

T.C.
OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ROALD DAHL'IN *CHARLIE AND THE GREAT GLASS ELEVATOR*
ROMANININ TÜRKÇE ÇEVİRİLERİNİN YENİDEN ÇEVİRİ
VARSAYIMI ÇERÇEVESİNDE KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

Merve HATİPOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ÇEVİRİBİLİM ANABİLİM DALI
ÇEVİRİBİLİM PROGRAMI

DANIŞMAN
Doç. Dr. Cemal DEMİRCİOĞLU

İSTANBUL, EYLÜL 2020

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Dünya Çocuk Edebiyatının önemli yazarlarından Britanyalı yazar Roald Dahl'ın (1916-1990) *Charlie and the Great Glass Elevator* (1973) adlı romanının biri 1991, diğeri 2005 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan iki Türkçe çevirisini “yeniden çeviri varsayımı” çerçevesinde karşılaştırmalı olarak çözümlüyor. Bu varsayımın, incelenen yeniden çeviriler özelinde ne derece geçerli olduğunu ve hangi unsurların yeniden çeviri ihtiyacını doğurduğunu sorguluyor. Roald Dahl, serüven dolu kitaplarında, akıl almaz karakterleri ve mizah dolu olay örgüleriyle çocukları bambaşka dünyalara götürür, onlara farklı yaşantılar katar. Çalışmanın kaynağı olan romanda ise onları bir uzay macerası beklemektedir.

Çalışmanın ortaya çıkmasında birbirinden değerli insanlardan destek aldım. Yüksek lisans eğitimim boyunca çeviri edinci ve çeviri tarihiyle ilgili tüm bilgisini bize tüm profesyonelliğiyle aktaran ve bu çalışma boyunca benden desteğini ve yardımlarını esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Cemal Demircioğlu'na çok teşekkür ederim. Ayrıca, editörlüğün tarihi ve mesleğin incelikleri ile ilgili her şeyi, engin tecrübesiyle ve nezaketiyle bizlerle paylaşan değerli hocam İshak Reyna'ya, lisans eğitimim sonrasında kendilerinden yeniden ders alma şansına sahip olduğum ve mesleki kariyerime büyük katkılar sağlayan Prof. Dr. Ayşe Fitnat Ece'ye ve Prof. Dr. Alev Bulut'a şükranlarımı sunarım.

Bu yolu birlikte kat ettiğimiz, her dem yardımseverliklerinden ve dostluklarından güç aldığım sınıf arkadaşlarıma, yorulduğum anlarda verdikleri manevi güçle yola devam etmemi sağlayan iş arkadaşlarıma, sağladıkları sonsuz destekle ve anlayışla hep yanımda olan aileme ve sevgili eşim Gökhan Hatipoğlu'na çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR.....	vi
TABLO LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM	
2.1. Yeniden Çeviri Varsayımı	
2.1.1. Erek Kültüre Bağlı Yeniden Çeviri	
2.1.2. Çevirmene Bağlı Yeniden Çeviri	
2.1.3. İlk Çeviriye Bağlı Yeniden Çeviri	
2.1.4. Yayınevine Bağlı Yeniden Çeviri	
2.2. Çocuk Edebiyatı ve Çeviri	
2.2.1. Çocuk Edebiyatı Çevirisinde Hassas Noktalar	
2.2.1.1. Çocuk Gerçekliği ve Çocuğa Görelik	
2.2.1.2. Özdeşim Kurma	
2.2.1.3. Çocuk Edebiyatında Dil ve Anlatım	
2.2.2. Çeviri Stratejisi Önerileri	
2.3. Gideon Toury ve Norm Kavramı	
2.3.1. Öncül Normlar	
2.3.2. Süreç Öncesi Normları	
2.3.3. Çeviri Süreci Normları	
BÖLÜM 2: ROALD DAHL VE <i>CHARLIE AND THE GREAT GLASS ELEVATOR</i> SERÜVENİ	
2.4. Bir Çocuk Edebiyatı Fenomeni: Roald Dahl	
2.5. Bir Devam Serisi Olarak <i>Charlie and The Great Glass Elevator</i>	
BÖLÜM 3: KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEME	
2.6. Matriks Normlar	
2.7. Metinsel-Dilsel Normlar	
2.7.1. Deyim ve Mecazi İfadelerin Çevirileri	

- 2.7.2. Günlük Dil ve Aşağılayıcı Dil Kullanımların Çevirileri**
- 2.7.3. Ünlemlerin ve Yansıma Seslerin Çevirileri**
- 2.7.4. Özel İsim Çevirileri**
- 2.7.5. Ölçü Birimlerinin Çevirileri**
- 2.7.6. Yazarın Oluşturduğu Kelimeler**
- 2.7.7. Ekleme ve Çıkarmalar**
- 2.7.8. Yiyecek-İçecek İsimlerinin Çevirileri**
- 2.7.9. Yadırgatıcı Cümle Yapıları**
- 2.7.10. Yadırgatıcı Sözcük Kullanımları**
- 2.7.11. Kıtalar, Bentler ve Şarkı Sözleri**

SONUÇ

KAYNAKLAR

ÖZGEÇMİŞ

ÖZET

ROALD DAHL'IN *CHARLIE AND THE GREAT GLASS ELEVATOR* ROMANININ TÜRKÇE ÇEVİRİLERİNİN YENİDEN ÇEVİRİ VARSAYIMI ÇERÇEVESİNDE KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

Bu çalışma, Britanyalı yazar Roald Dahl'ın çocuk romanlarından *Charlie and the Great Glass Elevator* kitabının iki Türkçe çevirisini (1991; 2005) “yeniden çeviri varsayımı” çerçevesinde karşılaştırılarak çözümlüyor. Çözümlemede, yazarın kurguladığı karakterlerin ağzından hikâyeye aktardığı dörtlüklerin, benzetmelerin, mecazi ifadelerin, şarkıların ve uydurma kelimelerin aktarımlarında izlenen stratejiler inceleniyor. Ayrıca hikâyenin genelinde yer alan gündelik dil ve aşığılayıcı dil kullanımı, deyimler, ünlemler, yansıma sesler, yiyecek isimler ve özel isimlerin çevirileri de incelenerek çevirmen kararları karşılaştırılıyor. Hikâye uzayda geçtiğinden uzaylı canlılara atfedilmiş orijinal isimler ile uzay temasına ve kahramanların karakteristik yapılarına paralel dil oyunları sıkça görülür. İncelemede, yeniden çeviri varsayımı ile Gideon Toury'nin Erek Odaklı Yaklaşımı'nda yer verdiği “norm” kavramından faydalanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: yeniden çeviri varsayımı, yerlileştirme, yabancılaştırma, Lawrence Venuti, Erek Odaklı Yaklaşım, Gideon Toury, çeviri normları, edebiyat çevirisi stratejileri, çocuk edebiyatının özellikleri, çocuk edebiyatı çevirisi

ABSTRACT

A COMPARATIVE ANALYSIS OF TURKISH TRANSLATIONS OF ROALD DAHL'S NOVEL, *CHARLIE AND THE GREAT GLASS ELEVATOR*, WITHIN THE FRAMEWORK OF RETRANSLATION HYPOTHESIS

This study comparatively analyzes the Turkish translations of Roald Dahl's novel, *Charlie and the Great Glass Elevator*, within the framework of the retranslation hypothesis. The study focuses on the strategies followed during the Turkish translation of rhymes, stanzas, metaphors, figurative expressions, lyrics, neologisms, which are conveyed to the readers through the characters fictionalized by the author. Furthermore, the study examines the Turkish translations of some colloquial speeches, pejorative expressions, idioms, interjections, onomatopoeia, food items, and proper names in terms of translators' decisions. The use of language in the novel varies a lot in parallel with the characteristics of the characters and the space theme, and some original names given to so-called aliens are seen, as the story takes place in space. The present study thus uses Gideon Toury's norm concept to classify comparisons in the analysis while testing the retranslation hypothesis.

Key Words: retranslation hypothesis, domestication, foreignization, Lawrence Venuti, target-oriented approach, Gideon Toury, norms of translation, strategies of literary translation, characteristics of children's literature, translation of children's literature.

KISALTMALAR

Ç1: Birinci Erek Metin Çevirmeni

Ç2: İkinci Erek Metin Çevirmeni

KM: Kaynak Metin

EM1: Birinci Erek Metin

EM2: İkinci Erek Metin

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Özel İsim Çevirileri

GİRİŞ

Dilin Gücü adlı isimli eserinde kaleme aldığı “Dil ve Çeviri” başlıklı yazısında Nermi Uygur “Her dil, dile getirdiği şeylerin çevirisidir: Dile getirenler, dile çevirenlerdir” (Uygur 2015: 39-50) diyerek çevirinin aslında hayatın her aşamasında var olan doğal bir eylem olduğunu ifade eder. Bu ifadeden yola çıkarak dilin çeviriyi, çevirinin ise dili tamamlayan bir döngü oluşturduğunu söyleyebiliriz. Uygur’a göre bitki türlerinin İstanbul bölgesindeki dağılımını gösteren bir haritayı, bir gruba Türkçe olarak anlatmak da bir mektupta anlattığımız olayları mektuptan vazgeçip telgrafla iletecek şekilde aktarmak da bir *dile getirme sürecidir*, yani çeviridir. Bir dilde olanı başka bir dilde gösterdiğimiz bu eylemde çevirinin başlıca özelliği, sonradan gelen olmasıdır; dolayısıyla kaynağını yansıtır, ancak kaynağın ta kendisi değildir.

Akşit Göktürk ise *Çeviri: Dillerin Dili* adlı eserinde çeviriyle ilgili düşüncelerini şu şekilde özetler:

“Çeviri, genellikle sanıldığından çok daha karmaşık, açıklanması güç bir olgudur. Bu nedenle, dilden dile kuru bir bilgi aktarımı olarak nitelenmesi yanlış, en azından yetersiz olur. Hangi bilginin, hangi amaçla, hangi dilden, hangi dile, kimin için aktarıldığını düşünmek bile, konunun çok yönlülüğünü belirtmeye yeter. Aktarılması söz konusu olan bilgi, düşünce ya da duygunun, dilin hangi işlevlerinden doğduğu, her çeviri konumunda hem çevirmenin tutumunu hem de ortaya koyacağı işi belirleyen bir etkidir.” (Göktürk 1994: 92)

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere, çeviri edimiyle, bir kaynağın ortamını değiştirme sürecinde rol oynayan pek çok unsur vardır. Bu edim, çoğunluğun akla ilk gelen şekliyle ifade ettiği gibi, dil bilme ve bilgi aktarma ile kısıtlanamaz. Dilin yapısı ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmanın yanı sıra, iç içe olduğu ve kendisini şekillendiren kültür, kültüre has töreler ve davranışlar, kültürün değer yargıları, bilim, sanat ve düşünce düzeylerindeki gelişmişliği çeviri edimini de çevirmenin tutumunu da etkiler. Bu unsurlar, kaynağı hangi dilden hangi dile kimin için aktardığımızı düşünürken devreye girmektedir. Bir de hangi bilginin hangi amaçla aktarıldığı düşünülürse, kaynağın türünün de başka bir etken olduğu anlaşılmaktadır. Çeviri ediminin çok yönlülüğünü vurgulayan Göktürk’e göre yukarıda bahsi geçen unsurlardan ötürü her çeviri belli miktarda çevirmenin izlerini taşır. Ne var ki bu izler en çok yazınsal metinlerde görülür. Çünkü her yazınsal metin, yazarının özgün ve benzersiz hayal gücü ile kurgusunu taşır. Bu nedenle de çevirmen, her yazınsal metin çevirisinde bu dünyanın içine girmeli ve bireysel bir yorum ile onu kendi ortamında, bir diğer deyişle erek kültürde, var etmelidir. Yorumlama konusu – bilhassa bu metin türünde –

çeviri ediminin bir parçası olsa da ucu açık bir eylem olarak algılanmamalıdır.

Bu yorum, kaynak metnin güdümünde, belli sınırlar içerisinde gerçekleşebilir. Göktürk'ün anlatımlarından, bir metni kaç kişi çevirirse çevirsin, bir çevirinin asla bir diğeriyle aynı olmayacağı sonucuna varırız (Göktürk 1994). Aynı metnin farklı çevirmenler tarafından yapılan çevirilerinin anlatısı, içeriği orijinalden sapmayacak şekilde, birbirinden farklıdır. Bu ifadeden ayrıca bir yazınsal metnin farklı çevirmenler tarafından çevrilebileceğini de anlıyoruz. Nermi Uygur'un ifadelerine göre çeviri hali hazırda sonradan gelenken, aynı metnin daha sonra gelen versiyonlarının da ortaya çıktığı durumlar vardır. O zaman bu duruma ihtiyaç doğuran nedenlerin neler olabileceği sorusu gelir akla. Bu soru da yeniden çeviri ile ilgili varsayımların doğmasına yol açar.

Yeniden çevirinin kaynağı denebilecek varsayım *Palimpsestes* dergisinin sadece çeviri alanına ayrılan 1990 yılı basımında Antoine Berman ve Paul Bensimon tarafından öne sürülür. Bensimon, bir metnin ilk çevirisini, erek kültürde kaynak kültürle ilgili pozitif algı yaratmak için, yani kültürleri birbirine yaklaştırmak için, yerelleştirilen ürün olarak tanımlar (Bensimon 1990: ix). Berman da bu ifadelere ek olarak ilk çevirinin erek kültürde kabul görmesinden sonra, iki kültür arasındaki mesafeyi göstermek adına aynı metnin yabancılaştırma stratejisiyle yeniden çevrilmeye ihtiyaç duyduğunu; kaynak metnin çevirisinin ancak yeniden çeviri sonrasında tamamlanmış olacağını ileri sürer. Berman bu ihtiyacın, ilk çevirinin zamanla yaşlanmasından kaynaklandığını da belirtir (Berman 1990: 1-2). İlerleyen dönemlerde ise yeniden çeviri ihtiyacının sebeplerinin bunlarla kısıtlanamayacağını gösteren çalışmalar ortaya çıkar ve varsayımların kapsamı genişler. Bu konu, çalışmanın birinci bölümü olan “Kuramsal Çerçeve ve Yöntem” başlığında detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Bu çalışmada Roald Dahl'ın *Charlie and the Great Glass Elevator* adlı romanının Türkçeye yapılan iki çevirisi incelenerek Berman'ın varsaydığı gibi ilk çeviride yerleştirme yoluyla eser, erek kültüre tanıtıldıktan sonra ikinci çeviride yabancılaştırma stratejisi uygulanarak kaynağın farklı bir kültürden olduğunu okuyucuya hissettirmenin hedeflenip hedeflenmediği incelenecektir. İncelemede, ikinci çeviriye olan ihtiyacın salt ilk çeviriyle ilgili etmenlere değil de erek kültüre, çevirmene ya da yayınevine bağlı farklı nedenlere bağlı olma ihtimaline de bakılacaktır; nitekim yeniden çeviri varsayımının kapsamını genişleten araştırmalarda söz konusu etkenler ele alınmaktadır. Bu karşılaştırma, Gideon Toury'nin erek odaklı yaklaşımında ele aldığı “norm”lar çerçevesinde yapılacaktır.

Dolayısıyla, çalışmanın birinci bölümünde yeniden çeviri varsayımı ve bu varsayımdan yola çıkarak yeniden çevirinin bağlı olduğu etkenler ele alınır. Ayrıca Gideon Toury'nin norm kavramından bahsedilerek öncül normlar, süreç öncesi normlar ve çeviri süreci normları sınıflandırılacak ve kavramların kapsamı açıklanır.

Yine çalışmanın birinci bölümünde, incelenecek romanın türü olan çocuk edebiyatının kapsamından ve Türkiye'de çocuk edebiyatı ile bu edebiyatın çeviri dünyasındaki yerinden kısaca bahsedildikten sonra, söz konusu edebiyatın hedef kitlesi olan çocuklara uygun içerik üretirken dikkat edilmesi gereken hassas noktalar sınıflandırılır. Akşit Göktürk yazınsal metinlerin çevirilerinde çevirmenin izlerine rastlandığını söyleyerek metin türünün, çeviri ediminin gerçekleşmesinde ne denli önemli bir değişken olduğunu vurgulamış olur (Göktürk 1994). Nitekim edebiyat çevirisinin toplumsal ve kültüre bağlı bir süreç olduğunu, çevirmenin de bu süreçte karışık bir dizi etkileşimin gerçekleşmesinde kilit bir role sahip olduğunu belirten Peter Bush, edebi metinlerin çevirisinin diğer metin türlerine kıyasla daha karmaşık ve zorlayıcı bir yapıya sahip olduğunu ve çevirmenin bu süreç boyunca her iki metinle etkileşen kilit karakter olduğunu ifade eder (Bush 1998: 129). Göktürk ve Bush'un söylemlerine bütüncül bir bakışla yaklaştığımızda çevirmenin bu tür metinlerde çeviri işlemini gerçekleştirirken kaynak dile ve çeviri yaptığı dile ne kadar hâkim olduğu, metinleri yorumlama ve çözümlene gücü, çeviriye duyduğu sorumluluk duygusu ve konuyla ilgili şahsi fikirleri, dünya bilgisi ve okuma birikimi yaptığı işe yansır. Bu nitelikler her çevirmende aynı düzeyde ya da formda olamayacağına göre yazınsal tür gibi yoruma ve çözümlenmeye bilhassa açık metinlerde her çevirmenin ayrı bir iz bırakma olasılığı doğaldır. Bir de yazınsal metinlerle hitap ettiğiniz kitle çocuklar olduğunda bu tüm bu değişkenler ve bırakılan izler daha hassas hale gelir. Çünkü bu hedef kitleyi göz önünde bulundurduğunuzda çevrilen içeriğin, onların dünyasına, onların davranışsal, bilişsel ve düşünsel gelişimlerine uygun, anlayabilecekleri dilde ve biçimde aktarılması gerektiği ortaya çıkar. Necdet Neydim bu hedef kitle için "Çocuklar, bizim belki de artık yer alamayacağımız bir zamana gönderdiğimiz canlı elçilerdir" der (Neydim 2003: 21). Bu elçileri, onlar için hayal ettiğimiz daha iyi geleceği inşa etmeye uygun bireyler olarak hazırlamak istiyorsak, gelişim dönemlerine ve kavrayış düzeylerine uygun içeriklerle onları beslememiz gereklidir. Bu noktada okuduğu yazının, çocuğun kendi gerçekliğine uygun olması elzemdir. Türkiye'de 90larda başlayan postmodern döneme kadar çocuğa sunulan yazınsal eserlerde, bu hedef kitle maalesef türün öznesi değil nesnesi olarak var olur. Çocuğun özgür iradesi ve gerçekliği konunun dışında kalır, onun dolaysız gerçekliği göz

ardı edilir. Çeviri çocuk yapıtlarından dünya klasiklerinin hüküm sürdüğü bu dönemlerde telif eser üretiminin azlığının, çocuk için içerik üretmenin zorlayıcı olmasından kaynaklandığı söylenir (Neydim 2003: 59). Çeviri eserlerde bulunan özellikler ise didaktik, ideal görünen karakterler sunan ve dönemin hâkim görüşleriyle uyuşan yapıda olmalarıdır. 90larda ise bu buyurganlık azalır ve çocuklar kendi gerçekliğine dönük eserler seçip okumaya başlar.

Çocuk kendine göre ve kendi gerçekliğine uygun kitaplar okurken içindeki karakterlerle kendini özdeşleştirir. Dolayısıyla karakterler idealize edilmemelidir; kusursuz ve ulaşılmaz olmamalıdır. Çocuk, karakterin yaşadıklarıyla, atıldığı maceralar ve karşılaştığı sorunları gördükçe “beni anlatmış” ya da “bunları yaşayan bir tek ben değilmişim” diyebilmelidir. Özdeşim kurduğu karakterlerle çeşitli davranışlar ve değer yargıları oluştururken daha özgüven dolu bir hayat sürmek için motive edilmelidir. Çevirmen ise kaynak kültürün çocuklarından önce bu özdeşimi kuracak ilk kişidir; üstelik bu özdeşim karakterlerle de sınırlı kalmaz. Yazarın düşünsel dünyasını çok iyi anlamalı ve yarattığı karakterlerin çocukta bırakmasını istediği etkiyi aynı etkinlikle bir başka kültürün çocuklarına yansıtmalıdır. Tabi bunu yaparken kullandığı dil ve anlatım konusunda dikkatli olmalıdır. Riitta Oittinen’a göre bu metinlerin çevirisinde kilit unsur *okunabilirliktir*. Yetişkinlere kıyasla, çocuğun dünyasında anlamlandıramadığı ve kendisine yabancı gelen şeylere karşı hoşgörü oranı düşüktür (Oittinen 2000: 33). Bunu dikkate alarak çevirmen, okuyucu dostu bir dil ve anlatım kullanmalıdır; yani çeviri olabildiğince yalın, dolaysız ve yaş grubuna bağlı olarak çocuğun anlamını bildiği ifadelerle donatılmalıdır. Gerek edebiyat gerekse çocuk edebiyatı için yapıt üreten, çeviren ya da her iki eylemi gerçekleştiren pek çok araştırmacı konuyla ilgili deneyimlerini ve çeviri süreçlerinde geliştirdikleri stratejileri paylaşırlar. Yazınsal metinlerin estetik ve duygusal bir yapısı olduğunu, her daim gerçeklikle ilişki kurmak zorunda olmadığını ve bu tür metinlerde dilin farklı kullanımlarının öne çıkarıldığını, biçiminin de edebi olmayan metin türlerinden farklı olduğunu belirten Şehnaz Tahir Gürçağlar bu metinlerin çevirileri yapılırken karşılaşılan sorunlara çözüm bulmak için çeşitli stratejiler geliştirilmesi gerektiğini söyler ve bu stratejileri genel olarak şu şekilde sıralar: Ödünç alma, Çıkarma, Ekleme/Açıklama, İkame, Tarihselleştirme, Standartlaştırma, Güncelleştirme ve Yerlileştirme/Uyarlama (Gürçağlar 2016: 34-44). Bu stratejilerden yerlileştirme, Berman’a göre ilk kez çevrilen bir yazınsal metni erek kültüre tanıtmak için kullanılır (Berman 1990). Friedrich Schleiermacher ve Goethe de yerlileştirme ve yabancılaştırma ile ilgili olarak çevirmenin ya okuru yazara

(yabancılaştırma) ya da yazarı okura (yerlileştirme) taşıdığını söyler. Goethe iki strateji arasında orta yol bulunabileceğini belirtirken Schleiermacher okuru yazara götürmeyi tercih eder (akt. Snell-Hornby 2006: 9-10). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* kitabında Lawrence Venuti erek metin ne kadar yerlileşirse çevirmenin görünürlüğünün o kadar azaldığını; kaynak metnin ise bir o kadar sanki erek dilde ve erek kültür için üretilmiş, orijinal bir ürünmüş gibi algılandığını vurgular (Venuti 1995). Gillian Lathey ise karşılaştırmalı çözümlemesi yapılan çeviri çocuk edebiyatı eserlerinde görülen stratejilerden bazılarının da sansür ve manipülasyon olduğunu belirtir (Lathey 2010: 7). Bu stratejiler çağdaş normlar çerçevesinde ve çocuğun beklentileri ile gelişim dönemlerine göre paralel bir şekilde uygulanır. Ona göre çevirmen, çocuğun hayat tecrübesine katkıda bulunur, onu bilgilendirir, belli konularda merak uyandırır ve kendine yabancı konularla ilgili hoşgörü geliştirmesini sağlar. Göte Klinberg uyarlama stratejisi üstünde durur ve uyarlama düzeyi ne kadar fazlaysa erek metnin o kadar kolay okunacağını öne sürer (Klinberg 1986: 10-11). Ona göre çevirmen, iki metin arasındaki işlevsel benzerliği korumalıdır. Klinberg'in uyarlaması da Gürçağlar'ın sınıflandırmasına benzer alt başlıklar içerir: çıkarma, ekleme, açıklama, basitleştirme ve yerlileştirme. Klinberg, kültürel içerik uyarlamasına ayrı bir başlık açar ve burada metnin sadeleştirilmesi ya da çağdaşlaştırılması stratejilerine yer verir (Klinberg 1986: 56-58). Tıpkı Zohar Shavit gibi cinsellik, şiddet, terbiyesiz hareketler ve yetişkinlere mahsus hataların çocuk kitaplarının tabu öğeleri olduğunu söyler (Shavit 1981: 174-175).

Kuramsal çerçeve ve yöntemin sunulduğu birinci bölümün ardından ikinci bölümde çalışmanın odağı olan çocuk edebiyatı romanı *Charlie and the Great Glass Elevator* kitabının konusu, iki adet Türkçe çeviri versiyonu olduğu, kitabın yazarı ve çevirmenleri ile ilgili bilgi verilir. Bu kitap, yazar Roald Dahl'ın erek kültürde ve dünya genelinde çok tutan; hatta beyaz perdeye uyarlanan *Charlie and the Chocolate Factory* adlı romanının devamıdır. Yalnız aynı yazar tarafından yazılan iki kitap arasında tarihsel ve mekânsal farklar okuyucunun gözünden kaçmamıştır. Yazar, serinin üçüncü kitabının yazımına başlamış, ancak ilk bölümü yazabilmiş, tamamlayamadan vefat etmiştir.

Üçüncü bölüm olan Karşılaştırmalı Çözümleme Bölümü'nde, kitabın Türkçe çevirilerinin karşılaştırmalı çözümlemesi, Toury'nin Çevirici Süreci Normları kapsamına giren iki kategoride gerçekleştirilir. Bunlardan ilki matriks normlardır. Matriks normlar ile çevirilerin kapak tasarımı, sayfa sayısı, hikâyenin bölümlendirilmesi, bölüm sayıları ve adlarının çevirileri, görsellerin aktarımı vb. özellikler karşılaştırılarak farklılıklar

belirtilecektir. Metinsel-dilsel normlar alt başlığında ise belirli kategoriler doğrultusunda, özgün metnin yerini alacak malzemenin üretilmesinde alınan metin ve dil düzeyindeki kararlar karşılaştırılıp yorumlanacaktır.

Sonuç bölümüne gelindiğinde, karşılaştırmalı çözümlemeyle izlenen çevirmen davranışları ve çeviri stratejilerine dayanarak, araştırmanın kaynağı olan romanın yeniden çevrilmesi ihtiyacını ortaya çıkaran unsurlar ve bu unsurların yeniden çeviri varsayımı kapsamında hangi nedenlerle örtüştüğü, varsayımın bu roman için ne boyutta geçerli olduğu açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca Çocuk Edebiyatı ve Çeviri alt başlığı kapsamında ele alınan kıstaslar çerçevesinde, romanın Türkçe çevirilerinde pedagojik, ekonomik ve eğitimsel faktörlerin çeviri süreci kararlarında ne derece aktif oldukları belirlenecektir.

BÖLÜM 1. KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

1.1. YENİDEN ÇEVİRİ VARSAYIMI

Şehnaz Tahir Gürçağlar'a göre yeniden çeviri, en genel tanımıyla daha önceden çevirisi yapılmış bir eserin tekrar aynı dile çevrilmesidir. Yeniden çeviri ile ilgili yapılan pek çok inceleme, bu çeviri türünün edebi metinlere odaklandığını ortaya koymuştur. Türün odağında olan metin çeşitleri ise çoğunlukla kutsal metinler, saygın görülen edebi eserler ve dramatik eserlerdir (Gürçağlar 2009: 233). Elbette teknik çeviri gibi, edebi olmayan yazın türlerinde de yeniden çeviri örnekleri mevcuttur.

Yeniden çeviri, bir varsayım olarak Fransız çeviribilim uzmanı Antoine Berman'ın, 1990 yılında *Palimpsestes* dergisinin bir sayısında yayınladığı 'La Retraduction Comme Espace de la Traduction' makalesinden kaynaklanmaktadır. Berman bu makalesinde, ilk yapılan çevirinin, yeniden çeviri olmadan natamam bir eylem olduğunu öne sürer. Berman'a göre, bir eserin ilk çevirisi, onu erek kültüre tanıtarak kabul görmesini sağlar ve dolayısıyla çeviri bu kültüre yaklaşmak için kaynak metinden uzaklaşır; erek kültürün dayattığı normlarla yönlendirilir ve sonunda yerelleşir. Ancak aynı eser erek kültürün bir parçası olduktan sonra, yeniden çeviri ihtiyacı doğar. Bu ihtiyaç artık kaynak metin odaklıdır; yani çevirinin, yabancı bir kültürden ve dilden yapılan aktarımla erek kültür dizgesine yabancı bir dünyayı tanıtmayı beklenir ve bu da aynı eserin yeniden çevrilmesiyle mümkündür (Berman 1990: 1-7). Sonuç olarak yeniden çeviriler, erek kitlede zamanla oluşan kültürel değişikliklerin doğurduğu yazınsal ihtiyaçları karşılamak için gerekli hale gelir ve çeviri ile kaynak metin arasındaki kültürel mesafeyi hissettirir.

Berman, ilk çevirilerin kaynak metne tanınırlık sağladıktan bir süre sonra zaman aşımına uğramasından ya da kendi ifadesiyle *yaşlanmasından* dolayı yeniden çeviri ihtiyacının doğduğunu vurgularken, 21. yüzyılın ilk yarısında bu varsayımını geliştirecek çalışmalar çoğalır. Bu çalışmalar (Koskinen and Paloposki 2003, 2004; Susam-Sarajeva 2003, 2006; Hanna 2006) sayesinde yeniden çevirinin daha karmaşık yapıda ve detaylı bir şekilde (örneğin tarihsel bağlam, çeviri normları, çeviri ideolojisi, çevirmenin çalıştığı büro ve metinlerarasılık vb.) incelenmesi gereken bir konu olduğu ortaya çıkar (akt. Gürçağlar 2009: 233).

Örneğin, Yves Gambier yeniden çeviri ihtiyacının, ilerleyen dönemde kaynak dil ve/veya kültürle ilgili bilginin artmasından doğabileceğini sorgular (Gambier 1994: 413-414). Anthony Pym ise bu ihtiyacı, metnin pedagojik işlevlerinden tutun metnin içeriğinin erek kültürde yarattığı rekabet ortamına kadar pek çok farklı etkenle ilişkilendirir (Pym 1998: 82-

83). Pym, yeniden çevirileri aktif ve pasif olarak iki kategoriye ayırır. Pasif yeniden çeviriler aynı zaman diliminde ve konumda görülmez, dolayısıyla birbirini etkilemezler; aktif yeniden çeviriler ise aynı coğrafi konumda, birbirine yakın zaman dilimlerinde ortaya çıkar ve dönemin farklı çeviri stratejileri açısından birbirleriyle rekabet halindedirler.

Outi Paloposki ve Kaisa Koskinen “A Thousand and One Translation” adlı çalışmasında, çevirmenin çeviriye, şahsına münhasır bir bakış açısıyla yaklaşması; çeviri sürecinde karşılaştığı kısıtlamalar, metni yorumlamada yaşadığı güçlükler ya da belki de kendisinin dilbilgisi uzmanı kökenli olması gibi nedenlerin de yeniden çeviri gereksinimi doğurduğundan bahseder (Paloposki ve Koskinen 2004).

Yine aynı çalışmada *Binbir Gece Masalları* eserinin çevirilerinden yola çıkarak, Hint, Pers ve Mısır kültürlerinden parçalar taşıyan çok katmanlı bir derleme olan bu yapıtın, yeniden çeviri amacıyla geriye dönüp incelenecek tek bir kaynak metnin olmaması vurgulanır. Farklı zaman dilimlerinde eserin çevirisini yapan her çevirmen, kendi çevirisini ‘kaynağa en sadık’ olarak nitelendirir, ne var ki aslında sadakatleri kaynak metinden ziyade çağdaşlarının belirlediği sadakat kıstaslarıyla örtüşür. Yani bir eserin yerelleştirilerek çevrilmesi ya da yeniden çevrilerek yabancılaştırılması tarihsel etmenlere de bağlıdır (Paloposki ve Koskinen 2004:27-38).

Riitta Oittinen’in 1997’de Lewis Carol’un *Alice Harikalar Diyarında* kitabının Fince’ye yapılan üç farklı çevirisini incelediği çalışma ise edebiyatın farklı aşamalardan geçtiğini ve bu nedenle yeniden çevirinin gündeme geldiğini anlatır. Oldukça genç olan Fin edebiyat tarihi, bu kitabın çevirilerinde ilginç bir devingenlik gösterir. Oittinen’in çalışmasında incelediği üç çeviri kronolojik sırasıyla 1906, 1972 ve 1995 yıllarında yayınlanır. Yine aynı sırayla çevirilerden ilki yerelleştirilerek, ikinci daha serbest, üçüncü ise yabancılaştırılarak çevrilir. Yeniden çeviriler bu noktaya Berman’ın varsayımına uygun bir süreç izler. Hatta ilk iki çeviride Liisa olarak erek kültüre tanıtılan Alice, son çeviride orijinal ismi Alice olarak yer alır. Oittinen bunu, doksanlarda postmodernleşen ve küreselleşen Finlandiya’nın artık yabancı isimlere ve İngilizlerin yaşam şekline aşinalık kazanmasına bağlar. Ancak 2000 yılında diğerlerinden farklı bir yayınevi ve çevirmen aynı kitabı yerelleştirerek piyasaya sürer ve karakterin adı yine Liisa’dır. Bu durum da yeniden çevirilerin, kaynak metne olan sadakatinin farklı kavramlara bağlı olarak değişebileceğini gösterir (Oittinen 2000: 133-147). Elimizdeki örnekte yakın zamanda gerçekleşen yeniden çevirilerin, farklı kesimlerin ihtiyaçlarına cevap verdiği anlaşılabilir. Çünkü 2000 yılında yayınlanan versiyonun hedef kitlesi çocuklar iken 1995 yılında yayınlanan versiyonun hedef kitlesi yetişkinlerdir. Bu da yayınevlerinin yeniden çeviri ile ilgili kararlarının ve çevirmenin

stratejilerinin salt kaynak metni ya da ilk çeviriyi/çevirileri odak almadığını gösterir. Buna ek olarak, yeniden çevirinin nedeni de sadece ilk çevirinin zaman aşımına uğramasına ya da bir diğer deyişle yaşlanmasına indirgenemez.

Palimpsestes dergisinin yeniden çeviriye ayrılan söz konusu basımında (1990), Berman ve Bensimon'un varsayımlarının yanı sıra, genel olarak dikkat çeken nokta ise çocuk edebiyatının çevirisine dair bir makalenin yer almıyor olmasıdır (Berman 1990: 1, Bensimon 1990: ix). Bu durum, çocuk edebiyatı eserlerinin merkezde değil çevrede olan ve çevirileri esnasında belirlenen stratejilerde, yerleştirme ya da yabancılaştırma gibi yazınsal kararların yanı sıra eğitimsel, pedagojik ve ekonomik etkenlerin de rol oynadığı türden metinler olmalarından kaynaklanabilir. Bu etken faktörler ve çevirmen kararlarına yansımaları *Çocuk Edebiyatı ve Çeviri* bölümünde detaylı olarak ele alınacaktır.

Tüm bu örneklerden anlaşılacağı üzere çevirmeni yeniden çeviriye iten güçler değişkenlik göstermektedir. Bu çalışmada incelenecek çevirilerden, yeniden çeviri kapsamına giren yapının hangi neden ya da nedenlerle yeniden çevrildiğini incelerken göz önünde bulundurulacak etmenler bu bölümün alt başlıklarında sıralanacaktır.

1.1.1. EREK KÜLTÜRE BAĞLI YENİDEN ÇEVİRİ

Edebiyat çevirisinin son derece toplumsal ve kültüre bağlı bir süreç olduğunu belirten Peter Bush, bu süreçte kilit rol oynayan kişinin ise karmaşık bir dizi etkileşimin gerçekleşmesini sağlayan çevirmen olduğunu ekler (Bush 1998: 129). Nitekim bu tür toplumsal, kültürel hatta tarihsel farkındalıklar çeviri ediminde, erek kültüre ve bu kültürün beklentilerine ağırlık veren akımların doğmasının da nedenidir. İşlevselden betimleyiciye bu akımlar, çevirinin ilk elden ya da yeniden ortaya çıkmasında, erek kültürün ihtiyaçlarının, değişen ya da gelişen beğenilerinin, görüşlerinin, geçirdiği tarihsel süreçlerin önemli etkilerinin altını çizerler. Bu değişkenleri çeşitli örneklerle açıklamaya çalışırsak; kaynak metnin yazarı, söylemine farklı bir estetik katmak için kitabın olay örgüsünü farklı dil kullanımları ve örtük bir anlatımla kurgulayabilir. Bu biçemi ve estetiği erek metne yansıtmak isteyen çevirmen söz konusu dil kullanımlarının aktarımında zorluklar yaşayabilir. Erek dil bu kullanımlar konusunda kısıtlı olabilir ya da benzer kullanımlar mevcut olsa dahi kaynak metne paralel bir dil kullanımı ve örtük anlatım erek kültürde, kaynak kültüre yansıyan etkiyi yaratmayabilir. Bu durumda çevirmen, stratejilerini erek kültürün beklentileri doğrultusunda belirler. Kaynak kültürün dünya görüşünün, dil kapasitesinin ya da yazınsal dizgesinin değiştiği ve/veya geliştiği ileri bir dönemde aynı eser, örtük olarak ve farklı dil araçlarının kullanımıyla yeniden çevrilebilir. Buradan yeniden çeviriye kültürel nedenlerden ihtiyaç duyulabileceği anlaşılır.

Yazınsal metinlerin çevirmenleri aynı zamanda kültürlerarası iletişimi sağlayan kişilerdir. Bu iletişimde, bazen kültürel yandaşlık bazen de kültür elçiliği görülebilir.

Bu durumda çevirmen, çeviri sürecinde karşılaştığı sorunlara çözüm ararken kaynak metni manipüle edebilir; yani çeviride sosyopolitik bir duruş sergileyebilir (Jones 2009: 156-157). Erek kültürün, kültürel öğelere sıkı sıkıya bağlı kaldığı, dışardan gelecek her türlü değişikliğe ya da etkiye kapalı olduğu bir dönemde yerleştirilen bir eser; kaynak kültür farklı kültürlerle etkileşime geçmek, kültürel yenilikleri içine katmak istediğinde yeniden çeviriye ihtiyaç duyabilir. Çevirmenin bu yenilikleri okuyucuya hissettirdiği noktada, bir kültür elçiliği yaptığı da söylenebilir.

Çocuk edebiyatına ait bazı kitapların İbranice yeniden çevirilerini inceleyen Miryam Du-Nour, farklı dönemlerde farklı dilsel normların ve çeviri normlarının baskın olduğunu gözlemlemiştir. Bu çalışmasının sonucuna göre, erek kültürün dili ve biçimi geliştikçe, yeniden çevirilerin okunurluğu artar. Var olan çeviriler bu kültürel değişimlerin ışığında yeniden çeviriyle daha okunur ve anlaşılır hale gelebilirler. Örneğin Du-Nor yeniden çeviri çalışmalarının sonucunda bu çevirilerde okunabilirliğin önem kazandığını, dilin ise sadeleştiğini gözlemler (1995: 331).

Bazen de yeniden çeviriler sayesinde çeviri normları evrilebilir (Demircioğlu 1995: 327-346). 19. yüzyılda, bazı Çinli Sinologlar, çeviri yapıtları inceleyerek normların değişmesi gerektiği kanısına varır ve yeni normlar oluşturarak bu yapıtların yeniden çevirilerinin önünü açarlar (St. Andre 2003a: 68). Desmidt de bir İsveç çocuk edebiyatı klasiği olan *Nils Holgersson* kitabının Almanca ve Flemenkçe'ye yeniden çevirilerini incelediğinde, kaynak metnin biçimi ve içeriğinden ziyade, erek kültürün metnin okunabilirliğine odaklanan normlarının ön planda olma durumunu keşfeder (Desmidt 2009:678).

Venuti ise, hali hazırda çevirisinin olduğu bilinciyle yeniden çevrilen bir eserin, ilk çeviri ile farklarını ortaya koyarak, varoluşunun gerekliliğini vurgulayacağını söyler. Erek kültür faktörüne bağlı yeniden çeviri ihtiyacını ele aldığımızda, Venuti bu ihtiyacın dilin ya da biçimin gelişiminden ziyade, tarihin akışına bağlı gelişen ideolojik değişimlere bağlar. Örnek olarak da Thomas Mann'ın eserlerinin yeniden çevirilerini verir. Akademi dünyasının farklı, ticari amaç güden yayınevlerinin farklı yorumlayarak yeniden çevirilerini piyasaya sürdüğü eserler açık bir rekabet alanı oluşturur (Venuti 2003: 27). Bir başka örnek ise bazı çocuk edebiyatı eserlerinin yeniden çevirilerini yapan Brezilyalı yazar, çevirmen ve yayıncı Monteiro Lobato'nun bu eserlere politik görüşlerini yansıttığıdır (Milton 2003).

Cemal Demircioğlu, *Çeviribilimde Tarih ve Tarih Yazımı* kitabında, Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihlerinde belirtilen görüşlerin, dönemin çeviri bakışına göre şekillenen bir

Osmanlı çeviri etkinliği temsili sunarken hem Osmanlı'dan kopuşu hem de Batılılaşmayı model alan genç ulus-devletin, ideolojik yönlendirmelerine özgü kavrayışlar içerdiğini belirterek, çeviri bakışının Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan bir dönemde, kültüre ve zamana bağlı değişen ideolojilerle şekillendiğine atıfta bulunur (Demircioğlu 2016: 141-142).

Merkezde yer alan türden yazınsal eserlerin dışında, çevrede kalan yazınsal eserlerin de kültüre bağlı yeniden çevirileri ortaya çıkmaktadır. Bu çeviriler çoğunlukla yeni bir ideolojik bağlam çerçevesinde gelişerek erek kültürde yeniden konumlandırılır. Venuti konuya örnek olarak bazı feminist metinlerin yeniden çevirilerini işaret eder (Venuti 2003: 27). Feminizm kavramı 1960'lı yıllarda ataerkil yapının baskısını durdurmak için gerçekleştirilen bazı kadın hareketleriyle ortaya çıkar. Bu dönem, bu hareketin amacını ve doğrultusunu yaymak için üretilen yazınsal metinler, ileriki yıllarda ideolojinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla yeniden çevrilerek ideolojiyi kuvvetlendirir; söz konusu metinleri ise yeniden konumlandırır.

Bir kültürde, normalde hitap etmesi hedeflenen okur kitlesinin dışında, farklı kitlelere de hitap etmesi istenen yazınsal eserler de yeniden çevrilir. Bu durumda yazınsal metin, yeniden çeviri yoluyla yeniden sınıflandırılabilir. Koskinen ve Paloposki yeniden çevirinin kültüre has bu işlevini 'tamamlayıcı' olarak niteler (Koskinen ve Paloposki 2003: 22). Yetişkinler için yazılmış bir yazınsal eser, çocuk okura hitap edecek şekilde yeniden çevrildiğinde, çevirmen farklı bir okur kitlesini hedef almış olur ve kaynağı erek kültürde yeniden sınıflandırır.

Gideon Toury (1999) ise yeniden çevirinin, erek kültürün dizgesindeki bir boşluğu bir eksikliği gidermek için ortaya çıkabileceğini söyler. Bunun için çocuk okura göre yeniden çevrilen, yetişkin düzeyi bir yazınsal eser örneğine geri döndüğümüzde akla şu gelir: asıl hedefi yetişkinler olan kaynak metin, çocuklara uygun olarak yeniden çevrilip onlara ulaştığında, erek kültürdeki çocukların okuması gereken, ancak o kültürün dizgesinde mevcut olmayan bir türün açığını kapatmış olur.

Tüm bu örneklerden ve açıklamalardan anlaşılacağı üzere bir kültürün geçirdiği tarihsel süreçler; bu süreçlere bağlı değişen yazınsal dizgesi ve dilinin yapısal özellikleri; tüm bu gelişmelere paralel olarak çeviri normlarında yaşanan değişimler yeniden çeviri ihtiyacını doğurmaktadır. Yaşanan döneme göre baskın ideolojik yapı; erek kültürün kültürlerarası iletişiminin artmasıyla gelişen dünya görüşü; yazınsal dizgesindeki eksiklikler de yeniden çevirilerin ortaya çıkmasına etki eder. Tüm bu değişkenler ise kültür çatısının altında toplanır.

1.1.2. ÇEVİRMENE BAĞLI YENİDEN ÇEVİRİ

Şehnaz Tahir-Gürçağlar, kaynak metnin kendi kültüründe bir bağlama sahip olduğunu ve o kültürden insanların kendi dillerinde yaptıkları yorumlarla var olduğunu belirtir. Dolayısıyla, bu yapının başka bir kültürde var edilme sürecini, bir ağacın köklerinden sökülüp yeni bir toprağa ekmeyle benzetir. Kaynak dilin okuyucuları dahi aynı kitapla ilgili farklı duygu ve düşüncelere kapılabilir, ancak hepsinin benimsediği ortak noktalar da vardır. İşte bu noktaların erek kültürde de aynı şekilde algılanmasını sağlamak çevirmene düşer. Bu aşamada çeviri ediminin gerçekleşmesine yön veren, çevirmenin yaptığı okuma, okuduğundan anladığı, konuyla ilgili araştırmaları ve ortaya koyduğu yaratıcılıktır. Kaynak ve erek kültürün dil araçlarına ne kadar hâkim olduğu da ayrı bir etkidir. Ama kaçınılmaz olan şudur ki çeviri, çevirmenin okumasıyla şekillenir (Gürçağlar 2016: 34-44). Bu durumda ilk çevirinin de yeniden çevirinin de ortaya çıkmasını sağlayan bir diğer değişken çevirmendir.

Paloposki ve Koskinen (2004), yerleştirilerek çevrilen metinlerde, bu stratejinin seçiminin bazen çevirmenin okumasından kaynaklanabileceğini öne sürer. Yerleştirme, alıcı kültürün anlamayacağı türden, ona aşırı yabancı kalabilecek bir kaynak metnin çevirisinde uygulanabileceği gibi bazen de bu unsurların çevirmene çok yabancı gelmesinden dolayı kullanılabilir. Yerleştirmeye ilgili ilk nedene baktığımızda, kaynak metin erek kültür için okunabilir hale getirilirken; ikinci nedende ise çevirmen çeviri edimini, kaynak metni aktarabildiği ölçüde gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla ilerleyen zamanlarda, iki kültür arasındaki farkları yansıtan yeni bir çeviri ihtiyacı çevirmene bağlı olarak da doğabilir.

Bazı yazınsal metinlerin karmaşık iletiler içermesinden ötürü, çevirmenlerin bu metinlerin çevirisinde çeşitli değişiklikler yapmaları da normal karşılanır. Çeviri sürecinde karşılaşılan sorunlara bazen yaratıcılıkla çözüm üretilir. Çözüm odaklı ilerleyen bu yaratıcılık sürecinde problemlere, erek odaklı çözümler üretilir ve doğal olarak bu çözümlerde belirleyici olan kaynak metnin özellikleri değil, çevirmenin kaynak metne duyduğu sadakat ile kaynak metnin işlevselliği arasında sağladığı dengedir (Jones, 2009: 154). Bu dengede fark yaratmak isteyen bir başka çevirmen yeniden çeviri yoluna başvurabilir. Ortaya koyduğu farklarla, kendi çevirisine olan ihtiyacın haklılığını kanıtlamaya çalışır. Bu konuya değinen bir başka isim de Venuti'dir. Yeniden çeviri sürecinin gelişmesinde, bu çeviriyi yapan kişinin de rolü olduğunu vurgulayan Venuti, yeniden çevirilerde çevirmenin yönelimselliğini gösterdiğinin ve bu çevirilerde kayda değer farklar ortaya koymayı hedeflediğinin altını çizer (Venuti 2003: 29).

Pym'in 'aktif çeviri' kavramında, ilk çeviriler ve yeniden çeviriler, çeviri stratejilerindeki çatışmalardan ötürü erek kültürde aynı dönemde ortaya çıkar. Yani yeniden

çeviri, ilk çevirinin geçerliliğine meydan okur (Pym 1998: 82). Susam-Sarajeva (2003), Roland Barthers'ın 1975 ve 1990 yıllarında Türkçeye yapılan çevirileri üzerinde yaptığı incelemelerinde şunu keşfeder: yeniden çeviriye ihtiyaç duyan çevirmenler, çeviri eleştirisi alanında erek kültüre has Türkçe söylemler oluşturmaya çalışmaktadırlar. Çevirmenlerin bu çabası, yeniden çeviri sürecini ortaya çıkaran farklı bir etken olmuştur.

Çevirmenin bir birey olarak yeniden çeviriye ortaya çıkarmada üstlendiği rolle ilgili tüm bu derin fikirlere kıyasla, Venuti, yine kişi faktörüne bağlı, ama daha basit nedenlere bağlı yeniden çevirilerin de olduğunu ifade eder. Buna örnek olarak da kaynak metnin ilk çevirisinin erek kültürde mevcut olduğundan habersiz çevirisini yapan çevirmenleri verir. Bu durumda ortaya çıkan çeviri sonradan gelen olmasına rağmen, çevirmenin bilgisizliğinden dolayı çeviri aslında hem 'ilk' hem de 'ikinci' çeviri olma özelliği taşır (Venuti 2003: 25).

Son olarak, yine çok karmaşık bir zemine dayanmamakla beraber yeniden çeviri, ilk çeviride çevirmenin yaptığı hatalardan ya da yanlış yorumlamadan dolayı da ortaya çıkabilir. Sameh Hanna (2006) sosyolojik zemine dayanarak, Shakespeare'in tragedyalarının, 19. ve 20. yüzyıllarda üretilen Arapça çevirileri üzerinde yaptığı incelemede, yeniden çeviriye gerçekleştiren çevirmenlerin ilk çevirideki açıkları ya da eksikleri kapatmak için bu yola başvurduklarına dair söylemlerini keşfeder.

1.1.3. İLK ÇEVİRİYE BAĞLI YENİDEN ÇEVİRİ

Yeniden çeviriye doğrudan, kaynak metin, ilk çeviri ve çevirmen üçgeni arasında gerçekleşen bir edim olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, çevirmen faktörüne bağlı çoğu etken dolaylı olarak çeviriye de bağlanır. Esasında önceki bölümlerde, kaynağın salt çevirmenin okuması ve yorumlamasıyla çeviriye dönüştüğünü belirten söylemleri düşünürsek, ilk ya da ikinci olması fark etmeksizin, çevirinin ortaya çıkmasındaki en kilit rol çevirmeninkidir. Çeviri öncesinde, süresince ve sonrasında çevirmenin dünyasında gerçekleşen şeyler erek metne iz bırakır; çeviri ve çevirmen arasındaki bu sıkı ilişkiden dolayı çeviriye ya da yeniden çeviriye zemin hazırlayan etkenler de benzerlik gösterir. Örneğin, bir önceki başlıkta verilen, Shakespeare'in Arapça'ya çevrilen ve sonra yeniden çevrilen eserlerinde, yeniden çevirinin, ilk çevirideki açıkları ya da eksikleri kapatması hedeflenmektedir. Bu açıklar ve/veya eksikler, belki metni iyi yorumlayamadığından, belki yanlış anladığından, belki kültürler arası iletişimi kurmada dili yetersiz kullandığından ya da belki de yanlış kullandığından dolayı ilk çeviriye yapan kişiye atfedilir. O zaman yeniden çeviri, bu kişi ve dolayısıyla yaptığı ilk çeviriye bağlı olarak ortaya çıkar. Çünkü onun sayesinde ortaya natamam ya da kusurlu bir yapıt çıkmıştır; bu yapıt tamamlanmak için yeniden çevrileceği günü bekler.

Bu başlıkta ele alınabilecek diğer bir kavram ise ilk çevirinin yaşlanmasıdır. Antoine Berman, (1990) kaynak metnin her daim genç kalacağını, çevirilerinin ise yaşlanacağını söyleyerek yeniden çeviri kuramını ortaya sürer. Tabi Pym'in (1998) aktif çeviri kavramına geri dönersek, bir eserin aynı yerde aynı dönem yapılan çevirilerinde yaşlanmadan söz etmek pek de mümkün değildir. Nitekim, bu değişkenleri çoğaltan pek çok çalışmadan bahsedildi. Ama çevirilerin arasında büyük bir tarihsel fark olduğu düşünüldüğünde, ilk çeviri gerek kullanılan stratejiler bakımından gerek değişen ideolojiler bakımından gerekse kullanılan dilin ya da oluşturulan biçimin zamane okuyucusuna artık hitap etmemesi açısından modernize edilme ihtiyacı uyandırabilir. Buradan da anlaşılan, ilk çevirinin yeniden çeviri ihtiyacını doğurmasında, dolaylı etken, aslında erek kültürün parçası olan tarihsel, ideolojik ve dilsel gelişmelerdir. Görüldüğü üzere ilk çeviriye bağlı her etken, önceki iki başlıkla iç içe geçen ve hatta onları birbirine bağlayan eklem yapıdır.

1.1.4. YAYINEVİNE BAĞLI YENİDEN ÇEVİRİ

Çeviri her ne kadar daha önce belirttiğimiz gibi çevirmen ve kaynak metnin buluşmasıyla ve bu buluşmadan doğan yakın ilişkiyle ortaya çıksa da bu ikiliyi çevreleyen farklı aktörler de vardır. Bu aktörlerden biri de yayinevidir. Yayınevi çatısı altında bu süreç dahil olan diğer etkenler ise yayın yönetmenleri, editörler, görsel tasarımcılar ve pazarlama uzmanlarıdır. Buradan da anlaşılacağı üzere, çevirmenin çeviri sürecini tamamlayıp yayinevine teslim etmesinden sonra işleyen farklı süreçler mevcuttur. Editörler tarafından gözden geçirilen kitap yayinevinin uyguladığı bir dizi yazım ve basım prensipleri doğrultusunda değişikliğe maruz kalabilir. Çeviride kullanılan stratejiler genel olarak erek kültürün norm ve beklentilerine göre şekillense de son tahlilde yayinevinin ideolojisi çevirinin son haline yansır. Dış koşulların yansması diyebileceğimiz bu değişiklikler bazen sayfa sayısı kısıtlaması, dil bilgisi hatalarının düzeltilmesi gibi aşağı yukarı her çevirinin maruz kaldığı değişiklikler olabilirken, bazen de dil kullanımı ve sözcük seçimi ile ilgili ve hatta kaynakta var olan bir bölümü sansürlemeye yönelik değişiklikler de olabilir. Yayınevi faktöründe en kritik etkenlerden biri ise pazarlama kavramıdır. Çeviriler, erek kültürün yazınsal dizgesine katkıda bulunurken yayinevleri de kazanç sağlayarak bu döngüyü sürdürme imkânı elde ederler. Dolayısıyla ilk olsun sonradan gelen olsun, çevirinin ortaya çıkmasının bağlı koşullarından biri de yayinevidir.

Konuyu yeniden çeviriler bağlamında ele aldığımızda, yine akla Pym'in (1998) aktif çevirileri gelir. Aynı dönemde aynı kültüre yeniden çevrilen eserlerin türemesi bazen de yayinevlerinin rekabetinden kaynaklanır. Örneğin, J.K. Rowling'in dünya çapında ilgi gören *Harry Potter and the Philosopher's Stone* kitabının çevirisi, ilk olarak 1999 yılında Dost

Kitabevi tarafından piyasaya sürülür, ancak o dönem erek kitlede beklenen ilgiyi uyandırmaz. Söz konusu kitap daha sonra beyaz perdeye aktarılır; film 2001 yılının şubat ayında Türkiye’de vizyona girer ve büyük ilgi görür. Bu ilgiyle birlikte Yapı Kredi Yayınları’nın, romanın yeniden çevirisini piyasaya sürmesiyle roman en çok satanlar listesine girer. Tabii bu ilgide yeniden çeviriye can veren şair ve çevirmen Ülkü Tamer’in anlatımının payı da büyüktür. Aktif çeviri kategorisinde değerlendirilen iki çeviri romandan, yeniden çeviri Venuti’nin (2003) de belirttiği gibi hem bir önceki çeviriyle farklarını ve kendisine olan ihtiyacı ortaya koyar hem de erek kültürün filme gösterdiği ilgi doğrultusunda oluşan rekabet ortamında farklı bir yayınevinin eline geçerek, bu yayınevinin kararı doğrultusunda var olur.

Venuti’ye göre bazı aktif çevirilerde sonradan gelenin ortaya çıkma nedeni yayınevine bağlıdır; ancak bu sefer söz konusu durum, yayınevinin marketteki koordinasyon ve iletişim eksikliğinden dolayı hali hazırdaki ilk çevirinin farkında olmamasından kaynaklanmaktadır (Venuti 2003: 25).

Gambier ise hem kültürel hem de yayıncıya ait bir kaygı olarak, erek kültürde daha fazla okunması amacıyla ilk çevirilerin, kaynağın erek kültüre ‘başka’ gelecek yanlarını baskılayarak, onu yerelleştirdiğini söyler (Gambier 1994: 414). Dolayısıyla erek kültürde yeteri kadar aşinalık kazanan eserler, yine yayınevinin kültürler arası farkı gözetip erek kültüre yansıtmak istemesiyle modernize edilerek yeniden çevrilebilir. Yeniden yorumlanarak çevrilen eserlerin en tipik örnekleri çocuklar için uyarlanan klasik kitaplardır.

Çocuklar için yeniden çevrilen kitapların aynı veya farklı yayınevleri tarafından tekrar tekrar piyasaya sürülmesinin pazarlama kaygısıyla da ilgisi vardır. Necdet Neydim çeşitli yayınevleriyle bu konu üzerine yaptığı araştırmaların sonucunda, klasiklere telif ödenmediği için ve de Talim Terbiye Kurulu’ndan onaylı olan bu kitapların öğretmenler ve veliler tarafından tercih edilmesinden dolayı kolay pazarlanabilir olduğu ortaya çıkar (Neydim 2003: 67-74). *Metis Çeviri* dergisinin 1991 yılında yayınladığı 15. sayısında yer alan, çocuk edebiyatının Türkiye’deki gelişimi ve çevirisi üzerinde yapılan söyleşide ise çocuk edebiyatı yayıncısı ve masal yazarı Tarık Dursun K. şunları söyler:

“Aslında çocuk kitabı çıkarmak ticari açıdan son derece çekici, yayıncısını da yazarını da doyurabilecek bir iş. Ama gene de nitelikli kitap çok az çıkıyor. Ürün çok ama niteliksiz, enflasyon var. Bazı kitapların, yazardan pay almak için 10’dan fazla çevirisi yapılmıştır. Ezop Türkiye’de en çok yağmalanan kitaplardan biridir. Pazar büyük, tüketici çok. Üstelik hiçbir pazara benzemeyen bir pazar. Bu sene yedi yaşında bir çocuğa seslenen bir kitap çıkardığınız zaman gelecek sene yine çıkarma şansına sahipsiniz, çünkü o çocuk seneye sekiz yaşında olacaktır.” (Kurultay ve Gürsoy. 1991: 11-18)

Ezop masallarının yeniden çevirilerinin sadece bir önceki versiyonu tamamlamak ya da çağdaşlaştırmak için ya da kaynak aradaki kültür farkını yansıtmak adına gerçekleştirilmediği bu ifadelerden açıkça anlaşılmaktadır. Aynı söyleşide konuyla ilgili görüşlerini paylaşan bir başka çocuk yazını yayıncısı Fatih Erdoğan ise çocuk kitaplarının ilk çıktığı sene satmasa da bir iki yıllık tanınma sürecini atlattıktan sonra istikrarlı bir satış düzeyine ulaştığını belirtir. İşte bu istikrarı yakalayan kitaplar, ilerleyen dönemlerde yeniden çevirileriyle raflardaki yerini alır. Erdoğan şu sözleriyle de Tarık Dursun'un ifadelerini destekler:

“Yalnız bir şey var: Türkiye’de telif resimli çocuk kitaplarının başlaması ve gelişmesiyle birlikte, bir tarihten sonra pahalı olduğu için yeni çeviri ürünler pek gelmemiş. 60’lı yıllardan sonra Batı Jules Verne’leri basmayı bırakmış, biz hala bu kitaplara devam etmişiz. Almanya’da bir konferans sırasında, bir İngiliz araştırmacı Türkiye’de en çok neler çevriliyor, neler satıyor, diye sordu. Jules Verne dedim, irkildi. Jules Verne’den hala ne alıyor çocuklarınız, dedi. Bence Jules Verne’den hala bir şeyler alınabilir, ama en çok çevrilenin Jules Verne olmasına irkilmesini de anlayabiliyorum. Jules Verne bir açıdan bugün ilginçliğini yitirmiş bir yazar.” (Kurultay ve Gürsoy. 1991: 11-18)

Aynı klasiklerin yeniden çevrilmesinin farklı bir finansal değişkeni de Erdoğan’ın bu cümleleriyle netleşir. Çevirisi pahalıya mal olacak yeni kitaplardansa, erek kültürde yer edinmiş, ebeveynlerin çocuklarının okuması gerektiğini düşündüğü kitaplar listesine girmiş ve dolayısıyla belli bir satış marjı yakalamış klasikler yeniden çevrilerek defalarca piyasaya sürülmektedir. Erdoğan sözlerine 90’larda bu görüşün biraz daha değişerek bazı yeni kitapların alınıp çevrilmeye başladığını söyleyerek devam eder. Bu yeni kitaplar için verdiği örnek ise Roald Dahl’ın *Çarli’nin Çikolata Fabrikası*’dır. Bu roman Türkçeye ilk olarak 1989 yılında; kitabın devamı olan *Çarli’nin Büyük Cam Asansörü* ise 1991 yılında çevrilir. Roman erek kültürde benimsendikten sonra ilerleyen yıllarda aynı yayınevi tarafından yeniden çevirileriyle piyasaya sürülür. Milton (Milton 2001: 26) ile Koskinen ve Palaposki’nin (Koskinen ve Palaposki 2003: 26) ‘geri dönüşüm’ olarak da adlandırdığı yeniden çeviri süreci yayınevlerinin prestij, maliyet verimliliği, satış garantisi gibi farklı değişkenleri gözetmesiyle ortaya çıkabilir.

1.2. ÇOCUK EDEBİYATI VE ÇEVİRİ

Çocuk edebiyatı ve çeviri arasındaki ilişkiye özelden genele giden bir bakış açısıyla adım adım yaklaşıldığında, kavramları tanımaya çocuk edebiyatı tamlamasından başlamak gerekir. Edebiyat denildiğinde akla, düşünce, duygu ve hayallerin sözlü ya da yazılı olarak etkili ve güzel bir şekilde anlatıldığı bir sanat türü gelir. Bu sanat türünün çocuklara yöneltmesi durumunda ise tüm bu güzel ve etkili ifadelerle aktarılan düşünce, duygu ve

hayallerin, söz konusu okuyucu kitlesine hitap edecek şekilde oluşturulması gerekir. Bu durumda da bu okuyucu kitlesiyle ilgili yeterli bilgiye sahip olmak gereklidir. Çocukların, özen gösterilmesi ve desteklenmesi gereken zihinsel ve fiziksel gelişim dönemlerinin olduğu, yetişkin sayılmadan önce bu dönemleri sağlıklı bir şekilde yetişkinlerin desteği ile atlatması gerektiği tarihte geç anlaşılmıştır. Çocuğa gereken önemin verilmeye başlanması dünya tarihi genelinde 19. yüzyıla rastlar. Necdet Neydim'e göre bunun kanıtlarından biri çocuk doktorluğu uzmanlığının 19. yüzyılın ikinci yarısında kurulmasıdır. Bu dönemde çiçek, suçiçeği, kabakulak, kızıl ve boğmaca gibi hastalıklar çocuk doktorları tarafından tanımlanır. 18. yüzyılın sonuna doğru çocukların anneyle kalması ve sevgiyle büyümesi gerektiği ile ilgili yayınların ortaya çıkmasıyla çocuk, küçükken süt anne elinde büyüyen, yatılı okullara gönderilip iyi bir eğitim aldıktan sonra evlendirilerek ailenin kendinden uzaklaştırdığı bir kitle olmaktan çıkar. Artık bu kitlenin aile ortamında sevgi ve güvenle, çeşitli ihtiyaçları giderilerek, sağlıklı bir şekilde büyüüp yetişmesinin sağlanması kabul görür (Neydim 2003: 25). Çocuk olarak tanımladığımız kitleyle ilgili günümüze kadar yapılan çalışmalara göre ise iki yaşından ergenlik çağına kadar, kendine has gelişim dönemleri olan insan grubu akla gelir. Bu dönemler 2-6 yaş aralığını kapsayan ilk çocukluk ya da oyun çağı, 6-10 yaş aralığını kapsayan ikinci çocukluk ve 10-14 yaş aralığını kapsayan erinlik çağından oluşur. Her dönemin kendine has gelişim özellikleri vardır. Tüm bu özellikleri göz önünde bulundurursak bu gelişim dönemlerini sağlıklı bir şekilde destekleyebilmek için edebiyat türünün de bir ayrıma gitmesi gerektiği anlaşılır. Çocuğun karşılaştığı her yazınsal eser yaşadığı zihinsel ve duygusal süreçlere bir şeyler katar. Bu nedenle bu sorumluluğu üstlenen kişiler olarak yazarlar, çocukluk çağına ilişkin özellikleriyle ilgili bilgili olmalıdır. Ferhan Oğuzkan, çocukların ilgi ve özen isteyen, farklı dönemlerden geçen, hassas bir kitle olduğu anlaşılmadan önce onlara genellikle yetişkinler için yazılan eserlerin okutulduğunu söyler (Oğuzkan 1987: 13). Ne var ki farklı türleriyle, çeşitli hayat durumlarını anlatan yetişkin edebiyatı, ancak belli bir olgunluğa erişmiş, hayat tecrübesi edinmiş, belli bir dünya görüşü ve değerleri olan insanlar tarafından anlaşılır. Çocuklar ise tam aksine belli bir dünya görüşü ve çeşitli değer yargıları oluşturmak, henüz tecrübe etmedikleri durumlardan haberdar olarak sağlıklı bir şekilde olgunlaşmak için edebi eserler okurlar.

Aydınlanma ve sanayileşmeye kadar ortak olan edebiyat kavramı 19. yüzyıl dolaylarında ayrılmaya başlar. Matbaanın icadı bu ayrımın gerçekleşmesinde ve önem kazanmasında bilhassa etkili olur. Aydınlanmanın yaşandığı 18. yüzyılda Osmanlı'da edebiyat, sözlü yazının temeli olan masallara ve destanlara dayanır (Neydim, 2003: 27). Yedi yaşında yetişkinlik dönemine eriştiği varsayılan çocuğa bakış açısı Osmanlı'da, Batılılaşma

girişimlerinin başladığı Tanzimat Dönemi'nde değişir. Osmanlı'da edebi anlamda çocuk ayrımı da yine bu dönemlerde başlar. Çocuk ve eğitim anlayışının önem kazanmasıyla hem çocuğun gelişimini hem eğitimi besleyen edebiyat türünün, çocuk edebiyatı olarak bir alt dala ayrıştırılması Cumhuriyet Dönemi'nde ise devlet politikasının bir parçası haline gelir.

Aydınlanma etkisiyle Osmanlı'da başlayan bu ayrıma ilk örnekler *Robinson Crusoe* ve *Gulliver* romanlarının çevirileridir. Çocuğun öneminin ve ona özel edebi yapıtların gerekliliğinin yeni anlaşıldığı bir dönemde telif eserlerin görülmemesi oldukça doğaldır. Dolayısıyla bu konudaki açık çeviri yoluyla tamamlanmaya başlanır. Aslında *Robinson Crusoe* ve *Gulliver* romanları da çocuk ve gençlik kitabı olarak yazılmamalarına rağmen, Batı'da çocuk edebiyatı ayrımının başladığı dönemde bu kitlelere okutulan ürünler olduğu için Osmanlı'da da aynı kitleye hitap etmesi hedeflenir. Daha sonra çocukları biraz da bilime teşvik etmek amacıyla Jules Verne'in romanları çevrilmeye başlanır (Neydim 2003: 42-43). *Seksen Günde Devri Alem*, *İki Sene Mektep Tatili*, *Merkezi Arza Seyahat*, Verne'in çevirisi yapılan romanları arasındadır. Alexandre Dumas'nın *Monte Kristo Kontu* ve *Üç Silahşörler* romanları, Louisia M. Alcott'un *Küçük Kadınlar* romanı çeviri yoluyla kültürümüze geçen diğer yazınsal eserlerdir (Oğuzkan, 1987: 19). İlerleyen dönemlerde Ömer Seyfettin, Reşat Nuri Güntekin gibi önemli yazarlar, çocuk edebiyatı için telif eserler de üretmeye başlarlar. Tanzimat döneminde başlayan çocuklara yönelik telif eser üretimi Cumhuriyet döneminde ivme kazansa da sonraki yıllarda üretim miktarının oldukça düşüş gösterdiği yıllar olmuştur. Bu durumda çeviri her zaman kültürleşmenin ve değişimin bir parçası olmuştur. 1975 yılında Milliyet gazetesinde yayınlanan *Çocuk Kitapları Nasıl Olmalı* adlı forumda çocuk edebiyatına kazandırdığı eserleriyle tanınan yazar Gülten Dayıoğlu konuyla ilgili şunları söyler:

“Ünlü Türk yazarları, çocuk kitabı yazmaya pek ilgi göstermemektedirler. Dolayısıyla yayınevleri çevirilere yöneliyorlar. Çevirmenlerin seçiminde ise özen gösterilmiyor. Oysa, çocuklara çeviri yapmak, kitabı yeniden yazmak kadar önemlidir.” (akt Oğuzkan 1987: 325-330)

Çocuk edebiyatıyla ilgili araştırmalarıyla da tanınan yazar M. Ruhi Şirin ise aynı konuyla ilgili fikirlerini şu cümlelerle belirtir:

“Çocuk nüfusumuzun ülke nüfusunun üçte birine yaklaşmasına rağmen yılda yayımlanan kitap sayısı altı çizilecek rakama ulaşmıyor... Bir kere ülkemizdeki çocuk kitabı yazarları amatör, henüz yazarlık bilinci oluşmamış yazarlardan oluşuyor. Usta yazarlar ‘çocuklar için edebiyat’ konusunda duyarsız davranıyorlar. Çocuklar için edebiyat yapmanın önemine inanıyorlar, ancak eser vermek istemiyorlar. Çünkü bu işin tehlikeli yanları var, bunun farkındalar... Ancak bu böyle devam ettiği sürece ‘dünya çocuk klasikleri’ tekellerini sürdürecektir.” (Şirin 1988: 20)

Çevirinin, dünya genelinde ve kendi kültürümüzde çocuk edebiyatı için ne denli önemli bir yere sahip olduğu bu örneklerden ve söylemlerden aşıkardır. M. Ruhi Şirin'in konuyla ilgili yorumunda dikkat çeken bir başka nokta ise çocuklar için telif eserlerin beklenen düzeyde üretilmemesinin, bu kitle için yazmanın zorluğundan kaynaklandığıdır. Bu edebiyat türünün zorluk olarak nitelendirilen özellikleri, aslında hitap ettiği kitleden ötürü ihtiva ettiği hassas noktalardır. Bu hassasiyetin en temel nedeni eserlerin, çocuğun dilsel, psikolojik ve zihinsel gelişimine, kişilik yapısının oluşumuna, dünya görüşü ve değer yargıları geliştirmesine katkıda bulunur nitelikte olması gerektiğindedir. Bu durumda yazarın bu kitleyi iyi tanınması, ilgi ve ihtiyaçlarını bilmesi ve pedagojik anlamda bilgi sahibi olması gerekir.

Bu alanda araştırma yapan eğitimciler, pedagoglar ve yazarlar genel olarak yazınsal eserlerin çocuklar tarafından neden tercih edildiğiyle ilgili yaptıkları araştırmalarda edebiyatın, hayatı keşfetmelerine yardımcı olduğunu düşündüklerini fark ederler. Hayatı ilgilendiren her durumu tecrübe etme imkânı olmayan çocuk, bu tecrübelerle ilgili bilgileri yazınsal eserlerde edinir. Dolayısıyla bu keşfe yardımcı olacak gerçeklikte eserler üretilmelidir. Bu eserlerin aynı zamanda rehberlik kaynağı olduğu da anlaşılır; bu tür eserler çocuğun kendini tanımmasını sağladığı gibi davranışlarını geliştirmeye ya da değiştirmeye neden olacak içerikler sunar. Ders kitaplarından harici olarak bu eserler eğitimsel açıdan da akademik hayata destektir. Öncelikle çocuğun dil gelişimine katkısı çok büyüktür. Hem dilin yapısını hem de zenginliklerini çocuğa aktarır. Kelime dağarcığını genişletir. Ayrıca kitabın kahramanları ile olay örgüsü arasında kurdukları ilişki olsun bu ilişkilerle kendi yaşamı ve gerçek hayatla kurduğu ilişki olsun her anlamda kavrama ve çözümleme becerilerine katkı sağlar (Oğuzkan 1987: 14-16). Bu bilgilerin ışığında uzmanlar, çocuk edebiyatı eserlerinin taşınması gereken başlıca nitelikleri şu şekilde sıralarlar (Oğuzkan 1987: 101-102):

- Çocukların ilgilerine, hayat tecrübelerine ve kavrayış tecrübelerine uygun bir konu,
- Çocuk düşüncesine aykırı olmayan sade ve gerçekçi bir plan,
- Mantıklı sonuçlarla biten hareketli olaylar,
- Somut, doğru, fakat dikkati dağıtmayan ayrıntılar,
- Özellikleri iyi anlatan, gerçekliğe uygunluğu bakımından hiç kuşkuya yer vermeyen şahıslar, kahramanlar,
- Kısa cümle ve paragraflar ile kısa, bol ve canlı konuşmalara dayalı sürükleyici bir anlatım,

- Çocukların seviyesine uygun basit ruh çözümlenmeleri,
- Kabalığa kaçmamak ve yerinde olmak şartıyla güldürücü konuşmalar,
- Küçük ayrıntılara karşı sürekli ilginin uyandırılmış olması,
- Her durumun heyecan verici yanlarının belirtilmesi,
- Metinle ilgili güzel ve anlamlı resimler.

Telif ya da çeviri, çocuğu bu niteliklere sahip kitapların arasında serbest bıraktığımız takdirde pedagojik ve eğitimsel pek çok kazanımın önü açılır. Tüm bu kazanımların yanı sıra çocuk, telif eserlerle kendi kültürlerindeki insanları, gelenek ve göreneklerini, yerel kıymetleri daha iyi tanıırken, çeviri eserlerle başka kültürlerin varlığından da haberdar olur; farklı kıta ve ülkelerde yaşayan insanlarla ilgili de bilgi ve görüş kazanır.

1.2.1. ÇOCUK EDEBİYATI ÇEVİRİSİNDE HASSAS NOKTALAR

Çocuk kitaplarının nasıl olması gerektiğiyle ilgili uzmanlarla gerçekleştirilen söyleşiden bir önceki başlıkta yapılan alıntılarda dikkati çeken bir diğer nokta ise Gülten Dayıoğlu'nun, çevirmenlerin çeviri edimiyle kitabı bir nevi yeniden yazdıklarını belirtmesidir. Türk çocuk ve gençlik edebiyatına kattığı telif eserlerle en çok okunan ve beğenilen yazarlardan biri olan Dayıoğlu'nun söylediği bu gerçeği göz önünde bulundurursak, çevirmenin kaynağı aktarırken, öncül, süreç öncesi ve çeviri süreci normları ile ilgili alacağı kararların hepsinde çocuk edebiyatıyla ilgili önemli olarak addedilen bu konularda en az yazar kadar hassas olması gerekir. Bu konulardan bazıları daha geniş kapsamlı olarak aşağıdaki başlıklar altında ele alınmalıdır:

1.2.1.1. ÇOCUK GERÇEKLİĞİ VE ÇOCUĞA GÖRELİK

Çocuk gerçekliği, çocuğun dünyaya bakış açısıyla ve onu kendine özgü algılama biçimiyle ilgilidir. Bu bakış açısının genişliği, çocuğun yaşı, içinde bulunduğu gelişim dönemi ve dil gelişimine göre farklılık gösterir; ancak bu kitlenin genel ortak noktası her şeyi gerçekmiş gibi algılamalarıdır (Dilidüzgün 2004: 41). Çocuk yazını, anlatılarıyla hedef kitlesinin ufkunu genişletebilir, çeşitli dil oyunları ve esprileriyle onları eğlendirebilir, farklı yaşantılara tanık olmasını sağlayabilir, bambaşka kültürle tanıştırebilir; ne var ki bunların hepsi onun gerçekliğinin düzeyinde bir aktarım sayesinde gerçekleşebilir. Çünkü hayal dünyası, uydurma düzeyi sınırsız olan bu grubun bir kısıtlılığı vardır. Bu kısıtlılık somut olmalarıdır. 12 yaş itibarıyla soyut düşünme gelişmeye başlamasına rağmen, gerçeklik kavramı onlar için oldukça somut düzeydedir.

Neydim'e göre (2003) çocuk yazını olarak piyasaya sürülen telif ya da çeviri eserler 1950'lere kadar didaktik ve buyurgan niteliktedir. Bu eserler çocuğun gerçekliğini değil,

yetişkinin onu nasıl idealize ettiğini yansıtır. Onlara göre ideal olanı kapsayan bu eserler çoğunlukla, çocuğun kendinden bir şeyler bulduğu, hayatına uyarlayıp somutlaştırdığı içeriğe sahip olmayabilir. Ancak bilhassa 2. Dünya Savaşı sonrasında eğitim sistemi ve edebiyat anlayışı yeniden değerlendirilir ve edebiyat, çocuk gerçekliğine saygıyla yaklaşmaya başlar.

Alman edebiyatçı Peter Haertling bu konuya özen gösteren ve konunun farklı bir boyutuna daha dikkat çeken yazarlardan biridir. Haertling, çocuğun kendi dünyasındaki gerçeklerle yüzleşebilen, sorunlarıyla başa çıkabilen bireyler olacağı içerikler sunmaya özen gösterir. Bunu çocuk gerçekliğine saygı duyarak ama bir yandan da onun kendi gerçekliğinin farkına varmasını sağlayarak gerçekleştirmek ister. Kitaplarında engelli bir çocuğun hayatından (*Aslanlarını Arayan Çocuk*), ailesinin şiddetli geçimsizliğinden evden kaçan bir çocuğun hikayesine (*Teo Evden Kaçtı*) kadar pek çok hayatın içinden konuya değinir. Konuya bir diğer örnek ise çocukların yanı sıra yetişkinler tarafından bile hala okunan, Antoine de Saint-Exupery'nin yazdığı *Küçük Prenses* kitabıdır. Yazar çocuk gerçekliği ilkesine uygun olarak yetişkin dünyasını eleştirir. Okuyucusunu ileride aynı hırslara yenik düşmemesi için dünyaya baktığı pencerenin genişliğinden hitap eder (Neydim, 2003: 108-114).

Bu ilkeye saygı duyması gereken bir diğer kilit karakter ise çevirmendir. Kaynağı ister yerlileştirsün ister yabancılaştırın, çocuk gerçekliği düzeyinde bir aktarım sağlamalıdır. Zohar Shavit, *Poetics Today* dergisinin 2. sayısında (1981) yayınladığı *Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem* yazısında konuyla ilgili Gulliver örneğini verir. Çocuk yazını talebinin olduğu dönemde yetişkin dizgesinden çocuk dizgesine aktarılan *Gulliver's Travels* kitabının çevirilerinde çevirmenler pek çok yergi ögesini atlar. Çünkü çocukların yergi konularına da yergi içeren kısımların anlamlarına da hâkim olmadığını düşünürler. Aynı şekilde *Alice in Wonderland* kitabının kaynağında yazar, baş kahramanın yaşadığı olayların geçtiği zamanla ilgili olarak gerçek ve düş ayrımını net vermez; ancak bu belirsizlik çocuğun gerçekliğine uygun düşmeyeceği için çevirmenler erek metinde, Alice'in yaşadığı olayların hangilerinin düş hangilerinin gerçek olduğuyla ilgili net bir ayrım verirler. Bu örnekler çevirmenin, erek kültürün çocuklarını düşünerek bu ilkeye uygun içerik sunmak adına özgün kararlar aldığının da bir göstergesidir.

Çocuk gerçekliği ilkesinin kapsamı göz önünde bulundurularak, çocuğun kavrayarak, ilgi ve keyifle okuduğu, okuma alışkanlığını arttıran nitelikteki eserler çocuğa göre üretilmiş ve/veya aktarılmış eserlerdir. Oğuzkan bu bağlamı şu sözlerle açıklar:

“Çocuk, çocuksu kitaplar ister. Kendi özel ilgilerine, büyüklerinden çok ayrı, renkli dünyasına hitap etmeyen kitapları cansız ve kuru bulur. Onun içindir ki yepyeni bir edebiyat türü doğmuştur: Çocuk Edebiyatı.” (Oğuzkan 1987: 317)

Oğuzkan (1987) ayrıca, eserin konusunun çocuğu düşünmeye ve görüş kazanmaya sevk etse de duraksamaya neden olmayacak netlikte olması gerektiğini belirtir. Bu nedenle de başlangıç, düğüm ve sonuç bölümleri kolay anlaşılır, akıcı ve birbiriyle uyumlu olacak şekilde planlanmalıdır.

1.2.1.2. ÖZDEŞİM KURMA

Yazarın eserini kurgularken, çevirmenin ise onu erek kültüre tanıtırken düşünmesi gereken bir diğer konu ise çocuğun, okuduğu kitabın karakteri ya da karakterleriyle özdeşim kurduğu gerçeğidir. Özdeşim kurmaktan kasıt, çocuğun okuduğu eserde tanıdığı bir karakteri kendine rol model olarak alması ve karakteristik özelliklerini benimsemeye çalışmasıdır. Prof. Dr. Haluk Yavuzer konuya şu şekilde açıklama getirir:

“Çocuk kişiliğinin gelişiminde bir modelle kendini özdeşleştirir. Bu model başlangıçta anne, baba ve yakın akrabayken, zamanlar yerini arkadaşına, film ve kitap kahramanlarına bırakır. Bu bakımdan kitap kahramanlarının ahlaki ve sosyal açıdan sağlıklı olması, çocuğun kendini kötü bir modelle özdeşleştirmesine neden olur.” (Yavuzer 2001: 188)

Açıklamadan da anlaşılacağı üzere çocuğun bir karakter geliştirmesinde kitap kahramanlarının rolü büyüktür. Kitabın nasıl sağlıklı olarak değerlendirilir diye düşündüğümüzde akla gelen ilk şey erişilmez, her zaman doğru ve dört dörtlük olanı yapan kahramanlardır. Kısıtlı yaşantısıyla yeni yaşantıları yazınsal eserler aracılığıyla keşfeden çocuk, zamanla bu karakterlerin aslında yapay olduğunu öğrendiğinde mutsuzluğa sürüklenir. Böylesi bir karakterle özdeşim kurup, onun gibi davranan çocuğun hayatı, mükemmel karakterin mükemmel hayatıyla paralellik göstermediğinde söz konusu özdeşimin psikolojik etkileri yıkıcı olur. Gülten Dayıoğlu da yazarın yarattığı karakterlerle çocuğu hemen o an olmasa da ileride bir gün etkileyebileceğini belirtir (Oğuzkan, 1987: 329). Halbuki hayatta başarı ve mutluluğu olduğu kadar başarısızlığı ve mutluluğu da tadan karakterler çocuğa yakınlık hissi verir. Bunun yanı sıra, insanın sınırlılıkları olduğunu ya da bazen ne yaparsak yapalım hayatın önümüze sınırlar koyduğunu göz önüne seren kitaplar, çocuğa yetinme ve hayatı zorluklarıyla kabullenme gibi önemli dersler öğretir. Kendi gelişim dönemlerine ve yaşam koşullarına bağlı olarak hayatta çeşitli çelişkiler yaşayan, bazen hatalar yapan, bunun doğrusu ne olurdu diye düşünen ve bu esnada kişiliğine yön veren çocuğun aynı ikilemleri yaşayan karakterlerle tanışması, onların bu ikilemlerle en doğru şekilde nasıl başa çıktığını öğrenmesi onun daha pozitif ve gerçekçi bir özdeşim kurmasına yol açar. Buradan anlaşılacağı üzere çocuk aslında sadece karakterle özdeşleşmez, onun tecrübeleri aracılığıyla yaşama ve topluma dair de bir algı oluşturur. Hem çocuğa görelilik ve çocuk gerçekliği hem de karakterle özdeşim kurma başlıklarında ele alınan nitelikleri düşünürsek fantastik karakterler

ve ögelerin nitelikleri akla gelir. Bu tür kitaplar da fantastik ögeler çocukları korkutacak, şiddete yöneltecek yoğunlukta olmamalıdır; ayrıca fantastik ögelerin ve karakterlerin sınırlarının olduğunun altı çizilmelidir. Aksi takdirde çocuk sorunlarıyla başa çıkmak için sürekli olarak bir mucizeden ya da doğa üstü ögelerden medet umabilir. Bu nedenle gerçeklikle hayal arasındaki bağ kopmamalıdır.

1.2.1.3. ÇOCUK EDEBİYATINDA DİL VE ANLATIM

Çocuk yazınında dil ve anlatım çevirmenin bilhassa özen göstermesi gereken konulardan biridir. Kaynak metnin yazarı, önceki başlıklarda da bahsi geçen çocuk yazınında olması gereken niteliklere uygun içeriği kendi anadilinin araçları ve zenginlikleriyle rahatlıkla aktarırken, çevirmen bu içeriği tüm hassasiyetiyle ve iletileriyle erek dile aktarmaya çalışır. Kaynak kültürün çocuklarının güldüğü, üzüldüğü, ilham aldığı, etkilendiği noktalarda erek kültürün çocukları da aynı tepkiyi verebilmeli; kaynak kitlenin aldığı iletiyi erek kitle de alabilmelidir. Bunu yaparken erek dilin araçlarını ve zenginliklerini kullanan çevirmen, hitap ettiği kitlenin özellikleri nedeniyle dil ve anlatımla ilgili birkaç konuda dikkatli olmalıdır. Örneğin, çocuk edebiyatı ve yetişkin edebiyatının ayrımıyla ilgili bir soruyu masal yazarı ve çevirmen Tarık Dursun, az kelimeyle çok şey anlatmak olarak yanıtlar (Kurultay ve Gürsoy 1991: 14). Yazınsal eserler üreten yazarlar bir yana dursun, yetişkinlerin dahi günlük hayatta kullandıkları kelime sayısı ve dolayısıyla dağarcıkları sınırlıyken çocukları daha da sınırlıdır. Doğal olarak kelime yoğunluğunun fazla olduğu uzun cümleler çocuk için metnin takibini zorlaştırır. Bu zorluk nedeniyle okuma eylemi bir süre sonra çocuk için sıkıcı hale gelir. Aynı konuya yayıncı Fatih Erdoğan ise bir ekleme yaparak kullanılan yapıların da karmaşık ya da çocuğa yabancı olmaması gerektiğini hatırlatır ve sözlerini şu şekilde sürdürür:

“Yazarken geçerli olan bir nokta çevirirken de geçerli. Bir şeyi birkaç türlü söyleyebilirsiniz. Bir şeyi ben size söylerken kendiliğimden bir cümle ile söylerim hemen, ama çocuğa söylerken, kendiliğimden söylediğimden farklı söylerim. ... Kısacası sözcük ve söyleşi seçimi de çevirmenin aşması gereken bir güçlük.” (Kurultay, 1991: 18)

Gülten Dayıoğlu da uzun anlatımların, paragrafların ve tasvirlerin çocuğu sıktığı ve kitaba olan ilgisini azalttığı konusunda hem fikirdir. Çocuğun kitapta birbiri ardında hareket istediğini, canlı ve renkli anlatımlara yöneldiğini ekler (Oğuzkan, 1987: 326). Anlaşılmayan ya da karmaşık görülen sözcükler ya da yapılar çocuğun yaş aralığına ve dil gelişimine bağlı olarak farklılık gösterse de sözcük ve söylem hassas bir noktadır. Çocuk okurun okuma yeteneği, kavrayış gücü ve kelime dağarcığı düzeyinin bilinmesini vurgulayan Oğuzkan da beş altı sözcükten oluşan, tek yüklemi ve öznesi olan cümlelerin kurulmasını tavsiye eder.

Ayrıca, yerli yersiz sıfat kullanımından kaçınılmalıdır. Edilgen çatılı fiiller yerine etken çatılı fiiller kullanmak ise anlatımı daha sade ve canlı kılar. Telaffuzu güç kelimeler de çocuğun okumasını güçleştirir. Aşırı yöresel kullanımlar ve deyimler ise kitlenin geneli tarafından anlaşılabilir. Mümkünse eğer tekerleme, dörtlük, nakarat vb. kısımların çevirilerinde bir ahenk tutturmak üslubu çocuk için etkileyici ve kitabı akılda kalıcı hale getirir. Erek dilde kullanım geçerliliğini yitirmiş, demode olarak tabir edilen sözcüklere ve kullanımlara da yer verilmemelidir (Oğuzkan 1987: 310). Bu noktada çevirisi eskiden yapılmış ve hala okunan eserlerin çevirisinin, dilin zamanla değişen ve gelişen yapısına göre güncellenmesi gerektiğini, yani yeniden çeviri ihtiyacını gündeme getirir. Eserin bu nedenden dolayı yeniden çevirisinin yapılması ise onun yaşlandığını gösterir ve Antoine Berman'ın (1990) yeniden çeviri varsayımının temelini haklı çıkarır.

1.2.2. ÇEVİRİ STRATEJİSİ ÖNERİLERİ

Çevirinin erek ekinin bir ürünü olduğunu ve normlar tarafından yönlendirilen bir edim olduğunu söyleyen Gideon Toury (1995), bu normların tarihsel eksenle olan ilişkisine de dikkati çeker. Bir dönem “ilerici” olarak nitelendirilen bir çevirmen bir sonraki dönem “modaya uygun” daha da ilerleyen dönemlerde ise “modası geçmiş” olarak nitelendirilebilir. Tüm nitelendirmeler çevirmenin stratejilerini ve kararlarını yönlendiren normlara bağlı olarak ortaya çıkar. Bu durumda daha bir dönem etkin bir konuma sahip, güncel – yani “henüz eskimemiş” – bir norm bugün “eskimiş” olabilir. Daha önce genel normları izlemeyen, kişiye özgü olarak tanımlanabilecek bir strateji zamanla pek çok çevirmenin uygulamasıyla bir norma dönüşebilir. Bu şekilde normların ortaya çıkmasıyla bazı normlar ise eskiyebilir. Hatta güncel olan normlar dahi farklı kültür kesimlerine ve içindeki buldukları tarihsel döneme göre farklılık gösterebilir. Tüm bu etkenler çeviri alanında karşılaştırmalı çalışmaların önünü açar. Bu çalışmalarla hangi normların geçerliliği olduğu hangilerinin eskidiği saptanabilir. Hatta bu çalışmaların ışığında yeni normlar üretilebilir. Geçerliliği kanıtlanan normların ekseninde yeni çeviriler de doğabilir hali hazırda erek ekinin okumayı sevdiği eserler yeniden de çevrilebilir (akt Rıfat, 2012: 157, 158).

Bu çalışma kapsamında çocuk edebiyatına ait yazınsal bir eserin ilk çevirisi ve yeniden çevirisinin karşılaştırması yapılırken bu tür yazınsal eserlerin çevirisi üzerinde çalışan çevirmenlerin çoğunlukla izlediği stratejileri sınıflandırmak önemlidir. Zohar Shavit (1981) konuyla ilgili olarak çocuk yazını çevirisinde kaynağın, erek yazında mevcut örnekçelere göre şekillendiğini söyler. Örnekçesi olmayan metinlerde ise erek ekin kapsamındaki yazınsal eserlerin çevirileri, hatta kaynağın türüne en yakın olanı göz önünde bulundurulur. Bu örnekçelere göre düzenlenen çeviri metinde bazı öğelerin çıkarılması mümkündür. Çocuk

edebiyatından eserlerin İbraniceye çevirileri üzerine yaptığı çalışmalarda, metinden çıkarma stratejisiyle ilgili olarak *Çocuğa Görelilik* başlığı altında da bahsi geçen *Gulliver's Travels* kitabının çevirisinde çıkarılan yergi öğelerini gösterebiliriz. Bu öğelerin çocuk için fazla girift ve karmaşık olduğunu düşünen çevirmen erek metinde bunlara yer vermemiştir. Yine aynı kitabın çevirisinde Gulliver'in kraliçeyle aşk yaşadığı ve bu macerayla ilgili detay içeren sahne çıkarılmıştır (Shavit 1981: 171-179). Bu türden çıkarma aynı zaman da sansür dediğimiz bir başka strateji türüne de örnektir. Çevirmen müstehcenlik içeren öğelerin çocuğa görelilik kavramıyla örtüşmediğini düşünerek böyle bir karar almış olabilir. Bazen de hedef kitleyi düşünerek eklemeler yapmak gerekebilir. Buna örnek olarak da kaynak metnin bir bölümünde Gulliver ile sohbet eden bir karakterden sadece 'nitelikli' olarak bahsedilirken, çevirmen (Pesah Ginzburg) söz konusu adamı çocuklar için tasvir ederek 'eteklerini küçük bir çocuğun tuttuğu, uzun ve pahalı bir pelerin giyen adam' olarak aktarmıştır. Shavit'e göre (1981), çevirmen bu stratejiyi özgün metni, erek kültürün çocukları için fantezi türünde bir örnek olarak aktardığı ve bu türden örnekler de tasvirlerle güçlendirildiği için uygular. Özellikle de *Gulliver's Travels* gibi yetişkinler için yazılmış kitaplar çocuk dizgesine aktarılırken çeşitli kararlar almayı gerektiren durumlara sıklıkla rastlanır.

Bir başka strateji örneği ise uyarlamadır ve bu stratejiyle ilgili olarak akla ilk gelen örneklerden biri *Alice in Wonderland* kitabının çevirileridir. Özgün metinde Alice karakterinin yaşadığı maceralarda gerçek-düş ayrımı net değilken, çocuk okuyucuya göre kitabı çeviren çevirmenler, yaşananları tamamen karakterin düşünde geçmiş gibi aktarır. Örnek olarak çevirilerden birinde geçen şu cümleyi verebiliriz: "I am glad to be back where things are really what they seem" said Alice, as she woke from her strange Wonderful dream."¹ (Disney, 1980) (Lathey, 2006: 37). İngiliz çevirmen Anthea Bell de Alman kökenli çocuk kitabı *Pippi Langstrump*'ı çevirirken *Langstrump* kelimesinin çocuk okuyucuya oldukça yabancı kalacağını düşünerek çevirisinde karakterden *Pippi Longstocking* olarak bahsetmiştir. Nitekim serinin Türkçe çevirilerinde de bu uyarlama izlenir; aynı karakter Türkçede *Pipi Uzunçorap* olarak geçmektedir. Standartlaştırma da erek dilin ya da erek kültürün normlarına göre başvurulmuş stratejilerden biridir. Almanca bir animasyonun, Almancaya kıyasla daha kısıtlı bir alanda kullanılan İrlandaca'ya çevirisinde, kaynağın aksine gündelik bir dil kullanımına yer verilmiştir. Almanca animasyon metnin kaynağı, Alman yazar Janosch'un çocuk kitaplarıdır ve bu kitaplar özel bir terminoloji ile sofistike bir anlatım

¹ *Tuhaf ve Harika rüyasından uyanan Alice "Her şeyin gerçekte görüldüğü gibi olduğu yere geri döndüğüm için mutluyum" der.*

içerir. İrlandacaya çeviride, bu dildeki gündelik kullanımlarla standartlaştırılan özgün metnin dil kullanımı, erek kültürün normlarıyla ilişkilendirilmiştir (Lathey, 2006: 23).

Çocuk yazını çevirisinde çevirmeni karar aşamasına getiren bir husus da seslerin çevirisidir. Hala konuştuğu dilin gücünü ve zenginliklerini keşfetmeye çalışan bir çocuk için bilhassa da belli bir ahenkle kullanılmış sesler, aliterasyon ve yansıma sözcüklerin kullanımı kitabı daha çekici ve okuması eğlenceli hale getirir. Doğal olarak erek dilde de bu kullanımlarda olabildiğince bir uyum yakalamak önemlidir. Christian Morgenstern'in dilin fonetik yönlerinin ön planda olduğu bir ses kompozisyonu türünde yazdığı Almanca ses şiiri olan *Das Grosses Lallula*'yı İngilizce'ye çeviren Anthea Bell, kaynağın 3. dizisinde geçen "Bifzi bafzi" seslerini ödünçleyerek çevirisine 'Bitsi batsi" olarak aktarmıştır. Çoğu sese kendi dilinde bir karşılık bulmasına bu ve benzeri birkaç sesi kendi diline kazandırmayı tercih eder. Aktarımda fark edilen detay ise Almanca "z" sesini İngilizcede "ts" sesiyle değiştirir. Bu da erek kültürün çocuklarının, bu şekilde sesi daha kolay telaffuz etmesine bağlanabilir. Bell ayrıca 1985'te kaleme aldığı "*Signal*" adlı yazısında, *Asterix* serisinin Fransızcadan İngilizceye çevirisinde, kelime oyunları ve cinasları aktarmanın çeviri hayatında karşılaştığı en büyük güçlüklerden biri olduğunu anlatır. Bu kelime oyunları bir espri niteliğinde olduğundan, erek kitlenin bu mizahi öğelerden mahrum kalmaması için epey düşünerek karar aldığını belirtir. Bu serinin çevirisinde aldığı kararlardan onu en memnun eden Obeliks adlı karakterin köpeğinin ismidir. Köpeğin adı *Idéfix*'tir ve *idée fixe* yani *sabit fikir* anlamına gelir. Bell bu ismi *Dogmatix* olarak ikame eder ve kaynaktaki kelime oyununun işlevine uygun olacak bir kelime oyunuyla çözüm bulur. Çünkü *Dogmatix* kelimesi dogmatik kelimesini çağrıştırır ve Bell kaynaktaki kelime oyununun metne kattığı anlama yakın bir anlamı erek metne katmış olur (Zanettin, 2014: 260). Aynı zamanda, ismin içinde geçen *dog* kelimesi erek dilde *köpek* anlamına gelir. Bell, yiyecek isimleri, özel isimler, para, gelenekler ve benzeri kültüre has ve erek kültürün henüz hayat tecrübesinden yoksun okuyucusuna yabancı gelecek kavramların çeşitli stratejilerle erek kültüre uyarlanabileceğini destekler; ancak bunun ölçüsünün kitabın hitap ettiği yaş aralığına bağlı olduğunun ve özgün metindeki atmosferin tamamen yok olmaması gerektiğinin altını çizer (WEB_1).

Fantastik türün en bilinen isimlerinden J.R.R. Tolkien 'in *Yüzüklerin Efendisi* ve *Hobbit* serilerinin Türkçeye çevirilerinde ise dil kullanımının, tıpkı özgün metinde olduğu gibi kitabın içinde yer alan ırklara göre değişmesi genel olarak okuyucu ve eleştirmenler tarafından başarılı bulunmuştur. Özgün metinde Troll'lerin alt düzey, taşra ağız dil kullanımı da Elf'lerin üst düzey ve sofistike dik kullanımı da çeviride kendini hissettirmektedir. *Yüzüklerin Efendisi*'ni çeviren Çiğdem İpek, Elf'lerin üst düzey dil kullanımını yansıtmak için

tarihselleştirmeye başvurur. Kaynakta geçen Elf Alfabetesi ile Orhun Yazıtlarında kullanılan Göktürk Alfabetesi arasındaki benzerliği keşfeden çevirmen, erek metinde Elf'lerin konuşmalarında eski Türkçe kelimelere bol miktarda yer verir (WEB_2).

Tüm bu örneklere bakıldığında, çocuk edebiyatının hitap ettiği kitlenin ne denli hassas olduğu bir kere daha anlaşılır. Dolayısıyla çeviri eserin çocuğa ulaşması için doğru stratejilerin kullanılması şarttır. Bunla ilgili olarak Necdet Neydim'in çocuk kitaplarının çevirisinde önemli noktalarla ilgili yapılan bir söyleşide çocuğu, belli bir kültürün içine doğmasına rağmen evrensel yönü ağır basan ve hayatı anlamaya çalışan bir canlı olarak tanımlar (WEB_3). Kitap ilgisini çektiği sürece onunla bir ilişki kurar ve nereden geldiğini umursamaz. Dolayısıyla tüm stratejiler ve çeviri kararları bu ilişkiyi kurmaya yöneliktir. Son olarak çeşitli stratejilerin kullanımıyla ilgili şunları söyler:

“Çeviri edebiyatta çocuğun kültürel anlamda yabancı kalacağı ya da henüz o dönemde karşılaşmasında yarar görülmemeyen durumlarda metne dönük müdahaleler olabilir. Çocuk kültürel olarak savunmasız bir varlıktır. Eğer çeviri yoluyla çok güçlü bir kültürel bombardıman ile karşılaşılırsa bu durumda onun korunması gerekir ancak bu çocuğun yabancı kültürü tanıma özgürlüğünü engelleyecek duruma ulaşmamalıdır, yani çocuk fanusa alınmamalıdır.” (WEB_3)

Bu sözlerden çeviri aşamasında alınacak her kararın, kullanılacak her stratejinin en önemli kuralının denge olduğunu söylemek mümkün. Yukarıda ele aldığımız örnekleri gözden geçirdiğimizde Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın erek kültürün beklentilerini karşılamak için yazınsal eserlerin çevirisinde, çevirmenin başvurduğu stratejiler dizisi bu çalışmanın kapsamı için de uygun bir çerçeve çizer (Gürçağlar 2016: 43-44). Bu stratejileri kısaca şu şekilde ifade edebiliriz:

- **Ödünç Alma:** Kaynak metinde bulunan, ancak erek dilde ve kültürde karşılığı olmayan kelimelerin olduğu gibi aktarılarak erek dile kazandırılması.
- **Çıkarma:** Kaynak metindeki bazı kısımların çevrilmesi çeşitli sebeplerle çevirmen ya da yayınevi tarafından uygun görülmediği durumlarda bu kısımların erek metinde yer almaması.
- **Ekleme/Açıklama:** Kaynak metinde örtük olan ya da erek kültüre çok yabancı olduğu için ek bilgiye ihtiyaç duyulan kavramlarla ilgili ek bilginin erek metne dahil edilmesi.
- **İkame:** Kaynak metinde yer alan lehçe, argo sözcük ya da atasözü gibi kullanımların erek dilde aynı etkiyi uyandıracak karşılıklarıyla aktarılması.
- **Tarihselleştirme:** Eski dönemde yazılmış olan ya da eski bir döneme has dil kullanımını içeren kısımların, erek dilde de geçmiş dönemde yaygın olan kullanımlarla karşılanması.

- **Standartlaştırma:** Kaynak metinde genel standartların dışında olan kullanımların erek dilde standart bir dil kullanımıyla aktarılması.
- **Güncelleştirme:** Kaynak metinde eski dönemlere ait dil kullanımının güncellenmesi.
- **Yerleştirme/Uyarılama:** Kaynak metnin konusunu, karakterlerini ve/veya olayın geçtiği yerleri erek kültüre taşımak (karakter isimleri, yemek adları, mekân isimleri vb.).

1.3. GIDEON TOURY VE NORM KAVRAMI

Tel Aviv’de Itamar Even-Zohar ile çalışmalar yürüten Gideon Toury, Zohar’ın çevirinin sosyokültürel yönlerini inceleyen ve onu hem toplumu harekete geçiren hem de toplumda sistemli bir dizge yaratan devingen bir eylem olarak gören Çoğul Dizge Kuramı’ndan etkilenir. Bunun sonucunda, çeviri disiplinde kullanılacak, sistematik ve betimleyici bir yöntem olması gerektiği kanısına varır. Bu yöntemle yapılan betimleyici çalışmalar net varsayımlara, sağlam bir metodolojiye ve araştırma tekniklerine dayandırılarak gerçekleştirilir (Munday 2008: 110).

Bu etkileşimin üzerine Erek Odaklı Yaklaşımı geliştiren Toury, çevirilerin erek kültürün ürünü olduğu varsayımından yola çıkar. Kaynak metin nasıl üretildiği kültürün dizgesinde bir yere ve işleve sahipse, çeviri metinde aynı şekilde erek kültürün dizgesinde bir konuma ve işleve sahiptir. Dolayısıyla betimleyici çalışmalar, çevirilerin erek kültürdeki işlevini incelemekle başlar. Toury’ye göre çeviri yoluyla erek kültür kendi dizgesindeki bir eksikliği kapatır ya da dizgesine bir yenilik getirir; bu açıdan bakıldığında da çeviriyi başlatan aslında erek kültürdür. Betimleyici çalışmalarla, erek kültürdeki çeviri anlayışı saptanabilir. Mine Yazıcı’ya göre erek kültürde bir bütüncü içinde incelenen çeviriler, baskın çeviri anlayışının kaynak odaklı olduğunu gösterebilir. Bu örnek şunu netliğe kavuşturur: erek metinlerden yola çıkmak, betimleyici bir çalışmanın erek kültürde biteceği anlamına gelmez (Yazıcı 2005: 131).

Toury, yaptığı betimleyici çalışmalarla çevirmen eğilimlerini inceler; çeviri sürecinde aldıkları kararlar doğrultusunda genellemeler yapar ve uygulanmakta olan normları yeniden düzenler. Böylece ileriki dönemde gerçekleştirilecek diğer betimleyici çalışmalar tarafından tahlil edilecek varsayımlar ortaya koyar (Munday 2008: 110).

Norm kavramına gelindiğinde, sosyologlar bu kavramı genel hatlarıyla şu şekilde tanımlar: Bir topluluğun, neyin doğru neyin yanlış olduğuna veya neyin yeterli neyin yetersiz olduğuna dair paylaştığı genel değerlerin ve düşüncelerin, belli durumlarda geçerli davranış biçimlerine dönüşmesidir (Rıfat, 2012: 151). Bu kavram çeviri eylemi kapsamında değerlendirildiğinde söz konusu topluluk çevirmeni, paylaşılan değerler ve düşünceler söz konusu erek metinleri kapsarken; çevirmenin belli durumlarda sergilediği davranış biçimleri ise

çeviri normlarını işaret eder. Toury'e göre bu normlar, belli bir kültüre, topluma ve zamana bağlı sosyokültürel kısıtlamalardır. Çevirmen, her çeviride farklı koşullar altında çalışır ve doğal olarak her çalışmada farklı stratejiler benimser. Bu farklılıklar belli ölçeklere göre değişkenlik gösterir. Bu ölçeklerden biri genel kuralları, diğeri kişiye özgü davranışları içerir. Yani döneme ve koşullara göre yerleşmiş bir grup düzenli davranış kalıbı vardır ki bunlara genel ya da mutlak kurallar denir; bir de daha az etkili ve henüz genel olarak rağbet görmeyen kişiye özgü davranışlar mevcuttur. Toury'nin betimleyici incelemesi kısmidir ve karşılaştırmalı çözümleme ile gerçekleştirilir (Yazıcı 2005: 132). Bu çalışmalarla çevirilerin benzerlik ve karşıtlarının arasındaki ilişkiler incelenir.

Normlar yalnızca çevirinin türleri için değil, her türlü çevirinin her aşaması için geçerlidirler. Ortaya çıkan ürünün oluşum aşamalarının tümüne etki ederler. Bu nedenle bu aşamalar belli basamaklara ayrılırlar: Öncül Normlar, Süreç Öncesi Normlar, Çeviri Süreci Normları.

1.3.1. ÖNCÜL NORMLAR

Çevirmenin, çevirmeye başlamadan önce, çeviri metni erek odaklı ya da kaynak odaklı yapmasıyla ilgili karar aldığı kararlara öncül normlar denir. Toury'e göre çeviri, belli bir dilde ve o dilin ait olduğu kültürde bir metindir, dolayısıyla o kültürün dizgesinde bir konum edinir ve bir boşluğu doldurur. Bunun yanı sıra çeviri, söz konusu kültürde, başka bir dilde daha önce üretilmiş olabilir ve dolayısıyla o dilin kültüründe belli bir konuma sahip bir metni temsil edebilir (Rıfat 2012: 152).

Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere, her iki durumda da daha eylemin en başından iki kaynak arasında gerilim vardır. Bu nedenle öncül norm ile iki kaynağın getirdikleri arasında bir seçim yapılarak bu gerilim çözümlenmelidir: çeviri eylemi kaynak metne ve onun uyum sağladığı normlara ya da erek kültürde yerleşeceği konumda etkin normlara bağlı olarak gerçekleştirilir. Kaynak kutbun normları etkili olduğu takdirde çeviri yeterli, erek kutbun normları etkili olduğu takdirde ise kabul edilebilir olur.

Öncül normlar, çeviride izlenecek genel bir yol haritası sağlar. Makro düzeyde bir eğilimin belirlenmesi söz konusudur. Çeviri belli bir kutba yöneltirse de o kutbun oluşturduğu genel düzene uymayan uygulamalar da gerçekleşir. Bundan yola çıkarak çevirinin asla yalnızca kabul edilebilir ya da yeterli olduğunu söyleyemez.

1.3.2. SÜREÇ ÖNCESİ NORMLAR

Bu normlar, çeviriye başlamadan önce çevirmen tarafından alınan kararları içerir. Bu kapsamda çeviri politikası belirlenir ve çevirinin doğrulanlığı incelenir. Çeviri politikası, çevirmenin yaşadığı döneme ve kültüre hangi yazarın hangi eserini kazandıracığı ile ilgili

verdiği kararlarla ilgilidir. Bu kararlar rastgele alınmadığı takdirde belirli bir politikanın var olduğu söylenebilir. Çevirinin doğrudanlığı ise çeviri metnin, direk özgün metin kaynak alınarak mı yoksa özgün metnin daha önce başka bir dile çevrilmiş halinin aracılığıyla mı oluşturulacağı ile ilgilidir. Aracı kaynaktan yapılan çevirilerde de belirlenen çeviri politikaları ve çeviri sürecinde alınan kararlarla ilgili bilgi edinmek önemlidir. Bu metnin çeviri eğilimi, söz konusu ara dile çevrilme nedeni, çevirisinde sansürlenene, uyarlanan ya da göz ardı edilen bölümlerin mevcudiyeti ve bunların neden yapıldığının bilinmesi gerçekleştirilecek çeviri eyleminde alınacak kararlara da etki edebilir.

1.3.3. ÇEVİRİ SÜRECİ NORMLARI

Çeviri süreci normları isminden de anlaşılacağı üzere çeviri edimi süresince çevirmenin aldığı kararları şekillendiren normları kapsar. Erek metni oluştururken çevirmenin, özgün metnin ne kadarını aktaracağı ne kadarını ve hangi kısımlarını değiştireceği ya da belki de sansürleyeceği veya uyarlayacağıyla ve benzeri durumlarla ilgili aldığı her türlü karar bu başlığın altında yer alır. Bu aşama da kendi içinde ikiye ayrılır: Matriks normlar ve Metinsel-Dilsel Normlar.

Matriks normlar, kaynak dil malzemesinin yerine geçecek erek dil malzemesinin varlığını, metnin içindeki yerini ve metnin bölümlendirilmesini sağlar. Özgün metnin aktarımı şekillendirilirken yapılan atlamalar, eklemeler ya da yer değiştirmeler; bölümlenmelerde gerçekleştirilen değişiklikler bu normların çerçevesinde yapılır. Bu safhada yapılan büyük değişiklikler metinsel-dilsel düzeyde yapılan değişikliklerin de göstergesidir. Örneğin, özgün metnin bölümlendirmesinde yer alan bir başlık erek metnin bölümlendirmesinde yer almıyorsa, çevirmen metinsel-dilsel düzeyde karar alırken o kısmı atmış ya da kısaltıp bir başka bölüme birleştirmiş olabilir.

Metinsel-dilsel normlar ise erek metni oluşturacak malzemenin seçimine yön veren sözcüksel, deyişsel ve dilbilgisel kararlardır. Bu kararlar çevirmenin mikro düzeyde aldığı kararları temsil eder.

Toury'e (1995) göre normların sosyokültürel doğası onları istikrarsız ve değişken kılar. Bu doğasından ötürü ister dayanıklı olsun ve uzun süre belli bir kültürde hakimiyetini sürdürsün ister belli bir dönemde sıklıkla değişkenlik göstere, normlarda gözlemlenen kaçınılmaz sonuç değişimleri ve bu değişimler doğrultusunda yönlendirdikleri çevirilerdir. Ancak normlar doğrudan gözlemlenemezler, bu yüzden yönlendirdikleri davranış örnekleri takip edilmelidir. Dolayısıyla bir kültür içinde dönemseller olarak düzenlilik gösteren çeviri davranışları betimleyici çalışmalar yapılarak izlenmelidir. Böylelikle sosyokültürel yapının değişmesiyle gelişen ya da farklılaşan düzenli davranışlar, yani normlar, güncellenir veya

yenilenirler. Bu betimleyici çalışmalar hem kuramsal hem de uygulamalı alan için bir veri tabanı oluştururlar.

Görüldüğü üzere, çeviriler karşılaştırmalı olarak çözümlenirken ve yeniden çeviri ihtiyacını ortaya çıkaran unsurlar belirlenirken, bu bölümde ele alınan her bir başlığın bir diğeriyle ilişkisi vardır. Bensimon ve Berman'ın, yeniden çevirilerin kaynak ve erek kültür arasındaki mesafeyi hissettirmek üzere ve ilk çevirinin eskimesinden dolayı ortaya çıktığını öne sürmeleriyle gündeme gelen yeniden çeviri varsayımının, çeşitli araştırmalarla kapsamı genişletilmiş ve bu çevirilerin tarihsel ve kültürel değişimlerle doğru orantılı değişen normlara ve dolayısıyla bu normların güdümünde hareket eden çevirmene, ilk çeviriye ve yayınevine bağlı olarak ortaya çıktıkları söylenmektedir. Bu söylemler ise çoğunlukla tıpkı bu çalışmada olduğu gibi tarih boyunca yapılan karşılaştırmalı çeviri çözümlenmeleriyle desteklenmektedir. Bu gibi çalışmalara yön veren çerçeveyi ise Toury'nin norm kavramı çizmektedir. Bu çalışmada da örnekleri verilen araştırmaların ve araştırmacıların ortaya koyduğu ölçütler, norm kavramı çerçevesinde değerlendirilir. Yeniden çevrilen romanın hangi ölçütlerle uyum sağladığına bakılırken, romanın hitap ettiği kitlenin toplumun temel taşı olan çocuklar olduğu da göz önünde bulundurulur. Bu kitlenin, maruz kaldığı her karakterle, olayla ve yaşantıyla kendini geliştirdiği ve karakterini şekillendirdiği düşünülürse doğru materyalle karşılaşmasının onun için de toplum için de ne kadar önemli olduğu aşikardır. Bu materyallerin bir türünü, pek çok kültürde olduğu gibi erek kültürde de çeviriler oluşturmaktadır. O zaman çocuk kitaplarının çevirisinde, çeviriyle ilgili belirlenen ölçütlerin ve normların yanı sıra, bu kitlenin özellikleri de hesaba katılması gereken çok önemli bir noktadır. Bu nedenle araştırmanın kapsamında bu konuya da detaylı olarak değinilmiştir.

BÖLÜM 2. ROALD DAHL VE *CHARLIE AND THE GREAT GLASS ELEVATOR* SERÜVENİ

2.1. BİR ÇOCUK EDEBİYATI FENOMENİ: ROALD DAHL

Roald Dahl 13 Eylül, 1916'da Galler'de doğmuştur. Çocukken önce ablasını sonra babasını trajik bir şekilde kaybetmesinin ardından annesi, iyi bir eğitim alması için Dahl'ı yatılı okullara göndermiştir. Bu okullardan ikincisi olan Repton'da ilginç ve unutulmaz anılarının olduğunu söyleyen yazar, daha sonra bu anılarına hayatının son dönemlerinde kaleme aldığı otobiyografi niteliğindeki kitabı *Boy*'da yer verir (WEB_4). Bu anılardan biri ise yazarı, Charlie Bucket karakterinin ilk serüveni olan *Charlie and the Chocolate Factory* romanını yazmaya iter. Çünkü İngiltere'nin ünlü çikolata fabrikalarından biri olan Cadbury, yeni ürettiği şekerleme ve çikolataları piyasaya sürmeden önce Repton'da okuyan öğrencilere tattırır; lezzetleriyle ilgili görüşlerini alırdı (WEB_5). Aynı dönem bir başka ünlü çikolata fabrikası ile Cadbury arasındaki rekabetin de bilinen mevzu olduğu söylenir. Bu iki şirketin birbirinin ticari sırlarına erişmek için casus işçiler kullandığı dahi öne sürülür (WEB_6). Bu tadım deneyimleri ile çikolata fabrikaları arasındaki rekabet ortamı Dahl'ı, Willy Wonka ve Charlie Bucket isimli baş kahramanları yaratarak bu kahramanların çikolata fabrikasında başlayan maceralarını kaleme almaya yönlendirir.

Macera dolu okul yıllarının ardından, gezginci ruhu Dahl'ı önce Kanada'ya sonra da Doğu Afrika'ya sürükler. Dahl burada bir petrol şirketinin temsilcisi olarak çalışır. 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, İngiliz Kraliyet Hava Kuvvetleri'ne savaş uçağı pilotu ve istihbarat görevlisi olarak hizmet verir (WEB_4).

İki evlilik yapan ve ilk evliliğinden beş çocuğu olan yazarın, çocuklarından biri geçirdiği bir kaza nedeniyle başından ağır yaralanır. Yazar bunun üzerine nöroloji alanına bir hassasiyet geliştirir ve oğlunun tedavisi için beyin cerrahisinde kullanılan ve tıp literatüründe Wade-Dahl-Till tüpü adıyla yer alan aletin yaratıcılarından biri olur (WEB_4, WEB_7). Yazarın yaşanmışlıklarıyla ilgili bilgiler edindikçe, aslında bunları hayal dünyasıyla ve keskin zekasıyla harmanlayıp, çocuklara uygun içerikler üreterek onlara tecrübelerini aktardığı görülür. Nitekim Charlie ve Bay Wonka'nın ilk serüveni *Charlie'nin Çikolata Fabrikası*'nda, fabrikanın sahibi Willy Wonka keskin zekalı, şekerleme sevdalısı, gezgin ruhlu bir karakterdir. Kendisi aynı zamanda eşsiz tariflerin yaratıcısı ve bu tarifleri üreten çılgın makinelerin mucididir. Bay Wonka yeri gelir Hindistan'a gider ve oranın prensine çikolatadan bir saray inşa eder, yeri gelir egzotik bir ülkeye yaptığı gezi esnasında kakao çekirdeğine düşkün bir grup küçük insan olan Umpa Lumpalar'ı keşfeder ve onlara bol çikolatalı bir iş teklif eder.

Burada Dahl'ın gezginci ruhunun ve belki de kendisinin, gezileri esnasında yaşadığı serüvenlerin izine rastlanır. Bay Wonka evli ve çocuklu olmadığı için ileride fabrikasını yönetecek çocuğu bulmak üzere planladığı seçmeye katılmaya hak kazanan çocukları ve ailelerini de çok iyi analiz eder. Kimisi şımarık, kimisi doyumsuz, kimisi kibirli ve kıskanç olan bir grup çocuğun içinden yalnızca Charlie aradığı profile uygun – yani dürüst, çalışkan, zeki ve değer yargıları gelişmiş – bir çocuktur ve fabrika kitabın sonunda Charlie'nin olur. Bay Wonka aracılığıyla, her çocuğun ailesinin ve ona öğretilen değerlerin bir yansıması olduğunu vurgulayan kitap, doğru davranışları sergileyen Charlie'yi hayallerine kavuşturarak çocuklara güzel öğretiler sunar. Bay Wonka'nın mucit kimliği de yazar Dahl'ı yansıtır. Çikolata fabrikası ilginç icatlarla donatılmıştır ve bu icatların her biri Bay Wonka'ya aittir; tıpkı icatların ürettiği lezzetli şekerlemelerin tarifleri gibi. Dahl bu icatlarla ve tariflerle tüm yaratıcılığını konuşturur. Bay Wonka'nın ilginç üslubunun yanı sıra kendi ürettiği kelimeler de yazarın hayal dünyasının sınırsızlığını yansıtır. Umpa Lumpalar'ın yaşanan olaylar doğrultusunda söylediği şarkılar eğlenceli olmanın yanı sıra çocuklara ders niteliğindedir.

Dahl'ın ilk olarak 1964 yılında yayınladığı Charlie'nin Çikolata Fabrikası, 20 milyonun üzerinde satar ve 55 dile çevrilir. Hikâye aynı zamanda, 1971 yılında beyaz perdeye aktarılır ve senaryolaştırılma aşaması da Dahl tarafından gerçekleştirilir. 2005 yılında ise yönetmen Tim Burton, hikâyeyi yeniden sinemaya uyarlar (WEB_8). Yazarın daha pek çok kitabı beyaz perdeye uyarlanır: *The Gremlins (Gremlinler) (1943)*, *James and the Giant Peach (James ve Dev Şeftali) (1961)*, *The BFG (Koca Sevimli Dev) (1982)*, ve *The Witches (Cadılar) (1983)*.

Yazar çocuk kitapları dışında, James Bond filmi serilerinden biri olan *You Only Live Twice (İnsan İki Kere Yaşar/1967)* ve bir macera-fantezi filmi olan *Chitty Chitty Bang Bang (Uçan Otomobil/1968)*'in de senaryolarını kaleme alır. *Kiss Kiss (Öptüm Seni/1960)* ise yazarın yetişkinler için yazdığı ve kısa öykülerden oluşan bir kitaptır. Bazı kısa hikayeleri ise televizyon dizisi *Alfred Hitchcock Presents (Alfred Hitcock Sunar)* olarak 1958-60 yıllarında Amerika'da yayınlanır ve oldukça ilgi uyandırır. *Tales of the Unexpected (Beklenmedik Masallar)* da 1979-88 arasında İngiltere'de yayınlanan televizyon dizisidir.

23 Kasım 1990 yılında vefat eden Roald Dahl, hem İngiliz edebiyatının hem de genel olarak çocuk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olarak kabul edilir. Kitapları dünya genelinde 100 milyondan fazla satmaktadır.

2.2. BİR DEVAM SERİSİ OLARAK *CHARLIE AND THE GREAT GLASS ELEVATOR*

Roald Dahl, Charlie ve Bay Wonka'nın maceralarını üç kitap olarak planlar; ancak üçüncü kitabın yazımını tamamlayamadan vefat eder (WEB_9). Bu serüvenin ikinci kitabı ise *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü* olarak Türkçe'ye çevrilen *Charlie's Great Glass Elevator*'dır. Bu kitapta, baş kahramanlar Bay Wonka ve Charlie Bucket'ın maceraları uzaya taşınmaktadır. İlk kitabın sonlarına doğru, ileride fabrikasını yönetecek çocuğu seçmeye çalışan Bay Wonka, seçmede son ikiye kalan Charlie Bucket ve Mike Teavee ile birlikte sıra dışı bir asansöre binerek fabrikadaki gezilerine devam eder. Bu asansör camdan yapılmıştır ve sadece aşağı yukarı değil her yöne gidebilmektedir. Alışlageldik asansörlere göre inanılmaz hızlıdır ve herhangi bir mekanizmaya bağlı olarak çalışmaz. Yine yazar Dahl'ın hayal gücünün bir yaratımı olan bu ilginç icat, ikinci kitabın merkezindedir. Seçmeyi kazanan Charlie Bucket, iki büyükanne, iki büyükbaba ve kendi anne-babasından oluşan geniş ailesini fabrikaya getirmek için Bay Wonka ile bu asansörde uçarak evine gider. Ne var ki fabrikaya dönüş yolunda işler istedikleri gibi gitmez ve asansörün iniş tuşuna zamanında basamadıkları için yanlışlıkla uzaya giderler. Uzayda ABD'nin uzaya inşa ettiği ve yakında hizmete açılacak olan oteli merak eden Bay Wonka, asansörü park edip oteli gezmek için otelin bağlantı noktasına kilitlendikten sonra başlarına gelmeyen kalmaz. Artık işin içine Amerika başkanı ve Beyaz Saray'da ona çalışan koca bir ekip, otelde çalışması için astronotlar eşliğinde uzaya yolculuk yapmakta olan bir grup personel, oteli basmış, pek de insancıl olmayan bir uzaylı türü girer. Bu heyecan dolu kurgu, Dahl'ın gezgin ruhunun sınır tanımadığının bir göstergesidir.

Tüm bu kurgu Dahl'ın insanı hayrete düşüren hayal gücünün yanı sıra kuvvetli kalemiyle de güçlendirilince ortaya her çocuğun tadını çıkarması gereken yazınsal bir değer çıkmıştır. Kitapların pek çok farklı dile aktarıldığı göz önünde bulundurulduğunda, çeviri stratejisi belirlerken ve çeviri sürecinde kararlar alırken dikkat edilmesi gereken bir sürü nokta akla gelir: Bay Wonka'nın elit, mesafeli ve metaforlarla dolu hitapları, kendine has dil kullanımı, anlık uydurduğu tekerlemeler ve dörtlükler, yer yer uzaylı taklidi yaptığında konuştuğu ama aslında var olmayan uzaylı dili, ilginç tarifleri ve buluşlarının içerikleri, çalışanları Umpa Lumpalar'ın her maceraya ayrı yazdığı şarkılar; Bay Wonka ile aralarında sosyal tabaka farkı olan Charlie'nin ailesinin günlük konuşma dili, bilhassa yaşlı bireylerin macera boyunca Bay Wonka'ya argo, deyim ya da ilginç ünlemler içeren sitemleri; Başkan'ın korkunç uzaylılardan kurtarmak amacıyla iletişime geçtiği personeli ve bu konuda yardım aldığı Bay Wonka ile kurduğu, duruma göre resmi ya da yarı resmi, diyaloglar. Kaynak

kültürün çocuk okuyucusunun kitabı okurken hissettiği duyguları, erek kültürün çocuk okuyucusunun da hissedebilmesi; onların güldüğü yerde gülüp, heyecanlandığı yerde heyecanlanması ve onların çıkardığı dersleri çıkarması çevirmenin başlıca görevidir. Roald Dahl'ın zekâ dolu kurgusu, dildeki ustalığı ile bezenmiş bu roman Amerika'da 1972, İngiltere'de ise 1973 yılında yayımlanarak kaynak kültürün çocuklarıyla tanışmıştır. Türk çocuk okuruna ise ilk olarak 1991 yılında, Can Yayınları tarafından, öykü ve roman yazarı Selçuk Baran'ın çevirisiyle sunulur. Aynı yayınevi 2006 yılında, yazar, çevirmen ve editör olan Celal Üster'in yeniden çevirisiyle kitabı tekrar piyasaya sürer. Yazarın ve kitabının bahsi geçen özelliklerinden dolayı dahi incelemeye değer çeviri roman, on beş arayla yeniden çevrilerek daha dikkat çekici hale gelir. İki aktif çevirinin, iki farklı çevirmen tarafından nasıl var edildiği ve yeniden çevirinin hangi ihtiyaçtan doğduğu incelemeye değerdir.

Kitap ile ilgili birkaç ilginç detaya daha değinmek gerekirse, büyük cam asansör macerasının sonunda Bay Wonka ve Charlie, uzay otelinin personelini ve onları oraya götüren astronotları kurtardıkları için Amerika Başkanı'ndan Beyaz Saray'a davet mektubu alırlar. Mektubu okuyan ikili ve bilhassa Charlie'nin ailesinin yaşlı üyeleri bu davete icabet etmek için büyük bir heyecanla yola koyulurlar. Bu son aslında yine yazar Dahl'ın en az kitaplarındaki kurguları kadar macera dolu hayatının bir parçasına dayanmaktadır. Çünkü benzeri bir daveti zamanında Roald Dahl almıştır. ABD'nin 32. başkanı Franklin D. Roosevelt'in eşi Eleanor Roosevelt, yazarın ilk kitabı *The Gremlins (Gremlinler)*'i çok beğenir ve kendisini Beyaz Saray'a yemeğe davet eder. Dahl, daha sonra başkanın ve eşinin saygıdeğer misafirlerinden biri olur ve hatta onların dinlenmek için Hyde Park'ta kaldıkları ikamette bile konaklar (Dahl, 2001: 191).

Yazarın, bu kitabın ismiyle ilgili ilginç bir karar aşaması da olmuştur. Kitapta geçen büyük cam asansör, serinin ilk kitabı olan *Charlie and the Chocolate Factory*'de "lift" olarak anılır. "Lift" İngilizlerin asansör kelimesine karşılık kullandığı İngilizce kelimedir. Amerikalılar ise yine asansör anlamına gelen "elevator" kelimesini kullanmayı tercih ederler. İngiliz yazar ilk kitabında "lift" olarak andığı asansörden serinin ikinci kitabında artık "elevator" olarak bahseder. Kitabın ismini de ilk önce *Charlie and the Great Glass Lift* olarak düşünür. Daha sonra "lift" kelimesinin sıkıcı olduğuna karar verir; "elevator" ise kulağına fazla Amerikan gelir. Bu nedenle bir ara "hava aracı" anlamına gelen "air machine" demeyi düşünür; ancak en sonunda "elevator" kelimesi baskın gelir ve kitabın ismi *Charlie and the Great Glass Elevator* olur (WEB_10). Ayrıca serinin ilk ve ikinci kitaplarının kaynaklarında tutarsız bazı bilgiler mevcuttur. Örneğin, ilk kitap olan *Charlie and the Chocolate Factory*'de Charlie'nin büyük annelerinin ve babalarının doksan yaşının üzerinde

olduğu bilgisi verilir. Ancak *Charlie and the Great Glass Elevator* kitabında büyükanne Josephine ve büyükbaba George'un 80, büyükanne Georgina'nın ise 78 yaşında olduğu yazar. Yine *Charlie and the Chocolate Factory*'de İngiltere'de yaşayan Charlie yerde 50 peni bulur; ancak *Charlie and the Great Glass Elevator* kitabında, fabrikaya gitmek üzere cam asansöre binen aile üyeleri havalandıklarında, büyükanne Josephine aşağıya bakar ve Kuzey Amerika kıtasını görür (WEB_11).

Charlie'nin Büyük Cam Asansörü kitabı tıpkı serinin ilk kitabı kadar ilgi görmüş, aynı satış rakamlarına ulaşmıştır. Bu serinin satışından hatırı sayılır bir gelir elde eden yazar, telif ücretinin yüzde onunu kendi adına kurulan yardım kuruluşlarına bağışlamıştır (WEB_12). Dünyaca ünlü seri, erek kültürün çocuk edebiyatının merkezinde olan çeviri romanlar arasındadır. Dolayısıyla söz konusu romanın, ilk çevirisinin üstünden on beş yıl geçtikten sonra aynı yayınevi tarafından yeniden çeviri işlemine tabi tutularak raflarda yerini alması, bu incelemenin öznesi olmasına neden olmuştur. Zira iki çeviri arasında çok büyük bir tarihsel dönem farkı yoktur.

BÖLÜM 3. KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEME

Çalışmanın bu bölümünde Gideon Toury'nin betimlemeli çeviribilim yönteminde öngördüğü normların çerçevesinde Roald Dahl'ın *Charlie and the Great Glass Elevator* romanının iki farklı Türkçe çevirisi karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Matriks normlar çerçevesinde kaynak metnin ön ve arka kapak içeriğinin yanı sıra görseller, künye sayfası, önsöz, içindekiler ve yaşam öyküsü kısımları incelenerek kitabın bölümleri ve düzenlemesiyle ilgi bilgi verilir. Sonra çeviri versiyonlarında bu öğeler karşılaştırılarak, bölümlene ve düzenleme ile ilgili farklar ve alınan kararlar gözlemlenir. Metinsel-dilsel normlar kapsamında ise belirlenen başlıklar altında, her iki çeviriden alınan örnekler karşılaştırılarak çevirmen davranışları ve çeviri stratejileri saptanır. Bu saptamalar yapılırken Şehnaz Tahir-Gürçağlar'ın, *Çeviri Stratejileri Bölümünde* de bahsi geçen, yazınsal eserlerin çevirisinde izlenen çeviri stratejilerinin varlığı izlenir.

3.1. MATRİKS NORMLAR

Çalışmanın kaynağı olan roman *Charlie and the Great Glass Elevator*, Penguin Books Yayınevi tarafından 1975 yılında basılmıştır. Kitap 190 sayfadır ve yirmi bölümden oluşmaktadır. Kitabın görselleri Quentin Blake tarafından hazırlanmıştır. Ön kapak resmi olarak uzayda süzülen Bay Wonka ve Charlie, onların resminin üstünde kitabın adı ve kitabın adının üstünde uzaylılardan kurtardıkları Uzay Kapsülü'nün resmi mevcuttur. Resmin sol yanında yazar Doald Dahl'ın ismi aşağıdan yukarı doğru dikey bir şekilde ve büyük harflerle yazılıdır; Bay Wonka ve Charlie'nin resminin altında ise Quentin Blake'in ismi yazılıdır.

İlk sayfada kitabın kahramanlarının çizimleri ve isimleri de tanıtım bölümü görülür. Bu sayfanın hemen arkasında yazarın diğer çocuk kitapları (daha ziyade 8-12 yaş arası için), ilk çocukluk yıllarındaki grup için yazdığı kitaplar (daha ziyade 7-10 yaş arası için), okul öncesi dönemdeki kitle için yazdığı resimli kitaplar, tiyatroya uyarlanan kitapları ve gençlik kitapları sıralanmıştır. İç kapakta öncelikle yazarın büyük puntuyla yazılmış ismi, altında kaynağın ismi, sayfanın ortasında karakalemle uçar halde resmedilmiş Cam Asansör ve resmin altında yine çizer Quentin Blake'in ve yayınevinin ismi görülür. Ardından yazarla ilgili daha fazla bilgi edinmek isteyen okuyucuya yazarın web sitesi, yayıneviyle ilgili bilgi ve kitabın telifinin yazara, görsellerin telifinin bahsi geçen çizere ait olduğuyla ilgili bilgiler sunulur. İçindekiler kısmına geçmeden ise yazarın, kitabı kızlarına ve vaftiz oğluna ithaf ettiğine dair bilgi içeren bir sayfa vardır. İçindekiler kısmında ise yirmi bölümün başlığı numaralandırılmış şekilde, alt alta ve denk düştükleri sayfa numarasıyla sıralanır. Kitabın sonunda, hikâye bittikten sonra ise yazarın bir resmi ve hayatından bazı kesitlerle ilgili

bilgiler yer alır. Bu bilgilerin ardından yazarın en sevdiği özdeyişlerden biri yazar. Bu sayfanın arkasında yayınevinden daha pek çok çocuk kitabı sipariş edilebileceği ve bu siparişlerin hangi ülkelerden verilebileceği bilgisi paylaşılır. Arka kapakta Bay Wonka'nın resmi ile kitapta söylediği sözlerden bir alıntı, onun da altında kitabın konusundan kısaca bahseden bir yazı mevcuttur. Yazının altında yine Cam Asansör'ün ufak bir çizimi yer alır.

Romanın ilk çevirisi *Çarli'nin Büyük Cam Asansörü* 1991 yılında Selçuk Baran tarafından çevrilir ve Can Yayınları tarafından basılır. 160 sayfa olan kitabın görselleri Michael Foreman'a aittir. Ön kapakta en üstte yazarın, altında ise kitabın adı yazar. Bu iki yazının altında daha küçük puntolarla çizerin ismi yer alır. Kapağın ortasında önce Can Yayınları'nın kalp logosu ve ismi, sonra Foreman'ın çizimi görülür. Çizimde uzaya çıkan Cam Asansör ve içindekiler resmedilir. Resmin altında çevirmenin adı ve kitabın hitap ettiği yaş aralığı yazar (7-9 yaş). Ön kapağın arkasından hemen iç kapak gelir ve burada da en üstte yazarın, altında ise kitabın adı yazmaktadır. Kitabın altında çocuk romanı kategorisine girdiği belirtilir ve çevirmenin ve çizerin adı tekrar geçer. En altta yayınevinin adı, adres ve iletişim bilgileri sunulur. İç kapağın arka sayfasında kaynağın özgün adı ve yazarın Can Yayınları'ndan çıkan romanları, öyküleri ve çocuk kitapları sıralanır. Ardından gelen iki sayfa, sırasıyla Dahl'ın hayatıyla ilgili kısa bir paragrafa ve kitabı ithafı ithaf ettiği kişilere ayrılır. Ne var ki kaynağın ithaf edilen kişilerden yazar, 'kızlarım (*my daughters*)' ve 'vaftiz oğlum (*my godson*)' olarak bahsederken çevirmen, yazarın vaftiz oğlu olarak bahsettiği kişiyi 'torunum' olarak aktarır. (Çevirmenin vaftiz oğul anlamına gelen *godson* ve erkek torun anlamına gelen *grandson* kelimelerinin çevirisinde bir yanlışlığa düşmüş olması muhtemeldir.) Kaynağın ilk çevirisinde bölüm sayısını ve isimlerini kapsayan içindekiler kısmı yer almaz; ancak bölüm sayısı kaynaktaki gibi yirmidir. Yazıların puntosu ise kaynağa göre daha küçüktür. Çizerler farklı olduğundan ötürü kitabın içinde yer yer mevcut görseller de kaynaktakinden farklıdır ve çoğu görsel kaynaktakinden farklı sahnelerde yer alır. Hikâye biter bitmez arka kapak görülür. Arka kapakta en üstte yazarın, altında ise kitabın adı yazar. Bu iki yazının altında sırasıyla Charlie'nin yüzü ve Can Yayınları'nın kalp logosu ve ismi görülür. Son olarak kitabın konusuyla ilgili bir yazı vardır. Bu yazı kaynaktakinden uzundur, çünkü serinin ilk kitabı Charlie'nin Çikolata Fabrikası ile ilgili de hatırlatıcı bilgilere yer verir. Özetin alt kısmında ise çizer M. Foreman'ın adı geçer.

Romanın yeniden çevirisi 2006 yılında Celal Üster tarafından yapılır ve yine Can Yayınları'ndan çıkar. Kitap 198 sayfadır ve yazının puntosu kaynak metinde olduğu gibi yetişkin romanlarına kıyasla büyüktür. Görseller de yine kaynağın görsellerini çizen Quentin Blake'e aittir. Bu görseller çeviri romanda, kaynak metinde yer alan sayfalarda bulunmaktadır.

Kitabın ön kapağında alt alta yazarın ve kitabın ismi görülür. Bu isimlerin altında çevirmen Celal Üster'in adı geçer. Kitabın ortasında yer alan görselde Bay Wonka ve Charlie uzayda gördükleri Uzay Kapsülü'ne el sallamaktadırlar. Resmin altında resimleyen olarak Quentin Blake'in ismi, kitabın baskı sayısı ve kalp logosuyla yayınevinin adı yazar. Farklı olarak, bu kitabın Çağdaş Dünya Edebiyatı'na ait *roman* kategorisinde olduğu bilgisi yer almaktadır. İç kapakta alt alta yazarın ve kitabın ismi görülür. Onların isimlerinin altında da çevirmenin ve resimleyenin isimleri yan yana verilir. Sayfanın en altında tekrar kalp logosuyla yayınevinin adı yazar. Arka sayfada kaynağın ön kapağında yer alan görsel ve yanında yayınevinde kitabı baskıya hazır edenler, ilk baskı yılı, baskı sayısı ve telif haklarıyla ilgili bilgiler sunulur. En altta da yayınevinin adresi ve iletişim bilgileri eklidir. Bir sonraki sayfada yazarla ilgili bilgiler mevcuttur; ancak bu bilgiler hayatından ziyade kurduğu vakıf, vakfin yardımıyla bulunduğu alanlar ve yazar adına kurulan müze ve öykü merkezinden bahseder. Bu bilgilerin ardından vakfin ve müzenin web siteleri verilir. Hikâye başlamadan kaynaktaki gibi kahramanların resimlerinin ve isimlerinin yazdığı bir tanıtım sayfası vardır. Bu sayfanın arkasında, kaynaktaki hikâye bitiminde yer alan, yazarın resmi ve doğumundan ölümüne hayatıyla ilgili önemli kesitler mevcuttur. Aynı sayfada yazarın aynı yayınevinden çıkan diğer çocuk kitapları sıralanır. Bir sonraki sayfada bölüm adları ve denk düştükleri sayfa sayılarıyla içindikiler kısmı yer alır; kaynaktaki olduğu gibi yirmi bölümden oluşur. Son olarak da yazarın, kitabını kızlarına ve vaftiz oğluna ithaf ettiği bilgisini veren bir sayfa vardır. Hikâye bitiminde yayınevinin, çocuğun kitapla ilgili düşüncelerini not alabileceği özel bir alan oluşturduğu görülür. Bu sayfanın arkasında ise çocuk okura okumaktan hiç vazgeçmemesi dileğinde bulunur. Yine bu tavsiyesinin altında da yayınevinin logosu ve ismi basılıdır. Arka kapakta, bir önceki kitapta ön kapakta verilen, kitabın hitap ettiği yaş grubu göz çarpar. Yaş grubu 8-12 olarak verilir. Tekrar eden yazarın ve kitabın isminin altında bu sefer uçan Bay Wonka görseli vardır. Altında ise kaynaktakinden de kısa bir tanıtım yazısı yer alır. Bu yazı fabrikaya kavuşan Charlie'nin Bay Wonka'nın asansöründe heyecan dolu başka maceralara atılacağını söyler ve kitabın bir devam serisi olduğunun altını çizer. Yayınevinin logosu ve ismi en altta, ortada yerini alır.

İki çevirinin yukarıda anlatılan özellikleri arasındaki farklılardan bahsederek, görselleri resimleyenlerle başlayabiliriz. Yazarın pek çok kitabının görselini Quentin Blake resmetmiştir. Nitekim yazarın kendi sitesinde de Dahl ve Blake arasındaki ilişkiyi güzel bir dayanışma içinde gerçekleştirdiğinden bahsedilir; bu nedenle yazarın yarattığı pek çok karakterin görseli zihinlerde Blake'in çizimleriyle özdeşleşmiştir. Can Yayınları'nın yayınladığı yeniden çeviride Blake'in görselleri yer alırken, çevrilen ilk kitabın bazı

basımlarında Michael Foreman'ın görselleri kullanılır. Michael Foreman da kitabın ilk yayınlarında görselleri resimleyen kişidir. İlerleyen yıllardaki baskılarda ve hala Quentin Blake'in görselleri kullanılmaktadır. Bir diğer önemli fark okuyucunun yaş aralığına yapılan güncellemedir. İlk kitapta ön kapakta 7-9 aralığı verilirken, ikinci de arka kapakta 8-12 yaş aralığına uygun olduğu belirtilir. Buradan erek kültürde gelişmeye devam eden çocuk edebiyatında, söz konusu kitlenin okuyabileceği materyallere uygun yaş aralığının güncellendiği anlaşılabilir. İç kapakları karşılaştırdığımızda, yeniden çevirinin iç kapağıyla kaynağın iç kapağının benzer özellikler taşıdığı görülür. Her ikisi de yayınevleri, baskı sayısı ve telifle ilgili detaylı bilgi verir. Yalnızca çeviri kitap yazarın resmini ve hayatıyla ilgili bilgileri içeren sayfayı hikâyenin bitiminde değil öncesinde sunar. İlk çeviri de iç kapakta yazarla ilgili bilgi verir, ancak yazarın resmine yer vermez. Karakterlerin tanıtımı ve içindekiler kısmı da yoktur. Her iki kitap ta yazarın ithaf yazısını içerir. Sayfa sayısına bakarsak yeniden çevirinin kaynakla hemen hemen aynı sayfa sayısına sahip olduğu, ilk çevirinin ise daha kısa olduğu görülür. Ancak bu kısalık, ilk çevirinin daha küçük puntolarla yazılmasından kaynaklıdır. Çocuk edebiyatı eserlerinde, yaş grubuna da bağlı olarak, gelişmekte olan bilişsel düzeylerinden ötürü, daha rahat görüp anlamaları açısından çocuk okuyucunun eline geçecek bazı kitapların yetişkinlere hitap edenlere kıyasla daha büyük puntolarla yazılması alışlageldik bir durumdur. Yeniden çeviride, kitabın bitiminde yayınevinin yaptığı bir başka güncellemeye rastlanır. Çocuğun kitap ile ilgili düşüncelerini yazması için ayrılan kısım onu, okuduğundan ne anladığını düşünerek bir yorum geliştirmeye teşvik edeceğinden bu kitle için oldukça faydalıdır. Bunun ardından yine aynı kitapta farklı olarak yayınevi, çocuklara okumaktan hiç vazgeçmemelerini tavsiye eder ve onu bu güzel alışkanlığı sürdürmesi için motive eder. Arka kapak konusunda her iki kitap da kaynaktan ayrılır. İlk çeviri orijinalinde olandan daha uzun bir tanıtım yazısı verirken, yeniden çeviri orijinale kıyasla nispeten daha kısa bir yazıya yer verir. İlk çevirinin arka kapağında Charlie'nin görseli varken, yeniden çeviride tıpkı kaynakta olduğu gibi Bay Wonka'nın görseli vardır. Kaynakta ayrıyeten uçan asansörün görseli de yer alır. Yine her iki kitapta da hem ön hem iç kapakta yazarın ve romanın adının yanı sıra resimleyenlerin ve çevirmenlerin adları da geçer.

3.2. METİNSEL-DİLSEL NORMLAR

Belirlenen başlıkların altında, konuyla ilgili en belirgin örnekler incelenmektedir. (Örneğin, erek dile ait deyimlerin kullanımı yalnızca ilk alt başlıkta değil, dörtlük, bent ve şarkı sözlerinin çevirilerinde de mevcuttur; ancak şiir ve şiir türleri ile ilgili inceleme, türün kendine has biçimsel ve anlamsal özellikleri nedeniyle ayrı bir başlık altında incelenmiştir.)

3.2.1. Deyim ve Mecazi İfadelerin Çevirileri

Türk Dil Kurumu'na göre deyim “*Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği*”² anlamına gelirken, Türkçe dil bilgisi kitaplarında genel olarak, bir durumu daha etkileyici anlatmak için en az iki sözcüğün bir araya gelmesiyle oluşan ve gerçek anlamından uzaklaşarak kendine özgü anlam kazanan kelime grupları olarak tanımlanır (WEB_13). Kalıplaşmış kullanımlar olduklarından, deyimleri oluşturan sözcüklerin yerine eş anlamlıları dahi getirilemez. Aksi takdirde anlatım bozukluğu meydana gelir. Deyimler genellikle mecaz anlamlıdır. Mecaz ise yine Türk Dil Kurumu'na göre “*Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz*” anlamına gelir. Mecaz içeren sözcüklerin kazandıkları yeni anlam çoğunlukla soyuttur. Edebi eserlerde bolca yer alan bu türden ifadeler bilhassa çocuk edebiyatına ait eserlerde çocuğa dilin zenginliklerini gösterir ve onun dil kapasitesini geliştirir. Bildiği ifadelerin farklı bağlamlarda kullanımını görmek dil bilgisini pekiştireceği gibi çoğu zaman bilmediği, yeni ifadelerle de tanışır. Bağlamdan ve içinde bu tür ifadelerin geçtiği cümleler sayesinde anlam çıkarımına katkıda bulunur. Bunun mümkün olmadığı bir bağlam söz konusu olduğunda ise anlamını araştırıp, öğrenmeye sevk eder.

Örnek 1:

EM1: “İnişe geçtiğimizde ne kadar yüksekte olursak, o kadar büyük bir hızla çarparız dedi Bay Vonka. **“Çarptığımız sıradaki hızımız kesinlikle son sınırında olmalı.”**

“Ne zaman nereye çarpıyoruz?” diye bağırdılar hep bir ağızdan.

“Elbette fabrikaya,” diye yanıtladı Bay Vonka.

“Sen küt inmek istiyorsun galiba,” dedi Büyükanne Cozefin. “O zaman **hepimiz hamura döneriz.**” (s.12)

“Çarpılmış yumurta gibi olacağız,” dedi Büyükanne Corcina.

EM2: (Bay Wonka) “Aşağıya inmeye başladığımızda ne kadar yukarıda olursak o kadar büyük bir hızla çarparız. **Yıldırım gibi çarpmalıyız.**”

Hep birlikte, “Nereye çarpıyoruz!” diye bağırdılar.

“Nereye olacak, fabrikaya tabii ki,” diye yanıtladı Bay Wonka.

“Sen aklını kaçırmışsın,” dedi Josephine Nine, “**Hepimiz yamyassı oluruz!**”

“Domates salçasına döneriz valla!” dedi Georgina Nine. (s.15)

² Metinsel-Dilsel Normlar başlığı altında anlamı açıklanan kelime ve kelime grupları araştırılırken <https://sozluk.gov.tr/>, <https://dictionary.cambridge.org/tr/>, <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce>, <https://www.seslisozluk.net/> ve <https://www.urbandictionary.com/> web kaynaklarından faydalanılmıştır. Kaynaklar kısmında sırasıyla WEB_14, WEB_15, WEB_16, WEB_17 ve WEB_18 olarak geçmektedirler.

KM: “Because the higher we are when we start coming down, the faster we’ll all be going when we hit,” said Mr. Wonka. “**We have got to be going at an absolutely sizzling speed when we hit.**”

“When we hit *what?*” they cried.

“The factory, of course,” answered Mr. Wonka.

“You must be **whackers,**” said Grandma Josephine. “**We’ll all be pulpified!**”

“**We’ll be scrambled like eggs!**” said Grandma Georgina. (s.13)

Bu örnekte KM’nin ilk cümlesini her iki çevirmen de benzer şekilde aktarmıştır. Ne var ki ikinci cümleye gelindiğinde Ç1’in aktarımı KM ile birebir aynıyken, Ç2’nin durumu *yıldırım gibi* deyimini kullanarak aktardığı görülür. Deyim kullanımıyla cümleyi daha kısa, ancak tam anlamıyla aktarmanın yanı sıra, bir fabrikanın çatısını delip içinde girmek için gerçekleştirilecek bu eylemin etkisini de çocuklar için daha çarpıcı hale getirmiştir. Bay Wonka ve Charlie’nin her iki ninesi arasında kitap boyunca devam eden, tatlı sitemler ve çekişmeler içeren konuşmalar mevcuttur. Bay Wonka’yı ilginç fikirleri ve sıra dışı kararları nedeniyle sık sık eleştiren nineler, bunu yaparken deyimlere ve argo kullanımlara bolca yer verir. Josephine Nine’nin ilk cümlesinde yer alan *whackers* kelimesi argoda *idiyot* anlamı taşımaktadır. Ç1, kitap genelinde sık kullanımından ötürü bir şekilde çevirisi kaçınılmaz olan argo/aşağılayıcı ifadeleri pek çok yerde erek dildeki karşılığıyla verir, ancak burada daha özgün bir aktarım tercih eder ve argo ifadeyi de metinden çıkarır. Ç1 okurun aklına *küt diye (bir eylemi gerçekleştirmek)* deyimini getirecek bir terim kullanır. *Küt inme* aslında erek dilde masa tenisi ve voleybol sporlarında oyuncunun sert vuruş, yani smaç yapmasını ifade eder. Bu tercih hem çağrıştırdığı deyim hem de terim haliyle oluşturduğu metaforla kaynaktan uzaklaşmaz. Ç2 ise KM’de geçen argo kullanıma yakın bir deyim olan *aklını kaçırmak* aktarımıyla KM’deki kullanımı ikame etmiştir. Josephine Nine’nin diğer cümlesinde geçen ve *hamurlaşmak* anlamına gelen *pulpify* kelimesi ise Ç1’in çevirisinde mecazi anlamda, aynen kullanılmıştır. Ç2 ise aynı cümlelerin aktarımında *yamyassı olmak* ifadesiyle, çarpmadan dolayı mecazen herkesin dümdüz, belki de açılmış bir hamur gibi yere serileceğini anlatır. Bir diğer nine Georgina ise konuşmanın devamında *simile* yani *benzetme* yaparak mecazi anlamda yumurta gibi çırpılmış olacakları yorumunda bulunur. Ç1 bir bu benzetmeyi aktarırken *çırpılmış* yerine *çarpılmış yumurta* demeyi tercih eder. Yere çarpma eylemi söz konusu olduğu için söz oyunu yapmak amacıyla böyle bir değişikliğe başvurmuş olabilir. Ç2 ise burada daha özgün bir tercih yaparak yumurta benzetmesini *salçaya dönme* mecaziyla farklı bir şekilde aktarmıştır.

Örnek 2:

EM1: “İçlerinden üç tanesi gecelikli, iki ihtiyar kadın, bir de adam. Onları açıkça görüyorum! Yüzlerini bile görebiliyorum! **Anneciğim, bunlar Musa’dan bile yaşlılar!** Doksan yaşında filan olmalı!” (s.23)

EM2: “Üçü gecelik giymiş! Üç ihtiyar, ikisi kadın biri erkek! Çok iyi görüyorum! Yüzlerini bile görebiliyorum! **Vay canına, bunlar iyice kocamış!** Doksanında falan olmalı!” (s.26)

KM: “There’s three of them in nightshirts! Two old women and one old man! I can see them clearly! I can even see their faces. Jeepers, they’re older than Moses! They’re about ninety years old!” (s. 23)

Bu örnekte uzaya giden Amerikalı astronotlar Cam Asansör’de gördükleri insanların ne kadar yaşlı olduklarını *older than Moses* diyerek mecazi bir ifadeyle aktarırlar. Mecaz, oradaki yaşlıların neredeyse Musa Peygamber’in yaşadığı dönemden bu yana hayatta olabilecekleri yönündedir. Ç1 bu aktarımı EM1’de aynı KM’de olduğu gibi verir. Ereğ kültürde abartmaya dayalı kullanılan ve *çok eskiden kalma* anlamını veren deyim olarak Hz. Nuh’tan kalma daha yaygındır. Ç2 ise mecazi bir kullanıma yer vermez. İhtiyar anlamına gelen *kocamış* sıfatını önden *iyice* kelimesiyle pekiştirerek durumu anlatır.

Örnek 3:

EM1: “**Kont gibi kontak bu adam!**” (Büyükanne Corcina)

EM2: Georgina Nine, “**Bu adamın bir tahtası eksik!**” diye söylendi.

KM: “**He’s cracked as a crab!**” said Grandma Georgina.

Yukarıdaki örnekte KM’de, Georgina Nine yine Willy Wonka ile münakaşa ettiği bir anda onu ne kadar çılgın bulduğunu *yengeç gibi çatlak* anlamına gelen *cracked as a crab* ifadesiyle belirtiyor. Yazar burada benzer sesler içeren ve belli bir mantık çerçevesinde bir arada kullanılabilen iki kelimeyle benzetim yapmaktadır. Çünkü yengeç (*crab*) kabuklu bir canlı olarak pişirildiği vakit yenirken kabuğunun açılması gerekir. Bu işlem için de kaynak dilde *crack* eylemi kullanılmaktadır. Yazar bu durumdan faydalanarak mecazi bir anlam yüklediği bu kelimelerle Wonka’nın biraz kafadan çatlak diyebileceğimiz bir kişiliği olduğunu anlatır. Ç1 birebir çevirmediği bu ifadeyi benzer sesler içeren *kont* ve *kontak* kelimelerinden oluşan bir benzetmeyle sağlamaya çalışmıştır. Kafadan çatlak anlamını kontak karşılayabilir, ancak erek dilde *kont gibi kontak* benzetmesi okuyucuda aynı esprili anlamı uyandırmayabilir. Çocuk kont kelimesine aşına olmayabilir; zira Avrupa’da soyluluk ünvanı olan bu kelime erek kültürün toplumunun hiçbir katmanını tanımlamaz. Kelimeye farklı yabancı metinlerin çevirilerinden bir şekilde aşına olsa da söz konusu ünvanı taşıyan insanların kontak olduğuna dair bir espi yoktur. Dolayısıyla ses benzerliği sağlansa dahi ifade

KM'nin katmak istediği anlamı tam olarak yansıtmayabilir. Ç2, yazarın vermek istediği anlama uygun olarak, erek kültürde çok kullanılan (*kafadan*) bir tahtası eksik olmak deyimini tercih eder.

3.2.2. Günlük Dil ve Aşağılayıcı Dil Kullanımların Çevirileri

Kitabın hitap ettiği yaş grubuna bağlı olarak gelişen dil bilinci göz bulundurulmak kaydıyla, edebi metinlerde, gündelik konuşmalarda geçen ifadeler, zaman zaman da olay örgüsü dahilindeki karakterlerin karakteristik bir özelliği gereği kullandığı aşağılayıcı ifadelere yer verilir. Bu kullanımlara kaynak metinde yer verilmesi de çeviriye aktarılması da hassasiyet isteyen bir konudur. Nitekim okuyucu kitlenin, ebeveynlerin ve çocuk gelişimcilerin onaylamadığı türden ifadelerle maruz kalması ve bunları dağarcığına kaydetmesi istenmeyen bir durumdur. Ancak bu günlük dilden ya da hayatın bir parçası olan aşağılayıcı kullanımlardan hatta bazı argo kelimelerden tamamen uzak kalması da edebi eserden alacağı zevke ket vurur. Genellikle mizah amaçlı kullanılan bu ifadelerin de onların okuma zevkini arttırdığı unutulmamalıdır. Çocuğa görelilik ve çocuk gerçekliği düşünüldüğünde, çoğu çocuk bu kavramlardan uzak bir hayat sürmemektedir.

Örnek 1:

EM1: “Bu adam **zırdeli!**” diye bağırdı Büyükanne Cozefin. “Gözünüzü dört açın. Yoksa hepimizin suyunu çıkaracak.” (s.19)

EM2: Georgina Nine, “**Ayol**, bu adam resmen **keçileri kaçırmış!**” diye bağırdı. “Gözünüzü dört açın, yoksa hepimizin canına okuyacak.” (s.22)

KM: “The man’s a **madman!**” cried Grandma Georgina. “Watch out, I say, or he’ll lixiviate the lot of us!” (s.19)

Büyük Cam Asansör’ün yanlışlıkla uzaya çıkmasına kızan ve uzayda olmanın gerginliğiyle Bay Wonka’ya sataşan Georgina Nine’nin *madman* ifadesini her iki çevirmen de erek kültürde gündelik dilde oldukça kullanılan ve aşağılayıcı ifadeler olan kullanımlarla ikame etmişlerdir. Ç2’nin *keçileri kaçırmış* ifadesi aynı zamanda deyimsel bir ifadedir. Ç2 aynı zamanda KM’de olmamasına rağmen Nine’nin cümlesinde *ayol* ifadesini ekler. TDK’ye göre bu kelime *genellikle kadınların kullandığı bir seslenme sözüdür* ve erek kültürde gündelik dile ait bir kullanımdır. Bu diyalogda dikkat çeken bir detay ise EM1’de cümleyi kuran ninenin adının çevirmen tarafından yanlış verilmesidir. (Georgina yerine Josephine yazılmıştır.)

Örnek 2:

EM1: “**Boka battık!**” diye bağırdı Başkan, kırmızı telefon almacını yerine koyarken. Aynı anda da porselen almacı kaldırıyordu. (s.40)

EM2: Başkan “**Şimdi yandık işte!**” diye bağırdı, kızıl telefonu küt diye kapattığı gibi porselen telefona sarıldı. (s.46)

KM: “**Great garbage!**” cried the President, slamming down the red phone and picking up a porcelain one. (s.41)

Bu konuşmada uzaydaki otele izinsiz kenetlenen Cam Asansör’ün içindeki insanların nereden geldiklerini öğrenmek için aramalar yapan başkanın durumun karmaşıklığını belirtmek için sarf ettiği “*great garbage*” sözleri Ç1 tarafından argo bir kullanımla aktarılırken Ç2 biraz daha yumuşak bir gündelik kullanıma yönelir. Argo kullanımlar ve bazı aşağılayıcı ifadeler anlamı çok ağır olmadıkça ve kullanıldıkları bağlama göre çocuğu güldüren unsurlardır, ancak bilhassa küçük yaş grupları için, çocuğun ağızına pelesenk olma ihtimali nedeniyle daha günlük hayatın içinden ve kullanımı ebeveynleri rahatsız etmeyecek olanlar seçilebilir.

Örnek 3:

EM1: “Elbette buradayım,” dedi Şenks. “Ama sen hangi cesaretle böyle bir işe kalkışıyorsun? O koca burnunu aramıza sokmasan iyi olur. Hem sen de kimsin?”

“Ben Amerika Birleşik Devletleri Başkanım,” dedi ses.

“**Ben de Billur Köşk’ün Büyücüsü.** Sen kim oluyorsun da benimle eğleniyorsun?” (s.24)

EM2: “Nerede olacağım, buradayım tabii,” dedi Shanks. “Ama sen kim oluyorsun da araya giriyorsun. Çık aradan! Sen kimsin kardeşim?”

“Ben Amerika Birleşik Devletleri Başkanı’yım,” dedi ses. (s.28)

“**Ben de Fareli Köyün Kavalcısı,**” dedi Shanks. “Sen benimle dalga mı geçiyorsun?”

KM: “Of course I’m here,” said Shanks. “But how dare you butt in. Keep your big nose out of this. Who are you anyway?”

“This is the President of the United States of America,” said the voice.

“**And this is the Wizard of Oz,**” said Shanks. “Who are you kidding?” (s.24)

Burada gerçekten başkanla konuştuğuna inanamayan astronot Yer Kontrol’e alaycı cevaplar verir. KM’de yer alan *keep your big nose out of this* ifadesini Ç1 aynı şekilde *koca burnunu aramıza sokmasan iyi olur* şeklinde aktarırken Ç2’nin çevirisinde bu cümleyi çıkararak yerine “*Çık aradan!*” cümlesi eklenmiştir. Ç1 günlük dilde çokça kullanılan, okuyucu kitlenin de iyi bileceği *burnunu sokmak* deyimini gündelik bir dil kullanımıyla harmanlar. Astronotun kendini alaycı bir şekilde *Oz Büyücüsü* olarak tanıttığı son kısmı ise iki çevirmen de KM’de olduğundan farklı aktarmıştır. Ç1, erek kültürde Anadolu’nun ilk masal derlemesi olarak kabul edilen *Billur Köşk Masalları* eserinden esinlenerek, astronotu *Billur Köşk’ün Büyücüsü* olarak tanıtırken; Ç2 yine erek kültüre ait olmasa da kültürün tanıdığı

Andersen Masalları'ndan *Fareli Köyün Kavalcısı* olarak tanıtmıştır. Ç1 yerli bir eserden yola çıkarken Ç2 yabancı bir eseri tercih etmiştir. Esasında *Oz Büyücüsü* de erek kültürde her iki çevirmenin de çeviri yaptığı dönemde bilinen yabancı bir romandır; nitekim kullanımı çevirilerde tercih edilmemiştir. Ç2, yerlileştirmek yerine Aixela'nın (akt. Collie, 2006: 97-108) sınırlı evrenselleştirme olarak adlandırdığı, yine kaynak kültüre ait ancak erek kültürde daha yaygın benzer bir ögeyi kullanarak yabancılığı korumak istemiş olabilir.

Örnek 4:

EM1: “Sen oynatmışsın Şenks,” diye kestirip attı Başkan. “Bana Şovler’ı ver, onunla konuşmak istiyorum.” (s.25)

EM2: “Sen aklını oynatmışsın, Shanks,” diye gürledi Başkan. “**Kaz kafalının tekisin sen!** Bana Showler’ı ver!” (s.29)

KM: “You must be loopy, Shanks,” declared the President. “**You’re as dotty as a doughnut!** Let me talk to Showler!” (s.25)

Astronotun Cam Asansör ve içindekilerle ilgili anlattıklarına en başta inanmayıp, ona kızan Başkan ‘*You’re as dotty as a doughnut*’ cümlesini kullanır. *Dotty* erek dilde *yarım akıllı* anlamına gelirken, *doughnut* ise kaynak kültürde tüketilen bir çörek türüdür. Bu ifade kaynak dilde de yazarın oluşturduğu bir dil oyunudur ve bağlama karşıdakinin zekasını küçümseyen bir anlam katmaktadır. Ç1 bu kısmı çevirisinden çıkarırken; Ç2, erek kültürde aşağılayıcı bir ifade olan *kaz kafalı* kelimesiyle kaynaktaki kullanımı standartlaştırır.

Örnek 5:

EM1: “**Seni sefil ihtiyar uskumru seni!**” dedi Büyükanne Corcina, yandan süzülüp geçerken.

...

“**Aslında sen içi geçmiş baykuşun tekisin,**” dedi Bay Wonka. (s.33)

EM2: Georgina Nine, Bay Wonka'nın yanından süzülerek geçerken “**Seni ihtiyar keçi seni!**” dedi.

...

Bay Wonka, “**Huysuz cadalozun tekisin sen!**” dedi. (s.37, 38)

KM: “**You miserable old mackerel!**” said Grandma Georgina, sailing past him.

...

“**You’re a balmy old bat!**” said Mr Wonka. (s.29)

Uzaydaki yer çekimsiz ortamda havada süzülmenin keyfini çıkarmaya çalışan Nine'nin, Bay Wonka'nın işleri yoluna koymasına engel olmasıyla başlayan atışmalarında karşılıklı aşağılayıcı ifadeler kullanılır. Kaynak metinde, Bay Wonka'nın kullandığı bazı ifadeler, kaynak dilde de kalıplaşmış ve yaygın kullanılan ifadeler olsa dahi, çoğunlukla yazar

Dahl'ın bu karakterin şahsına has oluşturduğu söz öbekleri yer alır. Karakter ne kadar özünde orijinal olursa olsun, özgün yapısıyla çoğunlukla mizah amaçlı kullanılan bu söz öbeklerinin, yabancı bir kitap okuyan erek kültür okuyucusu tarafından ne derece anlamlandırılacağı ya da onları ne kadar güldüreceği bilinmez. Ç1 Nine'nin *old mackerel* ifadesini aynı anlamı taşıyan *yaşlı uskumru* ifadesiyle karşılarken, Ç2 erek dilde günlük dilde yaşlı ve inatçı insanlar için sık kullanılan *ihtiyar keçi* ifadesini tercih eder. Bay Wonka'nın verdiği karşılıktaki ise *balmy* kaynak dilde argo bir kullanım olup erek dilde *kaçık* anlamına gelmekte, *bat* ise erek dilde *yarasa* yerine geçmektedir. *Old* ise yaşlı anlamına gelen bir sıfattır. Bu ifade için Ç1 *kaçık* kelimesini kullanmayıp, *yarasayı* da *baykuş* olarak aktarır. Yaşlı nitelmesi yerine de erek kültürde günlük dilde kullanılan ve aynı anlamı veren *içi geçmiş* deyişine yer verir. Ç2 ise *huysuz cadaloz* şeklinde yine günlük dile ait aşağılayıcı bir ifadeyle cümlenin betimleyici formunu korur.

Örnek 6:

EM1: “Ama benim sersem yarım akıllıcağım,” dedi Bay Wonka, Bayan Bakıt'a dönerek. “İhtiyar kızcağız biraz daha moruklaştıysa ne zararı var? ...” (s.141)

EM2: Bay Wonka, Bayan Bucket'a dönerek, “Kafa büyük içi boş, tut kulağından çifte koş!” dedi. “A benim sepet kafalı, yarım akıllım! Kadıncağız azıcık yaşlanıvermiş, ne çıkar! ...” (s.173)

KM: “But my dear old muddleheaded mugwump,” said Mr Wonka, turning to Mrs Bucket. “What does it matter that the old girl has become a trifle too old? ...” (s.165)

Bay Wonka'nın, annesine gereğinden fazla hap vererek onu yüz küsur yaşına getirmesi üzerine endişelenen Bayan Bucket konuyla ilgili endişelerini dile getirdiğinde, Bay Wonka yukarıdaki cümlelerle tepki verir. Bay Wonka'nın ilk cümlesinde kullandığı *muddleheaded* kelimesi erek dilde *sersem*, *ahmak* anlamına gelirken, *mugwump* kelimesi *asi*, *kendini beğenmiş* demektir. Ç1 kaynağa yakın bir çeviri yaparak *sersem yarım akıllı* ifadeleriyle aktarım sağlamıştır. Ç2 ise bir atasözü ile kaynak cümleye anlam bazında sadık kalmayı tercih etmiştir. KM'nin ikinci cümlesine baktığımızda, Ç1'in çevirisinin hem anlamsal hem sözcüksel düzeyde orijinalliği koruduğu görülmektedir. *The old girl* tabiri için Ç1, günlük dilde oldukça kullanılan, eklendiği isme merhamet duygusu katan *-ceğiz(-cağız)* küçültme ekini isme ekleyerek *ihtiyar kızcağız* çevirisini yapar; Bay Wonka'nın, kadının aşırı yaşlanmasını çok da dert etmediğini belli etmek için de bu süreci *moruklaşmak* şeklinde aktarır. Ç2 ise aynı cümlenin çevirisine KM'de olmamasına rağmen, Bayan Bucket'a yönelik *sepet kafalı*, *yarım akıllı* şeklinde aşağılayıcı tabirlerle başlar. Cümlenin en başında '*A benim ...*' ifadesi ise yine erek dilde günlük dile ait bir kullanımdır. KM'deki asıl cümleyi çevirirken

ise Ç2 de küçültme ekini kullanır; ancak *kadıncağız* demeyi tercih eder. Durumu küçümsediğini belirtmek için ise *azıcık yaşlanıvermiş, ne çıkar* der. *Ne çıkar* ifadesiyle durumun bir sorun teşkil etmediğini vurgular; *yaşlanıvermek* fiiline de günlük dilde fiile tezlük anlamı katan *-i (i, u, ü) vermek* ekini ekler ve *azıcık* zarfıyla durumu iyice küçümser.

Oittinen'in (2000: 5-6) bahsettiği, çocuk edebiyatında okunabilirlik kavramının önemine geri dönersek bazı noktalarda, erek kültürün çocuk okuyucu kitlesinin yabancı ve yadırgatıcı bulabileceği ifadeler, onların kültürüne yaklaştırarak çevrilebilir. Aksi takdirde anlamlandıramadığı öğeler, kitabı çocuk için okumaz hale getirebilir. Dolayısıyla okuyucu dostu stratejiler göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumda KM'yi her daim birebir aktarmak mümkün olmayabilir; bazen cümlenin betimleyici yapısını koruyacak farklı kültürel deyişler ve kalıplaşmış ifadelerle ikame söz konusudur. Erek kültürdeki dilde sağlanamayan dil oyunları ise benzer anlamı veren ifadelerle standartlaştırılabilir. Bu başlık altında ele alınan ifadeler, çocuk dünyasına mizah katan öğelerdir. Erek kültürde de aynı mizahi duyguları uyandırmak için doğru stratejiyi kullanmak önemlidir.

3.2.3. Ünlemlerin ve Yansıma Seslerin Çevirileri

Çeviri Stratejisi Önerileri başlığında da bahsi geçen ve çevirmeni bir dizi stratejik kararlar almaya iten önemli bir husus da ünlemler ve yansıma seslerin çevirisidir. Ahenkle kullanılmış sesler, ünlemler ve yansıma sözcükler kitabı okuması eğlenceli hale getirir. Kaynak dil ve erek dilin fonetik yapılarının birbirinden çok farklı olduğu durumlarda aynı seslerle uyumu yakalamak zor olabilir. Bu durum da çevirmeni daha serbest kararlar almaya yönlendirebilir. Nitekim benzeri eğlenceyi yakalamak için erek kültürün ses dizgesine uygun kullanımlarla erek dile uyarlayabilir, yerlileştirmeye başvurabilir.

Örnek 1:

EM1: Kahverengi bir düğmeye bastı. Asansör şöyle bir titredi, **korkunç bir vınlamayla** tıpkı bir roket gibi eğik bir çizgi izleyerek yukarı fırladı. Herkes bir başkasına sarıldı. (s.11)

EM2: Kahverengi bir düğmeye bastı. Asansör sarsıldı, sonra **korkunç bir gümbürtüyle** roket gibi dimdik yukarı fırladı. (s.15)

KM: He pressed a Brown button. The Elevator shuddered, and then with **a fearful whooshing noise** it shot vertically upward like a rocket. (s.16)

Büyük Cam Asansör'ün havalandığı anı betimleyen cümlelerden KM'de görülen *whooshing* kelimesi bir yansıma sestir. Asansörün çıkardığı bu sesi her iki çevirmen de erek dilde has yansıma seslerle ikame etmişlerdir. Ç1 *vınlama*, Ç2 ise *gümbürtü* ifadelerini kullanmıştır.

Örnek 2:

EM1: “Ey kutsal fareler!” diye haykırdı Şenks. “Nabukadnezar aşkına, bu da ne böyle?” (s.22)

EM2: “Hay Allah!” diye haykırdı Shanks. “Bu acayip şey de ne böyle?” (s.25)

KM: “Holy rats!” cried Shanks. “What in the name of Nebuchadnezzar is it!” (s.22)

Bu örnekte uzayda, cam bir asansörün içinde gecelikler içinde oldukça yaşlı insanlar gördüğü için şok olan astronot, bu duygularını alışlagelmedik bir ünlemle dile getirir. Ç1 bu ünlemi *Nabukadnezar aşkına* şeklinde olduğu gibi aktarır. Ç2 ise erek kitleye oldukça yabancı gelecek bu ünlemi standartlaştırır ve soruda *acayip* kelimesine yer vererek durumun tuhaflığına atıfta bulunur. Milattan önce mevcudiyetini sürdüren Babil İmparatorluğu'nun ikinci kralı olan Nebukadnezar, erek kültürün okuyucu kitlesinin yaşı gereği sahip olabileceği dünya bilgisinin ötesindedir. Okuyucu, yaşına bağlı olarak bunun bir kişi olduğunu bile anlamayabilir. En başta yer alan *holy rats* ünlemi ise kitapta geçen, yazar tarafından Bay Wonka'ya has oluşturulmuş pek çok ünlemden biridir. Ç1 bu kullanımı da koruyarak *ey kutsal fareler* şeklinde aktarmış, sadece başına erek kültüre has bir seslenme ünlemi olan *ey* ünlemini eklemiştir. Ç2 ise yine erek kültürde şaşkınlık belirtmeye yarayan bir kullanımı, yani *Hay Allah* ünlemini kullanarak yerlileştirmeye yönelir. Bay Wonka'ya has bazı ünlemler erek kültürde yadırgatıcı sayılacak cinsten olsa da bazı istisnaların orijinalliğinin korunması, bağlamla ilişkisini kurup anlamlandırabildiği takdirde erek kültürde de çocuğun komik bulacağı cinsten olabilir. Yine yerelleştirme de alternatif bir stratejidir.

Örnek 3:

EM1: *GARÇ!* Korkunç bir gürültü çıkararak Cam Asansöre tosladı. Zavallı asansör titredi, sallandı, ama camlar sağlamdı. (s.68)

EM2: *GÜMM!* Öyle bir gümbürtüyle tosladı ki Cam Asansör tepeden tırnağa sarsıldı, bir sağa bir sola savruldu. Neyse ki cam sağlamdı. (s.80)

KM: *CRASH!* It struck the Great Glass Elevator with the most enormous bang and the whole thing shivered and shook but the glass held. (s.75).

Örnekte, uzayda karşılaştıkları zalim bir türün saldırısına uğrayan asansöre, bu canlılardan birinin hızla çarpmasıyla çıkan yansıma sesler görülür. KM'de *crash* olarak geçen yansıma sesi her iki çevirmen de yerlileştirir. Ç1 *garç*, Ç2 ise daha yaygın bir yansıma ses olan *güm* sesini tercih etmiştir. İki alternatif arasından *güm*, bir yere çarpma olayını tasvir etmek için erek kültürde daha sık tercih edilmektedir.

Örnek 4:

EM1: Birden Başkan'ın odasındaki hoparlör korkunç haykırırlar, feryatlarla doldu. *Aaayyyyyy! Oofff! Ay-ay-ay! İmdaaat! İmdaat!* (s.74)

EM2: Birden Başkan'ın çalışma odasındaki hoparlörden korkunç çığlıklar duyuldu. *“Amanuu! Ayyy! Offf! Yetişiiin! İmdaaat! İmdaaat!”* (s.90)

KM: Suddenly the loudspeaker in the President's study gave out a series of the most ghastly screams and yells. *“Ayyyy! Owwwww! Ayyyy! Hel-l-l-lp! Hel-l-l-l-lp! Hel-l-l-l-l-l-l-l-l-lp!”* (s.85)

Uzay Oteli'nde kitapta bahsi geçen zalim uzaylı türünün saldırısına uğrayan otel personeli acı ifade eden ve yardım isteyen çeşitli ünlemler kullanırlar. Acı ifade eden ünlemler kültüre has kullanımlardır. Dolayısıyla çevirmenler bu kullanımların erek kültürde yerleşmiş yerel olanlarını tercih ederler. Yalnızca Ç2 ek olarak *amanın* ve *yetişin* ünlemlerini de çevirisine eklemiştir. Bu şekilde okuyucuda, saldırının ciddi boyutta olduğunu hissini arttırmak istemiş olabilir.

Örnek 5:

EM1: İlk çığlık Joe Dede'den geldi... *“Yaşasın!”* ... (s.186)

EM2: İlk kez ağzını açan Büyükbaba Co oldu: *“Yaşşşaaasssınnn!”* diye haykırdı. (s.194)

KM: Grandpa Joe was the first to say something ... *“Yippeeeeeeeeeee!”* he yelled out, ... (s158)

Bu örnekte ise astronotlara yardımlarından ötürü Beyaz Saray'a davet aldıkları için sevinen Büyükbaba Joe'nun sevincini görmekteyiz. KM'de *yippee* olarak geçen sevinme ünlemini çevirmenler yine yerel bir kullanım olan *yaşasın* ile ikame etmişlerdir. Esasında bu ünlemin erek dile ödünçleme yoluyla girmiş *yuppi* şeklinde bir benzeri mevcuttur; ancak kullanımı çevirmenler tarafından tercih edilmemiştir.

3.2.4. Özel İsim Çevirileri

Özel isim çevirileri, çevirmenlerin çeviri edimi sırasında çeşitli stratejilere başvurduğu önemli bir noktadır. Çocuk edebiyatında bu konu bilhassa yerlileştirme ya da yabancılaştırma kutupları arasında gidip gelmektedir. *Giriş* kısmında Berman'ın (1990), bir kitabın ilk çevirisi ve ikinci çevirisi ile ilgili açıklamaları göz önünde bulundurulduğunda, ikinci çeviri ilkinin aksine kaynağın farklı bir kültüre ait olduğunu okuyucuya hissettirmeyi hedeflemektedir. Bu da özel isimleri kaynaktan olduğu gibi aktarmanın, okuyucunun farklı kültürden bir metinle karşılaştığını görmesi için kullanılan bir strateji olduğunu gösterir. Yerlileştirmeye dönersek yine Riitta Oittinen'in okunabilirlikle ilgili olarak yetişkinlere kıyasla, çocuğun dünyasında anlamlandıramadığı ve kendisine yabancı gelen şeylere karşı hoşgörü oranının düşük olduğu

söylemi akla gelir (Oittinen 2000: 33). Birgit Stolt ise kitapta oldukça heyecan verici bir olay örgüsü mevcutsa çocuğun kelimelerin okunuşunda ya da anlaşılmasında yaşayacağı güçlüklerin üstesinden geldiğini, hatta onlara alıştığını söyleyerek bambaşka bir görüş ortaya koyar (akt. Klinberg 1978: 136). Anette Øster Steffensen (2003: 110) ve Irma Hagfors (2003: 121) erek dildeki isimlere uyarlamanın, erek okuyucunun karakterle özdeşim kurmasını kolaylaştıracağını belirtir; ancak Hagfors aynı zamanda kültüre bağlı öğelerin erek dilde yabancılığını koruduğu takdirde, çevirinin erek kültüre, farklı bir kültür, dönem ve geleneklerle ilgili bilgi aktaracak bir araca dönüşeceğini savunur (akt. Collie, 2006: 133-134).

Özel isim kategorisine giren kelimeler erek dilde de ilk harfi büyük olacak şekilde yazıldığından okuyucu bunları ayırt edebilir. Ancak kaynak ve erek dilin fonetik yapısının çok farklı olduğu hallerde okuyucu, telaffuz edemediği kelimelere sık rastladığında, okuma eylemini anlamlandırarak sürdürmesi zorlanabilir ya da bu eylem sıkıcı bir hal alabilir. Fantastik ya da macera türüne ait romanlarda ise yazarın, kendi yarattığı dünyaya ait bazı kavramlara veya canlılara verdiği, hiçbir dilde karşılığı olmayan orijinal isimlere rastlanabilir. Bu isimler çocuğun ilgisini çekmek için rastgele oluşturulmuş kelimeler de olabilir, çeşitli dil oyunları ile oluşturulmuş anlam olarak işlevsel kelimeler de olabilir. Bazen bu gibi kelimeler bir şekilde bilgi içeriyor da olabilir. Christine Nord konuyla ilgili olarak, betimleyici isimlerin çevri esnasında kaynak kültürdeki işlevlerini kaybetse de çevirmenlerin doğrudan bilgi içeren isimleri çevirme eğiliminde olduklarını söyler (Nord 2003: 185).

Böylesi ifadeleri çevirirken alınan kararlarda ise ortaya şu ikilem çıkar: Oluşturulan kelimenin işlevselliğini sürdürmek adına anlamı korunurken, özenle kurgulanmış ses örüntüleri vb. dil oyunlarında kayıplar yaşanırken, bu kaybın yaşanmaması adına kelimenin biçimi korunduğunda ise doğrudan ya da dolaylı olarak kelimeye yüklenen anlam kaybolabilir (Davies, 2003: 76). B. J. Epstein da okuyucu bunu fark etsin ya da etmesin, isimlerin genellikle rastgele değil, hikâyede belli bir işlevi gerçekleştirmek üzere seçildiği görüşündedir (Epstein 2012: 69). Aşağıdaki tabloda Ç1 ve Ç2'nin kaynakta yer alan özel isimlere buldukları karşılıklar verilmiştir. Tabloya genel bir göz atıldığında ilk çevirinin yerlileştirme, ikinci çevirinin ise yabancılaştırma stratejisine yöneldiği söylenebilir. Ç2 yabancılaştırma stratejisinde, belli anlam aktaran bazı özel isimleri çevirmenin dışında, tutarlı görünmektedir. Ç1 ise yerlileştirme stratejisiyle tam olarak örtüşmeyen bazı örnekler de sunar. Kalın yazılan örnekler Ç1 ve Ç2'nin çevirilerinin aynı olduğu örnekleri göstermektedir.

Aradaki farkları incelediğimizde ilk göze çarpan insan isimleridir. Kaynak ve erek dilin fonetik yapısındaki farklılıklardan dolayı, Ç1 İngilizce isimleri Türkçe okunuşlarıyla yazmıştır. Çocuğun okuma eylemindeki akışı sekteye uğratmamak, bu kelimelerin nasıl

telaffuz edildiğini düşünürken olay örgüsünü kaçırmalarını önlemeyi hedefleyerek bu stratejiyi izlemesi muhtemeldir. Ne var ki Willy Wonka'nın isminde yer alan, erek dilin alfabesinde olmayan 'w' harfini kitabın belli bir bölümüne kadar kullanmaktan kaçınan, onun yerine erek dilde aynı sesi çıkaran 'v' harfini kullanan Ç1, kitabın son bölümlerinde karakterden Bay Wonka olarak bahsetmiştir. Bu da bilhassa insan isimlerinin aktarımında, benimsediği stratejiyle ters düşmektedir. Aynı harfi Bay Wonka'nın ürettiği gençleştirme ve yaşlandırma haplarının isimleri Wonka-Vit ve Vita-Wonk'ta da kullanılmıştır. Yine okuma kolaylığı sağlamaya çalışan Ç1, *Houston, Washington, Mayflower, Plymouth Limanı* isimlerinde bu stratejiye aykırı davranır. Buradan, stratejiyi sadece insan isimlerinde kullanmayı tercih ettiği de düşünülebilir. Nitekim kitapta sadece bir kere geçen *Helen Highwater, Orson Cart* ve *Violet Beauregarde* adlı kişilerin isimlerini dahi erek dildeki okunuşlarıyla yazmıştır. *Bay Savoy, Bay Ritz* ve *Bay Hilton* ise erek dilde telaffuz güçlüğü çıkarmadığından dolayı aynı kalmış olabilir.

Kaynak dilde geçen *Mr* ve *Mrs* hitapları ise iki çevirmen tarafından da erek dildeki yaygın karşılıkları olan *Bay* ve *Bayan* olarak çevrilmiştir. Ailenin en yaşlı bireylerine gelirse, Ç2'nin kadınlar için daha yerli bir isim kullandığı görülür. Kadınları *nine* olarak aktaran Ç2, erkekler için *dede* kelimesi yerine aynı Ç1 gibi *büyükbaba* kelimesini kullanmayı seçmiştir. *Nine* ve *dede* erek dilde, kişinin anne ve babasının ebeveynlerinden söz ederken kullanılan daha yerel ifadelerdir. *Büyükbaba* ve *büyükanne* alternatifleri ise kaynakta kullanılan *Grandpa* ve *Grandma* kelimelerinin birebir tercümesidir; ancak bu alternatifler de erek dilde, önceki alternatifler kadar yaygın olmasa dahi kullanılmaktadırlar. Ç1 her iki grup için de *Büyükbaba* ve *büyükanne* alternatiflerini tercih eder. Yerileştirme stratejisi izlediği takdirde, *nine* ve *dede* ifadelerinin kullanımı daha uygun görünmektedir.

Birebir aynı olmasa da bazı tercihler iki çeviride de benzerdir (9, 12, 16, 30, 31, 33). *The Chief of the Army* rütbesi erek dilin sözlüklerinde Ç2'nin de tercih ettiği *Kara Kuvvetleri Komutanı* olarak geçmektedir; Ç1 ise *Başkomutan* demeyi tercih eder. *The slopes of Wheeler Peak* isimli mekân ise Nevada'dadır; yazarın hikayesinde, Bay Wonka'nın ilaçları için çeşitli malzemeler topladığı bir yerdir. İki çevirmen de farklı alternatiflerle de olsa bu yeri erek dile çevirmişlerdir. Ç1, erek dilde *tekerlekli, çarklı (araç)* anlamına geldiğinden olsa gerek, *wheeler* kelimesini *döner*; *peak* kelimesini ise erek dildeki karşılığı olan *tepe* şeklinde aktarır. Ç1 ise yamaçları olan bu tepeyi büyük bir yer olarak düşlemiş olsa gerek, daha özgün bir tercih yaparak *Koca Tepe* olarak çevirir. Burada yer alan bitki türü olarak geçen *Bristlecone Pine* ise *Bristlecone Çamı* olarak bilinir. Ç1, İngiltere'de bir şehir olan Bristol şehrine okuyucunu aşına olma ihtimalini düşünerek, kaynaktaki bitkiyle bu şehrin ses benzerliğinden

dolayı *Bristol Çamı* aktarımına yönelmiş olabilir. Ç2 ise mekân ismindeki özgün çevirisiyle uyumlu olarak bu çam türünü *Koca Çam* olarak çevirir. Başkanın kedisi olarak geçen Mrs Taubsypuss, iki çevirmen tarafından da erek dilde evcil hayvanlara verilen türden isimlerle aktarılır. *Puss* erek dilde *kedi* anlamına gelirken, *Taubsy* kelimesi kaynak dilde bir anlam taşımamaktadır. Ancak içerikle bir ilgisinin olup olmadığı bilinmemekle beraber, *taub* Almanca *uyuşuk/sağır* anlamlarına gelen bir sıfattır. Ç1'in *Tobişpisi* tercihiyle *tobiş* kelimesini *taubsy* kelimesine benzer bularak kullandığı varsayılabilir, *pisi* ise erek dilde kediyi ifade eder ve *puss* kelimesine benzer sesler içerir. Ç2 ise bilhassa erek dilde bilhassa beyaz renkli kedilere ve pek çok hayvana çocukların uygun gördüğü *Pamuk* ismini tercih eder.

Bay Wonka'nın aşırı doz ilaç vermesinden dolayı 103 yaşında Eksiler Ülkesi'nden dönen Georgina Nine, gençlik hapıyla yeniden gençleşirken aradaki sürede tanık olduğu tarihi olaylardan kesik kesik bahseder. Ç1 bu kesik bilgilerden biri olan *Getisbörg* ile ilgili dip not düşerek okuyucuya bu tarihi karakterle ilgili ek bilgi verir. Ancak diğer bilgi parçaları için aynı şey söz konusu değildir.

Son olarak yazarın macera dolu hikayesi için uydurduğu canlılardan *The Vermicious Knids* bir uzaylı türünü, *Gnoolies Eksiler Ülkesi*'nde insanı ruh gibi bir forma dönüştüren bir türü, *Gonners* ise ruh benzeri bir forma dönüşen insanları ifade eder. Ç1 genel stratejisinin aksine bu kelimeleri ödünçlemeyi tercih eder. Sadece *Knid* türü için, solucan gibi esneyip uzayabildikleri için olsa gerek, *Solucangil Knidler* ya da bazen sadece *solucangiller* ifadelerini de kullanır. *Solucangil* kelimesinin sonundaki *-gil* eki kelimeye hem çoğul bir anlam katar hem de sözcüğün bir aileye bir topluluğa ait olduğu anlamını verir. Ç2 bu tür için erek kültürün çocuklarının sevebileceğini düşündüğü özgün bir isim uydurur ve oldukça zalim olan bu uzaylı türünden *Zalim Congolozlar* olarak bahseder. Bu türün zalimliğe evrilmeden önceki hali ise kaynakta *Pooza* olarak geçer. Her iki çevirmende kaynakta yan yana gelen iki “o” sesinin “u” olarak telaffuz edilmesinden yola çıkarak bu isme erek metinde *Puza* olarak yer verir. Ç2 *Gnuli* türü için de anlamsal işlevine uygun bir karşılık türetir. *Eksiler Ülkesi*'ne giden canlıların asla göremediği bu tür, insanları ısırarak onları *Gonner* denilen ruh formu bir şekilde sokarlar. Ç2 görünmez olan bu türü çevirisine *Gözgörmez* olarak yansıtırken, sadece bir kere geçen *gonner* türüne atıfta bulunarak direk çevirmez. KM'de Charlie'ye bir *Gözgörmez* onu ısırırsa *Gonner*'a dönüşeceği bilgisini veren Wonka'nın cümlesini Ç2, bu tür onu ısırıldığı takdirde çocuğun işinin biteceğini söyleyerek, türün ismini erek metinden çıkarır.

Tablo 1: Özel İsim Çevirileri

	KM	EM1	EM2
1	Willy Wonka	Vili Vonka	Willy Wonka
2	Charlie Bucket	Çarli Bakıt	Charlie Bucket
3	Mr and Mrs Bucket	Bay ve Bayan Bakıt	Bay ve Bayan Bucket
4	Grandpa Joe	Büyükbaba Co	Büyükbaba Joe
5	Grandma Josephine	Büyükanne Cozefin	Josephine Nine
6	Grandpa George	Büyükbaba Corc	Büyükbaba George
7	Grandma Georgina	Büyükanne Corcina	Georgina Nine
8	The Great Glass Elevator	Büyük Cam Asansör	Büyük Cam Asansör
9	Space Hotel 'U.S.A.'	Uzay Otelı	Uzay Otelı ABD
10	Helen Highwater	Helen Hayvotır	Helen Highwater
11	Orson Cart	Orson Kart	Orson Cart
12	Transport Capsule	Ulaşım Kapsülü	Ulaştırma Kapsülü
13	Shuckworth	Şahvört	Shuckworth
14	Shanks	Şenks	Shanks
15	Showler	Şovlır	Showler
16	Ground Control	Ana Kontrol	Yer Kontrol
17	Houston	Houston	Houston
18	The Chief of the Army	Başkomutan	Kara Kuvvetleri Komutanı
19	Mrs Taubspuss	Bayan Tobışpisi	Pamuk Hanım
20	Mr Savoy	Bay Savoy	Bay Savoy
21	Mr Ritz	Bay Ritz	Bay Ritz
22	Mr Hilton	Bay Hilton	Bay Hilton
23	Washington	Washington	Washington
24	The Vermicious Knids	Solucangil Knidler	Zalim Congolozlar
25	Mr Walter W. Wall	Bay Voltır V. Vol	Bay Walter W. Wall
26	President Gilligrass	Başkan Gilligras	Başkan Gilligrass
27	Oompa-Loompa	Umpa-Lumpa	Umpa Lumpa
28	Chocolate Room	Çikolata Odası	Çikolata Odası
29	Testing Room	Deneme Odası	Deneme Odası

30	Wonka-Vite	Wonka-Vit	Wonka-Vita
31	Inventing Room	Yeni Buluşlar Odası	Buluş Odası
32	Violet Beauregarde	Viyolet Borögard	Violet Beauregarde
33	Vita-Wonk	Vita-Wonk	Vita-Wonka
34	Minusland	Eksiler Ülkesi	Eksiler Ülkesi
35	The slopes of Wheeler Peak	Döner Tepenin Yamaçları	Koca Tepe'nin Yamaçları
36	Bristlecone Pine	Bristol Çamları	Koca Çam
37	Gnoolie	Gnuli	Gözcörmez
38	Gonner	Gonner	-
39	Pooza	Puza	Puza
40	Mayflower	Mayflower	Mayflower
41	Plymouth Port	Plymouth Limanı	Plymouth Limanı
42	Gettysburg	Getisbörg	Gettysburg
43	Lincoln	Linkoln	Lincoln

3.2.5. Ölçü Birimlerinin Çevirileri

Metre, kilometre ve kilogram gibi ölçü birimleri evrensel olsa da bazı kültürler, kendilerine özgü ölçü birimlerini kullanmaya devam etmektedirler. Bu ölçü birimlerinin çevirisi, çevirmeni karar aşamasına getiren bir başka noktadır. Çevirmen, kaynak kültürün yabancılığını erek kültüre hissettirmek adına bu ölçüleri olduğu gibi bırakabilir ya da yerelleştirerek aktarım sağlayabilir. Erek kültürde kullanılan ölçü birimlerinin evrensel veya yerel olmasına bağlı olarak bu aktarım da farklılık gösterebilir. Bazen de yabancılığı korumak isteyen çevirmen, ölçü birimlerini olduğu gibi aktardığında metinde parantez içinde ya da metnin sonunda dip not olarak erek kültürdeki karşılığını ek açıklama olarak verir. Ancak bu stratejinin çocuk kitaplarında kullanılmasıyla ilgili unutulmaması gereken nokta şudur; çok fazla dipnot çocuk okuyucu için okuma eylemini yorucu ve metni ise takip etmesi zor hale getirebilir.

Örnek 1:

EM1: “Haklısınız,” dedi Bay Vonka. “Hiçbirimizin ağırlığı kalmadı. Bir gram bile.”

“Amma saçmalık,” dedi Büyükanne Corcina. “Ben tam altmış kiloyum.” (s.18)

EM2: “Evet, hiç ağırlığınız yok,” dedi Bay Wonka. “Hiçbirimizin ağırlığı kalmadı, bir gram bile değiliz.” (s.21)

“Kim demiş!” diye atıldı Georgina Nine. “Ben tam tamına yetmiş kiloyum.”

KM: “You don’t,” said Mr Wonka. “None of us weighs anything – not even one ounce.” (s.

“What piffle!” said Grandma Georgina. “I weigh one hundred and thirty-seven pounds exactly.” (s.18)

Uzayda ağırlığının kalmadığına inanamayan Georgina Nine’nin ağırlığıyla ilgili bilgi verdiği diyalogda KM’de önce Bay Wonka *ounce*, sonra nine ise *pound* ağırlık birimi sözcüklerini kullanırlar. EM örneklerine baktığımızda her iki çevirmenin de yerleştirdiği gözlemlenir. *Ounce* ile ilgili olarak Ç1 ve Ç2, sözcüğü sözcüğüne aktararak *ounce* birimini erek kültürdeki karşılığı gram ile ikame eder ve kimsenin ağırlığının bir gram bile etmediğini belirtirler. Aslında 1 ounce yaklaşık olarak yirmi dokuz gram etmektedir. *Pound* birimini ise erek kültürdeki karşılığı kilogram ile aktarırlar ancak iki çeviri arasında 10 kilo fark vardır. Georgina Nine’nin ağırlığı az bir küsuratla altmış iki kiloya denk düşmektedir. Ç1 aşağıya, yani altmışa, Ç2 ise yukarıya, yani yetmiş yuvarlayarak kilogram birimiyle verdikleri için böyle bir fark oluşmuştur.

Örnek 2:

EM1: Amerika Birleşik Devletleri, iki gün önce, boyu üç yüz elli metreden aşağı olmayan sosis biçimindeki dev kapsülünü, ilk uzay otelini başarıyla yörüngeye oturtmuştu. Bu kapsül ‘Uzay Oteli’ adını taşıyor ve çağının bir harikası sayılıyordu. (s.20)

EM2: Amerika Birleşik Devletleri iki gün önce Uzay Oteli’ni başarıyla fırlatmıştı. Boyu üç yüz metreyi bulan dev bir sosis biçimindeki Uzay Oteli “ABD”, uzay çağının harikasıydı. (s.23)

KM: Two days before, the United States of America had successfully launched its first Space Hotel, a gigantic sausage-shaped capsule no less than one thousand feet long. It was called Space Hotel ‘U.S.A.’ and it was the marvel of the space age. (s.20)

Yukarıda, Uzay Oteli’nin boyu KM’de *feet* uzunluk ölçü birimiyle ifade edilmiştir. Ç1, otelin boyunun üç yüz elli metreyi bulabileceğini söylerken; Ç2 üç yüz metreyi bulabileceğini söyler. Bin *feet* erek kültürün kullandığı metre ölçü biriminde yaklaşık üç yüz beş metredir. Ç1 bir miktar abartı katarak oteli olduğundan büyük anlatır.

Örnek 3:

EM1: Çarli, geriye, kendilerinden otuz, kırk metre daha arkada bulunan Ulaşım Kapsülüne baktı. (s.84)

EM2: Charlie, geriye dönüp elli metre kadar arkalarından gelen Ulaştırma Kapsülü’ne baktı. (s.102)

KM: Charlie looked back at the Transport Capsule some thirty yards behind them on the end of the tow-line. (s.96)

Bu örnekte Cam Asansör ve Uzay Oteli'nin personelini taşıyan kapsül arasındaki mesafe KM'de *yard* ölçü birimiyle ifade edilmiştir. İki çevirmen de erek metne *yard* birimini *metre* olarak çevirmiştir. Söz konusu mesafe, metre olarak yaklaşık yirmi sekiz metredir. *KM'de some thirty yards* olarak verilmesinden dolayı olsa gerek Ç1 de bu mesafeyi otuz, kırk metre aralığında verir. Ç2 ise bu belirsizliği elli metreye yuvarlayarak ifade eder.

Örnek 4:

EM1: “Daha derinlere iniyoruz Çarli. Daha daha daha derinlere. Şimdiden yedi bin metre dipteyiz.” (s.128)

EM2: “Gittikçe derine iniyoruz Charlie. Daha derine, daha da derine. Şimdiden altı bin kilometre aşağıdayız.” (s.156)

KM: “We’re going deeper and deeper Charlie. Deeper and deeper. We’re about two hundred thousand feet down already.” (s.149)

Büyük Cam Asansör ile gençlik hapını fazla kaçırıp Eksiler Ülkesi'ne giden Georgina Nine'yi bulmak için fabrikanın derinlerine yolculuk yapan Bay Wonka ve Charlie'nin kat ettikleri mesafe KM'de *feet* ölçü birimiyle verilmiştir; söz konusu mesafe erek kültürde yaklaşık altmış bir kilometredir; metre bazında da yine yaklaşık altmış bir bin metredir. EM'lere bakıldığında, Ç1 bunu metre bazında aktarırken, Ç2 kilometreyle anlatmayı tercih eder. Her ikisi de tam ölçü vermemiştir. Çocuk dünyası için binli sayılar oldukça büyük olduğundan, erek kültürde kullanılan iki farklı evrensel ölçü birimiyle mesafenin çok uzak olduğunu ifade ettikleri gözlemlenir.

3.2.6. Yazarın Oluşturduğu Kelimeler

Daha önceki bölümlerde bahsi geçen Roald Dahl'ın ne kadar yaratıcı bir kişi olduğu en bilinen özelliğidir. Yazar, hayal gücünün kuvvetini çocuk okuyucuya aktarmak için sadece yarattığı olay örgüsü ve sıra dışı karakterleriyle değil oluşturduğu kelimelerle de sınırları zorlar. Nitekim kitaplarının sadece kaynak dilin ana dil olarak konuşulduğu ülkelerde değil çevrildiği her dilde çok sattığı, çocuklar tarafından ilgi gördüğü düşünülürse, yeni şeyler ortaya koymada başarılı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sözcüklerle oynamanın yanı sıra yeni sözcükler yaratmayı seven yazarın, bu kelimelerinin sözlükçe haline getirildiği sayfalar pek çok ünlü web sitesinde paylaşılmış hatta bunun için web siteleri kurulmuştur. (WEB_19, WEB_20) Oxford University Press “*Oxford Roald Dahl Dictioanry*” (2016) isimli bir sözlük dahi yayınlamıştır (WEB_21).

Yeni kelime, ifade ve kullanım bulma ya da uydurma edimine erek kültürün edebiyatında neolojizm, kaynak dilde ise *neologism* denmektedir. Çevirmen bu tür kelimeleri çevirirken çok dikkatli olmalıdır. Kelimelerin metne tam olarak ne anlam kattığını anlamalı ve

kelimelerin oluşturulması için biçimsel bir strateji izlenip izlenmediğini iyi analiz etmelidir. Buna göre biçimsel strateji erek dile çevrilirken ne derece uygulanabilir ya da sadece erek metinde aynı etkiyi yaratan veya aynı anlamı katan bir kelime mi oluşturulabilir karar vermelidir. Epstein'a göre yeni oluşturulan bu kelimeler, kelimenin yeniden hecelenerek, gramer yapısı değiştirilerek ya da ona yeni bir anlam verilerek, yani *kaydırma* yöntemiyle aktarılabilir; olduğu gibi *ödünçlenebilir*; orijinaliyle hiç benzeşmeyen yepyeni bir kelime *üretilebilir*; birleşik isimler kullanılarak, harflerin ya da birleşikse isimlerin karıştırılmasıyla türetilmek kaydıyla *modifiye* edilerek uyarlanabilir (2016: 29-32).

Ödünçleme ve uyarlama bu tür sözcüklerin aktarımında sıklıkla kullanılan stratejilerdir. Aşağıdaki örnekten önce *Özel İsim Çevirileri* başlığında da geçen bazı özel isimlerde bahsi geçen stratejileri görmekteyiz. *Knid* adlı uzaylı türünün çevirisini Ç1 ödünçleyerek aktarırken, Ç2 yazarın kendi dilinde yaptığı gibi, erek dilde var olmayan bir kelime üretmiştir. Aynı durum *Gnooli* ve *Gonner* için de söz konusudur. Ç1 yine ödünçleme yoluna giderken, Ç2 birleşik kelimedenden oluşan yeni bir ifade ile işlevine uygun bir karşılık türetmiştir. Yalnızca *Gonner*, Ç2'nin erek metinden çıkardığı bir kelimedir.

EM1: Ayak parmaklarının üzerinde yükselerek birkaç adım attı, sonra pek garip delice bir çığlıkla haykırdı: “FİMBO FİZ!”

...

Derin bir soluk aldı: “BUNGO BUNİ!” diye haykırdı sonra. Gücünü öylesine zorlamıştı ki, bu güçle parmaklarının ucunda yukarı doğru yükseldi:

“BUNGO BUNİ

DAFU DUNİ

YUBİ LUNİ!” (s.48)

...

Şimdi biraz daha sakindi, sözcükler ağzından yavaş yavaş dökülüyordu ama her hecesi bıçak gibi keskindi:

KİRASUKU MALİBUKU,

BİZ UYANUKU SİZ SALAKU!

FUİKİKA KANDERİKA,

SİZ GÜÇSÜZA BİZ GÜÇLÜYA!

POPOKOTA BORUMBOKA,
ATTIRMAHA KAFAMİKA!

KATAKİTA AYLAR YILDIZLAR,
EN ARTTA MARS VENÜS YANAR! (s.49)

Bay Vonka dramatik bir eda ile bir-iki saniye sustu. Sonra kocaman bir soluk alarak yabancı, ürkütücü bir sesle avaz avaz bağırdı:

KITİMBİBİ ZONK!
FUMBOLEZİ ZONK!
GUGUMİZA ZONK!
FUMİKAKA ZONK!
ANAPOLALA ZONK ZONK ZONK! (s.50)

EM2: Parmaklarının ucunda yükselerek birkaç kez döndü, birkaç adım yürüdüktan sonra çılgınca bir çığlık attı: FİMBO FİZ

...

Derin bir soluk aldı ve, “BUNGO BUNİ!” diye bağırdı. O sesi çıkarabilmesi için parmak uçlarında yükselmesi gerekmişti.

BUNGO BUNİ
KAMBURİ ZAMBURİ
KAFADAN KONTAKİ! (s.56)

...

Bu kez sesinin tonunu iyice alçalttı, sözcükler ağzından tane tane çıkıyordu; ama söylediklerinin her hecesi çelik gibi sertti:

KİRASUKU MALİBUKU,
BİZ KAFALİKU SİZ KELEKU!

ALİPENDA KAKAMENDA,
İSKELE SANCAK ALABANDA!

FUİKAKA KANDERİKA,
BİZ ASLANİKA SİZ KOFKA!

KATİKATİ GELİR AY'DAN, OY AMAN,
VENÜS'ÜN, MARS'IN YOLLARI TAŞTAN!

Bay Wonka sonra bir süre sustu, şöyle bir çevresine bakındı. Sonra çok derin bir nefes alıp yeri göğü inletti:

KİTİMBİBİ ZUNK!

FUMBOLİZİ ZUNK!

GUGUMİZA ZUNK!

FUMİKAKA ZUNK!

ANAPOLALA ZUNK ZUNK ZUNK! (s.58)

KM: He spun round on his toes, skipped a few paces across the floor and then, in a frenzied unearthly sort of scream he cried, '*FIMBO FEEZ*' (s.50)

...

He was taking a deep breath. '*BUNGO BUNI!*' He put so much force into his voice that the effort lifted him right up on to the tips of his toes. (s.51)

'BUNGO BUNI

DAFU DUNI

YUBEE LUNI!'

...

And this time, the tone was much quitter, the words came more slowly, but there was a touch of steel in every syllable:

'KIRASUKU MALIBUKU,

WEBEE WIZE UN YUBEE KUKU!

ALIPENDA KAKAMENDA,

PANTS FORLDUN IFNO SUSPENDA!

FUIKIKI KANDERIKA,

WEEBEE STRONGA YUBEE WEEKA! (s.52)

POPOKOTA BORUMOKA

VERI RISKI YU PROVOKA!

KATIKATI MOONS UN STARS

FANFANISHA VENUS MARS!'

Mr Wonka paused dramatically for a few seconds. Then he took an enormous deep breath and in a wild and fearsome voice, he yelled out:

'KITIMBIBI ZOONK!

FUMBOLEEZI ZOONK!

GUGUMIZA ZOONK!

FUMIKAKA ZOONK!

ANAPOLALA ZOONK ZOONK ZOONK!' (s.53)

Yukarıdaki örnekte yanlışlıkla uzaya çıkınca Uzay Oteli'ni merak edip içine bir göz atmak için Büyük Cam Asansör ile otele kenetlenen Bay Wonka, asansördekilerle birlikte oteli turlarken Başkan'ın onların kim olduğunu anlayamaması ve otele zarar verecek bir tehdit unsuru olarak görmesi üzerine uzaylı taklidi yapar. Uzaylı olarak konuştuğu dilin dünyadaki hiçbir çevirmen tarafından tam olarak anlaşılması için tamamen uydurma kelimeler kullanır. Ancak bu sözde uzaylıların, tehlikeli bir durum sezdikleri takdirde zarar görmemek için gerçekten tehdit unsuru olabileceğini yansıtmak üzere de bazı uydurma kelimeleri kaynak dilde mevcut kelimelere ve yapılar benzeterak belli belirsiz bir anlam da aktarmak istemiştir.

İlk olarak KM'deki *FIMBO FEEZ* ve *BUNGO BUNI* ifadelerine bakıldığında ikisinin de tamamen yeni üretilmiş kelimelerden oluştuğunu görülür. Bağlama kattıkları anlam için sadece Bay Wonka'nın bu ifadeleri epey bir yüksek sesle dile getirerek karşı tarafın dikkatini çekmeye çalıştığı söylenebilir. Ç1 de Ç2 de ifadeleri ödünçleyerek erek metinde kullanırlar. Yalnızca *FEEZ* kelimesini *FİZ* iki dil arasındaki fonetik yapı farklılığından ötürü yan yana gelen iki 'e' sesi erek dile 'i' sesi olarak yansıtılır.

Ardından yine *BUNGO BUNI* ile başlayan ve devamında gelen sözleri Ç1 tamamen ödünçler. Ç2 ise bazı kelimelerin işlevinin mizah katmak olduğunu erek kitleye fark ettirmek ister. Bu kelimeler, kaynak dilde mevcut bazı kelimelerin yazımıyla oynanarak oluşturulduğundan Ç2 de aynı işlevi erek dilde yerine getirebilecek kelimeleri seçer ve onların yazımında farklılık yaratarak mizahi duyguyu korumaya çalışır. Örneğin *DAFU DUNI* ifadesindeki *dafu* kaynak dilde *deli*, *çatlak* anlamına gelen *daffy* kelimesini; *duni* ise aptal anlamına gelen *dunny* kelimesini çağrıştırır. Ç2 bu iki kelimeyi, erek dilde *eğri büğrü* anlamına gelen *kambur zambur* ikilemesi ile karşılar; *kamburi zamburi* diyerek sondaki -i sesiyle konuşmada, kaynak metinde de aynı sesle yaratılan ahengi yakalar. Ancak ikileme kaynaktaki anlamsal işlevi yansıtmaz yalnızca erek dilde söylemiyle metne mizah katar. *YUBEE LUNI* ifadesi ise kaynak dilde 'Siz *çatlaksınız*' anlamına gelen 'You are *luny*' cümlesini çağrıştırır. *You* zamiri okunduğu şekilde *yu*; *olmak* anlamına gelen *be* fiili özneye göre çekimlenmeden fazladan bir 'e' sesiyle; *çatlak* anlamına gelen *luny* de yine sondaki

sessizin okunuşuna göre *luni* olarak aktarılır. Ç2 bu noktada ‘*Siz kafadan kontaki*’ cümlesiyle ses uyumunun yanı sıra anlamsal işlevi de aktarır.

Bay Wonka’nın bir sonraki konuşmasında oluşturulan kelimeler daha fazla mesaj iletir ve daha uzundur. Bu konuşmada yer alan ikili ifadelerden – son iki cümle hariç – ilk cümleler tamamıyla uydurma kelimelerden oluşmaktadır. Hem Ç1 hem Ç2 bu ilk cümleleri çevirilerinde olduğu gibi kullanmışlardır. Ancak Ç1 ‘*ALIPENDA KAKAMENDA, PANTS FORLDUN IFNO SUSPENDA!*’ cümlelerini erek metinden çıkarmıştır. KM’deki ikili ifadelerden ileti göndermeye çalışan cümleleri incelersek:

<i>WEBEE WIZE UN YUBEE KUKU</i>	<i>WE ARE WISE AND YOU ARE CUCKOO</i>
<i>PANTZ FORLDUN IFNO SUSPENDA</i>	<i>PUNTS FOR ALL DONE IF NO SUSPEND</i>
<i>WEEBEE STRONGA YUBEE WEEKA</i>	<i>WE ARE STRONGER YOU ARE WEAKER</i>
<i>VERI RISKI YU PROVOKA</i>	<i>VERY RISKY YOU PROVOKE</i>

Örneklere genel olarak bakıldığında yazarın uydurduğu uzaylı diline ait kelimeler aslında kaynak dilde mevcuttur; çoğu dilbilgisi kuralları gözetilmeden, okunduğu gibi yazılmıştır. İlk cümlede verilen mesaj *biz akıllıyız, siz aptal* mesajıdır. Ç1 ‘*Biz uyanıku siz salaku*’ diyerek anlamı taşımış, sondaki -u sesiyle de aynı KM’de olduğu gibi bir önceki cümledeki sonundaki *malibuku* kelimesinin son harfiyle ses uyumunu yakalamıştır. Ç2 de hem anlamsal hem de ses uyumunu sağlayan bir cümle kurar: *Biz kafaliku* diyerek söyleyenin akıllı olduğunu, *siz keleku* diyerek de erek dilde, argoda *aptal* anlamına gelen *kelek* kelimesiyle karşı tarafın pek de akıllı olmadığını iletir. Yine -u sesi tekrarıyla ses uyumu yakalanmıştır. İkinci cümle ise Ç1’in atladığı bir cümledir. Bu cümleyi çözümlemesi diğerlerine kıyasla nispeten daha güçtür. Söz konusu Uzay Otel’ine izinsiz giren ve uzaylı oldukları düşünülen kişiler oteli terk etmezse, ısıyı eksi yüz dereceye indirecek bir sistem onları donduracaktır ve *punt* kaynak dilde, geleceğe dair gerçekleşmesi muhtemel olmayan bir bahis ya da bahse girme anlamı taşır. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda Bay Wonka, bu ceza iptal edilmezse dünyalılarının kazanamayacakları bir iddiaya girdiği mesajını veriyor olabilir. Ç2 yine bir önceki cümledeki sonundaki *kakamenda* kelimesinin sonundaki -a sesiyle uyumu sağlayarak ‘*İskele sancak alabanda*’ alternatifini sunar. Bu ifade erek dilde, bir geminin dümeni aniden sola kırılınsın diye kaptanın mürettebata verdiği bir emirdir. Çevirmen de ceza iptal olmazsa işlerin aniden ters gidebileceği mesajı vererek KM’nin anlamsal işlevini korumaya çalışır. Üçüncü cümlede yazar *biz daha güçlüyüz, siz ise zayıf* mesajını verirken, Ç1 ‘*Siz güçsüza biz güçlüya*’ diyerek aynı mesajı ses uyumuna dikkat ederek sağlar. Ç2 ise konuşanın gücünü ifade etmek için *biz aslanka* der ve ormanın en güçlü hayvanı olarak bilinen aslanla metafor yapar; konuşanın karşı tarafı güçsüzlükle itham etmesini ise kaynak

dilde *içi boş* anlamına gelen *kof* kelimesine, konuşmadaki ses uyumunu yakalamak adına sonuna -a ekleyerek *siz kofka* şeklinde aktarır. Son cümle ise bu sözde uzaylıları kışkırtmanın dünyalılar için riskli olacağı anlamını taşır. Ç1 '*Atturmaha kafamika*' diyerek erek dilde birini kızdırmak anlamına gelen *kafası atmak* deyimine -a sesi ekleyip KM'deki biçimsel ve anlamsal yapıyı korur. Ç2 de *anasından doğduğuna pişman etmek* deyimine yine -a sesi ekleyerek elde ettiği '*Ananka doğdunka pişmanka*' kullanımıyla kaynağın biçimsel ve anlamsal yapısını korur. Bu konuşmanın son iki cümlesinde ise gezegen isimleri hariç kelimeler gezegen isimleridir. İlk cümlede geçen *Moons and Stars* aylar ve yıldızlar anlamına gelirken ikinci cümlede yer alan Venüs ve Mars gezegenlerinin isimleri erek dilde de aynıdır. Ç1 de Ç2 de ses uyumu sağlamak adına bu son iki cümlede daha özgün alternatifler sunmaktadır. Ç1 '*Katikata aylar yıldızlar*' cümlesiyle uyumlu olması için ikinci cümledeki uydurma kelimeyi KM'den bağımsız uyarlar: '*En artta Mars Venüs yanar!*' Ç2 özgünlüğün yanı sıra yerel ifadeler de yer verir. '*Katikati gelir Ay'dan, oy aman*' cümlesinde yıldızlar kelimesi çıkarıp ve yerine erek dilde oldukça yerel bir ifade olan *oy aman* ifadesini kullanır ve devamında ona uyumlu olacak şekilde '*Venüs'ün Mars'ın yolları taştan!*' cümlesini kurar. Hatta *yolları taştan* söz grubu erek dilde bilinen, *Adana'nın yolları taştan* türküsünü akıllara getirir. Böylece Bay Wonka, taklidini yaptığı sözde uzaylı türünün bu gezegenlerin herhangi birinden olabileceği izlenimini her iki çeviride de verir.

Diyaloğun devamında yer alan, Bay Wonka'nın uzaylı olarak yaptığı konuşmanın son bölümündeki kelimeler, tamamen yazarın oluşturduğu ifadelerdir. Her iki çevirmen de bu ifadeleri ödüncüleyerek olduğu gibi aktarır. Yalnızca yine kaynak dilde yan yana gelen iki -e sesini erek dilde -i sesine dönüştürürler (*fumboleezi=fumbolizi*). Ayrıca Ç2 KM'deki *ZOONK* ifadesini *ZUNK* olarak değiştirir. Bu bölümde ödüncüleme, uyarılama, ikame, ekleme ve çıkarma gibi pek çok stratejiye başvurulmuştur.

3.2.7. Ekleme ve Çıkarmalar

Ekleme veya çıkarma stratejileri çalışmanın bu bölümüne kadar incelenen örneklerde de yer yer göze çarpar. Bu iki stratejinin uygulaması bazen bir, iki kelimeyle sınırlı olabileceği gibi bazen de bir cümleye ya da paragrafa uygulanabilir. Çevirmenin bu yollara başvurmaya neden olan pek çok unsur vardır. Kaynaktaki aşırı uzun ve betimleyici bir cümle erek dile çevrildiğinde daha karmaşık ve okuması güç bir bağlama dönüşebilir. Erek kitlenin okuma akışını sekteye uğratmamak için, anlatılmak istenenin aktarılması suretiyle, bazı ifadeler çıkarılarak aynı betimleme daha kısa aktarılabilir. Bazen de çevirmenin, kaynak ve/veya erek dilin yapısı, bu dillerde kullanılan ifadeler, bu dillerin ait olduğu kültürler ve bu kültürlerle has töreler ve davranışlar ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmaması nedeniyle kaynak

metinden büyük ya da küçük çaplı çıkarmalar yapabilir. İki dilin ve kültürün arasındaki farkın boyutuna bağlı olarak kaynakta kullanılan bir ifadenin ya da yapının erek dilde karşılığı olmaması, çevirmenin bu ifadeleri erek metinde kullanmayacak şekilde kaynağı manipüle etmesine yol açabilir. Ayrıca, kaynakta bahsi geçen bir konu ya da kelime erek kültürde sansür gerektiren bir unsur olabilir. Bu durumda çevirmenin bireysel kararıyla ya da yayınevinin talebi doğrultusunda bu unsurlar erek metinden çıkarılabilir. Bazen ise çıkarma işlemi, çevirmenin bir şeyi gözden kaçırmaması gibi basit bir nedenden, dolaylı ve istemsizce gerçekleşebilir. Bazı durumlarda ise tam tersi çevirmen erek metne eklemeler yapar. Kültürel farklılıklardan dolayı kaynakta bahsi geçen bir ifade, tarihi bir olay, gelenek veya görenek kaynak metinde yerleştirilmediği takdirde, okumanın anlaşılabilirliğini arttırmak için erek metinde ek açıklama gerektirebilir. Benzer şekilde kaynak dilde var olup erek dilde olmayan bir kelime, metinden çıkarılmayıp ödüncleme yoluyla metne entegre edildiği zaman da kullanımın kapsamını aktarmak için ekleme yapılabilir. Çevirmenin biraz daha serbest karar alarak mizah, heyecan ya da acı dolu bir anı erek kitleye daha fazla hissettirmek için ekleme yaptığı örneklere de rastlanır. Kaynak metni çocuğa göre yapacak, onu daha okunur kılacak ya da metin yabancılığını koruyorsa kültürel farkı yansıtacak durumlarda bu stratejilere sıklıkla başvurulur.

Örnek 1:

EM1: “Çarli haklı,” diye fısıldadı Büyükbaba Co, yanlarına gelerek. “**Sakin ol Cozi, sorun çıkartma.**” (s.11)

EM2: O sırada yanlarına gelen Joe Dede de alçak sesle, “Charlie haklı,” dedi. “**Sen de hiç dilini tutamazsın Josie. Kapa çeneni de işleri karıştırma.**” (s.14)

KM: “Charlie’s right,” whispered Grandpa Joe, joining the group “**Now you be quiet Josie, and don’t make trouble.**” (s.11-12)

Sürekli şikâyet eden eşi Josephine’i susturmaya çalışan Büyükbaba Joe’nun cümlesini Ç1, örnekte görüldüğü üzere birebir aynı anlamı verecek şekilde çevirir. Ç2 çeviride biraz daha özgün davranır. ‘*Sen de hiç dilini tutamazsın Josie*’ cümlesi kaynakta yer almamaktadır. Ayrıca *sorun çıkarma* anlamına gelen *don’t make trouble* cümlesi yerine de metne eklediği deyimle uygun bir cevapla aktarır ve ‘*Kapa çeneni de işleri karıştırma*’. Ç2 çevirisine eklediği deyimlerle erek metni düz bir anlatıma kıyasla daha renkli bir hale getirir. Dilin bu zenginlikleri anlatımı da zenginleştiren unsurlardır ve okuyucunun da dil bilincini arttırır.

Örnek 2:

EM1: “... Ama cam taban üzerinde duruyorsanız ve oradan aşağıya bakıyorsanız **bu size tatsız bir duygu verir.**” (s.14)

EM2: "... ama cam bir asansörden aşağı bakıyorsanız **içiniz çekilir, kötü olursunuz.**" (s.17)

KM: "..., but when you are standing on a glass floor looking down, **it gives you a nasty feeling.**" (s.14)

Bu örnekte de bir önceki örnekte olduğu gibi Ç2'nin erek metne deyim ekleyerek kaynaktan anlatılanı pekiştirerek okuyucuya aktardığını görmekteyiz. KM asansörden aşağı bakmanın insana nahoş bir duygu verdiğini anlatır; Ç1 de bu anlamı aynen çevirisinde yansıtır. Ancak Ç2 sadece *içiniz çekilir* ya da sadece *kötü olursunuz* demek yerine iki ifadeyi aynı cümlede art arda kullanarak anlatımının gücünü arttırır.

Örnek 3:

EM1: "Hayatımda hiç bu kadar çok saçmalayan birine daha rastlamadım," dedi Büyükanne Corcina. (s.96)

EM2: "Bu kadar abuk sabuk konuşan birini hayatımda görmedim," dedi Georgina Nine. "**Sen diyorsun bayram haftası, o anlıyor mangal tahtası!**" (s.114)

KM: "I've never met a man," said Grandma Georgina, "who talks so much absolute nonsense!" (s.108)

Burada ekleme yalnızca EM2'de görülür. Ç2 kaynaktan ikiye bölerek anlatılan cümleyi kendi çevirisinde ilk cümlede vermiş, ikinci cümlesinde ise Bay Wonka'dan yakınan ninenin sitemini pekiştirmek için erek kültürde daha ziyade yaşça büyük insanların kullandığı bir deyim metne eklemiştir. Deyimi kullanan yaş grubu büyük de olsa, yapısı itibariyle bir şeyi anlamayınca alakasız şeylerden bahseden insanlara söylendiği açıktır. Ç1 de kaynaktan ikiye ayrılan cümleyi tek cümle halinde verir, anlamı ise ekleme ya da çıkarma yapmadan birebir aktarır.

Örnek 4:

EM1: Büyükanne Corcina, Büyükbaba Corc'a **öyle bir sarıldı ki, adamcağız yamuldu sanki.** (s.12)

EM2: Georgina Nine, George Dede'ye **sımsıkı sarıldı.** (s.16)

KM: Grandma Georgina clutched Grandpa George **so tight he changed shape.** (s.13)

Büyük Cam Asansör hızla uzaya çıkarken korkan yaşlılardan Georgina Nine eşine sıkı sıkı sarılır. Bu sarılmanın ne kadar kuvvetli olduğunu anlatan *so tight he changed shape* ifadesine Ç1 *adamcağız yamuldu sanki* şeklinde erek metinde yer verirken Ç2, pekiştirme eki alan sımsıkı zarfını kullanarak durumu anlatır, dedenin şekilden şekle girmesinden bahsetmez.

Örnek 5:

EM1: "... **Şimdi lütfen benimle konuşma. Beni rahatsız etme.** Şu aşamada çok dikkatli olmalıyım." (s.15)

EM2: “... Şimdi lütfen beni oyalayıp ayağıma dolanma. Gözümü dört açmalıyım.” (s.17)

KM: “... Don’t talk to me now, please. Don’t disturb me. I must watch things very carefully at this stage.” (s.14)

Örnekteki cümleleri Bay Wonka yaptığı işe odaklanmak için Charlie’ye söyler. Yine Ç1 kaynaktaki cümleleri korur ve kelimelerin erek dildeki birebir anlamını kullanarak çeviri yapar. Ç2 ise ‘Don’t talk to me now’ cümlesine metninde yer vermez. ‘Don’t disturb me’ cümlesini ise yine deyimle pekiştirerek daha uzun bir ifadeyle aktarır. Yalnızca şimdi ayağıma dolanma ya da beni oyalama demek yerine ikisini bir arada kullanır.

Örnek 6:

EM1: “Bu kez doğrusu her şeyi iyice karıştırdınız,” dedi Bayan Bakıt. (s.143)

EM2: “Bu sefer kafanızı taşa çarptınız,” dedi Bayan Bucket. “Şapa oturmak diye buna derler işte!” (s.176)

KM: “You’ve messed it up good and proper this time, haven’t you?” said Mrs Bucket. (s.167-168)

Bay Wonka’nın aşırı doz ilaç vererek Bayan Bucket’in annesini aşırı yaşlandırdığı bu sahnede Bayan Bucket’in konuyla ilgili yorumu yukarıdaki gibidir. Ç1 kaynağa oldukça sadık bir alternatif sunarken, Ç2’nin durumu *kafayı taşa çarpmak* deyimiyile betimlediği hatta bu betimlemeyi kendisinin metne eklediği bir deyimle destekler. Bu eklemeyle Bayan Bucket’in tepkisi daha büyük görünür.

Örnek 7:

EM1: Yolcular önce soluklarını tuttular, sonra bakiştılar daha sonra da Bay Vonka’ya dik dik baktılar. Şaşkınlıktan dilleri tutulmuştu. (s.17)

EM2: Nefesleri durdu, şaşkınlık içinde birbirlerine baktılar. Korkudan dilleri tutulmuştu. (s.20)

KM: They gaped, they gasped, they stared. They were too flabbergasted to speak. (s18)

Bu örnekte diğer örneklerin aksine Ç1 ekleme yapmıştır. KM’ye göre asansördeki yolcular önce şaşkın şaşkın bakar, sonra nefeslerini tutar ve yine boş boş bakarlar. *Stare* kelimesi erek dilde *boş boş bakmak* ya da *dik dik bakmak* anlamına gelir. *Gape* kelimesi de *şaşkın bakmak* anlamıyla *stare* ile yakın anlamlı bir kelimedir. Ç2 tekrara düşmez ve yolcuların nefesini tutup şaşkınlıkla baktıklarını söyler; ancak Ç1 kaynaktaki sıralamayı takip ederek çeviri yapmasına rağmen kaynaktaki yer almayan bir bilgi ekler: yolcuların Bay Wonka’ya dik dik baktığını söyler. Ne var ki kaynak metinde böyle bir ibare yoktur. Söz konusu sahnenin devamında da yolcuların Bay Wonka’ya baktığına dair bir bilgi yer almaz.

Örnek 8:

EM1: “Çok geciktik,” diye bağırdı Bay Vonka. “Ah Tanrım, mahvolduk!” O söylene dursun, **üzerinde** üç ihtiyarın ve **Bay Vonka’nın oturduğu** yatak, yavaşça yerden kalktı ve havada asılı gibi durdu. Çarli, Büyükbaba Co, Bay ve Bayan Bakıt’da havalandılar, öyle ki, göz açıp kapayıncaya kadar, **yatak da içlerinde olmak üzere**, bütün yolcular, Büyük Cam Asansörün içinde, balon gibi uçmaya başladılar. (s.16)

EM2: Bay Wonka, “Çok geç!” diye bağırdı. “Şimdi yandık işte!” demesine kalmadı, **yatan üç ihtiyar ve Bay Wonka’yla birlikte** usulca havalandı, **Asansör’ün ortasında** havada asılı kaldı. Az sonra Charlie, Joe Dede, Bay ve Bayan Bucket da havalandılar. Şimdi hep birlikte Büyük Cam Asansör’ün içinde balon gibi uçuşuyorlardı. (s.20)

KM: “Too late!” cried Mr. Wonka. “Oh, my goodness me, we’re crooked!” As he spoke, **the with the three old ones in it and Mr. Wonka on top** lifted gently off the floor and hung suspended in mid-air. Charlie, Grandpa Joe and Mr. and Mrs. Bucket also floated upwards so that in a wink the entire company, **as well as the bed**, were floating around like balloons inside the Great Glass Elevator. (s.17)

Bu örnekte hem ekleme hem çıkarma stratejilerine rastlanır. Örnekte Ç1’in kaynağa birebir sadık kalmaya çalışırken metni biraz yanlış yorumladığı söylenebilir. Asansörün uzaya çıkmasıyla yer çekimi ortadan kalkar. Bu esnada Bay Wonka’nın da yatakta yaşlılarla olduğu bilgisi yoktur. Olayların gerçekleşirken Bay Wonka ve Charlie mekanizmanın kontrolünü sağlamak için devinim halindedirler. Yaşlılardan üçünün ise hiç yataktan çıkmadıkları bilinmektedir. Dolayısıyla yer çekimsiz ortamda onlardan önce havalandıran Bay Wonka yatağın üst kısmında, yataktaki yaşlıların onun altında havada asılı kalırlar. Ancak Ç1 kaynaktaki genel olay örgüsü ve buna uygun kullanılan *in* ve *on* edatlarına rağmen erek metinde Bay Wonka’nın da yaşlılarla yatakta oturduğu bilgisini ekler. Ç2 daha az kelime kullanımıyla durumu daha net ifade eder. Yalnızca havalanma sahnesinde tasviri netleştirmek için olsa gerek, KM’de yer alması da kahramanların *asansörün ortasında havada asılı kaldıkları* bilgisini verir. Ancak sahneyi biraz daha sadeleştirerek, herkesle beraber yatağın da havalandığını söyleyen ‘*as well as the bed*’ ifadesine ve bunun göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleştiğini belirten ‘*in a wink*’ kullanımına da çevirisinde yer vermez. Ne var ki Ç2’nin sade anlatımı anlamsal bir eksiklik içermemekle beraber takibi kolaydır. Biçimsel yapıyı korumaya çalışmak bazen semantik yapının güçleşmesine yol açabilmektedir.

Örnek 9:

EM1: Ziyaretçiler, pazartesi gününden cumaya kadar Cape Kennedy’den her gün, her saat başı kalkacak ve **taksi görevini yapacak** küçük kapsüller tarafından taşınacaklardı. (s.20)

EM2: Konuklar pazartesi-cuma günleri arasında saat başı Cape Kennedy'den fırlatılacak küçük kapsüllerle Uzay Oteli'ne götürülüp getirilecekti. (s.23)

KM: Guests were to be taken up and down **by a taxi-service of** small capsules blasting off from Cape Kennedy every hour on the hour, Mondays to Fridays. (s.20)

Bu örnekte Ç1'in kaynak metne sadakati sürdürürken, Ç2'nin *by a taxi-service of* ifadesini metinden çıkardığı görülür. Uzay Oteli açıldığında, dünyadan otele yolcu taşıyacak kapsüllerin taksiye benzetilmesinin metinde yer alıp almaması anlamda bir kaymaya ya da farklılığa neden olmamıştır.

Örnek 10:

EM1: “Elbette buradayım,” dedi Şenks. “Ama sen hangi cesaretle böyle bir işe kalkışıyorsun? **O koca burnunu aramıza sokmasan iyi olur.** Hem sen de kimsin?” (s.24)

EM2: “**Nerede olacağım,** buradayım tabii,” dedi Shanks. “Ama sen kim oluyorsun da araya giriyorsun. **Çık aradan!** Sen kimsin kardeşim?” (s.28)

KM: “Of course I'm here,” said Shanks. “But how dare you butt in. **Keep your big nose out of this.** Who are you anyway?” (s.24)

Örnekteki diyalogda astronot, Başkan ile konuştuğunun farkına varmaz ve karşısındaki kişiyi azarlar. Ç1 genel çeviri stratejisine uygun bir şekilde kaynağı aynen aktarır. ‘*Keep your big nose out of this*’ deyiminin erek dilde birebir karşılığının olması avantajını kullanarak genel stratejisini sürdürür. Ç2 bu deymi erek metinden çıkarır ve kaynakta yer almayan *çık aradan* ibaresini ekler. Ayrıca ilk cümlede de kaynakta olduğu gibi yalnızca *elbette buradayım* demek yerine *nerede olacağım ifadesini* ekleyerek *buradayım tabii* cümlesini pekiştirir.

Örnek 11:

EM1: “Ya arkamızdan gelirlerse?” dedi Bay Bakıt, ilk kez ağzını açarak.

“Ya bizi yakalarsa?” dedi Bayan Bakıt.

“Ya benim sakalım ıspanaktan olsaydı?” dedi Bay Vonka öfkeyle. (s.29)

EM2: Bay Bucket ilk kez konuştu: “Ya peşimize düşerlese?”

“Ya bizi yakalarlarsa?” dedi Bayan Bucket yana yakıla.

Bay Wonka patladı: “Ya benim sakalım ıspanaktan olsaydı! ...”

“Ya bizi vururlarsa?” diye bağırdı Georgina Nine korkuyla. (s34)

KM: “What if they come after us?” said Mr Bucket, speaking for the first time.

“What if they capture us?” said Mr Bucket.

“What if they shoot us?” said Grandma Georgina.

“What if my beard were made of green spinach?” cried Mr Wonka. (s.29)

Bu örnekte Ç1'in Büyükanne Georgina'nın cümlesini metinden çıkardığı görülmektedir. Büyükanne erek kültürde tabu sayılacak, sansür gerektirecek bir şey söylememektedir. *Birini vurmak* anlamına gelen *shoot* eylemi şiddet içerdiği için çevirmenin bu stratejiyi uyguladığını düşünürsek, kitabın genelinde asansördeki yolcuların uzaylı sanılmasından ötürü dondurulmaları, hatta patlatılmaları gibi fikirlere çevirisinde de yer vermektedir. Dolayısıyla bu çıkarmayı, çevirmenin bilinçli olarak yaptığı değil, cümlenin gözünden kaçmasıyla gerçekleştiği akla gelir.

Örnek 12:

EM1: Yüzüme baktı, yüzü aydınlandı. Gözleri kocaman iki yıldız gibi pırıl pırıldı. (Son iki cümle hariç paragrafın tamamı atlanmıştır.)

EM2: “Şaşkınlıktan soluğum kesilmişti. Duvardaki delikten minik Umpa Lumpa'ya bakakalmıştım. Birden tekerlekli iskemlesinden yavaş yavaş doğruldu. Yere basarak bacaklarını yokladı. Ayağa kalkıp birkaç adım yürüdü. Başını kaldırıp bana baktığında yüzünün aydınlandığını gördüm. Gözleri kocaman iki yıldız gibi ışıltı ışıltıydı.” (Bay Wonka) (s.126)

KM: “I was too flabbergasted to speak. I just stood there with my head poking through the hole in the wall, staring at the little Oompa-Loompa. I saw him slowly lifting himself out of his wheel-chair. He tested his legs on the ground. He stood up. He walked a few paces. Then he looked up at me and his face was bright. His eyes were huge and bright as two stars.” (Mr Wonka) (s.119)

Yukarıda kaynak metinden alıntılanan paragrafın büyük bir bölümü Ç1'in metninde yer almamaktadır. Çevirmenin paragrafı yorumlamada zorluk yaşamış olabileceği yorumunu yapmak güçtür; çünkü benzer paragrafları ve betimlemeleri çevirdiği pek çok sahne mevcuttur. İfadelerde çocukların okumaması gereken bir kavram ya da örüntü de yoktur. Gençlik hapını ilk kez deneyen bir Umpa Lumpa'nın ilacın ne kadar faydasını gördüğü tasvir edilmektedir. Bu durum yine akla çeviri edimi esnasında yaşanan bir dikkatsizlikten dolayı paragrafın atlanmış olabileceğini getirir. Söz konusu durum editör ya da yayınevinden kaynaklı bir eksik de olabilir.

3.2.8. Yiyecek İsimlerinin Çevirileri

Yiyecek isimleri de tıpkı ölçü birimleri gibi kültüre özgü öğelerdir. Pek çok kültürde dünya mutfağından, farklı kültürlerle özgü meşhur bazı yemekler bilinse de bilinmeyen yerel yiyecekler vardır elbette. Bu yemeklerin bir diğer kültürde benzeri de olabilmektedir. Dolayısıyla yemek isimlerinin çevirileri de çevirmenleri karar aşamasına getiren farklı bir boyuttur. Erek kültürün aşına olduğu yabancı yemek isimlerinin varlığının erek metinde

korunması okuyucuya yabancı bir metin okuduğu farkındalığını kazandırır. Bilinmeyen bir yemek ismi ise bu yabancılığı korumak adına yine erek metinde verilebilir; bu durumda parantez içinde, dip not olarak ya da metne yedirilerek söz konusu yemeğin nasıl bir şey olduğuyula ilgili ek açıklama vermek kullanılan stratejiler arasındadır. Yemeğin erek kültürde varsa benzerini vermek yoksa kültüre özgü başka bir yemek ismi ile ikame edilmesi de yerelleştirmek için kullanılan başka bir stratejidir. Kara K. Keeling ve Scott T. Pollard tarafından düzenlenen *Critical Approaches to Food in Children's Literature* (2009) kitabı da bu konuya odaklanarak, yemek isimlerinin kültürel bir gösterge olduğunu ve bu unsurların hem hayatın hem de kültürlerin vazgeçilmez bir parçası olduğunu belirtir ve dolayısıyla öyle ya da böyle edebi metinlerde bu tür isimlerle karşılaşmanın kaçınılmaz olduğunu altını çizer.

Bu konu Roald Dahl'ın *Charlie and the Chocolate Factory* kitabında daha baskındır. Çünkü romanın adından da anlaşılacağı gibi Bay Wonka'nın yiyecek ürettiği fabrika ve içinde kendine has tarifleriyle çeşitli çikolata ve şekerlemeler konunun merkezidir. Çalışmaya konu olan devam kitabında ise kaynak kültürün mutfağına değil Bay Wonka'nın hayal gücüne ve üretimine has yemek isimleri geçmektedir. Kitabın merkezinde bir uzay macerası olsa da yemek isimleri rastlanması kaçınılmaz öğelerdir.

Örnek 1:

EM1: “Başşşçı,” dedi Başkan. “Mars’lılar öğle yemeğinde ne yerler?”

“**Mars balığı,**” dedi Başşşçı.

“**Fırında mı, haşlanmış mı?**” diye sordu Başkan.

“Elbette fırında Sayın Başkan, Mars balığını haşlarsanız mahvedersiniz.” (s.73)

EM2: “Aşşşbaşı,” dedi Başkan, “Marslılar öğle yemeğinde ne yerler?”

Aşşşbaşı, “**Marsıvan eşeği yerler,**” dedi.

“**Izgara mı tava mı?**” diye sordu Başkan.

“Tabii ki tava Sayın Başkanım. Marsıvan eşeğinin ızgarası hiç yenmez.” (s.88-89)

KM: “Chief Cook,” said the President. “What do men from Mars eat for lunch?”

“**Mars Bars,**” said the Chief Cook.

“**Baked or boiled?**” asked the President.

“Oh, baked, of course, Monsieur le President. You will ruin a Mars Bar by boiling!” (s.83)

Bu örnekte Başkan, oteline zarar vereceğini düşündüğü ve Marslı olduklarını varsaydığı uzaylılarla uzlaşmak için onları makamına davet eder. Onlara hazırlanacak yemekler için de baş aşşşına danışır. KM’de geçen *bar* kelimesi pek çok anlam taşımakla beraber metnin bağlamı itibariyle *kalıp, parça (yiyecek, çikolata, sabun vb.)* anlamlarına gelir. Bu durumda *Mars Bars* Marslılara özgü bir parça yiyecek izlenimi vermektedir. Bu sözde

yiyeceği ise pişirmenin en iyi yolunun fırınlamak mı haşlamak mı olduğunu soran Başkan'a baş aşçının cevabı fırınlamak olur. Bu gibi bir bilginin herhangi bir kültürde birisi tarafından bilinme ihtimali çocuk okuyucuyu şaşırtır, eğlendirir ve heyecanlandırır. İki çevirmen de çevirisinde Mars kelimesine yer vermeye özen göstererek bu heyecanı ve mizahı korumaya çalışır. Ç1 kaynağa daha yakın bir yol izler. Yemeğin ismi için *Mars balığı* önerisiyle *bar* yerine *balık* yiyeceğini önerir. Başkan'ın sorduğu pişirme yöntemlerini birebir aktarır. Ancak erek kültürde balığın haşlanarak yenmesi alışlagelmiş bir pişirme yöntemi değildir. Izgarası, tavası ya da fırınlanması daha yaygındır. Cevaptaki pişirme yöntemi de yine kaynak metinde olduğu gibi fırınlamaktır. Ç2 ise çocuğu güldüreceğini tahmin ettiği özgün ve mizahi bir yaklaşım sergiler ve *Marsıvan eşeğini* yiyecek olarak karşımıza çıkarır. Eşek eti erek kültürde tüketilmesi yaygın olmayan bir et türüdür. Doğal olarak da çocuk okuyucuya gülünç ve tuhaf gelebilir. Marsıvan eşeği aynı zamanda gerçekten bir eşek türüdür; ayrıca erek kültürün argosunda *aptal*, *budala*, *salak* anlamı da taşır. Ç2 kelimenin içinde hem Mars gezegeninin olmasından hem de diğer çağrıştırdığı anlamlardan mizahi ve kısmen biçimsel bir avantaj sağlar. Bu yemeğin pişme şekli için ise *ızgara mı tava mı* diyerek kaynaktan bağımsız öneriler yazar. Etin yahni yapmak için haşlanması ya da fırın yemeği olarak sunulması mümkün olsa da yaygın pişirme yöntemi tavada kızartmak ya da ızgarada pişirmek olduğu için böyle bir değişikliğe başvurulmuş olabilir.

Örnek 2:

EM1:

EK: LÜTFEN BANA BİRAZ ÇİLEKLİ WONKA ŞEKERLERİNDEN GETİRİR MİSİNİZ? ONLARI ÇOK SEVİYORUM. ... (s.157)

EM2:

NOT: GELİRKEN LÜTFEN WONKA'NIN AĞIZDA ERİYEN ENFES ÇİKOLATASINDAN GETİRİN. ONLARA BAYILIYORUM. ... (s.194)

KM:

P.S. COULD YOU PLEASE BRING ME A FEW WONKA FUDGEMALLOW DELIGHTS. I LOVE THEM SO MUCH... (s.185)

Astronotları ve otel personelini uzaylıların elinden kurtaran Bay Wonka'yı ve asansördekileri makamında ağırlayıp teşekkür etmek isteyen Başkan, en sevdiği Wonka ürününden de getirmelerini rica eder. Bu ürün *WONKA FUDGEMALLOW DELIGHTS*'tır. Ç1 ürünün çilekli olduğuna dair bir bilgi olmamasına rağmen çocukların seveceği bir tat olduğunu düşünerek böyle bir bilgi eklemiş olabilir; ürünü ise okuyucuya şeker olarak sunmaktadır. Ç2 ise ağızda eriyen nefes bir çikolata olarak, ürünü betimleyen bir isimle

çevirir. *Fudge* erek dilde *yumuşak şekerleme*, *delight* ise *lokum* anlamına gelir. *Mallow* pembe ver mor çiçekleri olan bir bitki anlamı taşır; ancak burada yumuşak, lokum kıvamında bir yiyeceğin isminde geçtiğinden, yazarın bu ürünü oluştururken yine lokum benzeri yumuşak bir şekerleme olan *marshmallow* yiyeceğinin sonundaki *mallow* kısmını kullanarak bu yiyecek benzerlik uyandırmaya çalıştığı daha muhtemeldir. Ç2'nin ürünü çikolata olarak sunmasına gelirse, serinin ilk kitabında Bay Wonka, fabrikasında beş çocuğa özel bir gezi düzenler ve talihliler, Wonka ürünlerinden rastgele çıkacak beş altın bileti bulan çocuklar olur. Charlie birkaç denemeden sonra sokakta bulduğu parayla bakkala koşar ve oradan *Whipple-Scrumptious Fudgemallow Delight* alır, şans yüzüne güler ve altın bileti kazanır. Bu ürün kitapta bakkal rafında duran paketli bir çikolata olarak tasvir edilir. İlk kitabın sinemaya uyarlanan filmlerinden birinde de aynı şekilde gösterilir. Ürün, içi lokum yumuşaklığında ve dokusunda dolgusu olan bir çikolatadır. Ç2'nin bu bilgiye dayanarak *Whipple-Scrumptious* çeşidi olsun olmasın, kaynaktaki ürünün de aynı çikolata türü olduğunu düşünerek bu şekilde aktarmış olması muhtemeldir.

Örnek 3:

EM1: “Bilmemen iyi bir şey doğrusu. Eğer atlattığımızın dehşetin büyüklüğü konusunda en küçük bir bilgin olsaydı, iliklerine kadar do-nardın. Korkudan fosile dönerdin, toprağa yapışıp kalırdın. Ya seni ele geçirselerdi... **Pişmiş hıyara dönerdin. Seni kıymık kıymık kıyar, diri diri, peynir gibi fırınlar, pamuk gibi atarlardı.** Parmak kemiklerinden kolye, dişlerinden bilezik yaparlardı. ...” (s.62)

EM2: “İyi ki bilmiyormuşsun! Nasıl bir tehlikeyle karşılaştığımızın azıcık farkında olsaydın dilin tutulur, dudağın uçuklardı! Şeytan çarpmış keçi yavrusu gibi titrerdin korkudan! Hele seni ele geçirselerdi görürdün dünyanın kaç bucak olduğunu! **Gözünün yaşına bakmazlar, seni silindir gibi ezerlerdi. Didik didik ederler, dolma gibi doldururlar, diri diri fırına verirlerdi.** Parmaklarından gerdanlık, dişlerinden bilezik yaparlardı. ...” (s74-75)

KM: “Well, it’s a good thing that you didn’t! If you’d had even the faintest idea of what horrors you were up against, the marrow would have run out of your bones! You’d have been fossilized with fear and glued to the ground! Then they’d have got you! **You’d have been a cooked cucumber! You’d have been rasped into a thousand tiny bits, grated like cheese and flocculated alive!** They’d have made necklaces from your knucklebones and bracelets from your teeth! ...” (s.70)

Karşılaştıkları zalim uzaylı türünden kıl payı kurtulan kahramanlarımızdan Bay Wonka, bu türle ilgili bir fikri olmayan Charlie’ye bu durumdan dolayı ne kadar şanslı olduğunu yukarıdaki şekilde tasvir eder. Kaynakta yiyecek ile ilgili ilk aktarım *cooked*

cucumber ifadesidir. Ç1 erek dile kaynağa sadık kalarak aktarır ve pişmiş hıyar der; *hıyar* kelimesi *cucumber* kelimesinin erek dilde argo karşılığıdır. Çocuklar için mizah ögesi olan bu kullanım, salatalığın normalde pişirilen bir yiyecek olmamasıyla onlar için daha da gülünç olabilir. *Rasp* fiili erek dilde rendelemek, törpülemek, kazımak anlamlarına gelir; aynı şekilde *grate* de rendelemek anlamındadır. Ç1 bu cümlede kaynağa göre ilerleyip *rasp* için kullandığı *kıymık kıymık kıyma* ifadesinin ardından *peynir gibi rendelemeden* bahsetmemiştir. Fırlama ibaresi kaynaktan yer almadığı gibi erek kitlede sadece peynir denince ilk akla gelen tür, beyaz peynirdir ve fırına verilmesi yaygın bir tüketim şekli değildir. Ç1 cümlede sonunda yer alan *flocculated alive* ifadesinde canlı anlamı taşıyan *alive* kelimesini de fırlama eyleminin etkisini arttırmak için onun önünde kullanır. *Yumaklaşmak, topaklanmak* anlamına gelen *flocculate* fiili ise Ç1 tarafından *pamuk* ismiyle ikame edilir. Ancak *pamuk gibi atılma* eylemi, kendisinden önce gelen ve yiyeceklerle ilgili olan kullanımlarla alakasız görünür. Ç2 cümleyi, kaynaktan oldukça bağımsız, erek okuyucuya daha yakın gelecek bir yiyecek ismi kullanarak aktarır. Öncelikle pişmiş hıyar kısmını atlar. Bu kullanımın erek kitle tarafından mizahi bulunmayacağını kanısında olabilir. Onun yerine *gözünün yaşına bakmamak* deyişi ve *silindir gibi ezme* eylemiyle eklemeler yaparak canlıların zalimliğini pekiştirmeyi seçer. *Rasp* için Ç1 de asıl anlamına yakın bir ifade olan *didik didik etme* eylemini tercih eder. Cümlede kalan kısma gelince çevirmenin, erek kültüre özgü bir yemek olan, fırında ya da tencerede pişen, dolma yemeği ile kaynaktaki rendelenmiş ve topak topak olmuş peyniri ikame ettiği görülür. Burada yemekle ilgili kullanımları yerleştirdiği söylenebilir.

3.2.9. Yadırgatıcı Cümle Yapıları

Çalışmanın *Giriş ve Çocuk Edebiyatı ve Çeviri* bölümlerinde ele alınan hedef kitlenin özelliklerini hatırlarsak erek metnin, çocuk okuyucunun davranışsal, bilişsel ve düşünsel gelişimlerine uygun, anlayabilecekleri dilde ve biçimde aktarılması gerektiğinin altı çizilir. Çocukların kelime dağarcıkları, dünya bilgisi ve tecrübesi kısıtlıdır; bilişsel düzeylerine bağlı olarak aşırı uzun ve karmaşık dilbilgisi yapıları içeren bir cümleyi anlamaları kolay değildir. Dolayısıyla çevirmen bunları düşünerek erek metnin okunurluğunu onlar için güçleştirir. Bunları göz önünde bulundurduğumuzda bu ve bir sonraki alt başlığın incelemesi ortaya çıkar.

Örnek 1:

EM1: Bay Vonka, o koca, o inanılmaz çikolata fabrikasının büsbütün onun olduğunu daha biraz önce söylemişti ona ve işte şimdi de bizim küçük dostumuz bütün ailesiyle birlikte **fabrikayı teslim almak üzere**, büyük bir zafer sevinci içinde geri dönüyordu. (s.9)

EM2: Bay Wonka, kısa bir süre önce o koskocaman, akıllara durgunluk veren çikolata fabrikasını Charlie'ye armağan ettiğini açıklamıştı. Küçük dostumuz, tüm ailesini asansöre bindirmiş, **bir kahraman gibi fabrikaya dönmekteydi.** (s.11)

KM: Only a short while before, Mr. Wonka had told him that the whole gigantic fabulous Chocolate Factory was his, and now our **small friend was returning in triumph with his entire family to take over.** (s.9)

Ç1 ve Ç2'nin çevirilerini okuduğumuzda Ç1'in KM ile neredeyse aynı söz dizimini takip ederek ve sözcükleri erek dilde birebir anlamlarıyla aktarmaya özen gösterdiği görülür. Bağlaca kadar olan cümle düşüktür ve ayrıca fabrikayı teslim almaya gitme ifadesi biraz kafa karıştırıcı olabilir. Nitekim Bay Wonka fabrikayı satmamıştır, mülk olarak da kimseye teslim etmeyecektir. Charlie'yi varisi olarak seçmiş ve orayı beraber yönetmeyi teklif etmiştir. Bu sahnede de Charlie ve ailesini fabrikaya yerleştirmek üzere almaya gitmiştir. Ç2 kaynaktaki cümleyi bölerek iki cümle kurmuş, daha sade bir anlatım sergilemiştir.

Örnek 2:

EM1: Büyükbaba Co ise, anımsayacağınız gibi, Çarli'yle birlikte Çikolata Fabrikasına **gitmek zorunda olduğundan,** yataktan kalkmıştı. (s.9)

EM2: Jo Dede'ye gelince, eminim unutmamışsınızdır, yatağından çıkmış, Charlie'yle birlikte Çikolata Fabrikası'nı **gezmeye gitmişti.** (s.12)

KM: Grandpa Jo, as you remember, **had got out of bed to** go around the Choccolote Factory with Charlie. (s.9)

Örnekte kaynak metinden alınan cümleye dikkatle baktığımızda Büyükbaba Joe'nin Charlie ile fabrikaya gitme zorunluluğu olmadığını görürüz. Nitekim ilk kitapta fabrikayı gezme şansını elde eden Charlie'nin yanında gidecek ebeveynin kim olacağı konuşulurken ilk olarak babanın gideceği konuşulur. Ancak eskiden Bay Wonka'nın fabrikasında severek çalışan ancak sonra diğer tüm işçilerle işine son verilen büyükbabanın orayı tekrar görmek isteyeceğini düşünen Bay Bucket bu teklifi ona götürdüğünde, Büyükbaba Joe sevinç çığlıklarıyla teklifi kabul eder. Ç1'in cümlesindeki zorunluluk ifadesi kaynak cümledeki *Past Perfect* ve *Infinitive* kullanımının, yine kaynak dilde eyleme zorunluluk anlamı katan *have to* yardımcı fiilinin geçmiş formu olan *had to* ile karıştırılmış olma ihtimalini akla getirir. Ayrıca bu tür devam kitaplarında çevirmenlerin, süreç öncesinde kitabın önceki yayını/yayınları hakkında iyi bir araştırma yapmaları da daha sağlıklı bir çeviri ortaya çıkarmalarında yardımcı olur.

Örnek 3:

EM1: “Bir yığın zamanımız var ama yapacak işimiz yok! **Hayır! Durun! Bunu karalayın! Tersine çevirin! Teşekkür ederim.** Haydi şimdi fabrikaya!” (Bay Vonka) (s.11)

EM2: “Vaktimiz çok; ama yapacak işimiz yok! Hayır! Yanlış oldu! Tam tersi! **Vaktimiz yok, yapacak işimiz çok! Şimdi tamam!** Hadi bakalım, fabrikaya dönüyoruz!” (Bay Vonka) (s.14)

KM: “We have so much time and so little to do! **No Wait! Cross that out! Reverse it! Thank you!** Now back to the factory! (s.12)

Bu sahnede kurmak istediği cümleyi yanlış ifade eden Bay Vonka karşı tarafa, söylediğinin tam tersini anlamaları gerektiğini söyler. Ç1 bunu aynı kaynaktan olduğu şekilde aktarırsa, Ç2 anlamı tam tersine çevirme işini çocuğa bırakmaz, cümlenin düzeltilmiş halini de erek metne ekler. Kitabı okumak için uygun görülen yaş grubu zihinsel olarak işlemleri ters çevirebilme özelliğine erişmiş olsa da böyle ek bir açıklama, okumalarını duraksatmadan, durumu onlar için daha net bir hale getireceği söylenebilir.

Örnek 4:

EM1: Ama şimdiye kadar hiç kimse, tek bir astronot bile gemiye ayak basmamıştı. Bunun nedeni de, hemen **herkesin bu koca nesnenin patlamadan dünyaya inebileceğine inanmamasıydı.** (s.20)

EM2: Ama bu Uzay Oteli'ne henüz hiç kimse, tek bir astronot bile ayak basmamıştı. Neden dersiniz **herkes bu dev nesnenin yerden fırlatılırken patlayıp paramparça olacağına inanıyordu** da ondan. (s.23-24)

KM: But as yet there was nobody on board at all, not even an astronaut. The reason for this was that **no one had really believed such an enormous thing would ever get off the ground without blowing up.** (s.20)

Bu sahnede Uzay Oteli'nin yörüngeye yerleştirilmesi anlatılmaktadır. EM1'de dikkat çeken nokta, Ç1'in ifade ettiği olayın KM'de ifade edilen ile çelişmesidir. Çünkü bu otelin dünya dışına konumlandırılmasından bahseden kaynağın aksine EM1 uzaydan dünyaya inen bir nesne olduğu bilgisini verir. Ne var ki kitap boyunca uzayda olduğundan bahsedilen otelin, asla dünyaya düştüğü ya da indiği bir sahne yoktur. Dolayısıyla olay örgüsünde çocuk okuyucunun bu bilgiyi ilişkilendirebileceği bir nokta da yoktur. Bu bilgi okuyucuyu duraksatıp okuduklarını sorgulamasına, hatta kafasının karışmasına neden olabilir. Ç2 olay örgüsünü kaynaktan verilen bilgiye göre doğru aktarmıştır.

Örnek 5:

EM1: Sonra en soldaki asansörün içindeki yaratığın birden değişim geçirmeye başladığını gördüler. Bedeni yavaş yavaş uzadı, uzadı; inceldi, inceldi; asansörün tavanına doğru yükseliyordu ama dimdik değil, tıpkı bir yılan gibi zarif kıvrımlarla, önce sola sonra tavandan aşağı doğru yarım daire çizerek sağa kıvrıldı... Sonra aşağıdaki ucu sola doğru, yerde sürünerek, kuyruk gibi uzadı. Başlangıçta dev bir yumurtaya benzeyen yaratık şimdi kuyruğu üzerinde duran S biçimli bir yılanı andırıyordu.

Derken öteki asansördeki yumurta da uzamaya başladı. Bunu izlemek insanda tuhaf, yapışkan bir duygu uyandırıyor. Birincisine pek benzemeyen bir biçim almıştı. Baş, beden ortasına doğru bir virgül gibi kıvrılmıştı. Kuyruğunun üzerine oturmuş sayılabilirdi. (s.59-60)

EM2: Sonra en soldaki asansörde duran yaratığın birden biçim değiştirmeye başladığını fark etti! Gövdesi gittikçe büyüyor, gittikçe kalınlaşıyor, bir sağa bir sola kıvrılıyor, sonra yarım daire çizerek yeniden sağa kıvrılıyordu. Sivri ucu üstünde duran koca bir yumurta biçimindeki yaratık, tam bir şişko patatese dönüşmüştü.

Çok geçmeden ikinci asansördeki yaratık da uzayıp kısılmaya, sağa sola kıvrılmaya iğrenç bir biçimde kılık değiştirmeye başladı! Görüldüğü kadarıyla ilkinden farklı bir biçime bürünüyor, sanki üç dişli bir tırmığa dönüşüyordu. (s.71-72)

KM: Then he saw the creature in the left-hand lift suddenly starting to change shape! Its body was slowly becoming longer and longer, and thinner and thinner, going up and up towards the roof of the lift, no straight up but curving a little to the left, making a snake-like curve that was curiously graceful up to the left and then curling over the top to the right and coming down again in a half-circle... and then the bottom end began to grow out as well, like a tail... creeping along the floor... until at last the creature, which had originally looked like a huge egg, now looked like a curvy serpent standing up on its tail. (s.66-67)

Then the one in the next lift began stretching itself in much the same way, and what a weird and oozy thing it was to watch! It was twisting itself into a shape that was a bit different from the first, balancing itself almost but quite on the tip of its tail.

Bu sahne hem kaynak hem erek metinlerde görselle desteklenmiştir. Bay Wonka ve diğerlerinin Uzay Oteli'nde, yazarın *Knid* adını verdiği uzaylılarla ilk karşılaşmalarını tasvir eder. Yan yana duran beş asansör de zemin kata iner ve sırayla kapıları açılır. Soldan sağa her bir asansördeki uzaylı, kahramanlarımıza mesaj vermek için bir harf şekline girer ve erek dilde *çekip gitmek* anlamına gelen *scram* kelimesini oluşturur. Yani onlara kaçmalarını söylerler. Görüldüğü üzere beş asansör için beş harfli *scram* kelimesi seçilmiştir. Bunu erek dile işlevsel bir şekilde aktarmak isteyen Ç1 ve Ç2 beş harfli *defol* kelimesini seçerler. Ç1'in

metninde asansörlerin içinde bu kelimenin şeklini alan canlılar kelimeyi küçük harfle yazarken, Ç2'nin metninde büyük harfle yazmaktadır. Her iki çeviri de kaynaktan farklı olmak zorundadır, çünkü canlıların harflerin şeklini alacak şekilde kıvrılmaları gerekmektedir. Dolayısıyla en sol asansördeki canlı kaynak metinde bir yılan misali S şekline kıvrılırken erek metinde D şekline kıvrılmalıdır. Benzer şekilde diğer harflerin şekline girmeye çalışan canlıların hareketleri de kaynaktakinden farklı tasvir edilmelidir. Ne var ki kaynakta en detaylı tasvir edilen, uzaylının S harfi şekline girdiği kısmı Ç1 *defol* kelimesinin ilk harfi olan *d* harfine dönüştürerek anlatmamıştır. Diğer harflerde bu hatayı yapmasa da kelimeyi çözümlenmeye çalışan çocuk okur görselde defol yazısını görürken, metinde *sefol* kelimesiyle karşılaşır. Bu okuyucu için kafa karıştırıcı olabilir. Görsel ile desteklenmeseydi, okuyucunun metnin olay örgüsünde önemli bir noktayı kaçırmamasına neden olabilirdi.

Örnek 6:

EM1: "... Sıcağa dayanıklı metalleri olmadığından Knidler dönüş roketi yapamadılar. Daha yarı yolda yanmaya başladılar. Hiç kayan yıldız gördün mü?" (s.64)

EM2: "... Congolozlar ise asla ısı geçirmez değildirler, üstelik hız kesici roketleri de yoktur; onun için daha yarı yolda tutuşup yanarlar. Hiç göktaşı gördün mü hayatında?" (s.77)

KM: "... Knids, which are not heat-proof at all, and don't have any retro-rockets, get sizzled up completely before they're halfway through. Have you ever seen a shooting star?" (s.72-73)

Kaynak metinden alınan cümle bahsi geçen uzaylıların neden insanları ancak dünyaya kadar takip edebildiklerini anlatır. Aşırı sıcağa dayanıklı değildirler ve bu nedenle atmosfere girerken yanarlar. Hızlarını kesecek bir ekipmanları da yoktur. Ç1'in aktarımına baktığımızda ise gerekli metal türüne sahip olmadıkları için bu canlıların roket yapamadığı gibi kaynaktakiyle örtüşmeyen bir bilgi edinmekteyiz. Bu da çevirmenin, cümleyi doğru yorumlayamadığını düşündürmektedir.

Örnek 7:

EM1: "Yani sizce Büyükannem çok fazla mı aldı," dedi Çarli sararak.

"Ben aldığı miktarın çok az olmasından korkuyorum," dedi Bay Vonka. (s.138)

EM2: Charlie sapsarı kesilerek, "Yani Georgina Nine dört damladan fazla mı aldı?" diye sordu.

"Daha fazla da laf mı!" dedi Bay Vonka. (s.168)

KM: "You mean Grandma may have got too much?" asked Charlie, turning slightly pale.

"I'm afraid **that's putting it mildly,**" said Mr Vonka. (s.161)

Bay Vonka'nın, Charlie'nin büyükannesine aşırı doz yaşlanma hapı verdiğini itiraf ettiği bu sahne Ç1 tarafından doğru aktarılamamıştır. Erek dilde *biraz* anlamı taşıyan *mildly*

kelimesi kaynakta farklı bir şekilde kullanılmıştır. *Put it mildly* kaynak dilde kullanılan bir kalıptır ve *kelimelerle anlatılamayacak kadar fazla* ya da diğer bir deyişle *az bile kalır* anlamı taşır. Çevirmenin bu kalıp kullanımı fark etmeyişi cümleyi doğru aktaramamasına yol açmıştır. Olay örgüsünde aşırı yaşlandığı açıkça anlatılırken ve Bay Wonka yukarıdaki örnek cümle dışında da bunu doğrulayan cümleler kurarken EM1'deki cümlede, miktarın az geldiğinin söylenmesi okuyucuyu mantıksal bir çelişkiye sürükler.

Örnek 8:

EM1: “Hay, yılanlar götürsün seni e mi, çarpışabileceğimizi mi söylemek istiyorsun?” (Çarli) (s.127)

EM2: “Bay Wonka, inanmıyorum! Yani çarpışabilir öyle mi?” (Charlie) (s.156)

KM: “Holy snakes, Mr Wonka! You mean we might have a collision?” (s.148)

Burada fabrikaya dönüp asansörle Eksiler Ülkesi'ne gitmek üzere yola çıkan Bay Wonka ve Charlie sohbet etmektedir. Gittikleri yolun tek asansör genişliğinde olmasına rağmen çift yönlü olduğunu duyan Charlie şok olur ve Bay Wonka ile onca vakit geçirdikten sonra şaşkınlığını, onun orijinalliğinde bir dil kullanımıyla ‘*Holy snakes*’ diyerek yansıtır. Erek dile doğrudan çevrildiğinde *kutsal yılanlar aşkına* gibi bir anlam taşıyan ifade, Ç1 tarafından erek dile ait yerli bir nida ve günlük dil kullanımı ile süslenerek ‘*Hay, yılanlar götürsün seni e mi*’ şeklinde aktarılır. Ancak her iki kitap da göz önünde bulundurulursa, Charlie'nin Bay Wonka'ya olan hayranlığı ve saygısını hatırlanır. Buna istinaden Charlie'nin Bay Wonka'ya böyle bir cevap vermesi pek mümkün görünmemektedir; tam aksine ancak onun gibi cevap vermeye çalıştığı akla gelir. Hikâyede Bay Wonka'ya ters cevap verme işi, onunla sürekli didişen büyükannelere özgüdür. Ç2 ise bu ve benzeri tepkileri genel olarak yerleştirerek aktarma stratejisini sürdürür ve erek dilde şaşkınlık belirtmek için kullanılan tipik bir ifade olan *inanamıyorum* kelimesini tercih eder.

3.2.10. Yadırgatıcı Sözcük Kullanımları

Örnek 1:

EM1: Kahverengi bir düğmeye bastı. Asansör şöyle bir titredi, korkunç bir vınlamayla tıpkı bir roket gibi **eğik bir çizgi izleyerek** yukarı fırladı. Herkes bir başkasına sarıldı. (s.11)

EM2: Kahverengi bir düğmeye bastı. Asansör sarsıldı, sonra korkunç bir gümbürtüyle roket gibi **dimdik yukarı** fırladı. (s.15)

KM: He pressed a Brown button. The Elevator shuddered, and then with a fearful whooshing noise it shot **vertically upward** like a rocket. (s.12)

KM'de geçen *vertically upward*, erek dilde *dikine* ve *yukarı* anlamlarını taşır. Söz konusu sahneden anlaşılacağı üzere Büyük Cam Asansör'ün havalandığı ve uzaya çıktığı

anlatılmaktadır. Bu kalkış tıpkı bir roketin kalkışına benzetilir. Kaynakta dimdik yukarı fırladığı belirtilen asansörün, EM1’de eğik bir çizgi izleyerek yukarı fırladığı söylenmektedir. Uzay temalı kitapların yanı sıra pek çok belgeselde, macera ve bilim kurgu filminde de benzeri sahnelerde roket ilk fırlatıldığında altta yüksek miktarda yakıtın yanmasıyla ve fırlatma motorlarının yardımıyla atmosferi terk etmesi için dimdik bir hareketle yerden kalkar. Bir problem baş gösterir de yere çakılması söz konusu olursa eğik bir çizgi izler ve nihayetinde yer yüzüne düşer. EM1’de okuyucu konuyla ilgili yanlış bir izlenime kapılarak sahneyi kafasında canlandırmakta da güçlük çekebilir. Ç2 kaynaktakiyle doğru orantılı bir çeviri yapmıştır.

Örnek 2:

EM1: “Co, durdur onu! Ben **dışarı çıkmak istiyorum.**” (s.11)

EM2: “Joe, durdur şu adamı! Ben **inmek istiyorum!**” (s.15)

KM: “Joe, make him stop! I want to **get off!**” (s.12)

KM’de kalın yazılan *get off* fiili, öbek fiiller grubuna dahil, birden fazla anlam taşıyan bir fiildir. Bu fiil bir taşıtla kullanıldığı takdirde o taşıttan inmeyi anlatır. Söz konusu sahnede hızla yukarı fırlayan asansörde korkan Josephine Nine, eşine Bay Wonka’yı durdurmasını ve araçtan inmek istediğini belirtir. Ancak Josephine Nine’nin bunu söylediği sahnede, araç çoktan atmosferin katmanlarında yol almaya başlamıştır. Yani kimsenin dışarı çıkmak istiyor olması muhtemel değildir. Dolayısıyla EM1’de ninenin dışarı çıkmayı istemesi, yine okuduğunu zihninde canlandırmayı seven çocuk okuyucuya yanlış bir izlenim verebilir. Ç2 öbek fiilin taşıtla kullanıldığında kazandığı anlama paralel bir aktarım vermektedir.

Örnek 3:

EM1: Hava serinletme aygıtları da unutulmamıştı. (s.20)

EM2: Havalandırma donanımı kusursuzdu. (s.23)

KM: It was fully **air-conditioned.** (s.20)

KM’de Uzay Oteli’nin özelliklerinin bahsedildiği bir bölümden alıntı olan yukarıdaki cümlede bahsi geçen bir özellik mekânın *air-conditioned*, yani erek dildeki anlamıyla klimalı ya da havalandırılmalı olmasıdır. Havalandırma sistemi sadece ortamı serinleten ya da soğutan bir donanım değildir; soğuk bir ortamı ısıtmaya da yarar. Nitekim uzay, dünyanın iklim şartlarına kıyasla dondurucu soğuklukta olduğu bilinen bir boşluktur. Dolayısıyla oteldeki sistem, ortamı bilhassa insanların yaşayacağı ısıya ayarlamak için kurulmuştur. Ç1’in hava serinletme aygıtları kullanımını bu noktada gerçekteki veriyle çelişir durumdadır. Edebi yapıtlar çocuklara zengin dil becerileri ve dünya tecrübesi kazandırmanın yanı sıra onları bilgilendirir ya da var olan bilgilerini pekiştirir. Uzaydaki ısı durumuyla ilgili bilgisi olmayan bir çocuk bu

bilgiyle oranın soğutulmaya ihtiyacı olduğunu; konuyla ilgili bilgi sahibi olan çocuk ise yanlış bildiğini düşünebilir. Ç2 ısıtma, soğutma bilgisi vermeden söz konusu sistemin havalandırma donanımı olduğunu aktarır.

Örnek 4:

EM1: (Uzay gemisindeki televizyon kamerasından bahsedilirken) “Ne duruyorsun **işletsene** şunu örümcek kafalı! **İşlet** de, biz aşağıdakiler şu nesne hakkında bir görüş sahibi olalım.”

“Hiç aklıma gelmemişti,” dedi Şovlir. “**Tevekkeli** sizi Başkan yapmamışlar. Kamerayı hemen **çalıştırıyorum** Başkanım.” Uzay gemisinin burnundaki **kameraya uzandı, anahtarı çevirdi.**

(s.26)

EM2: “Geri zekalı, o zaman **çalıştır** şunu da o nesneyi hepimiz görebilelim!”

“Hay Allah, hiç aklıma gelmemişti,” dedi Showler. “Sizi boşuna Başkan yapmamışlar. Hemen **çalıştırıyorum kamerayı...**” Uzanıp uzay gemisinin önündeki televizyon **kamerasının düğmesine bastı** ve ...” (s.30)

KM: “Then **switch it on**, you nit, and let all of us down here get a look at this object!”

“I never thought of that,” said Showler. “**No wonder why you’re the President.** Here goes ...” He reached out and **switched on the camera** in the nose of the spacecraft, and ... (s.26)

Uzayda süzülen, içi insan dolu cam bir asansörün olduğuna inanamayan Başkan, astronotlara içindeki buldukları uzay kapsülündeki kamerayı hatırlatır ve olan biteni görmek için kamerayı açmalarını ister. KM’de geçen *switch on* fiili *bir makineyi ya da sistemi çalıştırmak/açmak* anlamına gelir. Ç1’in ilk cümlede kullandığı *işlet* karşılığı, metinde geçen cihazın kamera olduğu düşünülürse, bu cihazı açmayı kastetmek için erek dilde tercih edilen bir fiil değildir. Erek dilde kamerayı *açmak* ya da *çalıştırmak* fiilleriyle kullanmak daha yaygındır. Ç1 astronotun cevabında ise *çalıştırmak* fiilini kullanmıştır. Ç2 yalnızca çalıştırmak fiilini kullanmıştır. Astronotun cevabında geçen ‘*No wonder why you’re the President*’ cümlesinin çevirinde Ç1’in kullandığı *tevekkeli* kelimesi çocuk okurun yadırgayabileceği bir diğer noktadır. Kullanım semantik bağlamda doğru olsa da kelime tercihi, çocuk okurun çoğuna yabancı kalacak, daha ziyade yetişkinlerin kullandığı ve anladığı türden, eski bir zarftır. Son olarak astronot kameraya uzanır ve onu çalıştırır. Ç1 de Ç2 de belki daha önce aynısını ya da benzerini kullandıkları için, tekrar *kamerayı çalıştırdı* demeyi tercih etmez. Ç2’nin cümlesinde astronot düğmeye basarken, Ç1’in cümlesinde anahtarını çevirir. Erek dilde elektrik anahtarı, evde prizlerin yanında olup ışıkları açıp kapamaya veya bazı elektronik aletlerin üzerinde onları açıp kapamaya yarayan bir mekanizmadır. Ne var ki erek metne ulaşacak çocuk kitlesinin en küçük yaş grubu göz önünde bulundurulacak olursa, anahtarın gerçek anlamı olan kapıyı ya da kilitlenebilir bir objeyi kilitlemeye veya açmaya

yarayan nesnenin akıllarına geleceği tahmin edilir. Bu romanı okuması uygun görülen yaş aralığında her çocuk bir kelimenin gerçek anlamını, yan anlamını veya terim anlamını bilmeyebilir.

Örnek 5:

EM1: “Bu halat çelikten yapılmıştır, **çifte su verilmiş çelikten.** ...” (s.83)

EM2: “Efendim, o çelik bir halat,” dedi Bay Wonka. “**Hem de çeliklerin en sağlamından.** ...” (s.100)

KM: “It’s a steel rope,” said Mr Wonka. “**It’s made of re-inscorched steel.** ...” (s.95)

Otel personeli ve astronotların oteldeki zalim uzaylı türünün saldırısına uğramasıyla onları oradan kurtarmak için asansörün kancalı halatlarını uzay kapsülüne geçirip, onları oradan kurtaran Bay Wonka yukarıdaki örnek cümlede asansördekilere, halatların ne kadar sağlam olduğunu açıklar. Yazar, halatların üretildiği çeliğin türünü kendi uydurduğu bir sıfatla niteler: *re-inscorched*. Kelimenin başındaki *re-* ön eki eklendiği kelimeye *tekrar* ya da *geri(ye)* anlamı katar; *scorch* ise *kavurmak*, *ateşe tutmak* anlamına gelen bir fiildir. Halatın sağlamlığının, yapısındaki çeliğin defalarca ateşte dövülmesinden kaynaklandığını anlatmak isteyen yazar, kaynak dilde mevcut, anlamlı bazı ek ve kelimelerden faydalanır ve sondaki *-ed* ekiyle de bu karışımını sıfata dönüştürür. Ç1 halatın çifte su verilmiş çelikten olduğunu söyleyerek aslında sağlamlığına vurgu yapar. Çifte diyerek “*re-*” ön ekine atıfta bulunur, su verme işlemi ise çelik elde edilirken onu hızla soğutacak şekilde yapılırsa, maddeyi güçlendirir. Ç1, ne kadar hızlı soğursa o kadar güçlü olan çeliğin iki tur sulanarak aşırı güçlendirildiğini ifade eder. Ancak henüz dünyayla ilgili bilgi ve tecrübe edinme aşamasındaki okur bu bilgiye sahip olmayabilir. Bilimsel konulara meraklı bazı çocuklar bilgi sahibi olsa da genel olarak hepsinin bilmesi beklenemez. Doğal olarak düz bir bakış açısıyla çeliğe neden su verildiğini düşünecek okuyucular da olacaktır. Ç2 yalnızca çeliğin çok sağlam olduğunu belirtir; daha fazla ayrıntıya yer vermez.

(Bu örnek ‘*Yazarın Oluşturduğu Kelimeler*’ alt başlığının altına da düşmektedir. Ancak oluşturulan kelimenin orijinalliğine karşın önerilen ifadelerden birinin, çocuk okuyucu tarafından anlamlandırılmasının güç olması kuvvetle muhtemel olduğundan bu başlık altında ele alınır.)

Örnek 6:

EM1: “Ey kutsal soluğum, ey solgun kuğularım! Ey benim dalkavuk kedilerim! Umarım, yaşamım boyunca bir daha böyle bir şeye rastlamam.” (s.62)

EM2: “Az kalsın ocağımızı söndürüyorlardı! Umarım bir daha öyle bir şey görmem!” (s.74)

KM: “Oh, my sainted pants! Oh, my painted ants! Oh, my crawling cats! I hope never to see anything like *that* again!” (s.70)

Zalim uzaylı türünün elinden kurtulan Bay Wonka yaşadıklarının şokunu kaynakta görüldüğü üzere yine kendine özgü bir şekilde yansıtır. Yazarın karakter için oluşturduğu özgün dil kullanımının bu örneğinde yine ses oyunları mevcuttur. Son kelimelerin sonundaki “-s” sesinin yarattığı ahengin yanı sıra *sainted pants- painted ants* ifadelerinin söylemi kendi içinde ayrı bir uyumludur. Ç1 kelimeleri birebir aynı anlamıyla vermese de konuşan karakterin özgün dilini korumaya çalışmıştır. Ne var ki bu özgünlük erek kitlenin, karakterin vermeye çalıştığı tepkiyi anlamasını zorlaştırır mı kolaylaştırır mı; zorlaştırırsa eğer mizahi amaçlı bu kullanımlar içindeki komediyi yitirir mi soruları akla gelir. Ç2 karakterin tepkisini erek kültüre has bir deyimle yerelleştirerek aktarır; çocuğun bağlamdan kopması riskini almaz.

Örnek 7:

EM1: “Koca sesli erkek kediler!” diye bağırdı Bay Vonka. (s.90)

EM2: Bay Wonka birden “Ağzınıza sağlık! Tam üstüne bastınız!” diye bağırdı. (s.107)

KM: “Great thundering tomcats!” cried Mr Wonka. (s.102)

Buradaki cümle de bir önceki örnekte anlatılan duruma başka bir örnektir. Gruptan biriyle aynı fikirde olduğunu belirten Bay Wonka bu göstermek için yine kendine özgü bir tepki verir. Ç1 bu sefer kaynaktakinden çok bağımsız bir çeviri vermez; sözcüklerin anlamı neredeyse kaynaktakiyle aynıdır. Ancak bu cümle, Bay Wonka’nın nasıl bir tepki verdiğini anlamak açısından çocuk okuyucuya yabancı görünebilir. Yine de metnin devamında Bay Wonka’nın, katıldığını belirttiği fikri uygulamaya geçirmesi, okuyucu için bir ipucu olabilir. Ç2 yine tepkiyi yerelleştirerek erek dilde duruma uygun olarak kullanılan iki deyim bir arada kullanır.

3.2.11. Kıtalar, Bentler ve Şarkı Sözleri

Roald Dahl’ın seri olarak planlayıp yazdığı *Charlie and the Chocolate Factory* ve *Charlie and the Great Glass Elevator* kitaplarının her ikisinde de gerek Willy Wonka’nın bazı durumları dörtlükler ya da bentlerle açıkladığı noktalar, gerekse Umpa-Lumpaların dörtlükler, bentler ve en çok da şarkılar aracılığıyla kahramanlarla iletişim kurduğu bölümler mevcuttur. Dörtlükler dört dizeden, bentler ise dörtten fazla dizeden oluşan, çoğunlukla belli bir ölçü ve uyak düzeni içermek kaydıyla belli bir temayı anlatan yapılardır. Şarkı sözleri de tıpkı bu yapılar gibi, bir temayı aynı dil özelliklerini kullanarak ahenkle anlatır. Ferhan Oğuzkan’ın konunun önemiyle ilgili sözlerini hatırlarsak tekerleme, dörtlük, nakarat vb. yapıları çevirirken mümkün olduğu ölçüde bir ahenk tutturmak, kitabı çocuk için etkileyici ve akılda kalıcı hale getirmekteydi (Oğuzkan 1987: 310).

Bu tür yapıların çevirileri, anlam ve biçim arasındaki uyumu sağlamakla ilgilidir. Bu uyumu sağlayan bir yapı ortaya çıkarmak için pek çok strateji kullanılır. Konuyla ilgili kuramlar ise bu yapıların çevrilemezliği ve bir başka dilde yeniden yazımı üzerinedir. Ancak bu tür, biçim gibi nesnel, anlam gibi öznel özellikler içerdiğinden evrensel bir çeviri yöntemi önermek mümkün değildir. Andre Lefevere'e göre çevirmen, bu yapıları doğal ve nesnel bir şekilde yansıtmakla kalmaz çeşitli edebiyat gelenekleri arasında aracı olur (Lefevere 1994: 6). Çevirinin bir yeniden yaratım süreci olduğunu savunan Lefevere (1975) şiir çevirisiyle ilgili yedi strateji önerir:

1. Sessel (Metinde hâkim öge sestir; bu konuda eş değerlik sağlanırken anlam açıkça sunulmayabilir.)
2. Sözcüğü sözcüğüne (Kaynaktaki her sözcüğün anlamca eş değerinin erek dilde mevcudiyeti varsayılır.)
3. Ölçü odaklı (Biçim özelliklerinden bilhassa ölçünün korunmasını hedefler.)
4. Düzyazı olarak (Kaynak olan ya da kaynakta var olan şiirin ahengine yakın anlatımı olan bir düz yazı ile aktarım sağlanır.)
5. Uyak odaklı (Kaynakta uyak ve/veya ölçüyle sağlanan unsurlar erek metinde de sağlanmaya çalışılır. Bu nedenle bazen duruma en uygun sözcük kullanılamaz.)
6. Serbest nazım (Kaynaktaki yapı herhangi bir ölçü ve uyak kuralına bağlı olmadığından serbestlik vardır; ancak bu serbestlik çevirmeni iki metin arasında denge kurarken zorlayabilir.)
7. Yorum (Bu başlık öykünme ve uyarlama olarak ikiye ayrılır. Uyarlamada çevirmen, metnin içeriğini korurken biçiminde değişiklik yapabilir; öykünmede ise kendi şiirini üretir.)

Şiir ve şiir türleri, geçmişten günümüze çeviri ile ilgili pek çok araştırma ve çalışmanın salt odağı olmuştur. Aşağıda ele alınan örnekler ise bu çalışmanın konusu olan kitapta yer alan dörtlükler, bentler, şiirler ve şarkı sözlerinin çevirileriyle ilgilidir. Aşağıdaki örneklerde gözlemlenen çevirmen davranışları, söz konusu örnekler haricinde erek metne aktarılan şiirsel yapılar için de genel bir çerçeve çizmektedir.

Örnek 2:

EM1: (s.66-67)

“Ağır, cumbuldak ve kaygan
Ama bize ne bundan,
Giremezsin ki kapıdan,
Hadi yaylan bakalım, oradan,
Fazla umuda kapılmadan.”

KM: (s.75)

“You are slimy and soggy and squishous!
But what do we care
Cause you can't get in here,
So hop it and don't get ambitious!”

EM2: (s.79)

“Seni sevimsiz, suratsız, sinir iblis!
Kuru gürültüye pabuç bırakır mıyız biz?
Hadi bakalım, tası tarağı topla yaylan,
Bas git, tepemizin tasını attırmadan!”

Uzay Oteli'nde gördükleri uzaylılardan kaçıp Büyük Cam Asansör'e sığınan Charlie ve ailesi bu korku doludur, onlarla asansörde olan Bay Wonka ise icadının uzaylı geçirmez olduğunu, korkmamalarını söyler ve bu esnada asansörün etrafında turlayan bir uzaylıya yukarıdaki dörtlükle seslenir. Yazar bu dörtlükte önce uzaylıların fiziksel özelliklerine atıfta bulunur, sonra bunların hiçbirinin önemi olmadığını, asla içeri giremeyeceğini ve bu nedenle bu hevesten vazgeçmesi gerektiğini ima eder. Dörtlükteki dizelerin sonlarında ses benzerliği olan kelimeler kullanarak bir ahenk tutturur. İlk ve son dizeler (squishous-ambitious) ile ikinci ve üçüncü dizeler (care-here) benzer seslerle bitmektedirler. Uyak dizimi abba düzenini takip eder. Belli bir ölçü tutturulmaya çalışılmamıştır.

Ç1'in çevirisine baktığımızda çevirmenin uyak odaklı bir çeviri sunduğu görülür. Yalnızca uyak dizimi farklıdır (aaaaaa). İlk dizinin sonundaki *kaygan* kelimesinin sonundaki *-an* haricinde diğer dört dörtlüğün son kelimeleri *-dan* ile biter; ancak içinde geçen *-an* bir uyak düzeni tutturur. Kaynakta anlatılanlar erek dile doğrudan ya da olabilecek en yakın karşılıklar seçilerek çevrilir. Uyak düzenini kaçırmamak için sözcük seçimine özen gösterilir; bu sebepten dolayı bazen sözcük eklenmiş bazen de sözcüğün akla gelen ilk anlamı yerine yakın anlamlısı kullanılmıştır. Örneğin kaynakta 3. dizede *içeri giremezsin* cümlesine EM1'de *kapıdan* kelimesi eklenir ve de kelimenin sonda kullanılması için cümle devrik yapılandırılır. En son dizede yer alan ve erek dilde *istekli, hırslı* anlamına gelen *ambitious* kelimesi yerine de bu anlamlara yaklaşacak ve ses uyumunu sürdürecektir yakın bir alternatif olarak *umuda kapılmadan* ifadesi kullanılır. Yalnız Ç1 son dizeyi iki satıra bölerek yazar ve beş dize elde eder.

Ç2'nin çevirisine gelirsek, onun da uyak odaklı olduğu söylenebilir. Tıpkı KM gibi dört dize olarak uyarlanan çevirinin uyak düzeni aabb şeklindedir. İlk iki dizede *iblis* ve *biz* kelimelerinin, son iki dizede de *yaylan* ve *attırmadan* kelimelerinin sonlarında ses uyumu yakalanır. Ç2'nin dörtlüğü EM1'e kıyasla daha serbest bir çeviri ortaya koyar. Ancak dörtlüğün yapısı ve dokusu genel anlamda korunmaktadır. İlk dize kaynaktakiyle aynı sıfatlarla olmasa da uzaylıları tarif eder. İkinci dize de ne olduklarının asansördekiler için hiç fark etmediğini anlatır. İçeri giremeyeceklerini belirten kaynağın üçüncü dizesinden bahsedilmeden dördüncü dizesine uygun olarak uzaylılara çekip gitmeleri söylenir. Son dize bir önceki pekiştirir nitelikte *bas git* ifadesiyle başlasa da devamındaki cümle çevirmenin eklemesidir.

Örnek 2:

EM1: (s.98)

“Döndü Vili Vonka'mız hele!”
Yas bağlamıştık dönmeyeceksin diye!
Bıraktın sanıyorduk bizi öksüz böyle!
İnanmıştık öğle yemeği olacağına bile!
Uzaydaki korkunç yaratıklardan birine!”

EM2: (s.116)

“Şükürler olsun yüce Tanrımıza!
Willy Wonka döndü yine aramıza!
Korktuk geri dönmeyeceksin diye!
Bıraktın sandık bizi bir başımıza!
Duyduk ki yüzlerce korkunç canavarla
Savaşa tutuşmuşsun uzayın ortasında.
Sandık ki indirdiler seni mideye
O yaratıklar öğle yemeği niyetine!”

KM: (s.111)

“Oh alleluia and hooray!
Our Willy Wonka's back today!
We thought you'd never make it home!
We thought you'd left us alone!
We knew that you would have to face
Some frightful creatures up in space.
We even thought we heard the crunch
Of someone eating you for lunch...”

Örnekten kaynaktan alınan sekiz dizelik kıta, Bay Wonka'nın uzaylılardan kaçarak sağlam bir şekilde dönebilmesine sevine Umpa-Lumpalar'ın şarkısıdır. Yazar yine dizelerin arasındaki ses uyumuna dikkat etmiştir. Uyak düzeni aabbccdd şeklindedir. İkişerli bu düzende sırasıyla -ay, -e, -ce ve -unch sesleri tekrar eder. İlk dizede sevinçlerini yerel bir ifade ve nida ile belirten Umpa-Lumpalar, ikinci dizede Willy Wonkalarının geri döndüklerini

söyler. Sonra onun asla eve dönemeyeceğini ve kendilerini yalnız bıraktıklarını düşündüklerini belirtirler. Uzayda dehşet saçan bazı canlılarla karşı karşıya kalacağını tahmin ettiklerini belirtip, onu öğle yemeği niyetine yiyen bir uzaylının ağzından çıkan kütürtüleri bile duyduklarını söyleyerek şarkılarını sonlandırırılar.

EM1'e bakıldığında ilk dikkat çeken nokta dize sayısıdır, sekiz dizeli kaynağın aksine EM1 beş dizeden oluşmaktadır. Ç1 çıkarma stratejisiyle bazı satırları atladığı için nispeten kısa bir çeviri ortaya çıkmıştır. Çıkarılan dizelerden biri Umpa-Lumpaların patronlarının geri gelmesiyle duydukları mutluluğu yansıtmak için kaynak dilde şükür göstergesi olan *alleluia* kelimesini ve aynı dilde bir sevinç nidası olan *hooray* ifadesini içeren ilk dizedir. Atlanan diğer iki dize ise yine patronlarının uzayda dehşet saçan bazı canlılarla karşı karşıya kalacağını tahmin ettikleri beşinci ve altıncı dizelerdir. Ç1'in bu üç dizeyi neden atladığı bilinmez. Uyak düzeni konusuna ise yine özen gösterir. Diller arasında aynı düzeni tutturmak çok güçtür. Benzer bir ses uyumunu yakalamak bile kelime seçimlerinde doğrudan değil yakın anlamlı olanı seçmeye, cümleyi devrik kurmaya ya da çeviri ediminde yaratıcı bir yol izlemeye neden olmaktadır. Ç1'in tutturduğu uyak düzeni aaaaa şeklindedir; dize sonlarındaki tüm kelimeler '-e' sesiyle biter. Ç1 erek metne aktardığı dizelerin anlamını korur; ancak bazı yerel kullanımlar ve eklemeler mevcuttur. İlk dizedeki *hele* kullanımı erek dilde günlük dile ait bir kullanımdır ve burada uyak düzeni yaratmak için tercih edilmiş olması muhtemeldir. İkinci ve üçüncü dizelerde sırasıyla yas bağlamak ve öksüz bırakmak ifadeleri çevirmenin yorum katarak metne eklediği ifadelerdir; kaynakla anlam bütünlüğünü sağlamaktadırlar. Son iki satırda ise anlam birebir kaynakla aynıdır; yalnızca insan yeme esnasında uzaylıların ağzından çıkması muhtemel kütürtü sesi yansıtılmamıştır.

EM2'ye bakıldığında, Ç2'nin dize sayısına sadık kaldığı anlaşılır. Tıpkı yazar ve Ç1 gibi Ç2 de bir uyak düzeni sağlamaktadır. Dizeler okunduğunda ilk dört ve son dört dize kulağa, bir şiirin iki kıtası misali kendi içinde daha uyumlu gelmektedir; bu yolla uyak düzenini aktarırsak ilk dörtlük aaba, son dörtlük aabb şeklinde bir uyak düzeni içerir. İlk dörtlükte a harfini temsil eden tekrar -mıza hecesi, b harfi ise -e sesidir. Son dörtlükte ise a harfini temsil eden tekrar -a sesi, b harfi ise -e sesidir. Ç2 ilk dizedeki şükür sözcükleri erek kültürün aşına olduğu bir ifadeyle aktarır. Dizeler kaynaktaki dizelerle anlamca örtüşür. Yalnızca üçüncü dizedeki *korkmak* fiili, beşinci dizede *duymak* fiili ve canavarların sayısını aşağı yukarı veren *yüzlerce* kelimesi, altıncı dizedeki *savaşa tutuşmak* fiili kaynakta verilen bilgiyle birebir değil benzer yapıdadır. Son olarak insan yeme esnasında uzaylıların ağzından çıkması muhtemel kütürtü sesini Ç2 de metne yansıtılmamıştır. Anlamlı ve uyak düzeni olan bir çeviri üreten çevirmen metne biraz yorum katmıştır.

Örnek 3:

EM1: (s.113)

“Öyleyse haydi dostlar başlayalım baştan!
Olsun yaşamımız güllük gülistan!
Siz de alın bir parça bu sihirli ilaçtan!
Yanlış bir şey yapıyorum diye korkmayın sakın
Şu Wonka-Vit’in tadına bir bakın!”

EM2: (s.137)

“Hadi, dostlar, çekinmeyin alın!
Kendinize son bir iyilik yapın!
Bu sihirli hapları ağzınıza atın!
Yalayıp yutun, canınıza can katın!
Hata yaparım diye sakın korkmayın!
ŞU WONKA-VİTA’LARIN TADINA
BAKIN!”

KM: (s.131)

“Come on, old friends, and do what’s right!
Come make your lives as bright as bright!
Just take a dose of this delight!
This heavenly magic dynamite!
You can’t go wrong, you must go right!
IT’S WILLY WONKA’S WONKA-VITE!”

Yukarıdaki örnekte yer alan bent Umpa-Lumpalar tarafından, Bay Wonka kendi icadı olan ve insanı gençleştiren tabletleri tanıttıktan sonra söylenmektedir. Altı dizeden oluşur ve dize sonlarında tekrarlayan ‘-t’ sesi nedeniyle aaaaaa şeklinde bir uyak düzeni izlemektedir. Charlie’nin yaşlılığı bahane ederek hiç yataktan çıkmayan nineleri ve dedesini (Joe Dede hariç) ayaklandırıp tekrar hayata döndürmek amacıyla bu tabletlerden içmeleri için teşvik etmeye çalışan Umpa-Lumpalar ilk iki dizede onlara seslenerek haydi dostlar doğru olanı yapın ve hayatınıza olabildiğince canlılık katın derler; sonraki iki dizede ise bu zevkten, bu eşsiz ve sihirli dinamitten bir doz almalarını tavsiye ederler; son iki dizede de hata etmeyin doğru yolu seçin ve bu Willy Wonka’nın Wonka-Vite’ı diyerek buluşu överler.

EM1’e genel bir bakış atıldığında yine dize sayısındaki farklılık dikkati çeker. Ç1 ilacın etkisinin nitelendiği üçüncü ve dördüncü dizeleri tek dizede toplamıştır. Bu nedenle çevirisi beş dizeden oluşur. Uyak düzenine hem bu kitapta hem bir öncekinde önem veren yazarın bu tavrını her iki çevirmen de çevirilerinde sürmeye özen gösterir. Ç1’in oluşturduğu bent aaabb uyak düzenini izler; ilk üç satırın sonunda ‘-tan’ hecesi, son iki dizenin sonunda ise ‘-akın’ heceleri tekrar ederek bir ahenk oluşturur. Ç1 biçimin yanı sıra anlam bütünlüğünü de korumaktadır. Yalnız diğer çevirilerine kıyasla bu bentte biraz daha özgün davrandığı dizeler mevcuttur. Örneğin ilk dizede kaynağın aksine haydi gelin doğru olanı yapın demek yerine yeni bir başlangıç yapmaya davet eder yaşlıları. İkinci dizede kaynaktaki anlamı *güllük*

gülistanlık deyimiyle yerelleştirerek korur. İlacı ise sadece kaynakta dördüncü dizede geçen *sihirli (magic)* sıfatıyla nitelemeyi tercih eder. Son iki dizeyi kaynakla eş değerde aktarırken sadece son dizede uyak düzenini tutturmak için olsa gerek (*ilacın tadına bakmak* fiilini ekler.

EM2 tıpkı kaynak gibi altı dizeden oluşur ve uyak düzeni, dize sonlarında düzenli olarak tekrar eden ‘-ın’ hecesi nedeniyle aaaaaa şeklindedir. Ç2’nin de kelime eklediği noktalar ve özgün davrandığı dizeler vardır. İlk dizede *çekinmeyin alın* ifadesi ve ikinci dizede *kendinize son bir iyilik yapın* çevirmenin yaratıcı düşünmesiyle erek metne eklenmiş ve onun bir uyak düzeni tutturmasına yardımcı olmuştur. Ç1 gibi Ç2 de hapa sadece kaynakta dördüncü dizede geçen *sihirli (magic)* sıfatıyla nitelemeyi tercih etmektedir. Kaynakta üç ve dördüncü dizeler hapa nitelerken, EM2’de yalnızca üçüncü dizede bu yapılırken dördüncü dize tamamen Ç2’nin erek metne eklediği bir dizedir. Son iki dizede kaynağı birebir izleyen Ç2, yine Ç1 gibi son dizede (*ilacın tadına bakmak* fiilini ekler.

Örnek 4:

EM1: (s.138)

“Artı oldu artık

Senden de benden de daha artı

Acaba kaç

Kaç oldu yaşı

Yüz üç mü?

Yoksa daha büyük mü?”

KM: (s.162)

“She’s as plussy as plussy can be!

She’s more plussy than you and me!

The question is how,

Just how old is she now?

Is she more than a hundred and three?”

EM2: (s.170)

“Su katılmamış bir Artı o artık!

Senden de benden de daha Artı!

Acaba dozunu fazla mı kaçırdık?

Kadıncağızı çok mu yaşlandırdık?”

Aç gözlülükle aşırı gençlik hapa alan Georgina Nine, Eksiler Ülkesi’ne gidince hiç doğmamış gibi olur. Charlie ve Bay Wonka nineyi kurtarmak için çıktıkları tehlikeli yolculuğun sonunda, onu geri döndürmek için verdikleri yaşlanma formülünün dozunu kaçırlar. Nine geri döndüğü için herkes mutludur ancak bu sefer de nine aşırı artılandığı için (yani fazla yaş aldığından) her an ölecek kadar yaşlıdır. Bu durumu Bay Wonka kaynakta yukarıda verilen bentle ifade eder. Uyak düzeni aabba dizilimini izler; ilk iki ve son dizede ‘-e’ sesi, üçüncü ve dördüncü dizelerde ‘-ow’ hecesi tekrar ederek bende ahenk katarlar. Bay Wonka ilk iki dizede, ninenin olabildiğince artıya dönüştüğünü, hatta artık senden benden

daha artı olduğunu söyler. Son üç dizede ise önce bunun nasıl olduğunu, ninenin şimdi kaç yaşında olduğunu, yüz üçü yaşını geçip geçmediğini sorgular.

EM1’de kaynaktakinden bir tane fazla dize mevcuttur; altı dizeden oluşmaktadır. Çünkü Ç1 son dizeyi ikiye bölerek aktarmıştır. Ç1 bu bentte tıpkı kaynakta yazarın yaptığı gibi bazı dizelerde tekrar eden kelimelerle de uyum sağlamaya çalışmıştır: ilk dizedeki *artı* ve *artık* kelimelerinin benzerliği, ikinci dizede de tekrar eden *artı* kelimesi, üçüncü ve dördüncü dizelerdeki *kaç* soru kelimesi (son iki tekrar örneği kaynakta da mevcuttur). Ahengin daha ziyade tekrar eden bu kelimelerle sağlandığı bentte abcbdd dizilimini izleyen uyak düzeni önceki örneklere göre nispeten dağınıktır. İkinci ve dördüncü dizelerde ‘-ı’ (b) sesi, son iki dizede ise ‘-mü’ (d) soru kelimesi tekrar ederek ses uyumu yaratır. Anlamsal düzeyde bütünlük olmasının yanı sıra, çeviri neredeyse birebir kaynağı takip etmektedir. Yalnızca ilk dizede kaynağın belirttiği gibi ninenin, bir artı ne kadar artı olabilirse, o kadar artı olduğunu söylemek yerine (böylesi bir aktarımın çocuğa karmaşık gelebilme ihtimalini ve kelime ya da ses düzeyinde bir ahenk yaratma ihtimalinden dolayı olsa gerek) sadece kadının artık artı olduğunu söyler. İkinci dize kaynakla birebir aynı sözcükler ve anlamla aktarılırken, üçüncü dizede *acaba kaç* diyerek bir sonraki dizede yer alan kadının yaşının kaç olduğu sorusunu pekiştirir. Kaynakta bu dize *nasıl oldu bu* diye de algılanabilir, Ç1’in de belirttiği gibi bir sonraki soruda geçen ve yaşa yönelen *how* sorusunu da pekiştiriyor olabilir. Kaynaktaki son dizede yer alan *yüz üç yaşından da mı fazla* ifadesini Ç1, *yüz üç mü yoksa daha büyük mü* şeklinde iki farklı dize yaratarak aktarır.

EM2’ye göz atınca bu sefer Ç2’nin dizeleri azalttığı görülür. Ç2 ilk iki dize hariç serbest bir çeviri davranışı sergilemektedir. İlk dizede de ninenin artı olma durumunun netliğini, erek dilde bu anlamda kullanılan *su katılmamış* deyiimiyle aktarır. Üçüncü dizesinde ise *acaba bu nasıl oldu* sorusu yerine, olay örgüsünden de anlaşılabilir bir bilgiyi çeviride kullanarak, ilacın dozunun fazla kaçıp kaçmadığına dair bir soru yöneltir. Kaynağın son iki dizesi ninenin yaşını sorgularken, Ç2 tahmini bir yaş verip iki soru yöneltmek yerine doğrudan ninenin fazla mı yaşlandırıldığını sorgular. Ç2, Ç1’e göre daha düzenli bir uyak düzeni izler; uyak düzeni abaa sırasını izler. İlk ve son iki dizede -(t)dık hecesi tekrar ederken, ikinci dizinin sonundaki *artı* kelimesi, ilk dizede hem tekrar ederek hem de sondaki *artık* kelimesinin içinde geçerek ayrıca bir uyum yaratır. Her iki çevirinin de son iki dizesi tıpkı kaynakta olduğu gibi soru sormaktadır.

Her iki çevirmen de çevirilerinde uyak odaklı davranışlar sergilemektedir. Yorum basamağıyla ilgili olarak Ç1 de Ç2 de uyarılma yolunu izler; uyak odaklı çeviriler sergileseler de biçimsel özelliklerde kaynak ve erek metinler arasında farklılıklar görülür. Ç2’nin Ç1’e

kıyasla daha özgün ve yaratıcı davrandığı dizeler mevcuttur. Ç1'in ise kaynağa sadık kalmaya daha meyilli olduğu söylenebilir. Ancak iki çevirmen de öykünmeyi tercih etmez. Anlamsal bütünlüğü kaynak dilde olduğu şekilde erek dile aktarmaya özen gösterirler; yani anlam ve biçim arasındaki uyuma dikkat ederler. Her ikisi de yerel kullanımlara yer vererek metni okuyucuya yaklaştırırlar.

SONUÇ

Bir önceki bölümde gerçekleştirilen karşılaştırmalı çözümlemede gözlemlenen çevirmen davranışlarını ve izlenen çeviri stratejilerini, romanın hitap ettiği kitleye has unsurlarla ilgili açıklamalarla birlikte değerlendirir ve yeniden çeviri varsayımı kapsamında yer alan unsurlarla aşağıda görüldüğü üzere ilişkilendirirsek:

- Paul Bensimon, ilk çevirilerin hedef kültürde okunabilir olmayı ve kabul görmeyi hedeflenerek çevrildiğinden, yabancılığının azaltıldığını ve dolayısıyla erek kültürde kabul gördükten sonra yeniden çeviriyle tamam olacağı görüşündeydi (Bensimon 1990: ix).

İncelemedeki alt başlıklara ve örneklere dönersek kaynağın yabancılığını azaltacak yerel kullanımlar, deyimler, mecazlar, günlük dile ait ifadeler, argo ya da aşağılayıcı dil örnekleri, benzetmeler vb. kullanımlar olarak sıralanabilir ve bu tür kullanımlara yalnızca ya da daha çok EM1’de yer verilmiştir demek yanlış olur. Hatta iki metni karşılaştırdığımızda, bu kullanımların erek dilde en çok benimsenen, en yerel örneklerine EM2’de rastlamak mümkündür (3.2.1., Ör. 1, 2, 3; 3.2.2., Ör. 1, 4, 5, 6; 3.2.3., Ör. 1, 2, 3, 4).

EM1’de yerelleştirme göstergesi olarak en belirgin göze çarpan şey daha kitabın kapağında yer alan *Çarli* isminin ve diğer insan isimlerinin yazılışlarıdır (*Vili Wonka, Cozefin, Co, Şovlir, Şenks* vb.). İnsan isimleri, erek dilde kullanılan isimlerle değiştirilmese dahi bu isimlerin erek dilin ses sistemindeki okunuşlarıyla yazılmaları bu algıyı yaratabilir. Ç1 bir yandan isimlerin köken olarak yabancılığını muhafaza etmiş bir yandan da yazılışlarına müdahale ederek okunuşu erek dilin fonetik yapısına uyarlamıştır. Riitta Oittinen çocukların okudukları metinlerdeki yabancı isimleri, yetişkinler kadar hoş görmediğini ve dolayısıyla çevirmenlerin yabancı isimleri değiştirme yoluna gidebileceğini söyler (Oittinen 2000: 33).

Ç1’in sergilediği uyarlama şekli arada kalmaktadır; romanın yabancı kimliğini korurken yalnızca okuyucunun okumasını kolaylaştırır. Bu noktada hedef, okumayı kolaylaştırmak ise neden bu uyarlamanın yalnızca insan isimlerinde uygulandığıdır. Tablo 1 incelendiğinde bazı yer isimlerinin (*Washington, Houston* vb.) ve yazarın uydurduğu canlı türlerinin (*Knid, Gnuli, Gonner* vb.) erek dilde alışlagelmedik yazım biçimlerine rağmen olduğu gibi bırakıldığı görülür.

Buna karşın Ç2’nin uydurma canlılara, kaynakta üstlendikleri mizahi göreve ve/veya işleve göre erek dilde kelimler üretmesinin, daha okuyucu dostu ve yerel bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Kültüre has öğelerden biri olan ölçü birimleri ise her iki metinde de yerelleştirilir. Nitekim kaynakta kullanılan ölçü birimlerinin erek metinlerde korunması durumunda sürekli

dipnot ya da parantez içi açıklama gerekir ve bu da çocuk okuyucuyu bir süre sonra sıkarak yorar.

Bir diğer kültüre özgü element olan yemek isimlerine gelirsek kaynağın kendisinde de kaynak kültüre özgü yemeklerden ziyade yazarın hayal gücüne dayanan yiyeceklere rastlanır. Her iki çevirmen de yazarın mizahını koruyarak aktarım yapar. Ancak bu konuda da bazı noktalarda daha yerel davranışlar sergileyen yine EM2'dir (3.2.8., Ör. 1 ve 3).

Bu verilere dayanarak EM1'in yerelleştirilerek kabul gördüğü ve EM2'nin yabancılığı koruyarak ortaya çıkıp EM1'i tamamladığını söyleyemeyiz. Bu durumda Koskinen ve Paloposki'nin (2004) yerelleştirici stratejilerden yabancılaştırıcı stratejilere doğru bir geçiş her yeniden çeviride var olan bir özellik değildir saptaması bu çalışma için geçerlidir.

- Antoine Berman da ilk çevirilerin tamamlanmamış “eksik çeviriler” olduğu görüşündedir (Berman 1990: 5). Ona göre ilk çevirilerde yapılan çeviri hatalarının giderilmek istenmesi yeniden çevirinin ortaya çıkmasındaki en önemli nedenlerden biridir. Nitekim birebir aynı eksende olmasa da erek metnin ortaya çıkmasında, çevirmenin kaynak ve erek dillere olan hakimiyeti, metni yorumlama derecesi, okuyucu kitesini iyi tanınması, iki kültürün de özellikleriyle ilgili bilgi sahibi olması vb. özellikleri etkilidir. Bu çalışmada bunun altını çizen araştırmacılar ve çevirmenlerden bahsedilmiştir. Çevirmenin araştırma becerileri ve süreç öncesi yaptığı çalışmalar da süreç için önemlidir. Dolayısıyla çevirmenin yanlış anladığı ya da yorumladığı bölümler, gözünden kaçan detaylar ya da kaynak dile özel yapılar ve/veya ifadeler erek metne yansır ve bu durum, okuyucuyu yanıltabilir, şaşırtabilir, okumasını sekteye uğratabilir ya da yadırgatıcı olabilir.

Bu söylemlerden yola çıkarak analiz kısmına döndüğümüzde, bahsi geçen durumlara örnekler EM1'de izlenmektedir. Durumun ilk örneği iç kapağın ardından gelen, yazarın romanını ithaf ettiği kişilerin yakınlık derecesinin aktarımında görülür (kaynakta *vaftiz oğul* anlamına gelen *godson*, EM1'de *torun* olarak aktarılmıştır; çevirmenin *erkek torun* anlamına gelen *grandson* ile *godson* kelimelerini karıştırmış olması muhtemeldir.)

Her iki çevirmen de kaynağı okunabilirlik amacına uygun olarak çeşitli stratejilerle aktarmıştır. Bunlardan bazıları ekleme ve çıkarma stratejileridir. Ne var ki EM1'de çevirmen tarafından strateji nedeniyle çıkarılma ihtimali olmayan örnekler de göze çarpar (3.2.7., Ör. 11, 12). Atlanan bu paragraf ve cümle incelendiğinde çocukların ahlakını ya da dünya algısını bozacak ya da kötüye yönlendirecek tasvirlerin, kelimelerin ya da ifadelerin olmadığı anlaşılır. Benzer uzunluk ya da zorluk derecesindeki cümlelerin bu kısımların öncesinde ve sonrasında çevrildiği yerler de vardır. Bu durumda metnin bu kısımlarında çevirmenin dikkatinden kaçan noktaların olduğu ya da bazı noktaları yanlış yorumlamış olma ihtimali düşünülerek, çıkarma

eylemnin erek metni daha işlevsel hale getireceği için değil, kişisel nedenlerden ötürü gerçekleşmiş olması mümkün görünür. Ekleme yapılan bazı cümlelerde ise okuyucuya, kaynakta yer almayan bilgiler verilir (3.2.7., Ör. 7, 8).

Yine kaynaktaki bazı cümleler incelendiğinde akla ilk gelen, iki dilin dilbilgisi ve sözcük yapılarının birbirinden çok farklı olmasından dolayı dikkatle okunmayan bir cümlenin kolaylıkla yanlış anlaşılıp o şekilde de aktarılacağıdır. Benzer şekilde yadırgatıcı bazı ifadelerin de yanlış/eksik yorumlamadan ortaya çıktığı örnekler mevcuttur (3.2.9., Ör. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8; 3.2.10., Ör. 1, 2, 3, 4, 5).

EM2’de bu ve benzeri örneklerin saptanmaması, yeniden çeviriye olan ihtiyacın bir sebeplerinden birinin ilk çevirideki hatalardan kaynaklı olabileceğini gösterir.

• Lawrence Venuti’nin (2003: 25) yeniden çevirilerin önceki çevirilerden farklı olmak amacıyla ortaya çıktığı söylemine dönersek, yeniden çevirilerin erek kültürde mevcut normlarla rekabet ederek yeni değerler yaratmak amacı taşıyabileceklerini hatırlarız. Nitekim yeniden çevirileri postmodernist bir yaklaşımla ele alan Brownlie de yeniden çevirilerin ortaya çıkmasını, değişen ideolojiler, dilbilim, edebiyat ve çeviri normları vb. tarihi ve kültürel durumlarla ilişkilendirir (2006: 150).

Çalışmanın önceki bölümlerinde bahsi geçen bu ve benzeri çalışmalar düşünülerek ilk çeviri ve yeniden çevirilerin arasında geçen zamanda, söz konusu çevirilerin erek kültürdeki işlevinin değişmiş olabileceği söylenebilir.

Bu etkenler göz önünde bulundurularak iki erek metne yaklaşır ve verilen örneklerdeki dil kullanımını, cümle yapısını, sözcük dizilimini düşünürsek EM1’in kaynağı birebir aktarmaya daha meyilli olduğu gözlenmektedir. Öyle ki çevirmen kaynağın seyrini bozmamaya çalışırken, alt başlık 3.2.9’da yer alan beşinci örnekteki gibi bir aktarım hatasına düşmüştür.

Görselde asansörün içindeki canlılar *defol* yazısının şeklini alırken, çevirmenin durumu tıpkı kaynaktaki gibi, en baş harfi oluşturan uzaylıyı *s* harfine dönüştürerek aktarması, metinde *sefol* gibi erek dilde olmayan bir kelimeyi ortaya çıkarmıştır. Konuyla ilgili örneklerle hem alt başlıklarda hem EM1’in genelinde rastlanır (3.2.7., Ör.1, 2, 3, 4, 8, 9; 3.2.9., Ör. 1, 3, 7).

EM2 ise bazı uzun cümle yapılarını bölerek anlatır (3.2.9., Ör. 1, 5). Yine bu çeviride bazı cümlelerde, çevirmenin kaynakta anlatılanı yeterli düzeyde ifade ettiğini düşündüğü noktalarda, belli ifadeler ya da nitelemeler çıkarılır. Böylece dil sadeleştirilir, okuma kolaylaşır (3.2.7., Ör. 4, 5, 8, 9, 10).

Ekleme yapılan yerlerde ise çocuğun dilini zenginleştirecek ve okuma heyecanını arttıracak ya da olayı anlamasını kolaylaştıracak ifadelerin kullanımı dikkat çeker (3.2.2., Ör. 6; 3.2.7., Ör. 1,2,3; 3.2.9., Ör. 2).

Bazı mizahi öğelerin yerelleştirmesi çocuk okurun esprileri daha kolay algılamasını sağlar, okuma zevkini artırır (3.2.2., Ör. 5; 3.2.8., Ör. 1; 3.2.9., Ör. 8; 3.2.10., Ör. 6, 7).

Okuma zevkini arttıran bir diğer unsur ise çevirmenin kaynaktaki uydurma uzaylı türüne bulduğu ve çocuk okurun hem aklında hem dilinde yer eden *Congoloz* kelimesi ile Eksiler Ülkesi'nde görünmez olup insana değdiği an ona zarar veren *Gnuli* adlı varlıklar için bulduğu hem işlevsel hem eğlenceli *Gözgörmez* tabiridir (3.2.4.).

EM1 ve EM2'nin okuma eylemine keyif katma konusunda ortak strateji izledikleri nokta ise kıtalar, bentler ve şarkı sözlerinin çevirisi olmuştur. Her iki erek metin de Lefevere (1975) tarafından önerilen şiir çevirisi stratejilerinden *Uyak Odaklı* ve *Yorum (Uyarlama)* stratejilerini izler. Kaynak metnin içeriği ve ahengi erek metinlere yansımaktadır. Ancak yine EM2'de, ilk çeviriye kıyasla daha özgün ve yaratıcı dizelerin olduğu örnekler mevcuttur.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda EM2'nin kaynağı birebir aktarmaktansa, çocuk okura ve onun özelliklerine odaklandığını; metnin anlamını, erek kültürün okuyucusunun kolay anlayacağı ve eğleneceği şekilde aktarmaya özen gösterdiğini söyleyebiliriz. Yani pedagojik etkenler, kitabın çocukla rahat bir diyalog kurması ve ekonomik etkenler gözetilerek yeniden çevirinin erek kültürdeki işlevi farklılaşır. Bu bağlamda ekonomik etken dilin sade kullanımıyla ilgilidir.

- Ekonomi terimine yeniden çeviride farklı bir açıdan daha bakarsak yine Venuti'nin bir söyleminin anımsarız. Yeniden çevirilerin ortaya çıkmasında ekonomik sebeplerin de rol oynadığına değinen Venuti, yayınevlerinin ticari kaygılarla kanonlaşmış eserleri seçerek genel okuyucuya hitap edecek şekilde yeniden çevrilmesine dikkat çeker (Venuti 2003: 30).

Necdet Neydim (2003) de geçmişten günümüze çeviri paradigmasının değişimini ele aldığı kitabında, bu çalışmanın konusu olan romanın ve serinin bir önceki romanının, eğitici olmasının yanı sıra, insanın aşırıya kaçabilen doğasını gerçekçi bir şekilde karikatürize ettiğini ve Roald Dahl'ın kitaplarında çocuğun, bir değer olarak naif bir biçimde, nesne olarak değil özne olarak yer aldığını belirtir. Erek kültürün çocuk okuyucusunun da artık bu özne görevini devraldığı ve bunun bilincinde olduğu post modern dönemde, kendisinin okumayı tercih ettiği kitaplara ulaşabiliyor olması yayınevinin görevidir.

Bu bilgiler ışığında, erek kültür okuyucusunun kitaplığında yer vererek benimsediği roman, bu kültürün çocuk edebiyatında saygınlaşmış ve yayınevinin de değişen normları ve ilk çevirideki hataları göz önünde bulundurarak yeniden çeviriye yöneldiği ve kitabı okuyucuya daha pürüzsüz okuyacağı şekilde tekrar sunduğu çıkarımında bulunmak mümkündür. Bu eserin satışının sürekliliği ise yayınevinin ekonomisine katkı sağlar.

Son olarak, bu roman için yeniden çevirinin, Bensimon'un da söylediği gibi ilk çeviride yapılan hataların giderilmesi için ortaya çıktığı söylenebilir. Yeniden çevirinin yalnızca eskime ve tamamlamadan kaynaklanmayacağını düşünen araştırmacılar, bu varsayımın kapsamına yukarıda ele alınan diğer değişkenleri de eklemiştir. Kapsamı genişlettikleri zaman aralığına dikkat edersek, çocuk edebiyatı alanında yeniden çevirinin yapıldığı dönemde genel olarak bir norm değişikliği yaşandığı anlaşılır. Çevirilerin önceki dönemlerde, günümüze kıyasla, kaynak metne daha yakın olma eğilimindeyken; artık edebiyatın öznesi, hatta hassas bir öznesi olan, çocuğa odaklı olduğu gözlemlenir. Dolayısıyla yeniden çevirilerin erek kültürdeki işlevi değişmiştir. Yani yeniden çevirinin, postmodern dönemde bir birey olarak neleri sevdiğine karar veren ve okuyacağı eseri kendi seçen çocuğun, daha kolay okuyup anlayacağı, erek dilin zenginliklerine daha aşina olacağı, hiçbir mizahi öğeyi kaçırmayacağı ve okumasını olabildiğince pürüzsüz sürdüreceği şekilde gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür.

Çocuk edebiyatında hem dünya çapında hem erek kültürde saygınlaşan bu romanın değişen normlara ayak uydurarak markette sirkülasyonunun sağlanması ise yeniden çevirinin ekonomik faktörüyle ilişkilendirilebilir. Ayrıca yayınevinin, romanın son çevirisini yayınlarken, kitabın sonunda çocuğun kitapla ilgili düşüncelerini gözden geçirmesi için yer verdiği ek sayfa ve okuma alışkanlığını güdülemek için düştüğü not, okuyucu ve kitap arasındaki bağı kuvvetlendirmeye yönelik bir gelişmedir. Bu gelişme bilişsel becerileri destekler ve okuyucunun gelişiminin ne kadar önemli olduğunu altını çizer.

KAYNAKLAR

- Bensimon, Paul. (1990). "Présentation". *Palimpsestes* 4 (13). ix–xiii.
- Berman, Antoine. (1990). "La Retraduction Comme Espace de la Traduction". *Palimpsestes*. 4(13), 1-7.
- Brownlie, S. (2006). "Narrative Theory and Retranslation Theory". *Across Languages and Cultures*. 7(2). 145-170
- Bush, P. (1998/2001). "Literary Translation, Practices", (ed.) Mona Baker, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1st ed., London-Newyork: Routledge, 127–30.
- Coillie, Jan Van. (2006). "Character Names in Translation. A Functional Approach". Jan Van Coillie., Walter.P Verschuere (Eds) *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Machester and England: St. Jerome Publishing. 123-138.
- Dahl, Roald. (2001). *Charlie and the Great Glass Elevator*. London: Penguin Books
- Dahl, Roald. (1991). *Çarli'nin Büyük Cam Asansörü*. İstanbul: Can Yayınları
- Dahl, Roald. (2012). *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü*. İstanbul: Can Yayınları
- Davies, Eirlys. E. (2003). "A Goblin or a Dirty Nose? The Treatment of Culture-Specific References in Translations of the Harry Potter Books". *The Translator* 9(1). 65-100. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799146>
- Demircioğlu, Cemal. (2016). *Çeviribilimde Tarih ve Tarihyazımı: Doğu-Batı Ekseninde Bir Karşılaştırma*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Desmidt, Isabelle. (2009). "(Re) translation Revisited". *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*. 54(4), 669-683.
- Dilidüzgün, Selahattin. (2004). *Çağdaş Çocuk Yazını: Yazın Eğitime Atılan İlk Adım*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları
- Du-Nour, Meryem. (1995). "Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms". Target. *International Journal of Translation Studies*. 7(2), 327-346.
- Epstein, Brett. Jocelyn. (2012). *Translating Expressive Language in Children's Literature: Problems and Solutions*. England: Peter Lang.
- Gambier, Yves. (1994). "La Retraduction, retour et detour". *Meta* 39 (3): 413-417
- Göktürk, Akşit. (1994) *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hanna, Sameh. (2006). *Towards a Sociology of Drama Translation: A Bourdieusian Perspective on Translations of Shakespeare's Great Tragedies in Egypt*, Unpublished PhD Thesis, Manchester: University of Manchester.

- Jones, Francis R. (2009). "Literary Translation", (Eds.) Mona Baker, Gabriela Saldanha *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed., London-New York: Routledge. 152-157.
- Keeling, K. K., Pollard, S. (Eds.). (2009). *Critical Approaches to Food in Children's Literature*. New York and London: Routledge.
- Klingberg, Goethe. (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: CWK Gleerup.
- Kurultay, T., Gürsoy, M. (Eds.). (1991). "Çocuk Edebiyatı, Türkiye'deki Gelişimi ve Çevirisi Üzerine". *Metis Çeviri*. 15: 11-18
- Lathey, Gillian. (2006). *The Translation of Children's Literature: A reader*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- Lathey, Gillian. (2010). *The Role of Translators in Children's Literature*. London-New York: Routledge
- Lefevere, A.: (1975), *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Amsterdam: Van Gorcum & Comp. B.V.
- Milton, John. (2003). "Monteiro Lobato and translation: Um pato se faz com homes e livros". *Delta*. 2003(19), 117-32
- Monday, Jeremy. (2008). *Introducing Translation Studies*. London: Routledge.
- Neydim, Necdet. (2003). *80 Sonrası Paradigma Değişimi Açısından Çeviri Çocuk Edebiyatı*. İstanbul: Bu Yayınevi
- Nord, Christiane. (2003). "Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point". *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 48(12), 182-196.
- Oğuzkan, A. Ferhan. (1987). *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*. İstanbul: Emel Matbaacılık
- Oittinen, Riitta. (2000). *Translating for Children*. New York-London: Garland.
- Paloposki, Outi., Koskinen, Kaisa. (2004). "A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation". *Benjamins Translation Library*. 50. 27-38.
- Pym, Anthony. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Rifat, Mehmet. (2012). *Çeviri Seçkisi 2: Çeviribilim Nedir?* İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Shavit, Zohar. (1981). "Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem", *Poetics Today*, 2(4), 171-179.
- Snell-Hornby, Mary. (2006). "The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints". Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- St Andre, J., André, S., & James, G. (2003). "Retranslation as Argument: Canon Formation, Professionalization, and International Rivalry in 19th Century Sinological Translation", *Cadernos de Tradução*, 11(1), 59-93.
- Şirin, M. Ruhi. (1988). *Çocuk Edebiyatı Yıllığı*. Gökyüzü Yayınları: İstanbul.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. (2009). "Retranslation", (Eds.) Mona Baker, Gabriela Saldanha, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed., London- New York: Routledge. 232-236.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. (2016). *Çevirinin ABC'si*. Say Yayınları: İstanbul.
- Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing
- Toury, Gideon. (1999). "Culture Planning and Translation", (Eds) Alberto Alvarez LUGRÍS and Anxo Fernández Ocampo, *Anovar nosar, estudos de traducción e interpretación* (Vol. 1), Vigo: Universidade de Vigo, 13–26.
- Uygur, Nermi. (2015). *Dilin Gücü: Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Venuti, Lawrence. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-Newyork: Routledge
- Venuti, Lawrence. (2003). "Retranslations: The Creation of Value". *Bucknell Review*, 47(1), 25-38.
- Yavuzer, Haluk. (2001). *Doğum Öncesinden Ergenlik Sonuna Çocuk Psikolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yazıcı, Mine. (2005). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*. İstanbul: Multilingual.
- Zanettin, Federico. (2014). *Comics in Translation*. London-Newyork: Routledge

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

WEB_1, (2012), Anthea Bell, Literary Translator Par Excellence,

<http://booksforkeeps.co.uk/issue/194/childrens-books/articles/anthea-bell-literary-translator-par-excellence> (Erişim 27.06.2020).

WEB_2, (2002), Yüzüklerin Efendisi'ni iki yılda çevirebildim,

<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/yuzuklerin-efendisini-iki-yilda-cevirebildim-38438736> (Erişim 27.06.2020)

WEB_3, (2017), Çocuk kitaplarında çeviri ve diğer önemli şeyler,

<https://t24.com.tr/k24/yazi/cocuk-kitaplarinda-ceviri,1382> (Erişim 26.06.2020)

WEB_4, (2020), About Roald Dahl, <https://www.roalddahl.com/roald-dahl/about> (Erişim 26.06.2020)

WEB_5, (2011), Repton School 'helped inspire Dahl' to write Charlie,

<https://www.bbc.com/news/uk-england-derbyshire-14896806> (Erişim 27.06.2020)

WEB_6, (2015), Charlie'nin Çikolata Fabrikası Hakkında Bilgiler ve Özet,

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/cocuk-edebiyati/charlie-nin-cikolata-fabrikasi-hakkinda-bilgiler-ve-ozeti/4588> (Erişim 26.06.2020)

WEB_7, (2011), Seni Seviyorum Roald Dahl!,

<https://www.birdolapkitap.com/2011/09/13/seni-seviyorum-roald-dahl/> (Erişim 27.06.2020)

WEB_8, (2020), Charlie and the Chocolate Factory, <https://www.roalddahl.com/roald-dahl/stories/a-e/charlie-and-the-chocolate-factory> (Erişim 26.06.2020)

WEB_9, (2020), Charlie and the Great Glass Elevator,

https://roalddahl.fandom.com/wiki/Charlie_and_the_Great_Glass_Elevator (Erişim 27.06.2020)

WEB_10, (2020), Charlie and the Great Glass Elevator, <https://www.roalddahl.com/roald-dahl/stories/a-e/charlie-and-the-great-glass-elevator> (Erişim 26.06.2020)

WEB_11, (2020), Charlie'nin Büyük Cam Asansörü,

https://www.wikizero.com/tr/Charlie%27nin_B%C3%BCy%C3%BCk_Cam_Asans%C3%B6r%C3%BC (27.06.2020)

WEB_12, (2015), Charlie'nin Büyük Cam Asansörü Hakkında Roald Dahl,

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/cocuk-edebiyati/charlie-nin-buyuk-cam-asansoru-hakkinda-roald-dahl/4768> (Erişim 27.06.2020)

WEB_13, (2020), Söz Öbekleri, <https://www.dilbilgisi.net/> (Erişim 26.06.2020)

WEB_14, (2020), Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim 27.06.2020)

- WEB_15, (2020), Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/tr/> (Erişim 27.06.2020)
- WEB_16, (2020), Tureng Sözlük, <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce> (Erişim 27.06.2020)
- WEB_17, (2020), Sesli Sözlük, <https://www.seslisozluk.net/> (Erişim 27.06.2020)
- WEB_18, (2020), Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/> (Erişim 27.06.2020)
- WEB_19, (2016), Roald Dahl: the best gobblefunk words,
<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/jun/14/roald-dahl-dictionary-best-gobblefunk-words> (Erişim 26.06.2020)
- WEB_20, (2016), 50 Amazing Words Roald Dahl Made Up,
https://www.huffpost.com/entry/roald-dahl-words_n_57d74c2de4b09d7a687f6b35 (Erişim 26.06.2020)
- WEB_21, (2013), <https://www.roalddahl.com/blog/2013/march/the-oxford-roald-dahl-dictionary> (Erişim 27.06.2020)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı, Soyadı: Merve Hatipoğlu

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 15.12.1988

E-posta Adresi: hatipoglumrv@gmail.com,
mrv_uygur@hotmail.com

Eğitim Bilgileri:

Derece	Üniversite/Bölüm	Mezuniyet Tarihi
Lisans	İstanbul Ün. / Mütercim-Tercümanlık (İngilizce)	2011

İş Deneyimi:

Ağustos 2017: Öğretim Görevlisi

İstinye Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü

Yabancı Dil:

İngilizce