakkında daha önceden edindikleri herhangi bir bilgi yoktur.

Dublaj seslendirmecileri, her bir Takes’i en az bir kez orijinal dilinde dinler, bunun nedeni seslendirme sanatçısının orijinal konuşma ile ilgili bilgi edinebilmesidir. İkinci etapta ise orijinal ses olmadan, sadece görüntü seslendirme sanatçılarına gösterilir ve bu esnada dublaj metni seslendirmeci tarafından okunmaya başlanır (Manhart, 1996:143).

Seslendirmenin başlamasıyla eşleşmeye dair gerekli görülen metinsel değişiklikler, dublaj yazarı tarafından yapılır. Bu esnada dublaj yazarına yardımcı olanlar, ses yönetmeni ve filmi Takes'lere ayıran makasçısıdır. İlk Takes başarı ile bittikten sonra ikinci Takes üzerinde çalışılmaya başlanır. Teorik olarak bu işlemler esnasında orijinal ses duyulabilir. Fakat bu durum uygulamada fazla kullanılmamaktadır. Stüdyodaki seslendirme kaydı bittikten sonra, erekdildeki seslendirme ile orijinal görüntü bir araya getirilir ve orijinal müzik ve seslerde başka bir stüdyoda kaydedilerek filme son hal verilir (Herbst,1994:14-15; Rojas,2007:110).

4.2.8. Dublaj Metnini Oluşturma Stratejileri

Yukarıda da sıkça değindiğimiz gibi, orijinal filmin seslendirilmesine temel olan erekdildeki senaryo metni, iki oluşum evresinde tamamlanmaktadır. İlk çeviri şekli ham çeviri olarak ortaya çıktıktan sonra, ikinci aşama seslendirme stüdyosunda seslendirmenin başlaması ile ortaya çıkan problemleri giderme sonucu oluşan dublaj metnidir. Ham çevirinin dublaj metnine dönüşmesinde uygulanan değişikliklerden biri, orijinaldeki seslendirme ile erekmetin seslendirmesinin eşdeğer olmasını sağlayan ve bu oluşum evresine etkide bulunan dudak eşleşmesi ve metnin içeriksel ve dilsel düzeyini iyileştirmeye yönelik olan metin iyileştirme stratejisidir.

“Baştan beri görsel-işitsel metinlerin tipik çevirisi, mekanik olgulardan dolayı çevirmenin hareket alanını sınırlamaktadır. Böylece, örneğin filmdeki bir sahneyi kesip atmak gibi çevirmen için gerekli olarak görülen, uzmanlık ya da teknik sınırları olmayan konular da çevirmeni engellemektedir. Fakat sahneyi kesip atmak ya da tek bir görsel ögenin yerinin değiştirmek, film için büyük bir problem oluşturmaktadır. Dilsel materyallerin aktarılmasında sorumluluk taşıyan iki kanalın farklı oluşu, çevirmeni kendi metotları içerisinde fazlasıyla sınırlamaktadır” (Pötz, 2003:20).

Pötz'ün de belirttiği gibi dilsel bir materyalin hem görsel, hem işitsel kanal üzerinden erek alıcıya ulaşması gerekliliği, bu dilsel metni, belirtilen iki kanala uyumlu kılma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir.

4.2.8.1. Dudak Eşleşmesi Stratejisi

Gerekli dudak eşleşmesini sağlamada yukarıda da belirttiğimiz gibi nicelikli ve nitelikli dudak eşleşmesi önemli rol oynamaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi dublaj metnindeki diyalog parçaları, ekrandaki oyuncunun konuşmaya başlaması ve bitirmesi ile başlamalı ve bitmelidir. Eğer ham çevirideki diyalog parçası ekrandaki konuşmacının konuşmaya başlama ve bitmesinden çok kısa veya çok uzunsa, bu takdirde dublaj yazarı tarafından diyalog parçası, özünde bir anlam kaybı yaratmaksızın metne ve görüntü bağlamına uygun olarak değişikliğe uğrayabilir. Dudak eşleşmesindeki başlıca amaç, izleyiciyi filmi sanki kendi ana dilinde izliyormuşçasına bir yanılsama yaratmaktır.

Diyalog parçasını kısaltmada bir sözcük veya bir cümle ya metinden tamamen çıkarılır, ya da cümle aynı anlamı taşıyan farklı sözcüklerle daha kısa bir şekilde verilir. Eğer ki kullanılan bağlaç, zarf veya kişi zamirleri dilbilgisel öğeleri çıkarmada metnin içeriksel anlamı bozulmayacaksa, bu öğelerin metinden çıkarılması yerinde bir karar olacaktır. Böylelikle metin gerekli dudak eşleşmesine ulaşmış olacaktır. Dudak eşleşmesini sağlayacak stratejilerden bazıları şunlardır;

- **Bir cümlenin kısaltılması:** Bir cümlenin kısaltılmasında izlenen strateji cümlenin yine aynı anlama denk gelecek başka bir cümle veya sözcükle verilmesidir. Örneğin “evet doğru” yerine sadece “doğru” kullanılması gibi.
- **Zamirleştirme:** Bu stratejide izlenen yöntem, ismi zamirleştirmektir. Örneğin “Çantam nerede? Benim çantamı gördün mü?” yerine “çantam nerede? Onu gördün mü?” gibi.
- **Cümlenin bir parçasının atlanması:** Burada önemli olan, diyalog parçasına kendi bütünlüğünde bir anlam kaybı yaşatmaksızın, cümlenin anlam açısından önem taşımayan bir kısmı atlanabilir. “Bu gece gökteki yıldızların hepsi birer birer ışıldıyor” yerine “Bu gece yıldızların hepsi ışıldıyor” gibi.
- **Cümle yapısını değiştirmek:** Bu stratejide söz konusu olan, aynı anlamı verecek farklı bir cümle kullanmaktır. “Bu akşam 18.00 treni ile Ankara’ya gidecek” yerine “Ankara’ya 18.00 tereni ile bu akşam gidecek” gibi. Böylece

hem metin uzunluk veya kısalığı ayarlanmış hem de dudak eşleşmesi durumu yakalanmış olacaktır (Herbst, 1994:212).

Dudak eşleşmesini sağlama esnasında değişikliğe uğrayan metinde dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, diyalog parçasının bir önceki ve gelecek olan bir sonraki parça ile uyum içerisinde olmasıdır. İzleyici ne erekdilde konuşulan dili, ne de orijinal görüntüyü hayal dünyasında tasvir etme ve yorumlama imkânına sahip değildir. Çünkü izleyicinin “kısa zaman belleği” bir sonraki sahnenin ayrıntısını kaydetmeye başlar (Manhart, 1996:51).

4.2.8.2. Metnin Kalitesini Arttırma Stratejisi

Dublaj metnini oluşturmada izlenecek bir diğer strateji ise metnin kalitesini yükseltmeye yönelik yapılan çalışmadır. Belirttiğimiz gibi ham çeviri, orijinal senaryo metninin bir çevirisidir ve seslendirme esnasında dublaj yazarı gerekli gördüğü takdirde metnin içeriksel bağlamını etkilemeden, metnin kalitesini yükseltmede metin üzerinde değişiklikler yapabilir. Daha öncede belirttiğimiz üzere dublaj yazarı, medyanın taleplerini bilen ve tecrübeleriyle halkın beklentisini tahmin edebilen bir uzmandır.

Metin kalitesini yükseltme stratejisini bir örnekle açıklamaya çalışırsak; “Anneniz burada, sizinle konuşmak istiyor” yerine “Anneniz burada, sizinle görüşmek istiyor” cümlesini kullanmak metnin bütünsel anlamında bir anlam kaybına yol açılmayacağı gibi, sözdizimsel bağlamda daha uygun bir cümle kurulmuş olacaktır. (Herbst, 1994:215)

4.2.8.3. Dublajda Zaman Ve Maliyet

Bir filmin dublajını yapmak altyazısını yapmaktan daha uzun bir zaman almakta ve daha pahalıya mal olmaktadır. Öncelikli olarak senaryo metni ilk aşamada ham metnin çevirmeni tarafından çevrilmekte, ikinci aşamada ise dublaj yazarı tarafından gerekli görülen değişiklikler yapılmaktadır. Dublajda film seslendirileceği, bunun yanı sıra gerekli eşleşmeler sağlanacağı ve film belirli karelere ayrılacağı için gerekli olan zaman dilimi, altyazıya nazaran daha fazladır.

Dublajın altyazıya nazaran daha pahalı bir çeviri şekli olmasındaki nedenlerden biri, seslendirme sanatçılarının bu süreçte yer almasıdır. Bir diğer neden ise hem ham

çeviriyi yapan çevirmenle, hem de dublaj yazarıyla çalışılması, dublajın daha pahalı bir teknik olmasına neden olmaktadır.

Filmin dublajlı veya altyazılı olarak gösterime girmesini belirleyen en büyük etken ise maliyet, filmin kalitesi ve izleyici etkenidir.

4.2.9. Dublaj Çeşitleri

Dublaj seslendirmenin diğer bir şeklidir. Dublajla seslendirmenin kendine özgü aktarımından dolayı dublajla ilgili yeni bir ayırım yaparak dublajı, diliçi ve dillerarası dublaj olmak üzere ikiye ayırmayı uygun gördük. Böyle bir ayırımın daha önce yapılmamış olması, film çevirisine yaklaşımdaki bir eksiklik olarak görülebilir. Tezimizde ilk defa böyle bir ayırım yaparak, diliçi ve dillerarası bir çeviri sürecinin gerçekleştiğini vurgulayacağız.

4.2.9.1. Diliçi Dublaj

Diliçi dublaj aslında kendi arasında ikiye ayrılabilir. Yukarda değindiğimiz ham çevirmen ve dublaj yazarı bölümünü farklı bir bakış açısından ele alalım. Öncelikle dillerarası bir çeviri metni hazırlayan ham çevirmenle karşı karşıyayızdır. Ham metni üreten çevirmen dillerarası bir iş yaptığının bilincinde olarak metni ereldile aktarır. Seslendirme stüdyosunda ham metinle çalışmaya başlayan dublaj yazarı ise, seslendirmenin yerinde ve zamanında yapılmasını sağlamak amacıyla ham çeviri metninde gerekli gördüğü değişiklikleri yaparak diliçi bir çalışma gerçekleştirir. Dil değişiminin olmadığı diliçi bu çalışmanın sonucu olarak diliçi dublaj gerçekleşmiş olur.

Bir diğer diliçi dublaj çeşidi ise yerli filmlerde oyuncuların kendi seslerini kullanmayıp, bir başkası tarafından seslendirilmesidir. Bunu birçok örneğini günümüzde görmekteyiz ve oldukça yaygın bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz. Burada amaç, alıcı kitlenin beklentilerine karşılık gelecek bir seslendirme modeli seçmektir. Günümüzde büyük bir alıcı kitlesine sahip olan Kurtlar Vadisi dizisi veya aynı dizinin sinema versiyonu olan Kurtlar Vadisi Irak filminin başrol oyuncusu olan Necati Şaşmaz'ı Umut Tabaklı isimli bir seslendirme sanatçısı seslendirmiştir.

Cüneyt Arkın'ın 1970 li yıllardaki filmleri çok tanınmış seslendirme modeli sunmaktadır. "Nayır", "N'olamaz" şeklindeki konuşma şekli bugün dahi aklımızdadır

ve tekrarlamaktayızdır. Ama aslında bu sanatçımızı seslendiren yine bir seslendirme sanatçısı olan Abdurrahman Palay'dır.

Bu tür örnekleri çoğaltmamız elbette mümkündür. Diliçi dublajın dillerarası dublaj ile kıyaslanması mümkün değildir. Çünkü burada herhangi bir çeviri metni söz konusu değildir. Fakat burada dikkate alınması gereken en önemli nokta dudak eşleşmesini sağlamaktır. Dillerarası dublajda yüzdeyüz bir şart olmayan dudak eşleşmesi burada olmazsa olmaz bir durum olarak karşımıza çıkar. Çünkü izleyici filmi, yerli oyuncular ile ve kendi anadillerinde çekildiğinin bilincinde olarak izleyecektir. Dolayısıyla izleyicinin bu noktada beklentisi birebir bir dudak eşleşmesinin olmasıdır.

4.2.9.2. Dillerarası Dublaj

Baştan beri değindiğimiz ve tezimizi ana konusu olan bir seslendirme çeşididir. Dillerarası dublajda söz konusu olan, kaynakdil ve kültürden alınan orijinal filmin görüntü düzlemi korunarak, sesli diyalogun yine başka bir sesli diyalog ile yer değiştirmesidir. Burada dikey bir süreç söz konusudur. Çünkü değişen sadece diyalogun kendisidir. Diyalog yine orijinaldeki ile aynı kanal üzerinden alıcısına ulaşacaktır. Dillerarası dublajda önemli olan izleyicide, filmi sanki kendi ana dilinde izliyormuşçasına bir yanılama yaratmaktır.

Dillerarası ve diliçi dublajın ortak noktası, okuma-yazma bilmeyen alıcılara dahi hitap edebilmesidir. İzleyici burada yabancı bir filmi izlediğinin bilincinde olmakla beraber, filmi kendi ana dilinde izliyormuş gibi bir beklenti içerisinde olacaktır. Bu sebeple dillerarası dublajda da mümkün olunan dudak eşleşmesi sağlanmalı ve çevirmen sessel düzlem ile görüntü düzlemini birbiri ile uyumlu halde sunmalıdır.

Dudak eşleşmesi ve farklı bir kişinin sesinin kullanılması ise her iki dublaj çeşidinin benzer yanlarıdır. Diliçi çeviride dudak eşleşmesi çok daha kolay olmakla birlikte yine de, film karakterlerine uygun dudak eşleşmesi yapmak çok kolay bir iş değildir. Stüdyoda başka birinin sesinin yeniden seslendirilmesi ise her iki türün ortak özelliğidir.

4.3. Altyazı

4.3.1. Altyazıya Yönelik Bakışaçıları

Altyazı, film diyalogunun, orijinalin beyaz perde veya ekranda görülebilen sahnesine uygun olarak eşleşen, orijinal film senaryosunun kısaltılmış çevirisidir. Çevirmen burada sadece yazılı metinle çalışmaz aynı zamanda görüntüsel ve işitsel ifadeler de dikkate alınmalıdır. Teknik nedenlerden dolayı altyazı için zamanın ve yerin sınırlı olması, çevirmeni kısa ve basit cümleler kurma baskısı altına almaktadır. Altyazı, yazılı metin olarak erek izleyici ile buluştuğundan, çevirmenin kullanacağı noktalama işaretleri de erek alıcının altyazıyı içeriksel olarak kavramasını kolaylaştıracaktır. Her ne kadar zaman ve yer problemi olsa da, satır dönüşümlerinde her bir altyazının mantıklı bir sözdizimsel bütünlük oluşturmasına dikkat edilmelidir (Hornby,1999:261-262).

Altyazı çevirmeni, film diyalogunun kısaltılmış halini verme durumunda olduğundan dolayı, altyazılamada çeviri sadece içeriksel ve stilistik olarak önem taşımaz, aynı zamanda altyazının doğru zamanda, doğru sahnede ekrana yansımaya ve ekrandan çıkmasına dikkat edilmelidir.

Altyazılama gösterge içi bir aktarımdır. Yani, bir altyazılamada kaynaktilin dilse-işitsel göstergeleri korunur ve erekdilde dilsel-görsel göstergeler ile doldurulur. Buradan çıkaracağımız sonuç altyazılama, dilsel-işitsel göstergelerin dilsel-görsel göstergeler süreci ile yer değiştirmesidir.

Gottlieb, orijinal dilin sınanabilirliğinin mümkün olmadığı dublajdaki “gizli çeviri”ye karşılık, altyazılamada orijinal dilin sınanabildiği “açık çeviri”den bahseder. Tamamlanmış ürün, kaynaktile az çok hâkim olan herkes tarafından eleştirilebilir (Pötz, 2003).

Altyazının amacı, kaynaktil diyalogunu erekdil izleyicisine aktarmaktır. Bu bilgilendirmeyi sağlamak amacıyla kaynak metin, bir amaç doğrultusunda, bilinçli olarak değişikliğe uğrar. Bu değişiklik süreci sonrasında altyazı, basit cümle yapısına sahip olmalı, mantıklı bir bütünlük oluşturmalı, doğru, kolay, anlaşılır ve inandırıcı olmalıdır.

Nir, altyazılamada ortaya çıkan çeviriyi, sadece asıl anlamıyla işlenmiş olan sürecin bir parçası olarak görür. Bu bağlamda Nir, altyazıda meydana gelen aktarımın üç aşamasından söz eder.

- 1- Bir dilin, bir başka dile çevrilmesi.
- 2- Konuşulan bir diyalogun, yazılı metne dönüştürülmesi.
- 3- Tam metnin kısaltılmış hali (Schröpf, 2003:36).

Gottlieb altyazıda, çevirinin belli özelliklerini şu şekilde saptamıştır.

- Yazılı biçimdedir, böylece dublajdan ayrılır.
- Eklemelidir, çünkü erek metin, kaynak metinden oluşur.
- Direkt, yani dolaysızdır çünkü açıklamalar, söylemler akıcıdır ve dinleyici-izleyici-okuyucu aracılığı ile sunulur.
- Andaştır, yani orijinal film diyalogu aynı anda altyazı ile sunulmaktadır.
- Film mesajının diğer tarafa aktarılması için en az iki kanal kullanılmasından dolayı altyazılı bir film multimedyal yani birden fazla kanal üzerinden yayınlanan bir üründür (Schröpf, 2003:37).

Altyazı ilk etapta bilgilendirme işlevini yerine getirmeli, izleyici altyazı aracılığıyla, o anda orijinalde olup biten hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Altyazı burada görsel bir bilgiye eşlik ettiği için, eşlik edilen bir işlevden de söz edilebilir. Altyazıda esas bilgiyi görüntü elinde bulundurmaktadır. Altyazı sadece görüntüye eşlik eden ek bir bilgidir. İzleyici, görüntüde yer alan altyazı ile filme bir anlam yükler.

Altyazılamada çevirmen, alıcısına yazılı dil üzerinden ulaşacağı bilincinde olarak, bilgiyi erek kitleye aktarmada yazı dilini dikkate almalıdır. Altyazı çevirmeni semantik, yani “anlama” dayalı düzleme bir zarar vermeden, görüntü bağlamındaki bilgileri altyazıya geçirir. Fakat her bir dilsel göstergiyi de mutlaka altyazılamasına gerek yoktur.

Altyazılamanın asıl amacı, izleyiciye altyazıyı okumadan her şeyi anladığı izlenimini vermektir. İdeal olan altyazı, izleyiciye bütün filmi anlamasında altyazısız aracılık yapandır (Schröpf, 2003:39).

4.3.2. Çoklu Gösterge Bileşkesi Olarak Altyazı

Tıpkı dublajda olduğu gibi altyazılı filmler de, görsel ve işitsel özelliğinden dolayı çoklu göstergeler bütünü olarak değerlendirilmektedir. Bu çoklu göstergenin yazılı metin çevirisi olan altyazı ile ilgili bazı tanımlamalara değinecek olursak, altyazı üzerine doktora tezi yazmış olan Gottlieb'in altyazıyı "Altyazıda söz konusu olan, orijinal diyalogda seslendirilen birden fazla kanal üzerinden alıcısına ulaşan bir metnin kısaltılmış bir yazılı çevirisidir" (Selmanovic, 2005:46) şeklinde tanımlaması, çevirinin bir türü olan altyazı kavramını açıklamaktadır.

Yine Gottlieb'in bir başka tanımıyla;

"Altyazı, ek, yüzeysel ve çok kanallı bir metin tipinin *an uyumlu* olan çevirisinin yazılı şekli, olarak tanımlanabilir"(Guhs, 2006:61).

"An uyumlu" olmaktan Gottlieb'in dile getirmek istediği altyazının orijinal ile aynı anda görünmesidir, "yüzeysel" olmakla Gottlieb'in kastettiği ise izleyicinin her bir altyazının ekranda kalma süresini kontrol etmediğidir.

Gottlieb konuşulan dilin yazılı dile dönüşmesinden dolayı altyazıyı çapraz bir çeviri tipi olarak görmektedir (Wahl, 2005:139).

Dublajdaki sessel sürecin yine sessel süreçle yer değiştirmesinin aksine altyazıda, sessel süreç bir yandan orijinal haliyle korunurken, diğer yandan bu düzlemin yazılı formu ekranda erekdil halinde görüntüyle uyumlu bir şekilde verilmektedir. Çeviri sürecinin çapraz olmasının nedeni, erek izleyici kitlesinin algılama ve alımlamasındaki kanalın, işitselden görselliğe geçmesinde yatmaktadır.

Reiss'a göre görsel-işitsel metinler medya bilgilendiricidir ve grafik, akustik ve optik şekil olan dilsel olmayan ifade biçimlerini kapsarlar (Herbst, 1994,219). Seçilen bu çeviri yönteminde önemli olan, kaynaktaki izleyicide uyanan etkinin benzerini, erek dildeki izleyicide de elde etmektir. Çeviri, eğer kaynak kitlede yabancı bir etki

bırakmamışsa erek kitlede de yabancı etki bırakmamalıdır. Bu noktada yazarın amacı da önemlidir.

Gottlieb'in "gizli" olarak tanımladığı dublaj karşısında altyazılama "açık" bir çeviri şeklidir (Herbst, 1994,237). Yani altyazılama orijinaliyle birlikte aynı anda sunulmaktadır. Çeviri, dublajdakinin aksine, sunulduğu an itibariyle orijinaliyle karşılaştırılabilmektedir. Burada dikkate alınması gereken bir diğer nokta ise her bir izleyicinin kaynakdili bilemeyeceğidir. Kaynak metnin sözcüksel ve sözdizimsel karakteristiği aktarıldığı için Gottlieb altyazıyı parçasal olarak da tanımlamaktadır.

Nir'in söz ettiği bir diğer yaklaşım ise altyazının, en azından izleyici için, andaş çevirinin bir çeşidi olduğudur. Bu yaklaşım altyazı çevirmeni tarafından altyazının oluşumu sırasında göz önünde bulundurulmalıdır (Schröpf, 2003:38).

"Altyazı, ekranda veya beyaz perdede gösterilip seslendirilen filmin orijinal sahnesi ile uyumlu olan, kısaltılmış yazılı film diyalogu çevirisidir" (Rojas, 2007:88.)

Resim, müzik (filmde duyulabilen bütün bileşenler) ve eylem ile uygun olan (metin içi uygunluk) ya da erek alıcının (kültürel) beklentileri ile uyumlu olmayan bir altyazı (ya da parçası), film bütünlüğünü rahatsız edici şekilde etkiler ve ilgili yerde işlev görmez, yani iletişimin erek alıcısıyla doğru şekilde buluşamamasına neden olur.

Birden fazla kanal üzerinden yayınlanan bir metnin çevirisinde, çevirinin yanında orijinal metin ya tam olarak ya da kısmen verilmektedir. Örneğin altyazı sırasında orijinal metin çeviri metinle yan yana bulunmaktadır. Orijinal metnin tam olarak bulunmaması ve yerine yenisinin oluşturulması (kitap ve radyo oyunu) tek kanallı, yani tek anlamlı yapıtların özelliğidir (Schröpf, 2003).

4.3.3. Çoklu Gösterge Metni Olarak Altyazı

Altyazı metni, kaynakdil ve kültürde yazılmış olan senaryo metninin, erekdil ve kültüre daha kısa bir biçimde çevrilmiş olan halidir. Orijinalinin tersine metin, duyulan bir metin değil, aksine okunan bir metindir.

Altyazıda çeviri aracılığı ile değişen sadece dil değildir, aynı zamanda iletişim kanalı da değişir. Birden fazla kanallı özelliğinden dolayı altyazı, çoklu gösterge metinleri sınıfına dâhil edilmektedir. Bu sınıfa dâhil olmasındaki en önemli neden, altyazının eklemeli

özelliğidir, yani konuşulan dilin yazılı dile geçmesidir. Tek kanaldan alıcıya ulaşan çeviri metinlerinde orijinal ile çeviri yer değiştirdiği için eklemeli yaklaşım bu tür metinlerde mevcut değildir.

Kısa diyalog parçalarından oluşan bu senaryo metni, yazılı bir biçim teşkil ettiğinden, metin olma özelliğini yazılı form üzerinden taşımaktadır. Bu yazılı form, kaynakdil ve görüntüsü ile perdeye yansıyan ve işitsel olarak alımlanan orijinal diyalogun sahnelerine uymak durumunda olduğundan, çoklu gösterge metnidir. Yazılı biçimde bulunan altyazı, bir yandan orijinal görüntüye zamandaş olarak eşlik ederken, diğer yandan orijinal seslendirmenin duyulabilirliğinden dolayı kaynak senaryo metnine bağımlıdır.

Altyazı metninin yazılı bir formda olması, metnin yazım kuralları, noktalama işaretleri gibi dilbilgisi kurallarına uymasını gerektirir. Altyazıda bu uyum kaçınılmazdır, çünkü erek izleyici filmi bu yazılı metin üzerinden anlamlandıracaktır. Herhangi bir yazım yanlışlığı veya noktalama hatası, izleyicinin filmi anlamasını engelleyebileceği gibi ekranda yer alan kareyi anlamlandırmada da sıkıntı yaşatacaktır.

“Çevirmen, çevirinin oluşmasında, orijinal diyalogu kaçınılmaz olarak kısaltmaya yönlendiren zorunluluklara dikkat etmelidir. Fakat medyanın çoklu göstergeliğine borçlu olunan bu kısaltmayla, film konusunun anlaşılması olumsuz etkilenmemelidir (Selmanvic, 2005:48)”.

Dublajın aksine altyazıda metnin alımlanmasında orijinaldeki kanalların aynısı kullanılmamaktadır. Dublajda alımlama görsel ve işitsel kanal üzerinden cereyan ederken, altyazıda alımlama, şayet izleyici kaynakdil bilgisine sahip değilse, sadece görsel kanal üzerinden gerçekleşmektedir.

Altyazılamada söz konusu olan sadece orijinal senaryonun kısaltılmış haldeki çevirisinin ekrana konumlandırılması değildir, aynı zamanda eğer filmin dilsel ve göstergesel düzlemi üzerinde bir etkiye sahip olacak olan levha, tabela, pano, gazete, kitap gibi dilsel-görsel göstergelerle izleyiciye ulaşan metinleri varsa, bunlarda altyazıda erekdildeki yerini alır.

Kısacası altyazıdaki çeviri olayı, sadece işitsel kanal aracılığıyla duyulan orijinal diyalogun, erekdildeki çevirisinin görsel kanal üzerinden takip edilmesi değildir, aynı

zamanda söz konusu olan, görsel kanal aracılığı ile ulaşan önemli kaynaktımsel veya kültürel bilgilerin, yine görsel kanal aracılığı ile erekdilde verilmesidir.

Luyken altyazılamayı, çalışmanın bir parçası olarak “adaptasyon”un (konuşulanı yazıya geçirme) ve “altyazı kompozisyonu” nun (uzun bir mesajın kısaltılmış bir mesaj olarak oluşturulması) yanında “çeviri” (bir dilin bir başka dile aktarımı) olarak ele almaktadır (Guhs1, 2006:58).

4.3.4. Altyazıda Eşleşme Düzlemi

Dublajda mevcut olan eşleşme durumunun aynısı, altyazıda erek metnin yazılı olarak ekranda yer almasından dolayı, söz konusu değildir. Fakat altyazıda da eşleşmeye belli bir dereceye kadar ulaşılmaktadır, eşleşme bir yandan görüntü ile söylenenler arasında, diğer yandan altyazılar arasında sağlanmaktadır (Schröpf, 2003:47).

Bir sahne içerisinde konuşmacının değişmesi veya eylemin-görüntünün değişmesi durumunda altyazı, bu değişikliklere eşdeğer olarak değişime uğrar ve akırdaki yerini almaz. Buradaki söz konusu eşleşme, görüntü veya eyleme bağlı olarak yeni altyazının ekrandaki yerini almasıdır. Fakat bu değişiklikler şayet çok hızlı bir şekilde arka arkaya gelirse, altyazı eşleşmesini de peşi sıra getirecek ve okuma hızı da buna bağlı olarak yükselecektir. Buda izleyiciyi rahatsız edebileceği gibi anlamayı da olumsuz bir şekilde etkileyebilir.

Zaman ver yer sıkıntısından dolayı belli bir süreliğine ekranda kalan altyazı, bir önceki ve bir sonraki altyazı ile uyumlu bir şekilde verilmelidir. Altyazılar arasındaki eşleşme sağlanamadığı ve görüntü karesine uygun altyazı verilmediği takdirde, izleyici bu durum karşısında filmi algılamada problemler yaşayacaktır.

4.3.5. Altyazıda Eşdeğerlilik Düzlemi

Tıpkı dublajda olduğu gibi altyazıda da metnin işlevsel, içeriksel ve andaş eşdeğerlilik düzlemlerinden bahsedebiliriz.

4.3.5.1. Metnin İşlevsel Eşdeğerliliği

Altyazıda metnin işlevsel eşdeğerliliğinden kasıt tıpkı dublajda olduğu gibi erek izleyicinin kaynaktıl ve kültürdeki izleyici gibi metne tepki vermesini sağlamaktır.

Orijinal sesin duyulur olması her ne kadar bu eşdeğerliliği zora sokuyormuş gibi görünse de sonuçta altyazı o anki sahneye hizmet ettiğinden, ait olduğu sahne ile kısmi de olsa işlevselliğini yerine getirebilir.

Kaynakdildeki metnin izleyici tarafından duyulabilir olması, erek metni kaynak metnin hâkimiyetine sürüklemektedir. Eğer ki izleyiciler arasında kaynakdil bilgisine sahip olanlar varsa, bu durumda altyazı onlar için bilgilendirici özelliğinden ziyade yardımcı özelliği kazanacak, böyle bir durumda da altyazı metni, erek izleyiciye filmi anlamada yardımcı araç olması açısından işlevselliğini yerine getirmiş olacaktır.

4.3.5.2. Metnin İçeriksel Eşdeğerliliği

Altyazıda yer ve zaman sınırlandırılmasından dolayı metnin içeriksel eşdeğerliliğini bütünüyle sağlamak oldukça zordur. Zaten altyazı, film diyalog metninin kısaltılmış bir çevirisi olduğundan, orijinal senaryo metninde yer alan bütün bilgi ve göstergelerin altyazı metninde yer alması imkânsızdır.

Maier’inde belirttiği gibi “altyazı bir yandan kısa olmalı, diğer yandan beyaz perdede konuşulan diyalogdaki gerekli bilgileri vermelidir” (Maier, 1997:40). Nu nedenle altyazıda içeriksel eşdeğerlilik, ancak sahneye uygun olan altyazı metninin ekrana konumlandırılması ile mümkün olmaktadır. Bu sayede izleyici, ekranda olup bitenler hakkında detaylı olmasa da, bir bilgi sahibi olma imkânını bulacaktır.

4.3.4.3. Andaş Eşdeğerlilik

Daha öncede belirttiğimiz gibi Gottlieb’e göre altyazı bir nevi andaş çeviridir. Andaş olarak değerlendirilmesindeki neden, o anda konuşulan diyalogun erekdilde özetlenmiş halde ekranda verilmesidir. İzleyici tıpkı andaş çeviride olduğu gibi altyazıda da hem orijinali duymakta, hem de duyduğu bu diyalog pasajlarının erekdildeki özetlenmiş versiyonunu ekranda takip edebilmektedir. Altyazıda andaş eşdeğerlilik iki düzlemde oluşur. İlki konuşulan dilin yazılı dile dönüşmesi ikincisi ise kaynak dilin erek dile dönüşmesi (Shröpf, 2003:50).

Andaş eşdeğerlilikte, şayet erek izleyici kaynakdile az ya da çok hâkimse duydukları ile okuduğu arasında bir karşılaştırma yapabilmeye olanağına sahiptir. Böyle bir durum göz önüne alındığında andaş eşleşmede mümkün olduğunca kaynakdil ve kültüre bağlı, ama

bir o kadar erekdil ve kültüre uygun göstergelerin seçimi hem kaçınılmaz, hem de bir o kadar zordur.

4.3.6. Altyazıda Kültürel Uyarlama

Altyazıda kültürel uyarlama dublajlı bir filme nazaran daha zor sağlanmaktadır. Dublajda orijinal dil duyulmadığı için çevirmen kültürel öğeleri uyarlamada altyazı çevirmenine göre daha rahatken, altyazıda hem görüntü hem de filmin orijinal dilinin duyulabilir olması bu durumu daha da güçleştirmektedir. Çevirmen her ne kadar yazılı sözcüklerin gücünü elinde bulundursa da, kaynakdil ve kültürden değişmeden alınan görüntüye bağlı kaldığından, daha da önemlisi yer ve zaman sorunundan dolayı kültürel uyarlamayı sağlamada güçlük çekmektedir.

Altyazılamacının kültürel öğeleri uyarlamasında izleyeceği 3 yol vardır. Bunlar kaynakdildeki kültürel öğelere erekdilde yer verilmemesi yani *bırakma*, kaynakdildeki kültürel öğelerin *aynen alınması* ve kaynakdildeki kültürel öğelerin erekdildeki eşdeğerleri ile *yenilenmesidir*. Venuti, aynen aktarma ve yenileme için “yerelleştirme” ve “yabancılaştırma” diye adlandırdığı iki yöntem önermektedir. Yerelleştirmede kaynakdile ait kültürel özellikler erekdil kültürüne uyarlanırken, yabancılaştırmada izleyici kaynak kültüre özgü öğeleri aynen yaşayarak iki kültür arasındaki (kültürel ve dilbilimsel) farkı görür. Çeviribilimde yabancılaştırma ve yerelleştirme olan iki parçalı çeviri, Schleiermacher’den beri süregelen tartışmalı bir konudur. Schleiermacher için iki alternatif vardı. Çevirmen ya yazardan mümkün olduğunca uzaklaşacak ve okuyucuya yaklaşacak, ya da mümkün olduğunca okuyucudan uzaklaşıp yazara yaklaşacaktı. Bu iki yöntemden birine karar vermede uygunluğun yanı sıra (zaman, amaç ve erek grup) özellikle kaynak metnin çeşidi de büyük bir rol oynamaktadır. Altyazılamada dikkate alınması gereken iki faktör daha vardır. Bunlar görüntü bilgisi ve orijinal sestir. Orijinal görüntü ve orijinal ses değişmeden, yabancı bir etki ile verilir. Yabancılaştırılmış çeviri, altyazılama için her daim tavsiye edilmez çünkü dilsel ve kültürel farklılıklar orijinal yapıt ile anlaşılır bir şekilde verilmektedir ve izleyici ekranda izlediği hikâyeye ile ilgili daha ziyade açıklayıcı ve aydınlatıcı çeviriye ihtiyaç duyar (Schröpf, 2003).

Bütün öğelerin kültür çerçevesinde erekdile aktarılması her zaman için bir anlam taşımaz. Çünkü biryandan orijinal sunulmaktadır, diğer yandan da altyazıdaki özgünlük

korunmalıdır. Burada genel geçerli olan kurallar sıralanamaz, aksine hangi yöntemin yerinde olduğuna, duruma göre karar verilir.

4.2.6.1. Altyazı Metninin Erek Odaklılığı

Altyazıyı çevirmeni, orijinal diyalogun çeviri diyalogu ile yer değiştirdiği, izleyicinin orijinalinin nasıl olduğu hakkında hiç bir fikri olmadığı dublaj çevirmeni kadar özgür değildir. Altyazılı bir filmde izleyici bir yandan işitsel kanal üzerinden aktarılan orijinal diyalog metnini duyarken, diğer yandan diyalog metnin erekdildeki çevirisini altyazı halinde görsel kanal üzerinden algılar.

Altyazı çevirmeni, izleyiciler arasında orijinal dili az ya da çok bilen kişilerin olacağını hesaba katılmalıdır. Bu gibi durumlardan dolayı orijinal metne olabildiğince bağlı kalınmalıdır. Yani altyazı çevirmeni belirli anahtar sözcükleri çevirisinde vermelidir ve mümkün olduğunca bu sözcükler, orijinal diyalogda konuşuldukları an altyazıda yerini almalıdır. Tabii ki bu her zaman mümkün olmaz ve çevirmen her ne olursa olsun sınırlı bir çeviri özgürlüğüne sahiptir.

Kaynak ya da erekdile yönelik çeviride, altyazı çevirmeninin kararında başlıca iki faktör göz ardı edilmez. Bunlar, erek kitlenin kaynakdil bilgisi ve çevirisi yapılan film materyalinin türüdür.

Gottlieb'in belirttiği gibi, eğer erek kitle kaynakdil odaklı çeviriyi tercih ediyorsa, bu bütün izleyiciler için geçerli olmamalıdır. Örneğin İngilizce bilen birisi İngilizce filmi Almanca altyazıyla izlerse, orijinalle Almancayı karşılaştırma imkânına sahiptir (bu durumun altyazı çevirisinin oluşturulması esnasında mutlaka dikkate alınması gerektiği her zaman için çeşitli yazarlar tarafından belirtilmektedir). Bu durumda izleyici Gottlieb'in dediği gibi “geribildirim” durumunu yaşayabilir. Fakat orijinal dili bilmeyen, iyi bir altyazı çevirisine ihtiyaç duyan kişi, bu geri bildirim durumunu yaşayamaz. İzleyici orijinalle karşılaştırmayacağı bir çeviri ister. İzleyici anlayacağı bir altyazıya ihtiyaç duyar. Bu bağlamda anlaşılıyor ki, altyazı işlevinin incelenmesinde ya da araştırılmasında bu faktörler göz önünde bulundurulmalıdır. Altyazı, orijinal dili bilen ve orijinal dili bilmeyen izleyiciler için, eşlik etme işlevine sahiptir. Karar vermede dikkate alınacak diğer bir etken ise çevrilen diyalogun tarzı, üslubudur. Belirli bir dilin özelliklerini taşıyan deyimler ya da diğer mizahi öğelerin, yani dil oyunlarının

çok fazla kullanıldığı bir komedinin kaynakdil odaklı çevirisinde, bu mizahi etkiler erekdilde kaybolur. Burada altyazı çevirmeni, çevirinin hangi şeklini kullanmak istediğine ve mizahi öğelerin altyazısında nasıl bir tutarlılıkla filmin izleyiciler üzerinde etki edeceğine dair, duruma özgü bir karar vermek durumundadır. Nida'nın anlayışına göre kaynakdile yönelik bir çeviri talebinin önceliği, biçimsel eşdeğerliliği sağlamaktır. Fakat söylev çevirilerinde her bir dil fenomenine bir çözüm talep edildiğinden bu durum, söylev çevirilerinin kuralına zıtlık teşkil eder. Altyazı çevirmeni kendini, uzlaşmaya varılması gereken bir çelişki içerisinde bulur. Çevirmen, hangi durumda kaynakdil odaklı çevirinin anlamlı ve mantıklı olduğuna ve ne zaman pragmatik önceliği vermesi gerektiğine karar verir. Kararında, çevirinin hangi türünü gerçekleştireceğinden bağımsız olan, yer ve zaman faktörü de önemlidir (Schröpf, 2003).

4.3.7. Uygulamada Altyazı ve Altyazı Yapıtının Oluşumu

Bir altyazı yapıtının oluşmasında filmi sipariş eden, film metnini erek dile aktaran, erek dile aktarılan metnin görüntüye uyarlanması gibi çeşitli basamaklar mevcuttur. Öncelikle siparişi verenden başlayıp, altyazının filme uyarlanmasına kadar geçen süreçteki basamaklara kısaca bir göz atacağız.

4.3.7.1. Siparişi Veren

Film şirketi öncelikle gösterime girmesini istediği filmin ait olduğu yabancı ülkedeki film şirketi ile anlaşır. Daha sonra yabancı dil ve kültürde üretilen bu filmin, altyazılı mı yoksa dublajlı mı gösterime gireceğine karar verir. Dağıtımçı şirket, şayet ki altyazıya karar vermişse ya kendi bünyesinde çalıştırdığı ya da bu tür bir hizmeti veren bir film çeviri şirketi ile çalışır.

Tıpkı dublajda olduğu gibi altyazıda da siparişi veren kişi ya da kuruluş, çeviriyle ilgili gerekli sınırlandırmaları ve beklentileri, hedef kitlesi vb. ile ilgili bilgileri çevirmene bildirerek, çevirmene çevirisinde izleyeceği yön ve stratejilerini belirlemede yardımcı olur.

4.3.7.2. Altyazı Çevirisi/Altyazı Metni

Altyazıda, işitsel kanal aracılığı ile erek izleyiciye ulaşan orijinal senaryo metnini üçte bir oranında kısaltılır. Bu kısaltma işlemi orijinal filmin ait olduğu dille de alakalıdır. Örneğin Roman dillerinin çevirisinde metin kısaltması daha fazladır, çünkü bu dillerin konuşma hızı daha yüksektir.

Orijinal senaryo metni öncelikle belli bir kısaltmaya tabi tutularak, erekdildeki altyazı çevirisi oluşturulur. Kısaltılmış bu diyalog çevirisi oluşturulurken, çeşitli stratejilerin kullanılmasıyla bir ifadenin semantik içeriği, belirli öğelerin kısıtlanmasına rağmen altyazıda verilebilir. Mevcut olan bu çeviri, ekrandaki eylem ve görüntü düzlemine uyarlanır ve oluşturulan altyazı metni ekrandaki eylemi ifade etme ve bilgilendirme açısından sahne ile uyumlu olmak durumundadır.

“Altyazı metni eyleme bir ekleme olduğu ve görüntüde bir değişiklik yapmadığı için dil aktarımının, eser bütünlüğünün sadece bir ögesi olduğunu dile getirmektedir. Yeni metin, dil aktarımını değiştirmeyecek olan yapının diğer yapı parçalarıyla organik bir bütünlük oluşturmalıdır” (Guhs1, 2006:59).

Guhsel'in belirttiği gibi altyazı metni ne orijinal görüntüyü, ne de orijinal dili değiştirmektedir. Film tüm orijinalliğini korurken, ekranın alt kısmında yerini alan altyazı metni, ekran karesinin bildirişimi ile hem zamansal olarak, hem de bilgi aktarımı olarak örtüşmelidir. Ayrıca altyazı ifadeleri, stil, konuşma temposu, söz dizimi ve anahtar sözcüklerin sıralanışını yansıtmalıdır. Çevirmenin görevi, kısa ifadeler ve mümkün olduğunca basit söz dizimleri ile filmin içeriksel bütünlüğü hakkında halkı altyazı ile aydınlatmaktır.

4.3.7.3. Altyazı Çevirmeni

“Altyazılamacı, bir sözlü çevirmenin müzikal kulağına, bir edebi çevirmenin uslupsal duyarlılığına, filmi kesenin görsel keskinliğine ve kitap tasarımcısının estetik hissine sahip olmalıdır “(Guhs1, 2006:56).

Altyazı çevirmeni çalışma malzemesi olarak filmin VHS kopyasına ve orijinal diyalog metnine sahiptir. Ayrıca çevirmen altyazının ekranda olması gereken uzunluğunu gösteren bir altyazı programının mevcut olduğu bilgisayar ile çalışmaktadır.

Altyazı çevirmeni, işi esnasında elbette ki teknik kısıtlamalara tabi tutulmaktadır. Bunlardan en önemlisi, altyazıda kısıtlanmış karakter sayısı (36–40 karakter her bir altyazı için) bir diğeryse, altyazının kısıtlanmış ya da sınırlandırılmış bir şekilde ekranda kalma süresidir. Buda 1,5 ila 6 saniye arasında değişmektedir. Fakat bilinmesi gereken altyazının mümkün olduğunca kısa değil de, gerekli olduğunca kısa ve teknik sınırlamanın izin verdiği ölçüde uzun olmasıdır. Böylece filmin görüntü karesi ve senaryo diyalogu ile ilgili aktarılmak istenen bilgi, alıcıya daha net ulaşacaktır (Hornby, 1999:261).

“Bir taraftan çevirmen anlamdan uzaklaşmamalı, çünkü salonda mutlaka çevirinin yetersizliğini ölçebilen, orijinal dile hâkim olan birileri vardır, diğer taraftan çevirmen diyalogun edebi karakter ve canlılığını saptıracak telgraf üslubuna yani kısa konuşmaya düşmemelidir”(Schröpf, 2003:26).

Altyazı çevirmeninin çevirisini yaparken dikkatli olması konusundaki en etkin neden, izleyiciler arasında kaynaktile hâkim olabilecek kitlenin mevcut olmasıdır. Bu noktada altyazı çevirmeni dublaj çevirmenine nazaran rahat çeviri yapamaz, çünkü çevirisinin kıyaslanma ihtimali olduğunu unutmamalıdır.

Luyken’e göre altyazı çevirmeni orijinale karşılık bir çeviri metni ürettiği için, çevirisinde sadakate önem vermelidir. Altyazılamacı, yazın çevirmenleri gibi zorluklarla karşı karşıyadır ve buna ek olarak altyazıda teknik sınırlamalar vardır. Bu durumda Luyken, her çevirinin iki eşit parçaya bölünmesine dikkati çeker; ya sadık aktarma, ya da özgür yorum. Luyken’e göre altyazı çevirmeninin akıcı bir altyazılama sağlaması için ana kural, kesintisiz eylemdir (Guhs1, 2006:58).

Hızlı konuşmalarda ve birbirini seri halde takip eden konuşma bölümlerinde altyazı çevirmeni, diyalogda geçen ifadeleri kısa ve öz bir şekilde mümkün olduğunca altyazıda dile getirmelidir. Bir dildeki bütün bilgilerin zaten diğer bir dile aktarılması mümkün olmadığından amaç, izleyiciyi o an için olanlar hakkında bilgilendirmekten öteye gitmemelidir. Altyazılamacı diğer çevirmenler gibi açıklama veya dipnot ile çalışabilme ve bütün içeriğin çevirisi için yeterli yer ve zamana sahip olmadığından, mevcut olan yeri mümkün olduğunca iyi kullanmak durumundadır.

4.3.7.4. Altyazı Metninin Kaydı

Altyazı çevirisi çevirmen tarafından hazırlandıktan sonra bir sonraki adım, filmin orijinalinde görünen ve zamansal durumu, zaman kodu ile işaretlenen “altyazının geleceği yeri belirleme” evresidir. Filmin kopyasında saat, dakika, saniye, salise gibi zamanlamayı belirleyen bir “timecode” vardır. Salise tek bir kareyi, yani resmi niteler. Timecode, altyazının tam olarak ne zaman ekrana geleceğini ve ekrandan kaybolacağını saptar. Bu yönteme “Spotting” denir. Bu zaman penceresi, altyazı için mümkün olan gösterge miktarı ve böylelikle de çevirmen için erek aktarım altyazısında kaç vuruş yapabileceğini sağlayan ana yönleri ortaya çıkarır. Çevirmen daha sonra bu zaman penceresini çevirisiyle doldurur. Böylece altyazı çevirmeni altyazıda değiştirilmesi gereken bir şey olup olmadığını da hemen görür (Schröpf, 2003).

Kalite kontrol için altyazılama firması, filmin simülasyonu ve altyazısını, çevirmenle gözden geçirir. En sonunda müşteri son hali vermek üzere kaseti alır. Son halden sonra altyazı, lazer aracılığı ile filmle bütünleştirilir.

Altyazıdaki zamanlamaya bir örnek;

Altyazının giriş zamanı Altyazının çıkış zamanı

10:00:41:07	10:00:46:07
Havaalanına neyle gitmeyi düşünüyorsun? Taksiyle mi?	
10:00:46:08	10:00:50:10
Hayır. Servisle.	

4.3.7.5. Altyazıda Zaman Ve Maliyet

Altyazılama sadece bir kişinin işi olduğu için dublaja göre çok daha ucuz olan bir yöntemdir. Ayrıca altazılamada seslendirme sanatçıları, rejisör, ses yönetmeni ve makasçı yer almadığından, dublaja göre daha az zaman almaktadır. Tabii ki bu etkenler altyazının daha ucuz bir yöntem olmasında da etkilidir

1,5–2 saatliğine ekranda gösterilecek bir filmin dublajı günümüzde birkaç gün, altyazı çevirisi ise 1–2 gün arasında tamamlanmaktadır. Bu sürelerin kısa olması, siparişi veren

firmaların talebinden kaynaklanmaktadır. Böylece de çevirmenin üreteceği metin, bu kısa zaman diliminden kimi durumlarda olumsuz etkilenmektedir.

Gerek altyazı gerekse dublaj için ne kadar zamanda oluştuklarına dair kesin bir zaman dilimi vermemiz imkânsızdır. Aynı durum her iki yöntem için harcanan tutar için de geçerlidir. Ama bilinen, dublajın hem zamansal açıdan, hem de ekonomik açıdan altyazıdan daha pahalı bir yöntem olduğudur.

4.3.8. Altyazı Metnini Oluşturmadaki Stratejiler

Konuşulan metnin zaman ve yer probleminden dolayı eksiksiz olarak yazılı metinde verilmesi mümkün değildir. Konuşulan metnin yazıya geçmesinde metnin üçte birinin ancak verileceği düşünülürse, o takdirde metnin belirli stratejiler doğrultusunda kısaltmaya tabi tutulması kaçınılmazdır.

4.3.8.1. Metin Kısaltma Stratejisi

Metin kısaltma işleminin yapılabilmesi için ilk etapta film analiz edilmeli ve analiz sonucunda filmin erek kitleye kültürel olarak uygunluk gösterip göstermediği, yani filmin aynı işlev ile kabul edilip edilmeyeceği saptanmalıdır. Filmin aynı işlevle kabul edilip edilmeyeceğine altyazı ile ya ulaşılır, ya yaklaşılır ya da ıskalanır.

Delabastita filme ilk önce bir bütün olarak bakar. Ona göre “bir film organik bir bütün ya da metindir (...)” . Bu bütünlük ise bir filmin iki iletişim kanalı ile alıcıya ulaşmasında yatar (Guhs1,2006:74).

“Bir film, iletişimin birden fazla kanallı ve birden fazla kodlu çeşididir. Kodlar; dilsel, yazınsal, temsili, uzamsal, ahlaki ve sinematik kodları kapsamaktadır. Kanallar ise akustik ve görsel kanalları kapsamaktadır” (Guhs1, 2006:74).

Gottlieb altyazılamada metin kısaltmasına özgü 10 strateji önermektedir. Bunlar;

- 1) **Genişletme:** Anlaşılabilirliği sağlayabilmek için diyalog parçalarının açıklanmasıdır. Ama yer sıkıntısından dolayı kullanılması pek mümkün olmamaktadır.
- 2) **Başka sözcükle anlatma, açıklama:** Anlamına uygun, motamot olmayan, serbest aktarımıdır.

- 3) **Aktarım:** Diyalog parçalarını bütünüyle aktarmadır. Fakat konuşma hızlı ise bu pek mümkün değildir.
- 4) **Benzetme/taklit etme:** Aynı ifadenin kullanılmasıdır, yaygın olan özel isimlerde ve selamlama biçimlerinde bu strateji kullanılabilir.
- 5) **Kopyalama:** Dil içi altyazılamada ve yabancı dil öğrenmede kullanılır.
- 6) **Kayma:** Farklı ifade biçimleri ile dile getirme, yani uydurulmuş içerik.
- 7) **Özet:** Yoğunlaştırarak, yani özetle ne denilmek istendiğinin ifade edilmesi.
- 8) **Kısaltma:** İçeriğin ve ifadenin kısaltılması.
- 9) **Silme:** Diyalog parçalarını atlama, kullanmama.
- 10) **Vazgeçme:** Farklı ifade biçimleri, zedelenmiş içerik (çevrilemeyen öğeler gibi) (Guhs1, 2006:76).

Altyazılamanın ana stratejisi kısaltmadır. Bunun sebebi de altyazının en fazla 40 göstergeden oluşmasından kaynaklanan yer problemidir. Bu stratejiyi silme ve yoğunlaştırma stratejileri izler.

Gottlieb'e karşılık Dollerup kısaltmanın üç stratejisine dikkat çekmektedir:

- **Sözcüklerin atlanması, kullanılmaması;** Anlama için çok önemli değilse bu strateji uygulanabilir, kullanılmayan sözcükler içerikten ortaya çıkar.
- **Yoğunlaşma;** Bir mesajın özet bir şekilde verilmesi.
- **Birleşme;** Birçok cümlenin birleştirilerek özetlenmesi (Guhs1, 2006:76).

Maier metin kısaltma için iki strateji geliştirmiştir:

- **Silme:** Benzer ya da tekrarlanan görsel veya dilsel içeriğin atlanması.
- **Sıkıştırma:** Her defasında kullanılan sözcük veya harfleri en az seviyeye indirme (Maier, 1997:42)

Gottlieb'in metin kısaltma stratejilerinden yola çıkıp bu durumu analiz etmeye çalışırsak, daha çok *silme*, *özet*, *kısaltma* ve *başka sözcüklerle açıklama* stratejilerinin en

yoğun olarak kullanılabilen olan metin kısaltma teknikleri olduğunu görürüz. Her bir stratejiye değinmek yerine, altyazılamada çoğunlukla kullanılan bu stratejileri kısaca açıklamaya çalışalım.

4.3.8.1.1 Silme

Silme stratejisinde, tekrarlanan dilsel içerik her defasında dile getirilmeyerek zaman ve yerden tasarruf edilir. Bu stratejinin kullanıldığı birden fazla yer vardır. Örneğin karşılıklı bir konuşmada oyuncular bir defadan fazla birbirlerine isimleri ile hitap etme durumunda çevirmen, bu özel isimleri bir kereye mahsus kullanıp diğer bilgi aktarımında daha fazla yere sahip olabilir. Veya diyalogda geçen “hey, hey, hey, was ist los?” gibi bir orijinal diyalogu çevirmen pekâlâ ki “hey, neler oluyor?” şeklinde çevirebilir. Böylece isim ve hitaplarda silme yöntemi kullanılabilir (Maier, 1997:44).

Bu doğrultuda Marleau'nun makalesinde belirttiği gibi altyazı çevirmeninin akıcı ve uluslararası tanınmış ifadeler, selamlamalar, nezaket formları, reddetme, kabul etme, şaşkınlık gibi mimiksel olarak ifade edilen görsel eylemler, bilindik özel isimler, seslenme gibi öğeleri çevirmesine gerek yoktur (Schröpf, 2003:55).

Aynı durum ünlemler içinde geçerlidir. Orijinal metindeki “ah!” şeklindeki bir ünlem erekdilde verilmeyerek gerekli anlam ve bilgi aktarımı sorunsuzca sağlanabilir.

Ayrıca orijinal metindeki tekrarlamalar erek metinde, bir kereye mahsus verilerek silme yöntemi de kullanılabilir. Örneğin; “Gute Nacht! Gute Nacht! Gute Nacht” şeklindeki herkese “iyi geceler” dileyen bir diyalog metnini çevirmen sadece “iyi geceler “ şeklinde çevirebilir.

Görüntüdeki eylemin arka planında gerçekleşen diyalog veya eylemlerin, eğer ki filmin görsel ve dilsel bütünlüğü açısından bir anlam taşımıyorsa, erekdil metninde yerini almaması da uygun bir strateji olacaktır (Maier, 1997).

Silme yönteminde önemli olan, izleyiciye önemli ölçüde bilgi kaybı yaşatmamaktır. Bu yöntemin uygulandığı bir metin, görüntüsel bağlama mutlak uygunluk göstermek durumundadır.

4.3.8.1.2 Özetleme/Sıkıştırma

Bilgiyi sıkıştırarak vermek, bilgi atlamasından daha zor olan bir yöntemdir. Uzun diyalog parçaları kısa altyazıya sıkıştırılıp çevrileceği için, sıkıştırma daha zor ortaya çıkmaktadır.

Gottlieb bu stratejiyi altyazılamanın prototipi olarak görür. Birçok altyazı eleştirmeni anlamsal azaltma ile niceliksel azaltmayı eşit görmektedir. Aktarımın önemli ölçüde azaltılmasına karşılık altyazıda özet, metnin bütün anlamı ve biçimsel yapının büyük bir çoğunluğunu aktarımda verir.

“Bu stratejide ifadenin semantik ve üslup tarzı büyük ölçüde korunur. Konuşulan dilin yazılı dile aktarımıyla ifade, uyumluluğunu kaybetmeksizin gösterge içi fazlalık otomatik olarak elenir” (Schröpf, 2003:55).

Metnin kısalması, altyazının çoklu gösterge olmasının bir sonucudur. Zaten Gottlieb’e göre, sözün yazıya dönüşümü esnasında sözlü ifadelerin özetlenmesi ya da atlanması bir gerekliliktir. Metnin özet yolu ile nasıl kısaltılacağı esnasındaki karar vermede en önemli ölçüt, gereksiz ya da fazladan kullanılan sözcükler ile ilgili olan bakış açısıdır. Gottlieb fazladan kullanılan sözcükleri ikiye ayırır. Bunlardan biri *göstergeler arası* diğeri ise *gösterge içi fazlalıktır*. Göstergeler arası kısaltmada kısaltma, iki kanal arasındadır, örneğin konuşma diyalogunda cereyan eden ifade ve aynı anda bu ifadenin anlaşılır olarak ekran metninde yer alması gibi. Bu ifade, izleyici tarafından sözlü olmayan görsel kanal üzerinden anlaşılacağı için, altyazıda yer almayabilir. Görsel bağlam, kaybı eşitlemede yardımcı olur. Gösterge içi fazlalık diyalogda kendiliğinden gelişen konuşmalarda bulunur. Konuşulan dildeki tipik özellikler, örneğin ünlem ya da tekrarlar, ifadenin anlamsal içeriğinden bir şey kaybetmemsi koşuluyla yazıda verilmeyebilir. Dolayısıyla silme de bir nevi özetlemeye hizmet etmektedir diyebiliriz. Her altyazı çoklu gösterge bütünün bir parçası olarak görülür ve izleyicinin metnin bir bölümünü tekrar okumak için filmi geri sarmak gibi bir şansı olmadığından, uyumluluk burada çok önemlidir (Schröpf, 2003:53).

4.3.8.1.3 Kısaltma/Önemli ölçüde azaltma: Bu strateji hızlı okumadan dolayı hacimce daha fazlaca büyük metinlerde uygulanır. Bu stratejide ifadenin bir kısmı

kısaltılır veya ifade tamamen çıkartılır. Biçimsel ya da anlamsal ögeler kısmi olarak yok olur.

Öztürk'ün de belirttiği gibi burada önemli olan metin bütünlüğünün vermek istediği mesajdan olabildiğince uzaklaşmamaktır (Öztürk, 1997).

4.3.8.1.4 Başka sözcüklerle açıklamak: Eğer dilsel ögeler çıkarıldıysa, bir ifadenin başka bir sözcükle açıklanması gerekli olan bir tutarlılıktır. Çünkü bu ögelerin elenmesinden dolayı cümle yeniden yapılandırılır.

Orijinal metin

Altyazı

Ich kriege den Koffer nicht zu

Ich kriege ihn nicht zu /Kapatamıyorum

Filmin görüntü karesinde bavul görülmekte ve nesneye eşlik eden bir eylemde işin içindeyse, o takdirde diyalog Türkçeye örnekteki şekilde çevrilerek, eylem başka bir ifade ile dile getirilebilir (Hornby, 1999:262).

Bütün bu stratejiler elbette bir arada var olmaktadır. Tekrarlanan ve doldurulacak sözcüklerin izleyicide bilgi kaybı yaratmaksızın çıkarılması ile metnin niceliksel yapısı korunur, böyle bir durumda anlamsal kısıtlama söz konusu olmadığından özet ve silme stratejilerini birbirlerine bağlı olarak ortaya çıktıklarını söyleyebiliriz. Aynı şekilde metni önemli ölçüde azaltmak ve metni başka sözcüklerle anlatma stratejileri, biri diğerine hizmet ettiği için birbirine çok yakın olan diğer iki stratejidir.

İzleyiciyi memnun etme amacıyla altyazı çevirmeni söz dizimini çok basit oluşturmalı ve kolay sözcüklerden faydalanmalıdır. Bilinmeyen ya da karmaşık sözcükler, anlaşılması ve üzerinde çalışılmasından dolayı daha çok zaman gerektirirler. Oysaki izleyici, bilgiyi ilk defasında anlamak durumundadır ve beklentisi de bu yönde olacaktır.

Özellikle Televizyon altyazılmasında erek toplumun farklı eğitim durumu ve sahip olduğu farklı dil, bu bakış açısında dikkate alınmalıdır. TV'deki altyazılı film veya programlar, sinemada altyazılı bir filmin izlenmesine oranla daha fazla alıcı kitlesine sahiptir. Çünkü en kötü ihtimalle kanallar arası geçişlerde dahi altyazılı bir programa rastlamak mümkündür.

Schreiber bu bağlamda küçültme çalışması çerçevesinde gördüğü düzleştirmenin özel bir türü olan “sadeleştirmeden” bahseder. Schreiber’e göre amaç metnin sadeleştirilmesi ya zor olan kaynak metnin erekdilse versiyonunu mümkün olan erekdil kitlesine ulaşılabilir yapmalı, yani zor olan kaynak metni benimsetmeyi amaçlamalı, ya da çocuklar ve gençler için çalışmaya hizmet etmelidir (Schröpf, 2003:59).

Sadeleştirme, metnin daha kolay okunabilmesi amacıyla uygulanır. Bu amaç alt yazılamada da yerine getirilmelidir. Fakat sadeleştirmenin buradaki amacı erek toplumun metni okuma zamanını kolaylaştırmak ve metnin hızlıca benimsenmesini sağlamaktır.

Ayrıca metin kısaltma stratejinde izlenecek en rahat yol, sayıları rakamla vererek hem yerden tasarruf etmek, hem okuma hızını arttırmak, hem de seyirciyi uzun bir sözcüğü okumaktan kurtarmaktır. Örneğin;

On üç ekim iki bin sekiz Cumartesi günü

13 Ekim 2008 Cumartesi günü saat

akşam saat dokuz buçukta.

21.30’da.

4.3.8.2. Kültüre Özgü Öğelerin Aktarılmasındaki Stratejiler

Kültüre özgü bir ifadenin aktarılmasında belirli bir strateji seçimi, kaynaktildaki ifadenin bağlamsal değeri bakımından önemli bir rol oynar.

“İlk önce bu nesnelerin, kaynak metinde sık sık mı yoksa bir kez mi yer aldığı belirlenmelidir. Bu nesnelerin, karakterin bir göstergesi olup olmadığı, kaynaktild metnin vurgusu ve /veya kaynak metnin özetinin gidişatı için bir anlam taşıyıp taşımadığı veya yalnızca sonda oluşan küçük bir detay ve böylece diğerleri aracılığı ile daha ziyade genelleştirilerek anlatılıp anlatılmayacağı kararı duruma göre verilir”(Schröpf, 2003:73).

Literatürde kültür öğelerinin çözümlenmesini ele alan çeşitli yaklaşımlar vardır. Sürekli olarak dile getirilen 3 yaklaşım: kaynaktildaki kültür öğelerinin erekdile aktarılmaması yani *kullanmama*, kültüre özgü öğelerin tek başına ya da açıklanarak *aynen aktarılması* ve kaynaktildaki kültüre özgü öğelerin erekdilde eşdeğer öğeler aracılığı ile *yenilenmesidir* (Schröpf, 2003).

- **Kültüre özgü öğeleri kullanmama:** Altyazı çevirmeni için en kolay çözüm, kültürel ifadelerin atlanmasıdır. Eğer metnin bağlamında, ifadenin dile getirilmemesi bir anlam kaybına yol açmayacaksa bu yöntem kullanılabilir.
- **Kültüre Özgü Öğeleri Aynen Aktarma:** Aynen aktarma yöntemi, erekdilde uygun bir karşılığı olmayan ifadelerde uygulanır.

“(...)Coseriu “eğer bir dil, belirli bir gösterge için hiç bir anlama sahip değilse” ödünç alınan sözcüklerin buradaki kaçınılmaz aktarımından bahseder. Koller’e göre ödünç alınan sözcükler “eğer çevirmen erekdil sisteminde oluşan sözcüksel boşluğu kapatmak zorunda ise aynen aktarmanın bu durumda kullanılması, kaçınılmaz bir gerekliliktir“(...)”(Schröpf, 2003:76).

Altyazılamada bu strateji çok dikkatli bir şekilde uygulanmalıdır, öyle ki izleyicinin bu ödünç alınan sözcüğü anlama problemi olmaksızın kabul edip etmeyeceği, iyi ölçüp biçilmelidir. Bu noktada çevirmene düşen en büyük görev, erek toplumu iyi tanımak ve kaynak kültür ile erek kültür arasındaki kültürel farklılığı göz önünde bulundurmadır. Diğer yandan erek kültürde mevcut olan art alan, burada büyük bir rol oynamaktadır.

- **Erekdilde eşdeğer ifadeler kullanmak:** Bu yöntemde altyazı çevirmeni erekdilde eşdeğer ifadeleri bulmayı dener. Bu eşdeğer ifadelerin amacı, kaynakdil alıcısındaki etkinin aynısını, erekdil alıcısında doğurmaktır.

Thomaszkiewicz erekdildeki eşdeğerliliği terminolojik ve işlevsel eşdeğerlilik olmak üzere iki farklı eşdeğerliliğe ayırmaktadır. Terminolojik eşdeğerlilikte altyazı çevirmeni erekdilin sosyo-kültürel içeriğinde orijinale uygun bir işlev veya organ bulmaya çabalar. İşlevsel eşdeğerlilikte altyazı çevirmeni, kaynakdildeki belli bir içerik içerisindeki ifadenin fonksiyonunu, başka bir ifade ile erekdilde eşdeğer veya aynı işlevini bulmayı dener (Schröpf, 2003:79).

Bu iki eşdeğerlilik şeklinin esas amacı, kaynak dil toplumundaki etkinin aynısını, erek toplumda da sağlamaktır.

4.3.9. Altyazılamanın Teknik Kuralları

4.3.9.1 Altyazının Ekranda Kalacağı Zaman

Altyazının ekranda görüleceği standart zaman, okuma hızına bağlı olarak hesaplanır ve bir satırlık bir çeviri ekranda ortalama olarak 1,5 saniye ile 4 saniye arasında, iki satırlık bir çeviri 5 ile 6 saniye, üç satırlık bir çeviri ise 8 saniye ekranda kalır. Ekranı gelecek olan iki altyazı arasında ortalama olarak 1/6 ile ¼ saniye zaman geçmesi gerekmektedir (Pisek, 1994:40).

Altyazı, konuşma başlamadan en erken ¼ saniye önce ekrana gelmeli, konuşma bittikten en geç 1/5 saniye sonra ekrandan kaybolmalıdır. Okuma ritmi, bütün film boyunca sabit kalmalıdır (Selmanovic, 2005:47).

4.3.9.2. Altyazı Göstergelerinin Sayısı Ve Düzeni

Normal bir TV ekranı 40 harfli kapasiteye sahiptir. Sinemada mevcut olan yer sayısı ise daha fazladır, fakat izleyiciyi zorlamamak açısından burada da 40 karakter kullanılmaktadır. Birçok ülkede, en fazla iki satırlık altyazı kullanılmasına rağmen, eğer bir programın aynı anda iki dile altyazısı yapılıyorsa o zaman dört satır da kullanılabilir, ama bu durum görüntüde bir karmaşıklığa sebep olabilir. İşitme problemi olanlar için yapılan altyazılamada üçüncü bir satır, seslerin dile getirilmesi için kullanılmaktadır. İki satırlık yerde yazılacak olan tek satırlık altyazı, üst satırda mı yoksa alt satırda mı gösterilmelidir? Burada çelişkili fikirler vardır. Üst satırda olması gerektiğini düşünenlerin gerekçesi, izleyicinin kafası karışmasın diye altyazı her zaman için aynı yerde başlaması gerektiğidir. Alt satırda olması gerektiğini düşünenlerin gerekçesi ise, görüntünün mümkün olabildiğince az engellenmesi gerektiğidir. Mevcut olan yerden daha fazlasını kaplayan cümlelerde “...” işareti ile cümlenin henüz sonunun gelmediği, yani ikinci ya da üçüncü kısmın başlayacağı izleyiciye bildirilmelidir. Fakat herhangi bir göstergenin kullanılmaması ve cümlenin devamının geldiği, bir noktanın, ünlemin ya da soru işaretinin eksikliği ile sezdirilebileceği geleneği de vardır. Bu durumda “...” işareti başka bir amaç için örneğin tam olmayan, eksiksiz cümleyi (ara verme, kesinti, suskunluk vb.) işaret etmede kullanılabilir, (Guhs, 2006:71).

4.3.9.3. Altyazının Ekranda Konumlandırılması

Projeksiyon tabanının sinemada henüz yüzeysel olduğu dönemlerde ara yazılar (sessiz film zamanında) beyaz perdenin ortasına koyulmaktaydı. Bu problem daha sonra kıvrılmış yansıtım tabanının geliştirilmesiyle çözülmüştür. Sinemada altyazı, en iyi görülebilirliği yakalamak için sağ ve solda eşit boşluk kalacak şekilde orta kısımda, ekran veya beyazperdedeki görüntünün altında kalan kısımda yer almaktadır. Ivarsson'a göre ise soldan sağa doğru okuma alışkanlığından dolayı, bazı ülkelerde televizyon altyazısı sola yatkın bir şekilde başlamaktadır. Eğer iki satırda iki farklı kişi konuşuyorsa Ivarssona'a göre bu durumda, her bir konuşmacının cümlesi “-“ ile gösterilmeli ve her cümle eğer mümkünse ayrı bir satırda başlamalıdır (GuhsI, 2006).

Altyazının en iyi şekildeki konumu, görüntünün altında kalan kısımda yer almasıdır. Çünkü, eylemin en önemli parçası üstteki üçte ikilik kısımda gerçekleşmektedir ve aktörlerin yüzleri genel olarak bu kısımda yer almaktadır. Fakat altyazının olduğu yerde bir eylem gerçekleşmesi söz konusuysa, o takdirde altyazı o sahneye özgü olarak üst tarafta verilebilir.

4.3.9.4. Altyazının Yazı Karakteri Ve Gösterge Stili

Optimal olan, örneğin Helvetica yazı karakteri gibi çok ince olmayan yazı karakterinin kullanılması, buna karşılık *İtalik* yazı stiline kullanılmaması daha uygundur. Çünkü italik yazıda karakterler daha ince görünmektedir, durum böyle olunca da italik yazı okunaklılığı olumsuz etkileyecektir. Büyük harflerden oluşan sözcükler az kullanılmalıdır, çünkü genelde okuyucular harfi harfine değil de sözcüğü sözcüğüne okurlar ve böylece zaman kazanırlar. Çünkü izleyiciler bir sözcüğün tipik görüntüsüne alışmışlardır. Harfi harfine okuyan seyirci, normal hızdaki bir altyazılı filmi okumakta zorlanır. Ivarsson'a göre büyük harften oluşan metinlerin okunaklılığı, normal metinlerin okunaklılığına nazaran %15–20 daha az olur. Diğer yandan yer eksikliğinin altyazıda bir dezavantaj olması nedeniyle, büyük harf kullanımını 1/3 oranında daha fazla yer kaplamaktadır (GuhsI, 2006:69).

Ayrıca yazı karakterinin orantısı ve kalınlığı arasındaki karar vermede, yer problemlerinden dolayı orantılı yazı karakteri seçilmesi yerinde olur. Örneğin;

Ben gidiyorum (geniş olan)

Ben gidiyorum (orantılı olan)

4.3.9.5. Altyazı Metninde Okuma Hızı

Yazılı bir metnin okunması, konuşulan bir metnin duyulmasından daha fazla zaman alır. Altyazıya ne kadar çok yoğunlaşırsa, bir sonraki kısma daha çok yaklaşılr. İki satırlık bir altyazıda ortalama okuma hızı 4 ila 6 saniye arasındadır, her bir gösterge için iki karenin yeterli olacağı düşünülür. Dakikada 24–25 kare ekrana gelmektedir, böylece de ekrana gelen gösterge sayısı ortalama olarak 12 göstergedir. Bugünkü altyazı yazılımı, gösterge sayısını ve bunun için gerekli olan okuma süresini otomatik olarak hesap etmektedir. İhtiyaç halinde manüel olarak değişiklikler yapılabilir (Schröpf, 2003:23)

“Okuma hızı bir problem oluşturabilir. Çünkü sıradan bir izleyicinin okuma hızı, oyuncunun konuşma hızından daha yavaştır. Burada sınırlayıcı olan faktör göz kapasitesi değil, aksine anlamaktır. Testlere göre %90 izleyici iki satırlık bir altyazıyı 4 saniyeden daha kısa bir sürede kavramaktadır, ortalama olarak 60–70 göstergeyi kapsayan iki satırlık altyazıyı için ise 5–6 saniyeye ihtiyaç duyulur. Altyazılı bir filmde sadece metin okunmadığı, aynı zamanda görüntüdeki eyleminde kavranmaya çalışıldığı göz önünde tutulmalıdır. Ivarsson “evet” gibi kısa ifadeler için 1,5 saniye, tek satırlar için 4 saniye, iki satırlı altyazı için en fazla 6–7 saniye önermektedir. Tabi ki bu zamanı etkileyen başka faktörlerde vardır. Programın sinemada mı, televizyonda mı, DVD demi yoksa videoda mı yayınlandığı veya diyalog sıklığı, bu zaman sürecini belirleyen diğer faktörlerdir” (Guhs1, 2006:73).

Altyazının okunaklılığını sağlamak için, altyazı ekranda yeterli bir süre kalmalıdır. ” Evet” gibi kısa bir cümlede bile tavsiye edilen en az süre alıntıda da gördüğümüz gibi 1,5 saniyedir. Sözcük hızlı okunabilir, fakat dengeli bir okuma ritmi sağlanabilmesi için sözcük mümkün olabildiğince uzun kalmalıdır. İyi bir okunaklılık için altyazının temposu, yani değişme süresi sabit olmalıdır.

4.3.9.6. Altyazıda İletişim Aracının Değişmesi

Aslında altyazı, orijinal metnin eşzamanlı bir sunumudur. Konuşulan bir dilden diğer konuşulan bir dile aktarım olan eşzamanlı çevirinin tersine, burada konuşulan dilin diğer bir dile yazılı olarak mümkün olan aynı anda aktarımı söz konusudur.

Nir, eğer aktarım, konuşulan bir dilden yazılı bir dile ise “çeviri”den ziyade “dönüşüm” kavramını tercih etmektedir. Bu bağlamda “iki dönüşüm”den söz edilebilir, yani sözlüden yazılıya ve kaynaktilden erekdile olan hem dillerin, hem de kanalların dönüşümü (Schröpf, 2003:49).

Gottlieb konuşma diyalogundan yazılı diyalog olarak altyazıya geçen çeviri öğelerini, iki boyutlu süreç olarak görmektedir. Aşağıdaki tablolarda Gottlieb’in tek kanallı ve birden fazla kanal üzerinden alıcıya ulaşan çevirilerin (altyazı) değerlendirdiği tablolar yer almaktadır.

Yazılı ve sözlü çeviride, çevirideki aktarım sürecinin klasik şekli;

	Kaynakdil		Erekdil
Konuşma	Konuşma	Yorum →	Konuşma
Yazma	Metin	Çeviri →	Metin

Kaynak: Ramona Schröpf (2003:50)

Bu grafikten çıkarılan sonuç, yazılı ve sözlü çevirinin klasik şekilde yatay ve tek boyutlu olduğudur. Her iki şekilde de aktarım, kaynaktilden erekdile olur ve metin “metin” olarak, söz “söz” olarak kalır.

Altyazıda ise durum biraz farklıdır.

	Kaynakdil	Erekdil
Konuşma	Konuşma D Ç İ A K P E R Y A Z	Konuşma
Yazma	Metin Diliçi Altyazı	Metin Dillerarası Altyazı

Kaynak: Ramona Schröpf (2003:50)

Bu grafik aracılığıyla altyazılama sürecinin hem dikey, hem de çapraz olabileceği sonucu ortaya çıkmaktadır. Dikey altyazılamada konuşulan dil metne aktarılır, kaynak ve erekdil ise bu düzlemde özdeştir. Bu süreç *dil içi* altyazılamada meydana gelir. Çapraz altyazılama ise iki boyutludur ve kaynak bir dilin konuşulan metninin erek bir dile yazılı olarak aktarılmasıdır, yani kaynakdil değişmez, sadece işitsel kanaldan görsel kanala geçerek çapraz bir altyazılama gerçekleştirip yeniden oluşur. Burada *dillerarası* altyazılama söz konusudur. Kanalın değişmesi dil biçiminin de değişmesine yol açar. İzleyici konuşma dilinde karşılaşılan öğeleri (ifadeler, küfürler vb.) yazı dilinde görmeye alışkın değildir ve bundan dolayı bu öğelerin çevrilmemesi gerekir. Yani metni nötrleştirmek gerekir. Orijinalde bu tür öğelerin kullanılması ile amaçlanan etki, erekdilde korunmayarak yok olabilir. Kötü sözcükler altyazıda hafifletilerek yani anlamı daha da zayıflatılarak kullanılabilir. Scheisse yerine ilk üç harf yazılabilir, Sch... gibi (Schröpf, 2003).

Tabi ki bu, hangi ölçüde ve hangi durumda kötü ya da argo sözcüklerin kullanılacağı ve bunların erek kültür alıcısından nasıl bir uyarıcı etkisi olacağı, daha çok erek kültüre bağlıdır. Altyazıyı çevirmeni, ifadelerin, kaynakdili konuşan kaynakdil toplumunu da

nasıl bir etkiye sahip olduğunu bilmeli ve ondan sonra erekdildeki erek kitle üzerinde aynı etkiyi verebilecek bir ifade seçmelidir.

4.3.10. Altyazı Çeşitleri

Altyazı kendi içerisinde çeşitli farklılıklara sahiptir. Öncelikle altyazıyı *dillerarası* ve *diliçi* altyazı olarak ikiye ayırırız. Dil içi altyazıda herhangi bir çeviri söz konusu değildir. Dillerarası altyazıda ise bir dil aktarımı meydana gelir.

4.3.10.1. Diliçi Altyazılama

Orijinal dilde yapılan bir altyazı şeklindedir. Bu şekildeki bir altyazılamadaki amaç, ağır işitenler ya da hiç işitmeyenler ve yabancı dil öğrenenlere hizmet etmektir. Her birinin farklı ağırlık noktaları vardır. Erek ve kaynakdil bu durumda özdeş, yani aynıdır. Burada herhangi bir çeviri söz konusu değildir.

Bir önceki sayfada şema halinde gösterdiğimiz bu çeşit bir aktarmayı Gottlieb, dilin değişmeden aynı kalıp iletişim aracının değişimi söz konusu olduğu için “dikey” veya “düşey” altyazı olarak tanımlamaktadır (Schröpf, 2003:71).

4.3.10.2. Dillerarası Altyazı

Bu altyazı şeklinde ise filmin orijinal dil ve kültürdeki yer alan sesli diyalogu, başka bir dile yazılı olarak çevrilir. Bundan dolayı “çapraz” veya “köşegen” altyazı olarak ta adlandırılır. Dillerarası altyazıda iletişim aracının değişimine ek olarak, dilin değişimi de söz konusudur. Bundan dolayı Gottlieb’in çapraz altyazılama olarak gördüğü dillerarası altyazılama, bir önceki sayfada yer alan tabloda şemalaştırılmıştır (Guhsl, 2006:61).

Diller arası altyazıyı Gottlieb şu şekilde tanımlar:

“Altyazı (...)film medyasındaki sözlü mesajların diğer bir dile yazılı aktarımı olarak tanımlanabilir. Yazılı metnin bir ya da daha fazla sayıdaki satırlar biçiminde, orijinal sözlü mesajla aynı anda ekranda sunulmasıdır (Guhsl, 2006:63).”

Gottlieb altyazıyı dilbilimsel ve teknik altyazı olarak ikiye ayırmaktadır. Diliçi ve dillerarası altyazıyı dilbilimsel yönden ele alırken, teknik yönden ise altyazıyı, orijinal ile ayrılmadan gösterilen “açık altyazı” (sinema ve ya videodaki gibi) ve isteğe bağlı

olarak değiştirilen “kapalı altyazı” (teleteks veya DVD filmlerinde olduğu gibi) olmak üzere ikiye ayırmaktadır (Guhs1, 2006:63).

4.3.10.2.1. Sinemada Altyazı - Açık Altyazı

Açık altyazıdan kasıt, sinema için yapılan altyazılardır. Altyazının sinema için yapılandırılması süreci aslında özünde altyazının TV, DVD veya videoda hazırlanması gibidir. Fakat bununla birlikte teknik ve bilimsel olarak birkaç küçük fark vardır. Sinema filmi, video ve TV filmi, farklı işyerleri tarafından ithal edilirler ve farklı iş hizmetleriyle oluşurlar. Sinemada saniyede 24 görüntü gösterilirken, video ve TV de bu 25dir. Görüntülerin çözünürlüğü de okuyucunun memnuniyeti dikkate alınarak yapılmalıdır. Altyazılama tekniğinde altyazı renkli olmamalıdır. Yazılar beyaz renkte gösterilir. Resmin büyüklüğüne göre altyazı siyah kirişler üzerinde filmin alt tarafında yerini alır (Schröpf, 2003:27).

4.3.10.2.2. TV, Video Ve DVD De Altyazı - Kapalı Altyazı

Başlangıçta kimsenin aklına, sinema için yapılan bir altyazının, TV ve video için de uygun olacağı gelmezdi. Sinemadaki altyazının okunması TV’deki altyazının okunmasından daha kolaydır. Denemeler sinemadaki altyazının TV’deki altyazıya nazaran %30 daha hızlı okunduğunu göstermektedir. Bunda, sinemadaki ekranın TV’den daha büyük olması buna bağlı olarak da sinemadaki çözünürlüğün TV’den daha fazla olması önemli bir rol oynamaktadır, sonuçta harfler ekrana daha büyük yansımaktadır. Buna ek olarak sinemada saniyede 24, TV’de ise saniyede 25 karenin gösterilmesini de sayabiliriz (Schröpf, 2003:28).

4.4. Bir Filmin Altyazılı mı yoksa Dublajlı mı Çevrileceğini Belirleyen Etkenler

Bir filmin gösterime altyazılı olarak mı yoksa dublajlı olarak mı gireceğini belirleyen en büyük etki, ekonomik bütçe ve izleyici faktörü olarak bilinmektedir. Ama göz ardı edilmemesi gereken bir diğer nokta ise filmin kalitesidir. Genelde çok iyi bir yönetmen tarafından çekilmiş ve dünya çapında ünlü oyuncuların oynadığı filmler, dublaj yöntemi ile erek izleyici ile buluşturulurken, kimi filmlere daha az bir bütçe ayrılarak altyazılı yöntem kullanılmaktadır.

Gerek çeviri yöntemleri açısından, gerekse bu yöntemlerin teknik olarak uygulanması açısından olsun, her iki yöntemin de sahip olduğu avantaj ve dezavantajları vardır. Kimi izleyici, izleyeceği filmi dublaj veya altyazılı olmasına göre tercih ederken, kimi izleyici için bu durum önemli bir rol oynamamaktadır. Kesin olarak söyleyebileceğimiz tek şey, çizgi filmlerde hedef kitlenin çocuklar olmasından dolayı bu tür filmlerin her zaman dublaj yöntemi ile gösterilmesidir. Şimdi sırasıyla film aktarımında kullanılan dublaj ve altyazı yöntemlerinin avantaj ve dezavantajları üzerinde duralım.

4.4.1. Altyazının Avantaj ve Dezavantajları

İzleyici bakış açısından duruma yorum getirmeye çalışırsak, altyazının en büyük dezavantajının, konuşulan dilin yazılı dile geçirilmesi ile ortaya çıkan mecburi metin kısaltmasından dolayı, bilgi aktarımının tam olmamasıdır. Buna bağlı olarak da altyazılı metnin ekranda konumlandırılmasından doğan bir diğer olumsuzluk ise, film illüzyonunun engellenmesi olarak görülebilir.

Sonuçta izleyici, altyazıya yönelik bir okuma eyleminde bulunacağından, görüntü düzleminde cereyan eden eylemler örgüsünü takip edebilme imkânına, dublajdaki kadar sahip olamayacağı gibi, ekrandaki veya beyaz perdedeki filmin önemli sayılabilecek görüntü bileşenlerini izleme fırsatını kaçıracaktır. Çünkü altyazı, filmin görüntü estetiğine zarar vermektedir.

“Altyazıya yönlendirilen bir diğer karşıt görüş ise altyazının ekranda yer almasından dolayı filmin görüntü estetiğini kaybetmesidir” (Radmann, 2003:35).

Altyazıda mecburi kısaltmalardan dolayı yaşanan iletişimsel zorluklar, altyazının seri halde ilerlemesi, konuşmacıyı ve konuşmacı değişimlerini altyazıdan takip etmeye çalışmak ve tüm bunları yerine getirmeye çalışırken görüntüsel düzlemden, yani filmdeki eylemden kopmak, izleyicinin filme adapte olmasında her biri birer engeldir. Böyle bir durumda öne çıkan altyazı olurken, film, altyazının arkasına saklanmış bir eser olmaktan öteye gidemez (Rojas, 2007).

Filmin eylemsel sahnelerinin altyazının arkasına saklanması bir gerçek olarak kabul edersek, buna karşılık diğer bir gerçek olan, altyazı ile izleyicinin, sahipse, yabancı dil bilgisini sınaması ve filmi orijinal dili ile takip edip anlama ve anlamlandırma yoluna gitmesidir. Böyle bir durumda orijinal dili duyma dezavantaj

olmaktan çıkıp, avantaj halini alır. Aynı durumda ise dublaj bir dezavantaja sahip olmuş olur.

Pisek'in de (1994:42) belirttiği gibi izleyici altyazıda, dublajlı bir filmde kaybolan “ses tonlaması, ses rengi, şive, konuşma hızı, ses genişliğinin dışı vurumu, kekeleme, dil sürçmesi, yanlış başlangıçlar, varsa filmdeki aksan hâkimiyeti, dilin kullanıldığı seviye” gibi faktörleri duyabilme ve ayırt edebilme imkânına sahiptir. Kaynakdil bilgisine ve kültürüne yeterli yatkınlığa sahip izleyiciler için bu tür etkenleri filmde ayırt edebilme ve duyabilme şansı, izleyicinin kaynak dilbilgisini sınama ve üzerine bir şeyler inşa etme fırsatı sağlamaktadır.

İzleyici, filmi geri sarmak ve belli bir kareyi yeniden izlemek gibi bir imkâna sahip olmadığından, altyazıyı ilk defasında okumak ve anlamak durumundadır.

Böyle bir durum, yani sürekli olarak ekrana gelip giden altyazı, Marleau'ya göre izleyiciyi filmle altyazı arasında “görsel şok”a itmektedir (Schröpf, 2003:23). Bu durum izleyicinin görsel ve işitsel uyarımlardan dolayı filmde tat almamasına yol açabilir.

Marleau'ya göre görsel şok yaşayan altyazı izleyicisi, filmi çeviri aracılığı ile izlediğinin her daim bilincinde olacakken, Herbst'e göre dublajlı bir filmde seslendirme aracılığıyla meydana gelen yanılsama ile çeviri algılanmayacaktır (Herbst, 1994:21).

Nasıl ki altyazı metninin ekrana konumlandırılması estetik kayıp olarak düşünülüyorsa, altyazı çevirmeninin belli stratejilerle orijinal metni kısaltması da Marleau'ya göre sanatsal ve estetiksel bir kayıptır (Schröpf, 2003:61). Çünkü orijinal metnin erekdile aktarımındaki mecburi kısaltma orijinal ifadelerle zarar verdiği için, yani oyuncunun hissederek dile getirdiklerini yazıda bulamamak, çünkü hissi tarif etmek için ne yeterli zaman ne de yer vardır, estetik kayba yol açmaktadır.

Altyazıya getirilen en büyük eleştiri, altyazının izleyiciyi filmin eylemsel düzlemi olan görüntüden koparması olurken, Döring'e göre izleyici, dikkatini görüntü ve yazı arasında orantılamalıdır. Döring'e karşılık Rojas, ekranda ne kadar az altyazı yer alırsa, izleyicinin o kadar çok görüntüdeki eylemi takip edebileceği, fakat böyle bir durumda bilgilendirmeler yetersiz olacağı ve buna bağlı olarak da görüntüyü anlamlandırmanın imkânsız bir hal alacağı kanısındadır. Öte yandan Rojas altyazılı diyalog parçaları ne

kadar çok ekranda yer alırsa, izleyicinin görüntüden kopmasını, yani okuduklarıyla gördüklerini bağdaştıramamasını kaçınılmaz bir son olarak görmektedir (Döring,2006:21;Rojas,2007:92).

Herbst'e göre (1994:103) altyazının sahip olduğu diğer bir dezavantaj ise, altyazının konuşulan metnin hem zamansal, hem de alansal baskıdan dolayı kısaltılmış bir versiyonu olarak ekrana gelmesidir. İnsanların duyabildikleri gibi çok çabuk okuyamaması ve altyazı takibinin sağa doğru hızlıca gerçekleşmesi, yazılı forma sahip olan altyazının bir diğer dezavantajıdır. Sonuçta okuma eyleminden dolayı dikkat görüntüden önemli ölçüde çekilecek ve bu şekilde özgün yapıt, izleyici üzerindeki etkisini kaybedecektir.

Döring'e göre altyazıda özgün filmin bütünüyle kendi biçiminde korunması onun herhangi bir estetik kayba uğramadığı anlamına gelmektedir. Çünkü Döring'e göre filmde görüntü ve sesin aynı anda hem görülebilmesi, hem de duyulabilmesi, ayrıca oyuncunun dilsel ve dildışı davranışlarının bir bütünlük oluşturması, eserdeki özgünlüğü korumakta ve estetik kayıp yaşatmamaktadır. Dublajdaki gibi inandırıcılık probleminin burada oluşmaması Döring'e göre bir yandan avantajken, diğer yandan dezavantaj teşkil etmektedir. Çünkü çeviri, izleyiciyi görüntüden uzaklaştıran ek bir bilgi olarak verilmektedir. Altyazıda izleyici dublaj filmine oranla daha fazla konsantrasyona ihtiyaç duyar (Döring, 2006:24).

Okuma eyleminin duyma eylemine göre daha yavaş gerçekleştiği bir gerçektir. Altyazıda izleyici bir taraftan daha yavaş bir eylem olan okuma eylemini gerçekleştirirken, diğer taraftan sınırlandırılmış gösterge sayısından dolayı en fazla iki satır altyazı okuyabilmektedir. Konuşma diyalogunun oldukça fazla olduğu bir filmde bu durum elbette ki dezavantaj olarak karşımıza çıkar. Çünkü ardı ardına gelen altyazılar, konuşmacı değişikliğini işaretlemeye zorluklar yaşatabileceği gibi, izleyicinin de bu değişiklikleri takip etmesini, yani konuşmacıları belirlemesini zorlaştıracaktır.

Gerçekte altyazı orijinal diyalogun duyulabilen andaş çevirisi olduğu için çok az yönlendirilebilme özelliğine sahiptir. Çünkü orijinal dile hâkim olan izleyici, orijinali sınavabilme ve çeviriyi eleştirebilme imkânına sahiptir. Orijinal diyalogun duyulmasındaki avantaj yabancı dil bilgisini geliştirmeye imkân sağlarken, diğer

yandan altyazılı filmler yazılı biçimde yayınlanmalarından dolayı, izleyicinin hem okuma hem de yazma kabiliyetini geliştirmelerine yarayabilir.

4.4.2. Dublajın Avantaj ve Dezavantajları

Dublajlı bir filmin okuma yazması olmayanlar tarafından bile izlenilebileceği gerçeği göz önüne alındığında, Reiss ve Vermeer'in kast ettiği "iletişimsel çevirinin" film çeviri yöntemlerinden sadece dublajda mevcut olduğu ve bunun dublajın elinde tuttuğu en önemli avantaj olduğu gerçeğini göz ardı etmek imkânsızdır. Çünkü okuma-yazması olmayan erek kitle, filmi kendi ana dilinde izleyebilme imkânına sadece dublajlı bir filmde sahiptir. Böylesine bir avantaj, seslendirme yönteminden dolayı filmin orijinalliğinin kaybolması, buna bağlı olarak film yönetmeninin amacının korunamaması, mimik, dil, ses ve oyuncu bütünlüğünün bu durumdan zarar görmesi olarak değerlendirilip, dezavantaj olarak da görülebilmektedir (Radmann, 2003).

Dublajlı filmdeki dezavantaj, filmdeki ses estetiğinin bozulmasında yatmaktadır. Sonuçta orijinal filmdeki oyuncunun sesi, erekdilde başka bir seslendirmeci tarafından karakterize edilmektedir.

"Kulağın duyması için anlamlı bir şekilde konuşan ağız, göz için bir anda anlamsızlaşmaktadır. Ağız, yüzde hareket eden bir mimik olmaktan ziyade, ses oluşturmaya yarayan bir araç gibidir" (Pisek, 1994:65).

Dublajın dil ve mimiğin kimliğini zedelediğini düşünen yaklaşımlara göre, her bir dile ait olan ve karakteristik özellik taşıyan anlamlı bir mimik vardır ve bu mimikler o dili kullanan insanlar tarafından bilinmektedir. Yani kişi Türkçe konuşup buna Almanlara ait olan, örneğin bir el hareketiyle eşlik edemezler. Bu tarz bir davranış erek alıcı tarafından hemen fark edilecektir. (Pisek, 1994:66).

Ama öte yandan bakıldığında seslendirme yöntemi ile kaynakdil erekdile çevrilirken, filmin görüntü estetiği de korunmaktadır. Hâlbuki altyazının en büyük sorunlarından birini teşkil eden bu durum, izleyicinin dikkatini görüntü düzleminde tutulabildiğinden dolayı dublajın lehine işlemektedir. Ayrıca erek izleyici filmin yabancı bir kültür ve dile ait olduğunun bilincindedir.

Dublajda kaynakdildeki senaryo metnini erekdile çevirmede, altyazıdaki gibi belirli bir sınırlandırma yoktur. Burada önemli olan, oyuncunun konuşmaya başlaması ile seslendirmenin devreye girmesi ve aynı anda son bulmasıdır. Konuşmacı o an ekranda değilse ya da kısmi olarak görülüyorsa o takdirde erekdil metnine bilgi eklemek daha kolay olur. Bu durum altyazılamada mümkün değildir, çünkü orijinal ses işitsel kanal üzerinden izleyiciye ulaşmaktadır. Ayrıca altyazıda çevirmenin mecburi olarak başvurduğu önemli ölçüde kısaltma ve/veya özetleme strateji dublajda başvurulan bir yöntem değildir. Belirttiğimiz gibi erekmetin, oyuncunun konuşmaya başlamasıyla devreye girer ve konuşmanın sona ermesiyle son bulur. Bu durumda çevirmen kaynak ve erekdil yapılarına bağlı olarak kimi durumda metni uzatırken çok fazla olmamakla birlikte metni kısaltabilir.

Dublaj için en sık karşılaşılan argüman yanılısamanın korunmasıdır, yani halk metin çevirisi yapılmış bir filmi değil de, filmin orijinalini izliyormuş gibi bir izlenme sahiptir. Ayrıca film çevirisinin bu şekli, halk için en kolay olanıdır, çünkü altyazının aksine halk bu çeviri şeklinde, kimi durumlar hariç, dinlemek ve izlemek dışında hiç bir şey yapmamaktadır, bu eyleme okumak dâhil değildir (Pruys, 1997:76).

Dublajı yapılan bir filmde altyazıdaki gibi çevirinin karşılaştırma imkânı yoktur. Çünkü izleyici orijinali duymaz. İzleyicinin orijinali duymaması, çevirmenin metni erek odaklı olarak üretmede daha verimli çalışabilmesine imkân sağlar.

Dublaja getirilen en büyük eleştiri, sessel sürecin yer değiştirmesinden dolayı özgünlüğün kaybolmasıdır. Dublaja karşı olanlara göre oyuncular, kişiliklerinin bir parçası olan dillerinden mahrum bırakılmaktadır, yeni bir ses, ses rengi, ses düzeyi ve tonlamasına sahip olmaktadır. Dublaj taraftarları ise oyuncunun orijinal sesinin duyulmaması gerçeğini, avantaj olarak değerlendirmektedir. Çünkü üzerine okuma ve andaş çevirinin aksine, dublajda orijinal ses ve çeviri sesinde bir çakışma olmamaktadır (Döring, 2006:24).

4.4.3. Çeviri Yöntemi Seçimde Halk Etkeni

Dublajı tercih eden ülkelerde bütün olumlu olumsuz eleştirilere rağmen dublaj, halk tarafından izlenir. Aynısı altyazı ülkeleri için de geçerlidir. Bazı dublaj ülkelerinde belirli filmlerin altyazılı versiyonu da gösterilmektedir. Bu altyazılı filmler, farklı

nedenlerden dolayı altyazılı olarak izlemek isteyen küçük bir gurup için yapılmaktadır (kimi yabancı dilini geliştirmek için, kimi ise filmin yayınlandığı dil kendi ana dili ise altyazıyı tercih eder vb). Bu eğilim, filmin altyazılı mı yoksa dublajlı mı yapılması gerektiği sorusunda dikkate alınmalıdır. Dikkate alınması gereken bir diğer nokta ise filmin okuma-yazma bilmeyen erek izleyiciye de hitap edip etmediğidir. Okuma yazması olmayan, ya da yeterince hâkim olamayan halk, dublajlı bir filmi tercih edecektir.

Türkiye’de dublajlı filmlerin izlenme oranı altyazılı filmlere nazaran daha fazla olduğundan, ekonomik getiriyi düşünen film şirketleri, filmi dublajlı olarak gösterime koymayı tercih etmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi hedef kitle çocuklar olduğu zaman filmin dublajlı yayınlanması kaçınılmaz olur. Okuma yazması olmayanlar, yabancı dile hâkim olanlar, filmi izleme ve dinleme eylemi dışında bir eylemde bulunmadan izlemek isteyenler veya aksine filmi orijinal ses, gürültü ve dışavurumunda izlemek isteyenler, kısacası erek izleyici filmin aktarımın yöntemini belirlemede önemli bir faktördür.

4.4.4. Çeviri Yöntemi Seçiminde Ticari Ve Sanatsal Etkenler

Birçok eleştirmen, filmin altyazılı mı dublajlı mı olmasının, filmin çeşidine göre karar verilmesi gereken bir konu olduğu görüşündedir. Filmin konusu bir halkın gelenekleri ya da yerel olarak filmdeki sesler bazı şeyleri etkiliyorsa, film altyazılı olmalıdır. Yani filmin hangi şekilde çevrileceği, filmin çeşidine bağlıdır ve eleştirmenler de bu konuda hem fikirdir.

Fakat ne yazık ki film çevirisi uygulaması başkadır. Burada kar ve kazanç ön plandadır. Böylece film çevirisinde, bir sinema filminin iyi satılıp satılmadığı ya da TV filminin izlenme oranı yüksek olan saatte gösterilip gösterilmediği, filmin ya da altyazı yapılmasında belirleyici rol oynamaktadır (Selmanovic, 2005).

SONUÇ

Film çevirileri farklı diller arasında olduğu kadar farklı kültürlerarasında gerçekleşmektedir. Film çevirilerinde dilsel aktarım, filmin etkisi için yeterli kalmayıp, filmlerin aktarıldığı kültürün geleneksel kullanımlarına adapte edilmesi, çevirmenin sözcük ve cümlelerin ötesinde, metnin bir diyalog olarak bütünü dikkate alarak çevirmesi ve bu metni kültürel özellikleri dikkate alarak aktarma konusundaki stratejileri çeviribilimsel kuram ve yöntemlerin film alanına aktarılmasını gerekli kılmıştır.

Çeviribilimin geliştirmiş olduğu kuram ve yöntemler film çeviri süreçlerine de aktarılmıştır. Film çevirmenleri yazılı ve sözlü çevirmenlerle benzer süreçleri yaşamaktadırlar. Bu nedenle film çeviri süreçleriyle ilgili geliştirilen strateji ve yöntemler, çeviribilimsel kuram ve yöntemlerin bir uygulaması olmaktadır. Çeviri kuramlarının film çevirilerine uygulanmasının sonucu tıpkı diğer çeviri alanlarında olduğu gibi, film çevirisi alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır film çevirisi alanındaki bu gelişmeler film çevirisiyle ilgili yapılan çalışmaların değerini arttırarak, akademisyenlerin katkılarına beklemektedir. Tezimiz bu anlamda ülkemizde film çevirisi konusundaki gelişmeleri, film çevirisiyle ilgili yöntem ve teknikleri çeviribilim açısından değerlendirerek, hem çeviri eğitimi, hem de uygulama için yararlı olma amacındadır.

Bu çalışma ile film çevirisini çeviribilim içerisinde ele alarak, film çevirisinde karşılaşılabilecek olan problemleri ve bu problemleri çözmeye yönelik stratejileri inceledik. Çeviri denildiğinde ilk akla gelen kitap çevirisine göre film çevirilerinde farklı birçok sorun yaşanmaktadır. Bunun en önemli nedeni kullanılan iletişim kanalındaki farklılıktır. Yani hem görsel hem de işitsel kanalın işin içinde olması, çevirmeni çevirisini yapmakta hem zaman hem de mekân olarak sıkıntıya sokmaktadır. Bu durumda çevirmenin kaynak metni çözümlenmede sorunlarla karşılaşılması kaçınılmaz bir durumdur. Özellikle orijinalin kısa bir özeti olarak görülen altyazıda hem zaman hem de yer sıkıntısından dolayı çevirmen kaynak metni erekdile aktarmada sorunlarla karşılaşmaktadır. Hele metin bir de uzun bir metinse bu sorunların çözümü daha da zorlaşmaktadır. Bu durumda çevirmen metni yoğurup, daha anlaşılır hale getirmek yerine onu kısaltma yöntemine başvuracaktır.

Film çevirilerinde kaynakmetne, sadece orijinalin bir diyalog metni olarak bakılmamalıdır. Çünkü film metni yazılı formunun yanı sıra, bu yazılı forma göre kurgulanmış olan görsel düzleme de aittir. Aslında metin hem yazılı, hem de görseldir. Çevirmen hem yazılı hem de görsel düzlem üzerinden çalışır. Film çevirisi denildiğinde genelde ilk akla gelen senaryo metnin çevirisi olur. Senaryo metninin yanı sıra beyazperdede ki görüntü de bir görsel bir metin olarak düşünülmelidir. Film çevirmeninin görevi ise her iki metni, birbiriyle uyumlu bir hale getirmektir. Çeviri süreci sonrasında üretilen erek metnin görsel metin ile olan tutarlılığı, film çevirisinin başarısını ortaya koymakta ve amaca ulaşmada önemli bir rol üstlenmektedir.

Alıcısına tek kanal üzerinden ulaşmayan bu çeviri türünde çevirmen, yazılı metni çevirmenin yanı sıra, kurguda yer alan bir mimiği de dikkate alarak çevirisine yön verme durumundadır. Bu durumda çevirmenin sadece kendi konusunun uzmanı olması da beklenemez aslında, çevirmen aynı zamanda hem dilsel hem de dilsel olmayan tüm öğeleri iyi analiz edebilme yetisine de sahip olmalıdır. Bir diğer önemli nokta ise çevirmenin içerisinde bulunduğu zaman ve yer sıkıntısından dolayı hem yazılı metindeki, hem de görsel düzlemdeki göstergelerin hangisinin filmin anlaşılabilirliği üzerine daha etkili olduğuna karar verme ve metni çevirme durumudur. Böyle bir durumda çevirmen açıklayıcı, özetleyici ve ya tamamen tarafsız bir durum izleyebilir.

Çalışmamızın sonucunda gerek dublajlı gerekse altyazılı bir filmde, eserin orijinal bütünlüğünün çeviri metninde estetik kayba uğradığını gördük. Her ne kadar çeviri eylemi uzman bir çevirmen tarafından amaca yönelik yapılsa da, hem görüntü hem de sesin aynı anda alıcı tarafından algılanması, bu estetik kaybı yaşatmayı mecburi kılmaktadır. Çünkü erek alıcı diğer çeviri türlerinden farklı olarak hem orijinaline hem de çeviriyi aynı anda görebilmektedir. Bu, altyazıda hem orijinal sesin duyulmasıyla hem de kaynak görüntünün izlenmesiyle, dublajda kaynak görüntünün ekranda yer almasıyla, alıcının kaynak ve erek dil ve kültüre aynı anda aynı yakınlıkta bulunmasında neden olmaktadır. Bu durum alıcının filmi alımlamasında ne derece bir etki kaybına yol açacaktır, buda tartışılabilir diğer bir noktadır. Etki kaybının ne derece yoğun olacağına kültürel, toplumsal ve coğrafik yapı önemli bir rol üstlenmektedir.

Gerek film çevirileri olsun, gerekse edebi çeviriler olsun, her bir çeviri türü sanatsal kimliğini korumaya çalışarak medya aracılığıyla alıcısına ulaşmayı amaçlamaktadır.

Teknik çeviri, uzmanlık alan çevirileri veya bir kitap çevirisi alıcısına tek kanallı medya üzerinden ulaşırken, belgesel, reklâm, film çevirisi gibi görsel gücüde elinde bulunduran çeviri türleri iki kanal üzerinden alıcısına ulaşmaktadır. Alıcısına iki kanal üzerinden ulaşan bu çeviri türleri maalesef ki, beraberinde görsel-işitsel medyanın belirli sınırlandırılmasına boyun eğmek durumundadır. Bu sınırlandırmalar bu tarzdaki çeviri türlerini ne derece olumsuz olarak etkilemektedir sorusunu biz elimizden geldiğince cevaplamaya çalıştık. Ve çalışmamız sonucunda gördük ki, film çevirileri kendi içersinde ikiye ayrılmakta ve bu ayrılık her bir film çevirisi tarzına, farklı avantaj ve dezavantajlar sağlamaktadır. Altyazıda filmin özgünlüğü yanı orijinal ses ve görüntü aynı anda korunurken, kaynak dildeki diyalog metni erek dilde bir özet halinde sunulmakta ve ekranın alt kısmında yerini almakta ve bunun sonucu olarak ekranın belli bir bölümünü kapatmaktadır. Ama her şeyden önemlisi alıcısını görüntüde olup biten eylemi verimli bir şekilde takip etmesini engellemektedir. Dublajda ise, tamamen kaynak dil ve kültürle bezenmiş olan bir görüntü üzerine adapte edilmiş bir erek dil metni duymaya başlar alıcı. Elbette ki filmi kendi anadilinde izliyor olması izleyicide filmi takip edebilmesinde bir hoşnutluk yaratırken, erek dildeki çevirinin görüntü ile uyumlu ve sürükleyici olması erek alıcının kaçınılmaz bir beklentisidir.

Film, dizi, belgesel, reklâm gibi alıcısına hem görsel hem de işitsel kanal üzerinden ulaşan görsel-işitsel çeviri türü, diğer çeviri türlerine oranla alıcıya en fazla ulaşabilen bir çeviri türüdür. Konumuz bağlamında özellikle dublajlı bir film, henüz okula başlamamış ya da okuma yazmayı henüz tam olarak öğrenememiş çocuklardan tutun da okuma- yazması olmayan yetişkinlere kadar her alıcıya ulaşabilen ve beklentisine bir ölçüde de olsa karşılık veren bir film çevirisi şeklidir.

Çevirinin olmazsa olmazı olan kültür kavramı film çevirilerinde de kendini göstermektedir. Gerek görüntü ve kaynak dildeki dilsel ve dilsel olmayan kültürel öğeler, gerekse de erek alıcının içinde doğup büyüdüğü kültür, film metnin erek dilde yapılandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Filmle bütünleşebilme süreci erek alıcının filmin dilsel ve görsel düzleminde karşılaşacağı kültürel öğelerle paralel olarak gerçekleşmektedir. Kaynak kültüre ait olan dilsel ve dilsel olmayan göstergeler erek kültüre ne kadar adapte edilebilirirse, erek alıcı bir o kadar film dünyasına girebilecektir.

Filmin hem görsel hem de işitsel özellikleri bünyesinde toplamış olmasından dolayı, film çevirmeni çevirisinde ne tamamen erek odaklı ne de tamamen kaynak odaklı bir çeviri yapabilme şansına sahip değildir. Çevirmen burada duruma göre kaynak odaklı, duruma göre ise erek odaklı bir çeviri stratejisi geliştirme durumunda kalabilir. Film çeviri sürecinde kaynak metne sadakatle, erek metin odaklı çeviri sınırlarını ayarlamak oldukça zorlaşır. Bu durumu iyi bir şekilde analiz edemeyen ve uygulayamayan çevirmen, çeviri süreci sonrasında ne erek dil ve kültüre, ne de kaynak dil ve kültüre yatkın olmayan başarısız bir çeviri ürünü ile karşı karşıya kalacaktır.

KAYNAKÇA

- Amman, Margret (2008), *Akademik Çeviri Eğitime Giriş*, Çev. E. Deniz Ekeman, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Andrew, J. Dudley (2007), *Sinema Kuramları*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayıncılık, İstanbul.
- Atayman, Veysel (2003), *Şiddetin Mitolojisi*, Donkişot, İstanbul.
- Baş, Nurhan (1997), *Zur Filmübertragung aus dem Deutschen ins Türkische im Rahmen der Übersetzungswissenschaft*, Hacettepe Üniversitesi.
- Bazin, Andre (2007), *Sinema Nedir*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayıncılık, İstanbul.
- Bengi, Işın (1999), *Çevri bir süreçtir. Ya Çeviribilim?*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Birner, Christine (2006), *Einführung in die Terminologie der Filmsynchronisation im Deutschen und Englischen*, Universität Wien.
- Büyükşeren, Yaprak (1993), *Televizyonda Dil Engelinin Aşılması*, T.C. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalışkaner, Mine (1987), *Türkiye’de Seslendirme ve Sözlendirme Sorunu*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Delabastita, Dirk (1990), *Çeviri ve Kitle iletişimi: Film ve TV Çevirilerinin Ekinsel İtici Güç Oluşturma Niteliği*, Metis Çeviri (Bahar, Sayı:11), İstanbul.
- Döring, Sigrun (2006), *Kulturspezifika im Film: Probleme Ihrer Translation*, Frank&Time, Berlin.
- E. Köksal ve Ş. Tahir (1990), *Anında Film Çevirilerine Kuramsal Bir Yaklaşım*, Metis Çeviri (Bahar, Sayı:11), İstanbul.
- Elke, Enzmüller (2003), *Ausgewählte Aspekt Der Untertitelung Dargestellt Anhand von Jim Jarmuschs “Down by Law”*, Universität Wien.
- Guhsl, Klaus (2006), *Kultur, Humor und Untertitelung am Beispiel des Films “Komm, Süßer Tod”*, Universität Wien.

- Göktürk, Akşit (1998), *Çeviri: Dillerin Dili*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gredler, Jennifer (2003), *Translationswissenschaft, Synchronisationprozess Und Kulturillusionen*, Universität Wien.
- Harding, Henirette (2003), *Kulturspezifisch als Übersetzungsproblem bei der Filmsynchronisation*, Universität Wien.
- Helin, Irmeli (2004), *Dialekte Übersetzung und Dialekte in Multimedia*, Peter Lang, Frankfurt.
- Herbst, Thomas (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*, Max Niemeyer Verlag
- Hornby, Snell (1998), *Handbuch Translation*, Stauffenberg Handbücher, Tübingen.
- <http://www.seslendirme.org>
- <http://www.felsefeekibi.com>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.wikipedia.de>
- <http://www.ceviribilim.com>
- I. Bengi ve İ. Keçik (1995), “Türkçe Dublajlı Bir Çeviri Film ve İzleyicisi Üzerine Bir İnceleme”, Dil Derneği, *Kitle İletişim Araçlarında Dil Kullanımı-Kurultay Bildirileri Kitabı*.
- Jurja, Adela (2004), *Synchronisation als Forschungsthema in der Übersetzungswissenschaft*, Universität Wien.
- Kaltschmidt, Charlotte (2003), *Von Erstfrauen zu Teufelinnen. Die Möglichkeiten und Grenzen der Filmübersetzung*, Universität Graz.
- Kautz, Ulrich (2002), *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*, Indiciun Verlag, München.
- Kocadaş, Bekir (2005), „Kültür ve Medya“, *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:34, Yaz 2005.

- Küçükcan, Ufuk (2005), *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N.Chomsky ve C.Metz*, T.C Anadolu Üniversitesi Yayınları: No:1615.
- M. Gürsoy ve S. Karantay (1990), *Film Çevirisi Üzerine Söyleşiler*, Metis Çeviri (Bahar, Sayı:11), İstanbul.
- Maenttaeri, Juster Holz (1984), *Translatorisches Handeln*, Helsinki
- Maier, Wolfgang (1997), *Spielfilmsynchronisation*, Peter Lang GmbH, Frankfurt.
- Manhart, Sybille (1996), *Zum Übersetzungswissenschaftlichen Aspekt der Filmsynchronisation in Theorie und Praxis: Eine Interdisziplinäre Betrachtung*, Universität Wien.
- Nord, Christiana (1995), *Textanalyse und Übersetzen*, Julius Groos Verlag, Heidelberg.
- Özkök, Ertuğrul (1985), *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*, Ankara, Tan Yayınları.
- Öztürk, İlyas (1997), *Metin Türlerine Göre Çeviri Süreçleri*, Sakarya Üniversitesi Basımevi.
- Öztürk, Mehmet (2007), *Franz Kafka ve Sinema*, Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Pisek, Gerhard (1994), *Grosse Illusion, Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier.
- Pötz, Barbara (2003), *Probleme beim Übersetzen von Natur- und Wissenschaftsdokumentationen*, Universität Graz.
- Pruys, Guido Marc (1997), *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*, Tübingen Narr
- Radmann, Friedrich (2003), *Urheberrechtliche Fragen der Filmsynchronisation*, Berliner Wissenschaftlicher Verlag, Berlin.
- Rıfat, Mehmet (2003), *Çeviri Seçkisi 1*, Dünya Yayıncılık, İstanbul
- Rojas, Maribel Cedeno (2007), *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen Audiovisueller Medien*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier.

- Ruhi, Şükriye (1995), „Televizyondaki Çeviri Metinlerinde Ki Bağlacının Kullanımı“, *Dil Derneği, Kitle İletişim Araçlarında Dil Kullanımı-Kurultay Bildirileri*
- Santer, Alexandra (2005), *Film und Translation*, Universität Graz.
- Savaş, Hakan (2003), *Sinema ve Varoluşçuluk*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Schröpf, Ramona (2003), *Übersetzungsstrategien und –Probleme beim Untertiteln*, Universität Saarland.
- Selmanovic, Gorana (2005), *Unter-Schreiben oder Darüber- Sprechen?*, Universität Graz.
- Sokolov, Aleksey G.(2007), *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, Çev. Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Stenech, Martina (1994), *Der Übersetzungsprozess bei der Filmsynchronisation*, Universität Wien.
- Stolze, Radegundis (1994), *Übersetzungstheorien*, Günter Narr Verlag, Tübingen.
- Şentürk, Rıdvan (2007), *Postmodern Kaos ve Sinema*, İzdüşüm Yayıncılık, İstanbul
- Tosun, Muharrem (2002), *Dil Edincini Aşan Bir Edim Olarak Çeviri Eylemi*, İstanbul Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosun, Muharrem (1996), *Metin Türleri Bağlamında Çeviri Problemleri*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tutumlu, Reyhan (2002), *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vermeer, Hans/Reiss, Katharina (1984), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Nimeyer, Tübingen.
- Wahl, Chris (2005), *Das Sprechen Des Spielfilms*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier.
- Wollen, Peter (1994), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan, Metis Yayıncılık, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladıktan sonra 1997 -2001 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitim gördü. 2001 yılında Almanya'ya gitti, dil ve üniversite eğitiminden sonra 2005 yılında Sakarya Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Anabilim dalı Almanca Mütercim-Tercümanlık Bilim dalında Yüksek Lisansa başladı. 2006 yılında Sakarya Üniversitesinde Yüksek Lisans yaptığı bölümde Araştırma Görevlisi olarak işe başladı.