

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

FİLM ÇEVİRİSİNDE EŞLEME YAPARKEN KARŞILAŞILAN
ÇEVİRİ SORUNLARI

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ

Ankara
Nisan, 2013

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

FİLM ÇEVİRİSİNDE EŞLEME YAPARKEN KARŞILAŞILAN
ÇEVİRİ SORUNLARI

DOKTORA TEZİ

Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ

Danışman: Prof. Dr. Altan ALPEREN

Ankara
Nisan, 2013

JÜRİ ONAY SAYFASI

Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ'nün, “Film Çevirisinde Eşleme Yaparken Karşılaşılan Çeviri Sorunları” başlıklı tezi 03.05.2013 tarihinde, jürimiz tarafından Alman Dili Eğitimi Bilim Dalında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan: **Prof. Dr. Tahsin AKTAŞ**

.....

Üye (Tez Danışmanı): **Prof. Dr. Altan ALPREREN**

.....

Üye: **Doç Dr. Paşa Tefik CEPHE**

.....

Üye: **Doç. Dr. Ünal KAYA**

.....

Üye: **Yrd. Doç. Dr. Yusuf Kenan ÖNCÜ**

.....

ÖNSÖZ

İnsanın var olma nedenlerinden olan bir arada yaşama gereksinimini sağlayan dil, bir arada yaşayan insanların oluşturdukları toplulukların bünyesinde şekillenmiş böylelikle her dil, diğer bir topluluğun bünyesinde şekillenenden farklı bir yapı kazanmış ve kendine has bir kültür geliştirmiştir. Bu şekilde farklılaşan dil ve kültürler nedeniyle toplumların birbirini anlama, birleriyle iletişim kurma gereksinimi, çevirinin doğmasına yol açmış, diller farklılaştıkça çeviri de bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Farklı dil ve kültürler arasında iletişimi sağlayan çeviri olgusu, temel olarak yazılı ve sözlü olmak üzere iki düzeyde gerçekleşmektedir. Ancak günümüzde, kendi ülke sınırlarını aşan farklı alanlardaki filmlerle birlikte görsel-işitsel çeviriden oldukça fazla söz edilir olmuştur. Bu yeni çeviri türünde, yazılı çeviriyi kapsayan görsel çevirinin yanı sıra, sözlü çeviriyi de kapsayan işitsel çeviri söz konusudur. Ayrıca diğer tüm çeviri etkinliklerinden çok daha fazla kitleye ulaşabilme imkânının olması dolayısıyla görsel-işitsel çeviri, konumuz itibariyle film çevirisi, başka dünyaların kapısını açarak ve onlara tanıklık etmeyi sağlayarak kültürlerarası iletişimde ön plana çıkmakta, aktarıldıkları dil ve kültürde farkındalık yaratmakta ve onları etkilemektedir.

Film çevirisinde, filmin tarzı, türü, içeriği, anlamı, işlevi, dili (sinema dili) gibi dokusunu oluşturan özelliklerin gözetilerek hedef dile aktarılması, sözü edilen tüm niteliklerin hedef kültürde yansıtılması, bunu yaparken de hedef dil ve kültürün özelliklerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Aksi halde film, özgünlüğünü ve sanatsal dokusunu yitirerek, hedef dil izleyicisi üzerinde benzer etkiyi gösteremeyecektir.

Günümüzde, farklı diller ve kültürler arasında hem görsel hem de işitsel düzlemde iletişim ve etkileşim sağlayan filmlerin çevirisinde başvurulan yöntemlerden, gün geçtikçe ülkelerde tercih edilme oranı artan dublaj yönteminin odağını oluşturan eşleme, araştırmamızın da odak noktasını oluşturmaktadır.

Film çevirisi, görsel-işitsel doğası nedeniyle diğer tüm çeviri türlerinden ayrılmaktadır. Film çeviri yöntemlerinden olan dublaj ise eşlemeli görsel ve işitsel

çeviri gerektirmesi nedeniyle, daha açık bir ifadeyle, görsel düzlemde yer alan, yazılı iletiler, jest ve mimikler, beden dili gibi sözsüz iletişim öğeleri ile işitsel düzlemde yer alan diyaloglar, nidalar, tonlama, vurgu gibi ses bileşenlerinin birbiriyle eşzamanlı ve uyumlu olmasını gerektirmesi dolayısıyla, diğer tüm film çevirilerinden ayrılmaktadır. Tüm bu özellikli durumuyla diğer film çeviri yöntemlerinden ayrılan dublaj çevirisi de buna koşut olarak diğer görsel-işitsel metin türlerine göre farklılık arz etmektedir.

Yabancı filmlerin çeviri yoluyla, özellikle de dublaj yoluyla oldukça fazla kitleye ulaşması, hedef dil izleyicisi üzerindeki etkileri, çevirisinde dikkat edilmesi, gözetilmesi gereken dilsel ve dil dışı unsurların, teknik ayrıntıların vb. olduğu düşünüldüğünde, film çevirisinin diğer çeviri türlerinden çok daha fazla sorumluluk ve dikkat gerektirdiğinin bu nedenle de çok daha zor bir iş olduğunun farkına varmamak mümkün değildir.

Dillerin farklı yapılarından kaynaklanan nedenlerin de etkisiyle birçok çeviri türünde rastladığımız, çevirmeni, kaynağa bağlı kalmak ile eseri veya metni anlaşılır kılmak arasında bırakan, bir dile ve kültüre özgü atasözleri, deyimler, dil oyunları gibi dilsel öğelerin yanı sıra, dublaja ilişkin yukarıda belirttiğimiz diğer nedenlerden dolayı, çevirmenin tüm bu etkenlere göre oluşturması gereken film metninde (tekste) ekleme, çıkarma, kısaltma, değiştirme gibi değişiklikler yapma özgürlüğü kısıtlanmaktadır. Zira çevirmen, sadece bir metin çevirisi yapmamakta, aynı zamanda eşlemeyi de sağlamaya, daha açık bir ifadeyle bu metni filmin görsel düzeminde yer alan unsurlarla örtüşecek ve senkron olacak şekilde düzenlemeye çalışmaktadır. Bunu yaparken de tekste belirtmesi gereken teknik kısaltmaları, işaretleri de unutmaması gerekmektedir.

Film çevirisinde eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunlarını ele aldığımız bu çalışmada, çeviribilime genel bir bakıştan sonra, film ve sinema, film çevirisi, film çevirmeni, film çeviri yöntemleri, dublaj ve eşlemeye ilişkin kuramsal bilgilere detaylı olarak yer verilmiştir. Bu kuramsal bilgilerin uygulanabilirliğini sinema açısından incelediğimiz Alman yapımı “Das Leben der Anderen” adlı sinema filminin televizyonda yayınlanmak üzere Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) tarafından gerçekleştirilen “Başkalarının Hayatı” adlı Türkçe dublajı karşılaştırılmıştır. Dublajlı filmin, orijinal filmin, içeriksel ve biçimsel niteliklerini hangi düzeyde içerdiği; hedef dilde doğallığı yakalayıp yakalayamadığı, anlamsal bütünlüğü hedef dilde ne

kadar sağladığı; görsel-işitsel düzlemde eşlemenin ne kadar sağlanabildiği, eşleme kaynaklı çeviri sorunları incelenerek analiz edilmiştir.

Tez çalışmasına başladığım sıralarda yeni doğmuş olan oğlum ile çalışmamı yarıladığım sıralarda doğmuş olan kızıma ayırmam gereken zamandan çalarak hazırlamaya çalıştığım, bu nedenle de üçüncü çocuğum olarak nitelendirdiğim bu çalışmayı hazırlamamda benden desteğini esirgemeyen ve yol gösteren değerli danışmanım Prof. Dr. Altan Alperen'e, bana esin kaynağı olan, her aşamada yol gösterip yardımını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Tahsin Aktaş'a, bu zorlu süreçte büyük bir sabır gösterip desteğiyle bana güç veren eşime, özellikle Almanca kaynak teminimde yardımcı olan ve Almanya'da akademisyen olma yolunda ilerleyen kardeşime, benden manevi desteklerini esirgemeyen değerli aileme, bu süreçte kimi zaman ihmal ettiğimi düşünerek huzursuz olduğum ancak varlıklarıyla huzur bulduğum çocuklarıma teşekkür ederim.

Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ

Nisan, 2013

Canım Babama ve Aileme ...

ÖZET

FİLM ÇEVİRİSİNDE EŞLEME YAPARKEN KARŞILAŞILAN ÇEVİRİ SORUNLARI

GÜNAY KÖPRÜLÜ, Sevtap

Doktora, Alman Dili Eğitimi Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Altan Alperen

Nisan-2013, 551 sayfa

Film çevirisini çeviribilim kapsamında ele aldığımız bu çalışmamızda, günümüzde kültürler arası bilgi aktarımında önemli bir yere sahip olan filmlerin çevirisinin dünyada ve Türkiye’deki durumu belirtilerek izleyici tarafından en çok tercih edilen dublaj yöntemi ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Dublaj sürecinde, görsel ve işitsel açıdan eşlemeye dikkat edilmesi gerektiği vurgulandıktan sonra, eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları, bu sorunların nasıl aşılabildiği, neden aşılamadığı gibi sorunsallar ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, bir toplumun tarihi geçmişini irdelemesi sebebiyle kültürel özellikler taşıyan “Das Leben der Anderen” adlı Alman yapımı filmin, “Başkalarının Hayatı” adlı Türkçe dublajı karşılaştırılarak incelenmiştir. İncelememizde, çevirmenin karşılaştığı sorunlar, bu sorunlara nasıl çözümler getirdiği, dilsel ve dil dışı etkenlere, özellikle de eşlemeye dayalı olarak karşılaşılan çeviri sorunları gibi birçok husus ayrıntılı bir şekilde örneklendirilmiş ve analiz edilmiştir.

Dublaj yoluyla film çevirisinde, doğal olmayan deyişlerin ve bazı yitimlerin söz konusu olduğu; karşılaşılan güçlüklerin, sadece dil ve kültür farklılığından değil, aynı zamanda dil dışı unsurlardan ve eşlemeyi sağlama çabasından kaynaklandığı, bu nedenle eşdeğerliğin zorlaştığı; karşılaşılan sorunları aşmakta kullanılan yolların, filmin bütünlüğünde ve anlamında bozulmalara neden olduğu gözlemi ve savından yola çıkan çalışmanın odağını, eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları oluşturmaktadır. Bu amaçla yapılan incelemede çevirmen kararlarını etkileyen etkenler saptanarak, bu kararların dublajın kalitesine etkisi, ele alınan Alman yapımı filmin Türkçe dublajı ile örneklendirilerek sorgulanmaktadır. Filmlerin betimleyici çeviri yaklaşımı çerçevesinde

karşılaştırmalı incelemesi neticesinde elde edilen sonuçların, dublaj çeviri türü için dizgeleştirilmesi yolunda bir adım atılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Film Çevirisi, Dublaj, Eşleme, Çeviri Sorunları

ABSTRACT

TRANSLATION PROBLEMS OF FILM TRANSLATION BY SYNCHRONIZATION

GÜNAY KÖPRÜLÜ, Sevtap

Ph. D., Department of German Language Teaching

Supervisor: Prof. Dr. Altan Alperen

April-2013, 551 pages

With this study, in which we have considered movie translation in the scope of translation studies, dubbing method, the most preferred form of film translation by the audience, is explicated meticulously by defining the place of film translation, which today has an important place in intercultural information transfer, in Turkey and in the world. After emphasizing that audio-visual synchronization should be paid attention in the process of dubbing, problematic subjects such as translation problems encountered in synchronization process, how to overcome these problems and why they are not overcome are expressed. In this context, German made movie “Das Leben der Anderen”, which has cultural characteristics because of the fact that it looks into the history of a society, has been studied in comparison with its Turkish dubbed version named “Başkalarının Hayatı”. In this study, numerous subjects such as problems that translator encounters, what kind of solutions he/she brings to these problems, linguistic and paralinguistic factors, and especially translation problems based on synchronization, have been exemplified and scrutinized.

Translation problems encountered during synchronization comprise the main focus of the study, based on the observation and thesis that it is possible to have some unnatural expressions and losses in dubbing; that problems encountered result not only from differences between languages and cultures but also from paralinguistic factors and the effort to maintain synchronization and for this reason equivalence becomes difficult, and that methods used to overcome encountered problems cause distortions in integrity and meaning of the film. In the study conducted with this purpose, the factors affecting translator’s decision has been defined and effects of these decisions on the quality of

dubbing have been questioned by exemplifying the German made movie and its Turkish dubbed version. A step is being taken towards the systematization of the results, derived from the comparative analysis of the films in the framework of descriptive translation approach, for the dubbing translation.

Key words: Film Translation, Dubbing, Synchronization, Translation Problems.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
ŞEMALAR LİSTESİ.....	xv
TABLolar LİSTESİ.....	xvi
RESİMLER LİSTESİ.....	xvii
EKLER LİSTESİ.....	xviii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xix

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu.....	6
1.2 Araştırmanın Amacı.....	7
1.3 Araştırmanın Önemi.....	8
1.4 Araştırmanın Varsayımları.....	8
1.5 Araştırmanın Sınırlılıkları.....	9
1.6 Tanımlar.....	9
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	12
2.1 Türkiye’de Yapılmış Olan Çalışmalar.....	12
2.1.1 Lisansüstü Çalışmalar.....	12
2.1.2 Yayımlanmış Eserler / Çalışmalar.....	17
2.2 Almanya’da Yapılmış Olan Çalışmalar.....	19
2.2.1 Lisansüstü Çalışmalar.....	19
2.2.2 Almanca / İngilizce Yayımlanmış Eserler.....	22
3. YÖNTEM	28
3.1 Evren	28
3.2 Örneklem	28

3.3	Veri Toplama Teknikleri	29
3.4	Verilerin Analizi	29
4.	BİLİMSEL TEMEL VE KAVRAMLAR.....	30
4.1	Dil, Kültür ve Çeviri	30
4.2	Çevirinin Tarihi Gelişimi.....	40
4.2.1	İlkçağda Çeviri	41
4.2.2	Ortaçağda Çeviri.....	42
4.2.3	Yeniçağda Çeviri.....	45
4.2.4	Aydınlanma Çağında Çeviri.....	46
4.2.5	Yakınçağda Çeviri.....	48
4.3	Çeviribilim.....	52
4.4	Çeviri Yaklaşımları.....	55
4.5	Çeviri Kuramları.....	57
4.5.1	İletişimsel Çeviri Kuramı.....	61
4.5.2	Skopos Kuramı.....	63
4.5.3	İşlevsel Çeviri Kuramı.....	65
4.6	Çeviri Yöntemleri.....	68
4.7	Çeviri Prensipleri.....	74
4.8	Çeviri Türleri	78
4.9	Çevirmen.....	81
4.9.1	Çeviri Süreci Zorlukları.....	84
4.9.2	Yaratıcı (Kreatif) Çevirmen.....	86
4.10	Çeviri Olgusuyla Bağlantılı Kavramlar.....	88
4.10.1	Eşdeğerlik.....	89
4.10.1.1	Eşdeğerlik Türleri.....	92
4.10.1.2	Eşdeğerlik/Denklik ve Uyarlık/Yeterlik İlişkisi.....	96
4.10.2	Göstergebilim (Semiyotik).....	100
4.10.3	Anlambilim (Semantik).....	105
4.10.4	Yorumbilim	108

İKİNCİ BÖLÜM

5.	FİLM.....	111
5.1	Sinema Tarihi.....	114

5.1.1	Sessiz Sinema.....	119
5.1.2	Sesli Sinema.....	121
5.2	Türkiye’de Sinema.....	124
5.3	Sinema Kuramı.....	128
5.4	Sinema Dili.....	130
5.5	Sinema Göstergebilimi ve Sinemada Anlam	136
5.6	Sinema Sanatında Uyarlama (Adaptasyon).....	140
5.7	Film Yapım Aşaması.....	143
5.8	Kitle İletişimi Açısından Film.....	145
5.9	Kültürlerarası İletişim Açısından Film.....	148
5.10	Film Çevirisi.....	152
5.10.1	Görsel-İşitsel Metin.....	156
5.10.2	Görsel-İşitsel Çeviri.....	161
5.10.3	Film Çevirmeni.....	164
5.10.4	Film Çeviri Yöntemleri	167
5.10.4.1	Dublaj.....	168
5.10.4.2	Altyazı	170
5.10.4.3	Üstten Konuşma.....	172
5.10.4.4	Yorum.....	174
5.10.4.5	Kooperasyon.....	175
6.	DUBLAJ.....	177
6.1	Dublajın Önemi.....	187
6.2	Dublajın Tarihi Süreci.....	190
6.2.1	Türkiye’de Dublaj.....	192
6.3	Dublaj Aşamaları.....	196
6.3.1	Diğer Ülkelerde Dublaj Aşamaları.....	196
6.3.1.1	Ham Çeviri.....	197
6.3.1.2	Eşleme Çeviri.....	198
6.3.1.3	Çekimler.....	199
6.3.1.4	Kayıt.....	200
6.3.1.5	Son Birleştirme.....	202
6.3.1.6	Ham / Eşleme Çevirinin Dezavantajları.....	202
6.3.2	Türkiye’de Dublaj Aşamaları.....	204
6.3.2.1	Çeviri Öncesi.....	206

6.3.2.2	Çeviri Süreci.....	206
6.3.2.3	Denetim.....	207
6.3.2.4	Rol Dağılımı.....	207
6.3.2.5	Seslendirme/Kayıt.....	207
6.3.2.6	Son Birleştirme (Finalmiks).....	209
6.4	Seslendirme Sanatçıları.....	210
6.5	Dublaj Yönteminde Eşleme.....	212
6.5.1	Eşleme Türleri.....	214
6.5.1.1	Ağız Senkronu.....	222
6.5.1.2	Fonetik Eşleme.....	225
6.5.1.3	Karakter Eşlemesi.....	229
6.5.1.4	Dil Varyasyonları Eşlemesi.....	233
6.5.1.5	Görsel İçerik Eşlemesi.....	237
6.5.1.6	Paralinguistik (Dil Dışı) Eşleme.....	239
6.5.1.6.1	Bürünsel (Prozodik) Eşleme.....	240
6.5.1.6.2	Konuşma Hızı Eşlemesi.....	242
6.5.1.6.3	Beden Dili (Jest ve Mimik) Eşlemesi.....	243
6.6	Dublaj Çevirisi.....	248
6.6.1	Dublaj Çevirmeni.....	249
6.6.1.1	İşitsel Bilgilerin Çevirisi.....	253
6.6.1.2	Görsel Bilgilerin Çevirisi.....	255
6.7	Dublaja Yönelik Eleştiriler.....	256
6.8	Dublaj Ülkeleri.....	259
6.9	TRT’de Seslendirme (Dublaj).....	262

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

7.	ALMANCA FİLMİN TÜRKÇE DUBLAJININ İNCELENMESİ.....	268
7.1	Film Hakkında Genel Bilgiler.....	269
7.2	Filmin Konusu.....	270
7.3	Filmin Türkçe Dublajının Eşleme Bağlamında İncelemesi.....	272
7.3.1	Ağız Senkronu.....	277
7.3.1.1	Senkron Sorunu.....	277
7.3.1.2	Senkronu Kolaylaştıran Etkenler.....	284

7.3.1.3	Senkron Sorununa İlişkin Çözümler.....	290
7.3.2	Fonetik Eşleme.....	300
7.3.2.1	Fonetik Eşlemeyi Zorlaştıran Etkenler.....	300
7.3.2.2	Fonetik Eşlemeyi Kolaylaştıran Etkenler.....	306
7.3.2.3	Fonetik Eşleme Sorununa İlişkin Çözümler.....	311
7.3.3	Karakter Eşlemesi.....	326
7.3.3.1	Karakterlerin Ses Rengi.....	329
7.3.3.2	Karakterlerin Dilsel Kullanımı.....	330
7.3.3.3	Karakterlerin Konuşma Hızı.....	351
7.3.4	Dil Varyasyonları Eşlemesi.....	352
7.3.4.1	Ağız Kullanımı.....	353
7.3.4.2	Aksan Kullanımı.....	357
7.3.4.3	Yabancı Dil Kullanımı.....	358
7.3.5	Görsel İçerik Eşlemesi.....	359
7.3.5.1	Görsel Düzlem Bilgisinin Yorumlanması.....	360
7.3.5.2	Yazılı Görsel Düzlem Bilgisi.....	362
7.3.5.3	Yazılı ve Sözlü Görsel Düzlem Bilgisi.....	367
7.3.6	Paralinguistik Eşleme.....	371
7.3.6.1	Prozodik Eşleme.....	372
7.3.6.2	Beden Dili Eşlemesi.....	378
7.3.6.3	Konuşma Hızı Eşlemesi.....	386
7.4	Filmin Dublajının Çeviri Bağlamında İncelemesi.....	389
8.	SONUÇ VE ÖNERİLER.....	459
8.1	Sonuç.....	459
8.2	Öneriler.....	490
	EKLER.....	499
	KAYNAKÇA.....	510

ŞEMALAR LİSTESİ

Şema 1: Organon-Modeli	61
Şema 2: Kaynak Filmle Hedef Film Arasındaki Gizil Çeviri Bağlılıları Şeması	153
Şema 3: Seslendirme Stüdyosu	201

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Dublaj Ülkeleri.....	260
Tablo 2: Altyazı Ülkeleri.....	261

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Kinetoskop.....	116
Resim 2: Sinematograf.....	116
Resim 3: Stüdyoda Kayıt	208
Resim 4: Seslendirme/Kayıt	262
Resim 5: Seslendirme Yönetmeni.....	263
Resim 6: Ses Teknisyeni.....	264
Resim 7: Christa-Maria Sieland.....	327
Resim 8: Georg Dreyman	327
Resim 9: Gerd Wiesler.....	327
Resim 10: Anton Grubitz.....	327
Resim 11: Bruno Hempf.....	328
Resim 12: Paul Hauser.....	328
Resim 13: Laye Udo	328
Resim 14: Yazı Uzmanı.....	328

EKLER LİSTESİ

EK-1 BOĞUMLANMA YERLERİ.....	499
EK-2 TÜRKÇE SESLER.....	500
EK-3 ALMANCA SESLER.....	501
EK-4 SESLENDİRME TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ.....	502
EK-5 SESLENDİRMEDE KULLANILAN KISALTMA VE İŞARETLER.....	506
EK-6 TÜRK SİNEMALARINDA KULLANILAN FİLM AFİŞİ.....	508
EK-7 ALMAN SİNEMALARINDA KULLANILAN FİLM AFİŞİ.....	509

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Alm.: Almanca

bkz.: bakınız

CD: Compact Disk (Kompakt Disk)

Çev.: Çevirmen

DVD: Dijital Video Disk (dijital çökyönlü disk)

G: Görüntüde

GD: Görüntü dışı

Haz.: Hazırlayan

İng.: İngilizce

Örn.: Örneğin

TDK: Türk Dil Kurumu

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TV: Televizyon

RTÜK: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

vb.: ve benzeri

VCD: Video Compact Disk

YÖK: Yüksek Öğretim Kurumu

yy.: yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Tüm yaşamı boyunca insanın konuşmaya, kendi türüyle iletişim kurmaya, varlığını bildirmeye ve varlığının kendisine bildirilmesine ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaç içerisindeki insan, sözlü veya sözsüz çeşitli iletişim yollarına başvurur. Her türlü iletişim, insanın psikolojik gereksinimlerinin sonucudur ve kendini tanıması, tanıtması ve dönüt alarak kendini değerlendirmesinde önemli rol oynar.

İnsan için bu kadar önemli olan iletişiminin temeli dildir. “Dil, düşünce, duygu ve isteklerin, bir toplumda ses ve anlam yönünden ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü, çok gelişmiş bir dizgedir.”¹ (Aksan, 1995: 55). Dolayısıyla insan, düşünürken, konuşurken, yazarken, dinlerken simgelerden oluşan dili kullanarak, onun aracılığıyla, var olma nedenlerinden olan bir arada yaşama gereksinimini sağlar.

İnsanların bir arada yaşayabilmesinde etkili olan dil sayesinde oluşan insan toplulukları, kendi bünyesinde kendi dillerini şekillendirmiştir. Böylelikle, bir arada yaşayan insanların oluşturduğu her topluluğun bünyesinde şekillenen dil, diğer bir topluluğun bünyesinde şekillenenden farklı bir yapı kazanmış ve kendine has bir kültür geliştirmiştir. Kaplan’ın (2000: 163) da belirttiği gibi dil, dildeki ifade şekilleri, bir toplumun çağlar boyunca yaşadığı bütün duygu, düşünce ve hayallerinin akislerini göstermektedir. Bu şekilde farklılaşan dil ve kültürler nedeniyle toplumların birbirini anlama, birbirleriyle iletişim kurma sorunu ortaya çıkmıştır. Birbirlerini anlama çabası içine giren toplumların iletişim gereksinimi, çevirinin doğmasına yol açmış, diller farklılaştıkça çeviri de bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır.

¹ Orijinali italik olan alıntı, anlam karışıklığına neden olmamak için italik yazılmamıştır.

Hızla küreselleşen dünyada, farklı dillere sahip toplumlar arasında gelişen ekonomik, teknik, kültürel, sosyal ve coğrafik ilişkilerin iletişim boyutunu oluşturan çeviri etkinliğinde, bir dili farklı yapıdaki başka bir dile aktarırken birçok sorunla karşılaşılır. “Dillerin ayrı dünya görüşlerini ve değişik kültürleri yansıtmaları, özellikle her dilde anlatım yolunun, gerçeği anlatma biçiminin farklılığı, bir dilden ötekine çeviri yapmayı güçleştiren başlıca etkenlerdendir” (Aksan, 1995: 74). Unutulmamalıdır ki, çeviri her şeyden önce anlamı iletmelidir. Bu nedenle çeviride her iki dil arasında anlamsal (semantik) eşdeğerlik olarak tanımlanabilecek olan değişmeyen korunması gerekir.

Anlamsal eşdeğerliği ön planda tutarak başarılı bir çeviri etkinliğini gerçekleştirmesi için çevirmenin, çeviri sürecinde yer alan dillerin sosyokültürel yapısını da bilmesi gerekir. Dilin, içinde yaşadığı kültürden ayrı düşünülmemeyeceği gibi, kültürene bağlı anlamlar kazandığını da unutmamak gerekir. Bir dilin kendi içinde dahi eşanlamlı sözcükler olarak görülen sözcükler, içinde kullanıldıkları bağlama göre farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Örneğin, “baş” ve “kafa” sözcükleri eşanlamlı olmasına karşın, her zaman birbirinin yerine kullanılamaz; “başı çekmek” sözü ile “kafayı çekmek” sözü birbirinden tamamen farklı anlam içermektedir. Bu durum, farklı kültürlerin dilinden çeviri söz konusu olduğunda daha bariz ortaya çıkar. Ünalın’ın da belirttiği gibi, kullanılan ifadeler kültür yüklü olduklarından şifrelerinin çözümü, diğer bir deyişle ifadenin çevirisi ve hedef dil içerisinde kullanımı çok zordur (2010: 18). Bu nedenle çevirmen, her iki dili, dilin içinde geliştiği kültürü, kültüre göre şekillenen dilsel kullanımları, kültüremleri çok iyi bilmelidir.

Yabancı insanları, ortamları, mekânları, yaşantıları, bilinen dil ile sunan, böylelikle farklı dil ve kültürleri birleştiren çeviri etkinliği, günümüzde teknolojinin hızla gelişmesine bağlı olarak son zamanlarda görsel-işitsel medyada daha etkin olmuştur. Kitle iletişim araçları, özellikle görsel-işitsel araçlar, kültürel değişime uyum sağlama sürecinin kısılmasına yardımcı olur, geniş halk kitlelerini ideolojik, dilsel ve kültürel açıdan biçimlendirir. Görsel-işitsel medya (araçlar) denilince akla ilk gelenler kuşkusuz televizyon ve sinemadır. İçinde yaşadığımız toplum, oldukça fazla kitleye ulaşan ve böylelikle kitle iletişimini sağlayan televizyon ve sinema ürünü filmlerden çok fazla etkilenmektedir.

Film çevirisi sayesinde, dünyanın başka bir yerinde, tamamen yabancı kültürlerden insanları, mekânları, olayları kendi ortamımızda ve kendi dilimizde izleyebiliriz. Olaylar ya New York'ta, ya Paris'te, Moskova ya da Berlin'de geçer, ancak konuşulan dil kendi dilimizdir. Böylelikle, farklı dil ve kültürleri tanıma fırsatı bulur, onları anlamaya başlarız. Düşünsel dünyamızda, gördüklerimiz ve duyduklarımız hakkında düşünür ve onları yorumlarız. Bu farklı dünyayı kendimizle ve çevremizle kıyaslarız. Bu sayede bilgi düzeyimiz artar ve değişik bakış açıları kazanırız. 'Öteki'leri anlamaya başladığımızda ise, onlara karşı hoşgörümüz artar.

Farklı kültürleri bize yakınlaştıran ve onları tanıyıp anlamamızı sağlayan televizyon veya sinemada izlediğimiz filmlerde, kulağımıza ulaşan seslerin arkasında bambaşka sesler vardır aslında. Bu büyülü dünyayı bize kendi dilimizde sunan ise, "dublaj"dır. Farklı kültürleri yansıtan filmleri çok rahat anlamamızı sağlayan dublaj haricinde, "altyazı", "üstten konuşma" gibi başka film çeviri yöntemleri de vardır elbette. Bunların arasından, filmin türüne en uygun olan çeviri yöntemi seçilir. Örneğin belgesellerde sıkça kullanılan teknik üstten konuşmadır.

Hem görsel hem de işitsel olması sebebiyle film çevirisi, yazınsal çeviriden farklılık gösterir. Bir film çevirmeni, her iki dil, dilsel kullanım ve kültürel özellikleri çok iyi bilmenin yanı sıra, edebi metin çevirmeninden farklı olarak, kaynak kültürün sosyokültürel bağlamlarında işitsel ve/veya görsel bilgi aktaran öğelerle de başa çıkmak zorundadır. Örneğin, bir Alman, "deli misin" anlamında, işaret parmağıyla alnına bir kaç kez hafifçe vururken, bir Türk bunun için havada ampul çevirme hareketi yapar. Çevirmen bu tarz dil dışı/görsel öğeleri hedef dile aktarmalıdır. Diğer yandan, yine yazınsal metin çevirisinde olmayan, ses ve görüntünün senkronu, eşleme gibi detaylara da dikkat etmek zorundadır. Özetle, film çevirmeni, orijinal filmin sağladığı etkinin benzerini hedef kütürde de sağlayabilmek için, birçok dilsel, dilsel olmayan (dil dışı), sosyokültürel ve teknik unsurları dikkate almak ve tüm bunları genellikle çok kısa bir zaman zarfında yapmak zorundadır.

Diğer bir açıdan ise, yabancı bir filmin çevirisinde, hedef dil topluluğunun tarihi, kültürü, politik yapısı, dil politikası vb. de dikkate alınmak zorundadır. Bunun için ülkemizde yayınlanan yerli ve yabancı tüm filmler, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun (RTÜK) denetiminden geçmektedir. Bu Kurulun görevi, radyo ve

televizyon yayınlarını teknik ve içerik yönünden düzenlemek, yayınların kamu hizmeti anlayışı içerisinde, kanunda belirtilen yayın ilkelerine uygun olarak yapılmasını sağlamaktır (RTÜK, 2011: 82). Bunun dışında, yabancı filmi kiralayan veya satın alan kurumun da yayın ilkeleri söz konusu olabilir. Bu durumda çevirmenin, çeviri işini, hem kanunda belirtilen yayın ilkelerini hem de kurumun kendi yayın ilkesini gözeterek gerçekleştirmesi gerekecektir. Görüldüğü üzere film çevirisi, yazınsal çeviriden oldukça farklıdır ve hiç de kolay bir etkinlik değildir.

Yabancı film çevirileriyle, bir toplumun veya ulusun kültürel değerlerinin, başka bir toplum ve ulusa aktararak kültürlerarası iletişim sağlandığı bir gerçektir. Oldukça fazla kitleye ulaşabildiğini de göz önüne alırsak, filmlerin, kültürel iletişimde ne denli önemli olduğunu görürüz. Bu durumda film çevirileri de bu iletişimi sağlayan en etkin araçlardan biri olarak kabul edilebilir. Bu sayede alımlanan yabancı dil, kültür ve değerler sonucunda zenginleşen dil ve kültür hazinesi toplumun ve ulusun gelişmesine katkıda bulunur.

Hem görsel hem de işitsel olması nedeniyle izleyicisine her iki kanaldan ulaşan filmlerin etkilerinin, daha hızlı ve uzun süreli olacağı muhakkaktır. İzleyici gördüklerini ve duyduklarını bir sentezden geçirerek veya geçirmeden günlük hayatında uygulamaya başlar. Bu bağlamda, kaynak dilin hedef dil üzerindeki etkisinden bahsetmek gerekir. Bu etkiyi dublaja bağlayan yazar Burçin Erol, “İngilizce’den Türkçe’ye Film Çevirileri Üzerine Bazı Gözlemler” adlı makalesinde (1988) “Amerikanvari” ifadelerin nasıl Türk kültürüne yerleştiğini şöyle belirtir:

Bu filmlerdeki Amerikanvari “Hey!” hitap tarzı Türk kültürüne aykırı olmakla beraber filmlerdeki aşırı kullanım sonucu artık gündelik yaşama bile girmiştir. Bu örneklerin en “ifradı” ve Türkçe’de film çevirmenlerinden önce hiç mi hiç duyulmamış olanı “Oo, yoo!” ifadesidir. Bu da yalnızca “Yoo!” veya “Hayır!” olarak alınmalıdır (Erol, 1988: 33).

Bu örnekle, film çeviri işinin ne kadar önemli olduğunu ve film çevirmenlerini, diğer alan çevirmenlerine kıyasla ne denli büyük bir sorumluluğun ve sorunun beklediğini bir kez daha görmüş oluyoruz. İki kültür arasında bir köprü olarak değerlendirebileceğimiz film çevirileri kaliteli olmalıdır ki, kültürler arasında sağlıklı ve

güvenli bir geçiş sağlanabilsin. Bunun için de mümkün mertebede her açıdan eşdeğer bir çeviri gerekmektedir. Ancak, dilsel ve kültürel farklılıklardan dolayı birçok düzlemde eşdeğer bir çevirinin söz konusu olamayacağı gerçeğinden dolayı öncelikle anlamsal eşdeğerliğin sağlanması gerekmektedir.

Belirttiğimiz bu bağlamlarda ele alacağımız çalışmamızda, çeviri etkinliği ile ilgili genel bilgilere yer verildikten sonra film çevirisi ile bağlantılı kavramlar açıklanacak, filmle ilgili genel bilgilerin ardından film çevirisi ve film çevirmeni ele alınacaktır. Film çeviri yöntemleri belirtildikten sonra asıl konumuz olan dublaj ve eşleme ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir. Elde edilen bulgular, Alman yapımı “Das Leben der Anderen” adlı film ile bu filmin Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) tarafından yapılan “Başkalarının Hayatı” adlı Türkçe dublajı ile karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilecektir. Kaynak dil ve kültüre özgü ifadelerin, kültürlerin dublajda ne şekilde var olduğuna, bir başka deyişle çevirmenin bu öğelerin geçtiği yerlerde değiştirme, ekleme, çıkarma ve kısaltma gibi kararlar alıp almadığına; filmin Türkçe çevirisinde kullanılan dilsel seçimlerin ve içerik düzeyinde yapılan değişikliklerin filmin biçimini ve dilsel açıdan hedef dili nasıl etkilediğine bakılacaktır. Filmin çevirisi ve seslendirilmesi sürecinde, görüntü ve ses eşlemesini sağlamak adına orijinal film diyaloglarında yapılan değişiklikler incelenecektir. Çeviri yaparken çevirmenin izlediği yol, uyguladığı yöntemler, karşılaştığı zorluklar, bunlarla nasıl başa çıkabildiği, vazgeçtikleri, ödün verdikleri vb. analiz edilecektir.

Türkiye’de gösterilen yabancı sinema filmlerinde çoğunlukla altyazı kullanılırken televizyonda yayınlanan hemen hemen tüm yabancı filmler Türkçe seslendirilmektedir. Türkçe seslendirilen bu filmlerden, başta çizgi filmler ve çocuk filmleri daha sonra ise, dizi filmler ve öykülü filmler dublajlanırken, belgeseller üstten konuşma şeklinde verilmektedir. Araştırmamızda kullanılan “film” kavramıyla belirtilmek istenen, araştırmanın sınırlılığı gereği, sadece uzun metrajlı sinema filmleridir. Çeviribilimsel kapsamda ele aldığımız araştırmamızın konusunu, genel anlamda “film çevirisi”, dar anlamda “dublaj” oluştururken, odağını ise “eşleme” oluşturmaktadır.

1.1 Problem Durumu

Günümüzde kültürlerarası iletişime oldukça önem verilmektedir. Bu iletişimin en yaygın ve en fazla olduğu alan görsel-işitsel medyadır. Görsel-işitsel medya denildiğinde akla ilk gelenler televizyon ve sinemadır. Yaygın iletişim aracı olan televizyon ve sinemada izlediğimiz filmler sayesinde, dilimizi ve kültürümüzü geliştirme imkânı buluruz. Farklı dil ve kültürleri tanıyarak onları kendi dil ve kültürümüzle kıyaslar, farklılıkları ve benzerlikleri görüp değerlendiririz. Bize yabancı olan kültürleri tanıyıp anlamaya başlamamız sayesinde de ‘ötekiler’e karşı hoşgörümüz artar.

Dolayısıyla, hızla küreselleşen dünyada, farklı dillere sahip toplumlar arasında görsel ve işitsel anlamda bir nevi köprü vazifesi gören film çevirilerine önem verilmesi gerekir. Daha açık ifade etmek gerekirse, film çevirileri sağlam ve kaliteli olmalıdır ki, iki kültür arasında sağlıklı bir geçiş yaşanabilsin. Bu geçişlerde çevirmen, kültürler ile diller arasındaki farklılıklardan dolayı çeşitli güçlüklerle karşılaşmaktadır. Bu güçlüklerden birini, yazınsal çevirilerde de söz konusu olan, bir ulusun kültürünü yansıtan nükteli sözler, ikilemeler, mecazlar, atasözleri, deyimler gibi dilsel etkenlerin, o kültürden tamamen farklı başka bir kültürü yaşayan bir dile çevrilmesi oluşturmakta iken diğerini, filmde yer alan, görsel bilgileri ve iletileri içeren dil dışı etkenlerin de çevrilmesi gerekliliği oluşturmaktadır. Ayrıca dilsel ve dil dışı etkenlerin dışında, bir de eşlemeyi, diğer bir deyişle ses ve görüntü uyumunu sağlamak adına çeviride dikkate alınması gereken hususlar, film çevirmenin işini zorlaştıran etkenler arasında yer almaktadır.

Özellikle “yedinci sanat” olarak nitelendirilen sinema filmlerinin çevirisinde, bu tarz dilsel ve dil dışı sinematografik unsurların çevirisinde yaşanan zorluklar aşılamadığı veya zorlukları aşma çabasıyla kaynak dildeki doku bozulduğu takdirde, film, sanatsal niteliğini kaybedebilir. Dolayısıyla, orijinal filmin kendi izleyicisi üzerinde yarattığı etkinin aynısının veya benzerinin, dublajlı filmi izleyen izleyici üzerinde görülemediği fark edilir. Bu durumda, başarılı ve kaliteli bir film çevirisi gerçekleştirilememesi nedeniyle sağlıklı bir kültürlerarası iletişimden de bahsedilemez.

Kısaca belirttiğimiz bu bilgiler ışığında, araştırmamızda, bir film çevirisinin başarı ve kalitesini etkileyen çeviri kaynaklı etkenler gösterilmeye çalışılacak, çeviride sorun oluşturan sinematografik etkenlerden eşleme kaynaklı çeviri sorunları, çeviribilim kapsamında ele alınıp incelenerek somut çözüm önerileri sunulmaya çalışılacaktır. Yerli literatürde film çevirisi alanında yapılan lisansüstü çalışmalar mevcut olsa da, film çevirisi ve dublaj sürecinde eşlemede karşılaşılan çeviri sorunları bağlamında yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu nedenle, çalışmamızın ilgili literatüre katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

1.2 Araştırmanın Amacı

Günümüzde oldukça büyük önem taşıyan ve bu konuda çalışmaların arttığı kültürlerarası iletişim, filmler aracılığıyla hem görsel hem de işitsel olarak iki kanaldan sağlanabilmektedir. Bu açıdan yabancı filmlerin çevirisi de büyük bir önem taşımaktadır. Film çevirileri sayesinde yabancı bir kültürü tanıma fırsatı bulunmakta, iki kültür karşılaştırılmakta, kendi dil ve kültür özelliklerinin farkına varılmakta, yabancı kültüre karşı hoşgörü artmakta, olaylara bakış açısı değişmektedir. Tüm bunlar, hedef dil ve kültürünü etkilemektedir.

Araştırmamızın amacı, bu niteliklerden dolayı konu olarak ele aldığımız film çevirilerinde en çok tercih edilen dublaj yönteminin çeviri sürecinde ortaya çıkabilecek dilsel ve dil dışı sorunları, özellikle filmin görüntü-söz uyumu kapsamında, bir başka deyişle çeviri metnin görüntüye uygulanması aşamasında karşılaşılan eşleme nedenli çeviri sorunlarını irdeleyerek, içeriğin yanı sıra sanatsal ve biçimsel özelliklerin çeviride korunup korunmadığını ortaya koymak, hedef dile aktarımda yapılan değişiklikler, nedenleri ve izleyici üzerindeki etkilerini çeviribilim kapsamında değerlendirmektir.

1.3 Araştırmanın Önemi

Her toplumun kendi kimliğini oluşturan öğelerin başında gelen dil, kültür, sosyal hayat, gelenek ve göreneklerin çevirmen tarafından bilinmesi, çeviri kalitesini etkilemesi bakımından bir zorunluluktur. Kaynak dilden hedef dile çeviri yaparken, bu unsurlar göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle de görsel-işitsel olan film çevirisinde, hem kaynak dilin hem de hedef dilin bu özelliklerini tanımak, çeviri sürecinde amaç dildeki eşdeğer ifadeleri bulmak açısından çok önemlidir. Bu sayede kültürlerarası iletişimde önemli bir yeri olan filmlerin çevirileri kaliteli ve başarılı olur.

Film çevirisiyle gerçekleşen kültürlerarası iletişim bir döngü niteliğinde düşünülebilir: Yabancı filmin çevirisi yapılır, hedef dil izleyicisi filmi izler, filmdeki dilsel kullanımları kendi dilinde kullanmaya başlar. Böylelikle izlediği filmler izleyicinin kültürünü ve dilini olumlu veya olumsuz yönde etkiler. Bu izleyici kitlesinin ait olduğu kültürün göstergesi filmler de başka kültürleri ve dilleri etkiler. Bu şekilde bir etkileşim sürer gider. Bu açıdan bakıldığında, etkileşimin olumlu gerçekleşebilmesi için kaliteli ve sağlıklı bir çevirinin sağlanabilmesi oldukça büyük önem taşımaktadır. Çalışmamızda, film çevirisi ve seslendirilmesi sürecinde karşılaşılan çeviri sorunlarını aşabilmek için başvuru olan yolların, hedef dil üzerindeki etkileri ele alınacaktır.

1.4 Araştırmanın Varsayımları

- Film çevirisinde, orijinal diyalog metninden hedef dile yapılan aktarımlarda bazı yitimler söz konusudur.
- Çeviri uygulamalarında, film çevirilerinde ortaya çıkan güçlükler, sadece dil ve kültür farklılığından değil, aynı zamanda ses ve görüntü uyumunu sağlama (eşleme) çalışmasından da kaynaklanmaktadır.
- Film çevirmenini etkileyen dilsel ve dil dışı etkenlerin haricinde dış etkenler de bulunmaktadır.
- Aynı dil grubuna ait olmayan dillerin dil unsurlarının örtüşmemesi, iki dilin birbirine aktarımında, eşdeğerlik sağlanmasını güçleştirmektedir.

- Film çevirisinde, filmdeki görsel düzlem iletileri de dikkate alınmalıdır.
- Film çevirisinde karşılaşılan sorunları aşabilmek için başvurulan ekleme, çıkarma, değiştirme gibi yöntemler, filmin bütünlüğünde ve anlamında bozulmalara neden olabilmektedir.
- Film çevirisinde temel amaç anlamın korunması, böylelikle yanlış veya farklı anlamaların önlenerek benzer etkinin oluşturulmasıdır.

1.5 Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, film çevirilerinde ortaya çıkan alt alanlar, dublaj aşamasındaki çeviri sorunları, eşlemeyi sağlamak için izlenen yöntemler ve Alman yapımı “Das Leben der Anderen” sinema filminin, TRT tarafından seslendirilen “Başkalarının Hayatı” adlı çevirisinde karşılaşılan çeviri ve eşleme sorunlarının incelenmesi ile sınırlı kalmıştır.

1.6 Tanımlar

Araştırmada, çeviribilim ve film çevirisi kapsamında yer alan kavramlar, araştırma sürecinde bilimsel literatüre bağlı kalınarak ayrıntılı biçimde tanımlanacaktır.

Dil: İnsanların duygu ve düşüncelerini bildirmek üzere sözcüklerle veya gereçlerle yaptıkları anlaşma: Türkçe, Fransızca, İngilizce, Almanca veya işaret dili vb. (TDK, 1972: Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü)². Bir insan topluluğu içinde kullanılan sözlü dillik yollarının bütünü (TDK, 1949: Dilbilim Terimleri Sözlüğü)³. F. de Saussure’e (1916/1998: 38) göre dil, “hem dil yetisinin toplumsal ürünüdür, hem de bu yetinin bireylerce kullanılabilmesi için toplumun benimsediği zorunlu bir uzlaşımın bütünüdür”.

² <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 20 Ocak 2011’de alındı.

³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 20 Ocak 2011’de alındı.

Kültür: “Bir toplumu ya da halkı duyuş, düşünüş, yaşayış bakımından öbürlerinden ayıran ve gerek özdeksel gerek tinsel alanlarda oluşturulan ürünlerin tümü” (TDK, 1974: Eğitim Terimleri Sözlüğü)⁴. Kültür, insan yığınlarını millet haline getiren, milletleri millet yapan maddi, manevi ortak değer ve müesseseler bütünüdür (Kaplan, 2000: 22).

Çeviri: “1. Bir yapıtın, bir dilden başka bir dile aktarılması. 2. Bir dilden bir başka dile aktarılan yapıt” (TDK, 1974: Yazın Terimleri Sözlüğü)⁵. “Çeviri bir karar süreci, normlara dayalı karar anları ve karar türleri toplamıdır.” (Bulut, 2002: 3).

Çeviribilim: Çeviri sorunlarını ele alan, bir çeviri kuramı aracılığıyla olguları değerlendirmeye, sorunlara çözüm getirmeye çalışan, dilbilimin yanı sıra göstergebilim, edimbilim, yorumbilim, vb. dalların katkılarından da yararlanan karma nitelikli ve oluşum içinde bulunan dal (Vardar, 2002: 60). Çeviri etkinliğini uygulama alanı olarak bünyesinde barındıran bilim dalıdır (Eruz, 2003: 19).

Eşdeğerlik (Alm. Äquivalenz; İng. Equivalence): Karşılıklı içerme bağıntısı. Örneğin özdeş çevreleri olan ögeler eşdeğerlik gösterir (Vardar, 2002: 94). Çeviride eşdeğerlik, kaynak dil metni ile hedef dil metni arasında sözcük ve dilbilgisi yönünden yeterli ölçüde denklik kurma ve bununla birlikte kaynak dildeki bir bildiriye anlam, biçim, iletişim ve kültürel bakımdan hedef dilde en doğal biçimde yansıtma olgusudur. (Aktaş, 1996: 94).

Yeterlik/Uyarlık (Alm. Adäquatheit; İng. adequacy): “Dil olgularına ilişkin betimleme ve/ya da açıklamaların bu olgulara uyması, bunları gerektiği biçimde yansıtması”(Vardar, 2002: 203).

Anlambilim (Alm. Semantik; İng. semantics): “Dili anlam yönünden ele alan, göstergenin gösterilen bölümünü ya da içeriği eşsüremli ve artsüremli açılardan inceleyen dilbilim dalı.” (Vardar, 2002: 18).

⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 20 Ocak 2011’de alındı.

⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 20 Ocak 2011’de alındı.

Göstergebilim (Alm. Semiologie; İng. Semiology, semiotics): Toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen; anlamlamayı ele alan dal. Çeşitli göstergebilim akımları, toplumsal yaşamın ürünü olan, dilsel ya da dil dışı gösterge dizgelerini, doğal dillerin dışında kalan gösterge dizgeleriyle yazınsal dil gibi doğal dilden türeme ikincil dilleri, anlamlamayı inceler, anlamsal etkinliğe ilişkin kavramsal simge dizgeleri tasarlar (Vardar, 2002: 107-108).

Film çevirisi (Alm. Filmübertragung, Filmübersetzung; İng. film translation): Film göstergelerinin, kaynak kodlar dizgesinden hedef kodlar dizgesine aktarımı Delabastita (1989/1990: 76-77). Film çevirisi, yabancı dildeki bir filmin hedef dile yazılı veya sözlü aktarımıdır. Yazılı aktarım altyazı şeklinde gerçekleşirken sözlü aktarım, bir başka ifadeyle seslendirmesi dublaj, üstüne okuma, anlatan vb. şekillerde gerçekleşmektedir.

Dublaj (Alm. Synchronisation; İng. dubbing): “Dublaj, yabancı filmin özgün konuşmalarının yazılı çeviriyle ve altyazı halinde açıklanması yerine, doğrudan doğruya Türkçe konuşmalarla yer değiştirmesi anlamında, geniş halk kitlelerine dönük bir yöntemdir.” (Onaran, 1978: 89).

Seslendirme (Alm. Synchronisieren, Vokalisierung; İng. dubbing): 1. Bir ses negatifinin sesli alıcıda kullanılıp işlemelikle işlendikten sonra ses pozitifini elde edilmesi ve bu pozitifin, görüntü pozitifini ile birleştirilmesi. 2. Filme optik ya da mıknatıslı ses yolu eklenmesi işi. 3. Sesin doğrudan doğruya yayınlanmaması durumunda, bu sesin saptanma yöntemleri (Özön, 1981: 261).

Eşleme (Alm. Synchronität; İng. synchronization): 1. Görüntü ile ses kuşakları arasında gerekli bağı anlatır genel terim. 2. Ses ile resmin ya film üzerindeki yerleri ya da bunların görüntülük üzerinde işitilme ve görülme zamanlarıyla ilgili durum. 3. Bir sesin, ilgili olduğu resimle uyumunu sağlama; görüntü ile sesin birlikte, düzgün olarak gitmesi durumu. 4. Eşleme imleri yardımıyla alıcı ışıttacındaki tarama ile almaç ışıttacındaki tarama arasında tam bir uyum sağlama (Özön, 1981: 110).

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, çalışmamızın genel anlamda konusunu oluşturan “film çevirisi” hakkında önceki yıllarda yapılmış olan lisansüstü çalışmalardan ve yayımlanmış eserlerden söz edilecektir.

Literatür taraması neticesinde, araştırmamızın odak noktasını oluşturan, film çeviri yöntemlerinden olan dublaj sürecinde özellikle eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunlarını irdelemiş olan detaylı bir Türkçe çalışma yapılmamış olduğu, genel anlamda film çevirisi kapsamında, altyazı ve dublaj yöntemlerine ilişkin Almanca, İngilizce ve Fransızca lisansüstü çalışmaların yapılmış olduğu görülmüştür. Aynı zamanda, lisansüstü çalışmalar haricinde, film çevirisi ve dublajı konu alan Türkçe kaynak da çok kısıtlıdır. Yazılı eser (kitap) anlamında bu alanda hiçbir kaynak bulunmazken, bazı bilimsel makaleler ve bildirilere rastlanmıştır.

Buna karşın, Almanya’da, film çevirisi, dublaj ve eşleme sürecine ilişkin birçok lisansüstü çalışma olduğu gibi bu konuda yayımlanmış oldukça fazla yazılı eser de mevcuttur.

2.1 Türkiye’de Yapılmış Olan Çalışmalar

2.1.1 Lisansüstü Çalışmalar

Film çeviriyle ilgili ülkemizde onbir lisansüstü çalışma bulunmaktadır ve bunlardan sadece iki tanesi doktora çalışmasıdır. Doktora çalışmaları Fransızca ve İngilizce dillerinde hazırlanmıştır. Yüksek Lisans çalışmalarının dördü Türkçe, beşi İngilizce hazırlanmıştır. Bu bilimsel çalışmaların özet bilgilerine, Yüksek Öğretim Kurumu’nun (YÖK) internet sayfasından ulaşılmıştır.

Baş (1997), “Zur Filmübertragung aus dem Deutschen ins Türkische im Rahmen der Übersetzungswissenschaft” (Çeviribilim çerçevesinde Almancadan Türkçeye Film Çevirisi) başlıklı Almanca hazırlamış olduğu yüksek lisans çalışmasında, Almanya’da yayınlanmış olan iki dizi filmin Türkçe dublajlı yayınlarını materyal olarak temel almış ve çeviribilim kapsamında film çevirisi ile **eşleme** hakkında görüşlere yer vermiştir. Baş, bu çalışmasında eşlemeyi, dudak eşlemesi, kantitatif eşleme, kalitatif eşleme, jest ve mimik eşlemesi, paralinguistik eşleme olmak üzere beş başlık altında sınıflandırmıştır.

Yener Okyayuz (1997), filmin özellikleri ve önemini, film çeviri türlerini, dünyadaki çeviri politikaları ve kısıtlamaları, film çevirisi yapılırken gözetilmesi gereken hususları, film çevirisinde görülen kayıpları, film çevirmeninde bulunması gereken özellikleri, İngilizce hazırlamış olduğu “The Problem of Losses in Film Translation from English into Turkish” (İngilizceden Türkçeye Film Çevirilerinde Kayıplar Sorunu) adlı yüksek lisans çalışması kapsamında ele almıştır.

Avcı (2003), Fransızca hazırlamış olduğu “L’adaptation et la Traduction Cinematographiques: Une Etude sur les Problemes de Soustitrage et de Doublage” (Sinemada Uyarlama ve Çeviri: Altyazı ve Dublaj Sorunları Üzerine Bir İnceleme) adlı doktora tezinde, sinema çevirmenliği konusundaki yöntemleri ve zorlukları ortaya koymaya çalışmıştır. Film çevirisi sürecinde filmin anlamını oluşturan dilsel ve dil dışı kodların bir bütünlük içerisinde ele alınması konusunda bir inceleme yapmıştır. Sinema ile edebiyatın birbirinden nasıl etkilendiğini ve edebi eserlerin sinemaya uyarlanması konusunu irdelleyerek, film çevirisini yönlendiren sinematografik ve film dışı kısıtlamaları, edebiyattan sinemaya uyarlanmış, Türkçe altyazılı ve Türkçe dublajlı Fransız yapımı televizyon dizisini inceleyerek göstermiştir. Araştırmaları sonucunda, çeviri yöntemini belirlemede, çevirinin ne amaçla yapıldığının önemli bir etken olduğu sonucuna varmıştır. Avcı bu çalışmasında **eşlemeyi** fonetik, sanatsal ve metinsel eşleme olmak üzere üç başlık altında ele almıştır.

Yetkin (2009), İngilizce hazırlamış olduğu “Analyzing the Translatability in Subtitled Humor in the Turkish Cultural and Linguistic Context” (Türk Kültürel ve Dilsel Bağlamında Altyazılı Mizahta Çevrilebilirliğin Analizi) başlıklı doktora tezinde, dilbilim ve çeviribilim çerçevesinde, İngilizceden Türkçeye yapılan bir vaka incelemesi

kapsamında altyazı çevirisinde taşlama ve ironiye dayalı mizahın kültür ve dil yönünden çevrilebilirliğini incelemiştir. Bu incelemesini, bir animasyon ürünü ve durum komedisi niteliği taşıyan Amerikan yapımı bir diziden seçtiği bölümlerle örneklendirmiştir. Ironi ve taşlama, kaynak metin ve hedef metin arasındaki mizahi farklılıklar, altyazı temelli metin kısaltma stratejileri, dil dışı kültüre bağlı referansları incelemiştir. Bu incelemesinin sonucunda, film çevirisinde mizahi öge kayıplarının olabildiğini, mizahın kişiden kişiye, karakterden karaktere, içinde bulunulan ruh haline göre değişkenlik gösterebildiğini ve bu durumun da mizahi öğelerin anlaşılmasını ve sonuçta ortaya çıkan mizahi öge kayıplarını etkileyebileceğini ortaya koymuştur.

Emek (2009), çeviribilim etkinliklerinin, kültürel ve dilsel etmenlerce nasıl etkilendiğini, kültürel ve dilsel öğelerin yoğun bir şekilde görüldüğü bir filmi ele alarak, kitle iletişiminin bir ürünü olarak film çevirilerinin ne tür detaylarla gerçekleştirildiğini, Türkçe hazırlamış olduğu “Stanley Kubrick’in “Otomatik Portakal” Filminin, Türkçeye Çevirisinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans çalışmasında incelemiştir.

Erdoğan (2009), Türkçe hazırlamış olduğu “Altyazı ve Dublaj Çevirileriyle İlgili Yöntem ve Tekniklerin Çeviribilim Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans çalışmasında, kültürün, dilin ve dilsel olmayan öğelerin film çevirisi metnindeki önemini, bu öğelerin çevirisinde izlenen stratejiler ve edebi çevirilerde olduğu gibi bu metinlerin hedef alıcıda orijinaldeki gibi etki bırakması için izlenen yolu irdelemiştir. Bunun için öncelikle çeviri kuramını genel anlamda ele almış, sonrasında da film çevirisinde kültürün önemini incelemiştir. Film çevirisini değerlendirdiği bölümde ise, görsel-işitsel medya, görsel-işitsel metinlerin çevirisi, film ve film çevirisi, film aktarım çeşitleri üzerinde durmuştur. Dublaj ve altyazı olarak ele aldığı film çeviri yöntemlerini detaylı bir biçimde incelerken **eşlemeyi**, içerik eşlemesi, dudak eşlemesi, beden dili, jest ve mimik eşlemesi, karakter eşlemesi olarak ele almıştır.

Akfırat’ın (2010), Türkçe hazırladığı “İkna Odaklı Metin Türleri Olarak Reklam Metinleri” başlıklı yüksek lisans çalışmasını üç bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde, hedef dil odaklı işlevsel çeviri kuramı olan Skopos Kuramı, kuramcılarının varsayımları, kuramın içerdiği kavramlarla ilgili bilgilere yer verildikten sonra çeviri süreci, katılımcıları, temel açıları, kaynak ve hedef metin yaklaşımları, metin türleri üzerinde durulmuştur. Araştırmanın ikinci bölümünde, genel anlamda reklamcılık,

reklam metin özellikleri ve çevirisi incelenmiştir. Son bölümde ise, reklamcılık tarihinde önemli bir yeri olan bir marka şirketinin uluslararası reklam stratejileri, şirketin kullanmış olduğu bazı kampanyalar Skopos Kuramı ve metin türleri bağlamında ele alınmıştır.

Sayman (2011), Türkiye’de yapılan film çevirilerinin kalitesini, yabancı bir dizinin altyazılı ve dublajlı versiyonlarının çevirilerini, bu çevirilerin izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını, ülkemizdeki film çevirilerinin kalitesini ve kaliteyi belirleyen unsurları, İngilizce hazırlamış olduğu “The Quality of Audiovisual Translation in Turkey and the Course of the Production Process: An Empirical Study on the Subtitled and the Dubbed Versions of Will and Grace” (Türkiye’de Yapılan Film Çevirilerinin Kalitesi ve Üretim Süreci Arasındaki İlişki: Will & Grace’in Dublajlı ve Altyazılı Versiyonları Üzerine Ampirik Bir Çalışma) adlı yüksek lisans çalışmasında ele almıştır. Sayman bu çalışmasında **eşlemeyi**, dublaj başlığı altında irdelemiştir. Burada, dudak eşlemesini, dil içi (interlingual) dublaj olarak ele almıştır. Dublaj başlığı altında aynı zamanda kinetik eşlemeden de bahsetmiştir.

Keskin (2011), Türkçe hazırlamış olduğu “Film Çevirilerinde Kalıplaşmış Değişlerin Durumu” başlıklı yüksek lisans çalışmasında, genel anlamda Türkiye’de film çevirisi süreçlerini ve bu türün çeviri ürünlerini belirleyen normları, altyazı bağlamında ele almıştır. Film çevirilerinin, Türkçenin sözdizimsel ve anlambilimsel yapısına aykırı ifadeler içerdiği savından yola çıkan Keskin, İngilizce sinema filmlerinden yapılan çevirilerde, kaynak metinlerde sık kullanılan kalıp değişlerin, altyazı çevirisiyle Türkçeye aktarım sürecinde aldığı biçimler ve süreci yönlendiren kararları irdelemiştir. Çevirmen kararlarını etkileyen unsurları saptayarak bu kararların, Türkçede doğal olmayan değişlere yol açtığı savının geçerliğini altyazı yöntemiyle çevrilen İngilizce iki filmde örneklerle sorgulamıştır.

Şahin (2012), İngilizce hazırlamış olduğu “Dubbing as a Type of Audiovisual Translation: A Study of its Methods and Constraints Focusing on Shrek 2” (Bir Film Çevirisi Türü Olarak Dublaj: Shrek 2 Özelinde Metot ve Sınırlamaların İncelenmesi) başlıklı yüksek lisans çalışmasında, film çevirisinde görülen kısıtlamaları ve problemleri bir çizgi sinema filmi örneğinde sistematik olarak ortaya koymuş ve çevirmenin çeviri stratejilerini hedef odaklı yaklaşım ve yerlileştirme yaklaşımı

çerçevesinde incelemiştir. Şahin bu araştırmasında, film çevirisini seslendirme kapsamında ele almıştır. Seslendirme başlığı altında incelediği dublajda **eşlemeden** bahsetmektedir. Eşlemeyi dudak eşlemesi ve içerik eşlemesi olarak sınıflandırmıştır. Eşleme temelli yaklaşım başlığı altında Fodor ve Whitman-Linsen’in eşleme sınıflandırmalarını belirtmiştir. Bu eşleme türlerinden dudak eşlemesini ve içerik eşlemesini daha detaylı ele almıştır. Daha sonra çeviri sürecinde çevirmenin yaklaşımını irdelemiş, bulgularını, Amerikan yapımı bir çizgi animasyon filmini irdeleyerek örneklendirmiştir.

Galic (2012), İngilizce hazırlamış olduğu “Literary and Audiovisual Translation of Figures of Speech: Bridget Jones's Diary in Croatian and Turkish” (Yazın Çevirisinde ve Görsel-işitsel Çeviride Söz Sanatları: Bridget Jones'un Günlüğü Adlı Kitabın ve Filmin Hırvatça ve Türkçe Çevirileri) başlıklı yüksek lisans tezinde, iki ayrı çevirinin arasındaki anlaşmazlıkların kültürel farklılıklardan kaynaklandığına dair varsayımın ışığında Bridget Jones’un Günlüğü’nün Hırvatça ve Türkçe çevirilerini karşılaştırmayı amaçlamıştır. Bu amaçla, Bridget Jones’un Günlüğü kitabı ve filme uyarlanmasında bulunan söz sanatlarına odaklanmıştır. Kitap ve film uyarlamasının analizlerini yapmış, Hırvat ve Türk kültürlerine ait çeviri normlarının birbirine göre hangi ölçüde farklı olduklarını, altyazı yöntemiyle film çevirisini iki kültürün çeviri yaklaşımlarını incelemiştir. Söz sanatlarının karşılaştırılmasının yanında örnekleri, çeviri sürecinde uygulanan çeviri yöntem ve stratejileri çerçevesinde irdelemiştir.

Görüldüğü üzere, Türkiye’de film çevirisi kapsamında yapılan lisansüstü çalışmalardan sadece dört tanesi eşleme konusunu ele almıştır. Ancak, bu çalışmalarda eşleme, araştırmaların odağını oluşturmamaktadır. Bu nedenle de eşleme konusu, fazla ayrıntıya girilmeden genel anlamda irdelenmiştir. Bu dört çalışmadan, sadece Erdoğan’ın 2009 yılında yapmış olduğu “Altyazı ve Dublaj Çevirileriyle İlgili Yöntem ve Tekniklerin Çeviribilim Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans çalışması Türkçe hazırlanmıştır. Ancak, Erdoğan, bu araştırmasında ‘eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları’nı ele almamıştır. Bu açıdan bakıldığında, “Film Çevirisinde Eşleme Yaparken Karşılaşılan Çeviri Sorunları” başlıklı bu çalışmamız bu anlamda yapılmış ilk çalışma niteliğindedir.

2.1.2 Yayınlanmış Eserler / Çalışmalar

Türkiye’de, yukarıda belirttiğimiz lisansüstü çalışmalar haricinde genel anlamda film çevirisine ilişkin yayınlanmış eser (kitap) olarak hiçbir kaynak bulunmamaktadır. Literatür taraması sonucunda, seslendirme bağlamında sadece iki eser bulunmuştur.

Aksoy’un 2006 yılında yayınlanan “Seslendirme Sanatı” adlı kitabı, seslendirme sanatına ilgi duyanlar ve bu alanda yetişmek isteyenler için bir kaynak niteliğindedir ve Türkiye’de yazılmış ilk seslendirme kitabıdır. Aksoy, seslendirme sanatına ilgi duyanların, bu konuda bir kaynak bulamadıklarından dolayı yaşadıkları zorluklardan hareketle yazdığı bu kitabında seslendirmenin ortaya çıkışı ve önemini, film seslendirmesini, seslendirme sanatçılarına yönelik teorik ve teknik bilgileri ele almıştır.

Seslendirme alanında yayınlanmış olan diğer bir eser ise **Kaçan**’ın 2010 yılında yayınlanan ve seslendirme kurslarında temel kitap, konservatuarlar için yardımcı kitap olma niteliğinde olan “Seslendirmeye Giriş” adlı eseridir. Kaçan, bu eserinde, seslendirmeye ilgi duyan ve seslendirme mesleğine yeni başlayacak seslendirmecilere yardımcı olmak için temel bilgilere yer vermekte, seslendirme tarihi, seslendirme stüdyoları, seslendirmenin efsane isimleri, seslendirme yönetmenleri gibi pek çok konuyu ele almaktadır.

Film çevirisi ve seslendirmesi kapsamında Türkiye’de araştırmaların bu kadar kısıtlı sayıda olması nedeniyle bu alanda yapılan bildiri, makale gibi diğer araştırmalara da yer verme ihtiyacı hissedilmiştir.

Bengi, 12-13 Nisan 1990 tarihinde düzenlenen “Çağdaş Çeviri Kuramı ve Uygulamaları” başlıklı seminerde sunulan “TV - Film Çevirileri. Çağdaş Çeviri Kuramı Çerçevesinde Bir İnceleme” başlıklı bildirisinde, öncelikle filmin tanımını yaparak film çevirisinde karşılaşılan kısıtlamaları ele almıştır. Bu amaçla Türkiye’de yayınlanan bazı yabancı dizi filmleri esas alarak bunların çevirileri üzerinde betimleyici bir çalışma yapmıştır. Yapılan betimleyici çalışmalar neticesinde, film çeviri metinlerinde dil düzeyinde birçok kayma saptamıştır. Buna göre sözcüklerde görülen kaymaların çoğu,

ağız eşlemesi kaynaklıdır. Bengi'nin bu bildirisi 1991 yılında Hacettepe Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Bölümünün hazırladığı “Çeviribilim ve Uygulamaları” Dergisinde yayımlanmıştır.

Aktaş ve Koçak, 2012 yılında Kastamonu Eğitim Dergisinde yayımlanan “Das Wesen der Synchronisationsforschung” başlıklı araştırmalarında, yabancı film senaryosunun çeviri sürecini ve filmdeki diyalogların dublajının nasıl yapıldığını bilimsel literatür ışığında irdemişlerdir. Bunun için önce dublaj kavramının tanımını ve özelliklerini ayrıntılı bir şekilde vermişler ve sonra da filmdeki söylemlerin çevirisinde ve eşleştirilmesinde (seslendirilmesinde) ortaya çıkabilecek sorunları somut örneklerle tartışılmışlardır. Bu bağlamda İngilizce film diyalog listelerinden alınan söylem örneklerinin Almancaya nasıl aktarıldığı ve bu dil ve kültürde eşleştirmenin nasıl yapıldığını analiz etmişlerdir. Bu süreç içinde ortaya çıkabilecek olası sorunları saptayarak sorunlara yönelik somut çözüm önerilerinde bulunmuşlardır.

Tespit edilebilen diğer bildiri ve makaleler ise şunlardır:

Yılmaz'ın (1998), “Senkronize Çeviride (Film / Belgesel) Değişkeler ve Dublaj” başlıklı araştırması, Hacettepe Üniversitesi Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi'nde yayımlanmıştır.

Boztaş ve Yener'in (1998). “Film Çevirilerinde Biçem Aktarımı ve Dil Değişkeleri Üzerine Bir Çalışma” başlıklı çalışmaları, Hacettepe Üniversitesi Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi'nde yayımlanmıştır.

Demirel ve Ataseven'in (2006) “Görsel-İşitsel Alanlarda Çeviri ve Türkiye’de Toplumsal Yararları” başlıklı çalışmaları, Hacettepe Üniversitesi Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi'nde yayımlanmıştır.

2.2 Almanya’da Yapılmış Olan Çalışmalar

2.2.1 Lisansüstü Çalışmalar

Literatür taraması sonucunda Almanya’daki üniversitelerde, film çevirisi bağlamında birçok çalışma yapılmış olduğu görülmüştür. Bu çalışmalar arasında dönem sonu tezi, üniversite bitirme tezi, yüksek lisans tezi ve doktora tezi yer almaktadır. Film çevirisi kapsamında, belgesel çevirileri, altyazı, üstten konuşma ve dublaj yöntemleri ele alınmıştır. Bunlardan altyazı ve dublajla ilgili çalışmalar çoğunluktadır. Almanya’da, ülkemizde olduğu gibi tüm lisansüstü çalışmaların toplandığı bir merkez veya kurum bulunmadığı için bu literatür taramasında oldukça zorlandığımı belirtmeliyim. Bu alanda yapılan tezlerin birçoğuna, Leipzig ve Frankfurt am Main şehirlerinde bulunan Alman Milli Kütüphanesi’nin (Alm. Deutsche Nationalbibliothek) internet adresinden (http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html) ulaşılmıştır. Bu kütüphanede bulunan tezleri internet üzerinden temin etme şansı olmadığı için, sadece içerik ve/veya özet bilgilerine ulaşılabilmektedir. Ancak, tezlerin çoğunluğu yayımlanmış olduğundan, çalışmada yararlanılmak üzere bazıları Almanya’dan temin edilmiştir.

Film çevirisi kapsamında yapılmış olan çalışmaları sınırlandırma amacıyla, araştırma konumuzla ilgili en yakın çalışma olması nedeniyle dublajı ve/veya eşleme sorunlarını konu alan ve Almanca hazırlanmış lisansüstü araştırmalardan bazıları şunlardır:

Hesse-Quack, 1967 yılında Köln Üniversitesinde doktora tezi olarak hazırladığı ve 1969 yılında yayımlanmış olan “Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen” başlıklı çalışmasında, yabancı film seslendirmesini (dublajı) sosyolojik açıdan ele almıştır. Yazar, ele aldığı on iki film eşliğinde, dublaj sürecini, bu süreçte yapılan değişiklikleri, bu değişikliklerin nedenlerini, değişikliği hangi aşamada kimlerin yaptığını, süreci etkileyen kontrol mekanizmalarını araştırmıştır. Yazar, aynı zamanda 1945’den 1962’ye kadar Almanya’da gösterime girmiş olan film başlıklarını ve diyalog metinlerini de analiz etmiştir. Araştırmaları sonucunda, yabancı filmlerde karşılaşılan dil engelini aşılabilmesini sağlayan dublajın, gerçekte, hedef dil toplumunun sosyokültürel ilkelerine, normlarına ve değerlerine adaptasyonu olduğu sonucuna

varmıştır. Buna göre dublaj, sadece dil engelinin aşılmasını değil aynı zamanda sosyokültürel engellerin aşılmasını da sağlamaktadır.

Pisek'in, 1992 yılında doktora tezi olarak kabul edilen “Die Große Illusion” konulu araştırması 1994 yılında yayımlanmıştır. Pisek bu çalışmasında, Amerikan yapımı üç farklı filmin Almancaya çevirisi üzerine durum incelemesi yapmıştır. Bu incelemesinde filmin orijinal dilinden yapılan çeviri metnini etkileyen dudak eşlemesi, jest ve mimik eşlemesi gibi etkenleri ortaya koymuştur. Diyalog metninin ve sahnelendirilmesinin tam bir analizi, hangi içeriksel değişikliklerin filme bağlı olduğunu hangilerinin diğer etkenlerden kaynaklandığını göstermektedir. Ayrıca, ele alınan diyalog metninin çevirisi, kitap olarak ortaya konan “edebi” (yazınsal) çevirisiyle kıyaslanarak çeviri metninin medyaya bağlı etkileri konusunda ilginç karşılaştırmalar yapılmıştır.

Wehn (1994), “Probleme der Synchronisation von Fernsehserien am Beispiel von Produktionen mit Englisch als Original- u. Deutsch als Zielsprache – Dargestellt an Hand der beiden deutschen Synchronfassungen der US-amerikanischen Kriminalserie “Magnum”” başlıklı yüksek lisans çalışmasında televizyon dizilerinde dublaj sorununu, İngilizceden Almancaya çevrilen Amerikan yapımı dedektif dizi filminin iki farklı Almanca dublajını incelemiştir.

Pruys (1997), Tübingen Üniversitesinde doktora tezi olarak hazırladığı “Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden” adlı çalışmasında, film çevirilerinde kullanılan altyazı ve dublaj yönteminde sadece dil aktarımının olmadığını, bunun haricinde, kimi zaman orijinal filmin arka plan sesleri, müzik ve kesitlerinde de değişiklikler yapıldığını belirtmiştir. Almanya’da yapılan dublajların tarihi sürecini ele almış, retorik analiz yöntemi yardımıyla, film dublajında potansiyel olarak ne yapabileceğini, dublajı etkileyen yasal ve teknik etkenleri ortaya koymaya çalışmıştır. Elde edilen sonuçları, filmlerden alınan kesitlerle örneklendirmiştir. Pruy’sın bu lisansüstü çalışması aynı yılda yayımlanmıştır.

Kurz, 2006 yılında yayımlanan “Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des

Kinofilms “Lock, Stock and Two Smoking Barrels”” adlı akademik çalışmasında, Amerikan yapımı sinema filminin seslendirmesinin karşılaştırmalı analizini yapmıştır. Çalışmasına, film seslendirmenin tarihi gelişimi ile başlamış ve bu süreçte teknik, tarihi ve kültürel yönlerini dikkate alarak filmlere uygulanan sansürlere de değinmiştir. Dublaj ve altyazı yönteminin avantaj ve dezavantajlarını incelemiştir. Araştırmanın ağırlık noktasını analiz edilen sinema filminin çevirisi oluşturmuştur. Burada film çevirisi, çeviribilim açısından değerlendirilmiştir. Orijinal diyalog metni ile çeviri metni örneklerle kıyaslanmıştır. Kurz bu çalışmasında eşlemeyi, kantitatif dudak eşlemesi, konuşma hızı, kalitatif dudak eşlemesi, çekirdek eşleme, ses faktörü olarak ele almıştır. Dublajda hedef kültürel etkenleri, dilsel özellikleri ve bunların çevirilerini, atasözleri, deyimler, dil oyunları gibi dilsel özelliklerin çevirilerini incelemiştir.

Cedeño Rojas, 2006 yılında hazırladığı ve 2007 yılında yayımlanan “Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland” başlıklı doktora tezinde, Venezüella ve Almanya’da yapılan görsel-ışitsel çeviri etkinliğini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bu süreçte karşılaşılan sorunları çeviribilimsel ve medyabilimsel yaklaşımla irdelemiştir. Yazar ayrıca, her iki ülkenin sinema / film ve televizyon tarihi ile dublaj ve altyazı tarihi sürecini ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Dublaj ve altyazı yöntemiyle yapılan çevirilerde dil özelliklerinin çevirileri, diyalekt çevirileri üzerinde durmuştur. Bu iki çeviri yönteminde belirli bir çeviri veya işlem şeklinin olup olmadığını analiz etmiş, tespitleri örneklendirmiştir.

Hronova (2008), “Analyse einer audiovisuellen Übersetzung aus dem Spanischen ins Deutsche am Beispiel von “Todo sobre mi madre”” adlı yüksek lisans çalışmasında, İspanyolcadan Almancaya görsel-ışitsel çeviri incelemesi yapmıştır. Görsel-ışitsel metin ve çevirisi, film dili ve aktarımı, görsel-ışitsel çeviri yöntemleri, eşleme tanımı ve yöntemlerini irdeleyerek görsel-ışitsel çeviri sürecinde ortaya çıkan sorunları örneklendirmek için İspanyol yapımı bir filmin Almancaya çevirisinden kesitler alarak somut sonuçlara varmıştır. Hronova’nın bu araştırması aynı yıl yayımlanmıştır.

Seifferth, 2009 yılında hazırladığı ve aynı yıl yayımlanmış olan “Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien” adlı doktora tezinde, dublajı kuramsal

ve teknik açıdan ele alarak Almanya’da yapılan dublajların kalitesine değinmiştir. Dublaj eylemi sürecinde karşılaşılan çeviri sorunlarını Amerikan yapımı TV dizisi örnekleme eşliğinde irdelenmiştir. Son olarak da Almanya’da yapılan dublajların kalitesini artırabilecek önerilerde bulunmuştur.

Jahn, 2009 yılında hazırladığı ve 2010 yılından yayımlanmış olan “Zum Umgang mit Kulturspezifika bei der Synchronisation von TV-Serien: Eine kontrastive Analyse der US- amerikanischen TV-Serie “Sex and the City” und ihrer deutschen Synchronfassung” başlıklı yüksek lisans çalışmasında film çeviri yöntemlerinden olan dublajı sadece dil bazında bir çeviri olarak ele almamış aynı zamanda eşleme açısından da değerlendirmiştir. Film çevirmeninin edebi metin çevirmeninden farklılıklarını ortaya koymuştur.

Zeumer, 2010 yılında hazırlamış olduğu “Überlegungen zur den Anforderungen an eine adäquate Filmsynchronisation. Untersuchungen zu Filmen von Quentin Tarantino und ihren deutschen und spanischen Synchronfassungen” başlıklı yüksek lisans tezinde İngilizce bir filmin Almanca ve İspanyolca dublajlarını analiz etmiştir.

Görüldüğü üzere Almanya’da eşlemeyi de kapsayan film dublajı veya başka bir deyişle görsel-işitsel çeviri üzerine Alman dilinde hazırlanmış birçok akademik çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmaların pek çoğu da yayımlanmıştır. Burada yer almayan birçok çalışma daha bulunmaktadır.

2.2.2 Almanca / İngilizce Yayımlanmış Eserler

Mounin’in 1965 yılında yayımlanan ve 1967 yılında “Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung” olarak Almancaya çevrilmiş olan eserinin ana konusu çeviridir. Çeviri kapsamında film de ele alınmıştır. Çeviri ve filmin incelendiği bölümde öncelikle dublaj tarihi incelenmiştir. Yabancı film seslendirmesinin (dublajın), çeviri sanatının en üst basamağında olduğunu belirten yazar, iyi bir seslendirme için dikkat edilmesi gereken eşleme özelliklerine de değinmiştir. Bunun için Almanca ve Fransızca deyiş örneklerini ele almıştır. Burada bir ifadeyi söylerken yapılan ağız, jest

ve mimik hareketlerini, iki dilin tümce yapılarının farklılığından kaynaklanan tonlama zamanındaki uyumsuzluğu, aksan, diyalekt gibi söyleyiş özelliklerinin farklılığından kaynaklanan uyumsuzluğu vb. irdelemiştir.

Fodor'un 1976 yılında yayımlanan "Film Dubbing" başlıklı kitabı yabancı eşleme alanında yapılan ilk kapsamlı çalışma niteliğindedir. Yazar çalışmasına öncelikle dublajın tanımını yaparak başlamıştır. Daha sonra dublajda semiyotik ve estetik sorunları incelemiştir. Dublajda eşlemeyi fonetik eşleme, karakter eşlemesi, içerik eşlemesi olarak sınıflandırmıştır.

Whitman-Linsen (1992), Amerikan filmlerinin Almanca, Fransızca ve İspanyolcaya dublaj çevirisi üzerine 1991 yılında hazırlamış olduğu "Through the Dubbing Glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish" adlı doktora tezi çalışmasında, dublajın tanımını yaptıktan sonra eşleme türlerini ele almıştır. Eşleme türlerini, görsel eşleme ve işitsel eşleme olmak üzere iki grupta toplamıştır. Görsel eşleme başlığı altında, dudak eşlemesi, hece ve boşluk eşlemesi, kinetik eşleme; işitsel eşleme başlığı altında kendine has vokal türü, paralinguistik ve prozodik etkenler, kültürel değişkenler, aksan ve diyalektler yer almıştır. Bunların haricinde süregelen ve süregelen olmayan eşleme belirtilmiştir. Whitman-Linsen, dublaj sürecini, teknik işlem ve süreçte yer alan kişiler olarak inceledikten sonra, film çevirisini ele almıştır. Film çevirisini kültürlerarası aktarım açısından da ele alan Whitman-Linsen, film başlıklarının çevirisini de irdelemiştir. Son olarak kuramsal bulguları, Amerikan yapımı filmlerin çevirileri kapsamında değerlendirmiştir. Dublajı, orijinal filmin çoğaltılması veya üremesi şeklinde değerlendiren araştırmacı, film aktarımında temel hedefin, orijinal filmin kalitesini yakalamak olduğunu savunmaktadır.

Herbst (1994), "Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie" adlı kitabında dublajı çeviribilim kapsamında ele almıştır. Dublaj tekniği, dublaj süreci, farklı ülkelerde film çevirisi, dublaj ve altyazı, dublaj ve altyazı ülkeleri, dublaj ve altyazının avantaj ve dezavantajları, Büyük Britanya'da ve Almanya'da dublajı ele almıştır. Dublajda eşlemeyi, dudak eşlemesi, kantitatif dudak eşlemesi, konuşma hızı açısından dudak eşlemesi, kalitatif dudak eşlemesi, paralinguistik eşleme olarak sınıflandırarak

paralinguistik eşdeğerlik, ses faktörü, karakter eşdeğerliği konularını incelemiştir. Seslendirme sorunu açısından diyalekt ve aksanı irdilemiştir. Çeviri metinlerin özelliklerini belirtmiş, seslendirme kuramının temel unsurlarını analiz etmiştir.

Karamitroglou (2000), “Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation” adlı kitabında, öncelikle görsel-işitsel çevirinin ve alt dallarının tanımını yapmıştır. Görsel-işitsel çeviri ve çeviri kuramını, çeviri normlarını kuramsal yaklaşımla ele almıştır. Görsel-işitsel çeviride normların dizgesel soruşturmasını ve Yunanistan’da altyazı ve dublaj arasında seçime ilişkin durum analizi yapmıştır.

Bräutigam’ın (2001), “Lexikon der Film- und Fernsynchronisation. Stars und Stimmen: Wer synchronisiert wem in welchem Film?” adlı kitabı, sinema ve televizyon filmlerinin dublajında kullanılan seslere, başka bir deyişle seslendirme sanatçılara yöneliktir. Hangi filmde hangi seslendirme sanatçıları seslendirme yapmıştır, hangi ünlüler kimler tarafından seslendirilmiştir sorularını cevaplamıştır. Bu isimleri bir liste şeklinde vermesi nedeniyle bu eseri sözlük niteliğindedir.

Goldstein ve Golubovic’in (2009) editörlüğünü yaptığı “Foreign language movies - dubbing vs. subtitling” başlıklı yayının temel konusu film çevirisidir. Bu çeviri kapsamında yabancı filmlerin çevirileri üzerine yapılan araştırmalarla kuramları, yöntemleri ve sonuçları irdelenmiştir. Yabancı filmlerden yapılan çeviriler çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Kitap, film çevirisi üzerine yazılmış on beş makaleden oluşmuştur. Makalelerin yazarları, film çevirisiyle akademik anlamda ilgilenmişlerdir. Makaleler dört temel başlık altında toplanabilir: bilimsel temeller ve diğer görüşler, dublaj ve altyazı üzerine araştırmalar, çeşitli ülkelerde görsel-işitsel peyzaj ve son olarak yabancı filmlerin ve yabancı dil edinimindeki yeri. Kitapta konularla ilgili uygulamalı analitik inceleme de yer almıştır. Ayrıca film çevirilerinin, üniversite düzeyinde yabancı dil edinimi sürecinde kullanımına yer verilmiştir.

Pahlke (2009), “Handbuch Synchronisation: von der Übersetzung zum fertigen Film” adlı kitabında film seslendirmesinin Almanya’daki tarihi sürecini, seslendirme yönetmenlerini ve film çevirmenlerini, ünlüleri seslendiren Alman seslendirme sanatçılarını ele almıştır.

Jüngst (2010), çeviri derslerinden biri olan görsel-işitsel çeviriye öğrencilerin ilgilerinin artması üzerine öğrencilere veya kendini bu alanda geliştirmeyi amaçlayanlara yardımcı olması amacıyla hazırladığı “Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch” adlı kitabında, görsel-işitsel çeviri, altyazının tercih edildiği ülkeleri, dublajın tercih edildiği ülkeleri, görsel-işitsel metin çevirmeni, ders materyalleri, film yapısı başlıklarıyla konuya giriş yaptıktan sonra altyazı, dublaj ve üstten konuşma yöntemlerini incelemiştir. Dublaj kısmında eşlemeyi, davranış eşlemesi, paralinguistik ve çekirdek eşlemesi, dudak eşlemesi şeklinde üç başlık altında irdelemiştir. Araştırmasının devamında sesli filmleri, duyma özürllüer için altyazı ve yorumlamayı, müzik ve görsel-işitsel çeviri sürecini, filmin sesli çevrilmesi eylemini, bu konulara yönelik sorunları ve çözüm önerilerini ele almıştır.

Eichler (2010), çeviribilim kapsamında farklı metin türlerine göre en önemli çeviri yöntemleri ve bunların görsel-işitsel metinlere faydalarını tartıştığı “Die Filmtrilogie “The Lord of the Rings” und seine deutsche Synchronfassung. Eine übersetzungskritische Analyse” adlı eserinde, bir filmin veya dizi filmin vb. dublajla çevrilmesini kısaca ele aldıktan sonra, sinemaya uyarlanan yirminci yüzyılın en önemli bu edebi eserinin Almanca seslendirilmesini, eleştirel yaklaşımla incelemiştir. İncelenen film den kesitler alınarak yüzün üzerinde olumlu ve olumsuz çeviri örnekleri değerlendirilmesi yapmıştır. Eichler’in bu eseri, 2009 yılında hazırladığı akademik çalışmasına dayanmaktadır.

Wisniewski, 2011 yılında yayımlanan “Synchronisation und Zensur in der BRD zwischen 1950 und 1960. Eine Untersuchung der Synchronfassungen von “Casablanca”, “Notorious” und “Mrs. Miniver”” başlıklı akademik çalışmasında, kuramsal açıdan dublaj, görsel-işitsel çeviri bağlamında dublaj, çeviribilim açısından dublaj, film metni, film çevirmeni, dublaj süreci, altyazı, film sansürleri konularını ele alarak Amerikan yapımı filmlerin dublajlarını orijinali ile karşılaştırmalı bir şekilde analiz etmiştir.

Panier, Weißbach, Wisniewski ve Brons’un, 2012 yılında yayımlanan “Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription” başlıklı çalışmalarında fim çeviri yöntemlerini ve sorunlarını ele almışlardır. Panier, belgesel filmlerde altyazı yöntemiyle çeviride karşılaşılan sorunları, Fransız yapımı bir

belgesel film üzerinde örneklendirerek incelemiştir. Brons, film çeviri sorunları kapsamında diyalekt sorununu ele alarak Fransız yapımı bir filmi bu açıdan irdelemiştir. Wisniewski ise, F.Alman Cumhuriyetinde 1950’den 1960’a kadarki sürede dublaj ve uygulanan sansürleri ele almıştır. Son olarak Weißbach, ses tanımı ve Almanya ve İngiltere’de sesli filmleri incelemiştir.

Keseberg (2010), “Possibilities and limitations within the German dubbing of “South Park”” adlı kitabında, ABD’de büyük ilgi gören animasyon televizyon dizisi bir filmin Almanya’da aynı ilgiyi görmemesini kültürel ve dilsel aktarımında yaşanan sorunlardan kaynaklandığını ileri sürmekte, film çevirisinde seslendirmede imkân ve sınırlılıkları incelemektedir.

Film çevirisi, dublaj, eşleme alanında yapılan bazı çalışmaları da sadece isim olarak belirtecek olursak:

Dries, J. (1995). Dubbing and subtitling: guidelines for production and distribution.

Orero, P. (2004). Topics in Audiovisual Translation.

Zieminski, M. (2008). Linguistische Aspekte der Filmsynchronisation Polnisch-Deutsch: Anredeformen und Personennamen in der Filmübersetzung.

Zöttl, B. (2010). Möglichkeiten und Grenzen der sprachlichen Übertragung von Humor im Film: Eine empirische Untersuchung anhand der TV-Serie “Police Squad!” sowie der daraus hervorgegangenen Filmreihe “The Naked Gun”.

Wurzinger, C. (2010). Die Problematik der Filmsynchronisation: Vertraute Dialoge und fremder Schauplatz.

Incalcaterra-McLoughlin, L. (2011). Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling: Theory and Practice.

Müller-Schwefe, G. (1983). Zur Synchronisation von Spielfilmen.

Yabancı filmlerin dublajı alanında yapılmış olan çalışmalara baktığımızda, Alman ve İngiliz dilinde birçok yayımlanmış esere rastlamak mümkün iken, ülkemizde dublajı ve film çevirisini, çeviribilim kapsamında ele alan yayımlanmış bir eser bulunmadığını; aynı şekilde, ülkemize kıyasla Almanya’da bu alanda daha fazla lisansüstü çalışmanın yapılmış olduğunu görüyoruz.

3. YÖNTEM

Üç bölümden oluşacak olan çalışmanın birinci bölümünde çeviribilim kapsamında ilgili bilimsel temel ve kavramların açıklanması, ikinci bölümde film ve dublajın ayrıntılı bir şekilde ele alınması yer alacaktır. Araştırmanın üçüncü bölümünü ise, kaynak dilden hedef dile çevrilen filmlerde kültürel, sosyal ve dilsel farklılıklardan kaynaklanan çeviri sorunlarının yanı sıra dil dışı etkenlerden kaynaklanan ve özellikle eşleme yaparken karşılaşılan çeviri güçlüklerinin tespiti amacıyla, amaç hedefli örnekleme yöntemiyle bir Alman dram filminin Türkçe dublajının karşılaştırılması oluşturacaktır. Örnekleme sonucunda film çevirmenlerinin eşleme yaparken karşılaştıkları çeviri sorunları tespit edilmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla araştırmada, nitel ve nicel araştırma yöntemiyle elde edilen bulgular, tüm boyutlarıyla değerlendirilip betimsel analiz edilerek tümevarım yapılacaktır.

3.1 Evren

Araştırmanın evrenini film çevirisi, bir başka ifadeyle görsel-işitsel çeviri kapsamında yer alan dublaj yönteminde, bir toplumun dilsel zenginliğini ve kültürünü gösteren dilsel özelliklerin çevirisinde karşılaşılan güçlükler ile dil dışı etkenler ve eşlemeden kaynaklanan çeviri sorunları oluşturacaktır.

3.2 Örneklem

Araştırmanın örneklemini, Alman yapımı “Das Leben der Anderen” adlı filmin, “Başkalarının Hayatı” adlı dublajlı Türkçe çevirisinde, eşlemeyi sağlama çabasıyla kaynaklanan çeviri güçlüklerinin incelenmesi ve orijinal diyalog metni ile çeviri metninden somut örnekler alınarak karşılaştırılması oluşturacaktır.

3.3 Veri Toplama Teknikleri

Daha çok ikincil veri kaynaklarından yararlanılacak olan araştırmada, birinci ve ikinci bölümleri, diğer bir deyişle kuramsal verileri oluşturmak için literatür taraması yapılacaktır. Elde edilen veriler ışığında, araştırmanın örnekleme boyutunu oluşturmak amacıyla söz konusu Almanca filmin Türkçeye çevrisinin karşılaştırılmasından faydalanılacaktır. Bu amaçla filmde alınan örneklem, betimsel analiz edilerek değerlendirilecektir.

İkincil veri kaynaklarının temini için, başta Milli Kütüphane olmak üzere, Hacettepe Üniversitesi Kütüphanesi, Gazi Üniversitesi Kütüphanesi, Almanya'daki üniversite kütüphaneleri, Alman Milli Kütüphanesi, Alman Kültür Merkezi Kütüphanesi ile çeşitli internet sitelerinden ve Ankara YÖK Tez Tarama Merkezi'nden yararlanılacaktır.

Ayrıca, TRT seslendirme stüdyolarında ve özel seslendirme stüdyolarında yabancı filmin seslendirilmesi süreci gözlemlenecek, seslendirme sanatçılarıyla, seslendirme yönetmenleriyle ve film çevirmenleriyle karşılıklı görüşülerek süreç hakkında görüşlerine başvurulacaktır.

3.4 Verilerin Analizi

Araştırmada, çeviri biliminin kuramları doğrultusunda ağırlıklı olarak ikincil veri kaynaklarından yararlanılarak ve birincil veri kaynaklarına da başvurularak nitel bir analiz yapılacak, amaç hedefli örnekleme yöntemiyle incelenen söz konusu filmin çevirisinden elde edilen sonuçlar betimsel bir yaklaşımla değerlendirilecektir.

4. BİLİMSEL TEMEL VE KAVRAMLAR

Bir çalışma hangi alanda yapılıyor oluyorsa olsun mutlaka çalışmanın temelini oluşturan kavramlar söz konusu olur. Çalışmanın sağlam temeller üzerine inşa edilmesi gerekliliğinden dolayı öncelikle bu temel kavramların aydınlığa kavuşması gerekmektedir. Çalışmamızın geniş anlamda konusu çeviribilim çerçevesinde film çevirisi olması nedeniyle öncelikle çeviribilim ve bir filmin çevirisi ile bağıntılı bazı temel kavramları, tanım ve yaklaşımları ele almamız gerekecektir. Bu anlamda, bu bölümde, çeviri biliminin temelleri olan dil, kültür, çeviri etkinliği, çevirmen, çeviri yaklaşımları, kuramları vb. konular üzerinde durulacaktır.

4.1 Dil, Kültür ve Çeviri

İnsanlık tarihinde, insanların birbirleriyle resim diliyle, bazı şekillerle veya hareket ve tavır dilini kullanarak bir şekilde anlaşma yolları arayışlarının olduğu bilinmektedir. Bu şekilde birbiriyle anlaşma çabalarının sonucunda ortaya çıkan ve insanlar arası iletişimi sağlamada çok önemli bir yeri olan dil, insanın, “duygularını, düşüncelerini, isteklerini bütün incelikleriyle açığa vurmasına, yaşamını sürdürebilmesine olanak sağlar” (Aksan, 1995: 11); özelliklerini, yaşayışını, dünya görüşünü, yaşam felsefesini, inançlarını yansıtır. Nitekim bir iletişim aracı olan dil aracılığıyla kendimizi ifade ederken kullandığımız sözcükler, söyleyiş şeklimiz, tavrımız vb. karşı tarafa, içinde yaşadığımız kültür, çevremiz, eğitim durumumuz hakkında birçok bilgi verir.

Günümüze dek birçok bilim adamı ve düşünür tarafından dilin pek çok tanımı yapılmıştır. Bunlardan bir tanesi olan ünlü Yunan düşünürü Platon, dili, “kendi özel düşüncelerini sesin yardımıyla, özne ve yüklem’ler aracılığıyla anlaşılabilir duruma getirmek” şeklinde tanımlamıştır (akt. Aksan, 1995: 55).

Fransız dil bilgini olan André Martinet’e (1960) göre ise, “bir dil, insan deneyiminin, topluluktan topluluğa değişen biçimlerde, anlamsal bir içerikle sessel bir anlatım kapsayan birimlere, [...] anlambirimlere ayrıştırılmasını sağlayan bir bildirişim aracıdır” (akt. Vardar, 2002: 144).

Dili bir kâğıda benzeten Saussure (1916/1998: 166), “düşünce kâğıdın ön yüzü, ses ise arka yüzüdür. Kâğıdın ön yüzünü kestiniz mi, ister istemez arka yüzünü de kesmiş olursunuz. Dilde de durum aynı: Ne ses düşünceden ayrılabilir, ne de düşünce sestten” demektedir.

Dilbilimci Berke Vardar’ın hazırlamış olduğu Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü’nde “dil, belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi” (2002: 71) şeklinde tanımlandıktan sonra, F. de Saussure’ün yaptığı ve birçok dilbilimcinin benimsediği ayrıma göre, dil yetisinin toplumsal ürünü olan dilin, bu yetinin bireylerce kullanılabilmesini sağlayan ve toplumca benimsenmiş olan uzlaşım sal bir düzeni olduğu belirtilmektedir. Daha sonra dilin göstergebilimsel ve anlambilimsel açıdan tanımlarına yer verilmektedir:

Hem gösterenlerle gösterilenlerin birleşmesiyle oluşan bir dizge, hem de bu birleşimin ürünü olan göstergelerle bunları oluşturan ve bunların oluşturduğu öğelerin işleyiş kurallarını içeren bir düzene dir. A. Martinet’nin ünlü tanımına göre “bir dil, insan deneyiminin, topluluktan topluluğa değişen biçimlerde, anlamsal bir içerikle sessel bir anlatım kapsayan birimlere, başka bir deyişle anlambirimlere ayrıştırılmasını sağlayan bir bildirişim aracıdır; bu sessel anlatım da, her dilde belli sayıda bulunan, öz nitelikleriyle karşılıklı bağıntıları bir dilden öbürüne değişen ayırıcı ve ardışık birimler, başka bir deyişle sesbirimler biçiminde eklem lenir (Vardar, 2002: 71-72).

Ülkemizin saygın dilbilimcilerinden olan Doğan Aksan (1995: 55) ise dili, “düşünce, duygu ve isteklerin, bir toplumda ses ve anlam yönünde ortak olan öğeler ve kurallardan yararlanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan, çok yönlü, çok gelişmiş bir dizge”⁶ şeklinde tanımlamaktadır.

⁶ Alıntı aslında italiktir, ancak anlam karışıklığına neden olmamak için italik yazılmamıştır.

Türk Dil Kurumu'nun (TDK) internet sayfasında ise dil, insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma; bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi; düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracı olarak tanımlanmaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁷

Dilbilimci Muharrem Ergin'e göre ise dil, "insanlar arasında anlaşmayı sağlayan tabii bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimaî bir müessesedir" (1988: 3).

Dil, yalnızca insanlar arasında anlaşmayı sağlayan bir iletişim aracı değildir. Dil, aynı zamanda bir toplumun, ulusun bireyleri arasında anlaşma sağlayan yerleşik bir dizgedir, Türkçe, Japonca, Bulgarca gibi (Aksan, 1995: 51). Bir toplumu oluşturan bütün bireyler, bu ortak anlaşma aracını kullanır. Bu bakımdan dil, her toplumda bir sosyal akrabalık bağı oluşturmıştır. Bunun dışında dil, bir düşünce aracıdır. "Düşünce dile dayanarak, daha doğrusu dille kaynaşarak görevini yapabilir" diyen Vendryes (1968/2001: 21) düşünmek için dilin gerekli olduğunu, düşünceyi ifade edebilecek bir aracı olmadan düşüncenin de doğamayacağını savunur. Bu durumda düşünceyi oluşturan ve geliştiren dil engellendiğinde düşünce de engellenmiş olur. Dolayısıyla ancak dilini oluşturan, yücelten bir ulus gerçek bir düşünce etkinliği gösterebilir. Dili ilkel kalmış bir ulus, kültür yaşamında da ilerleme gösteremez (Theato, 1991: 160). "Wilhelm von Humboldt, ulusların karakterlerini ve kültürlerini dillerinde araştırmak gerektiğine inanmıştır" diyen Akarsu (1998: 7), Humboldt'un, dili bir ulusun kültür düzeyini gösteren en iyi araç olarak kabul ettiğini ve ancak kendi diline dayanan, kendi dilinde ilerlemeler yapan bir ulusun, gerçek bir kültürün yaratıcısı olabileceğini savunduğunu söylemektedir. Bu anlamda dil, yeni fikirlerin ve yaratıcılığın kaynağıdır. Dilin bu iki temel özelliği, onu kültür dediğimiz toplum ve millet kimliğinin en büyük koruyucusu, yaratıcısı ve geliştiricisi durumuna getirmiştir (Korkmaz, 2002: 4). Kısaca söyleyecek olursak dil, "aynı zamanda her yönüyle bir ulusun kültürünün de aynasıdır; insanın ve uygarlığın en önemli belirtisi ve aracı, dildir"⁸ (Aksan, 1995: 13).

⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 13 Eylül 2012 tarihinde alındı.

⁸ Alıntının aslı italiktir, ancak herhangi bir anlam karışıklığına neden olmamak için italik yazılmamıştır.

Aksan ile aynı doğrultuda, “dil, bir milletin hayatının aynasıdır” diyen Kaplan (2000: 163), dil, insan hayatının her anına refakat ettiği için dile, dildeki ifade şekillerine bakınca bir milletin çağlar boyunca yaşadığı bütün duygu, düşünce ve hayallerinin akislerinin bulunabileceğini belirtir. Bu açıdan her milletin dili, o milletin çağlar boyunca yaşadığı tarihin adeta özetidir (Kaplan, 2000: 140). Bu nedenle, toplumun gelişimiyle dilin gelişimi arasında çok sıkı bir bağ vardır. Millet ilerleyip geliştikçe, o milletin dili de gelişir; gelişmiş bir dille de yüksek bir kültür meydana getirilebilir (Ünalın, 2010: 29-30). Dolayısıyla, toplumun pek çok özelliği, yaşayışı, gelenekleri, yaşam felsefesi, inançları, kısacası kültürü, dilin gelişmişlik düzeyinden etkilenir.

Diğer yandan, bir dilin gelişimini etkileyen birçok faktör vardır. Bunlardan bazıları toplumsal kaynaklıdır ve toplumların içinde yaşadıkları koşulların sonucudur. İklim, toprak örtüsü, yerleşim, çevre koşulları da dilin gereksinim ve biçimine etki eder (Vendryes 1968/2001: 23-24). Arapçada devenin renk nüanslarını anlatan yüze yakın sözcük olması (Kaplan, 2000: 112) gibi yerleşim yeri deniz kenarı olan bir toplumun atasözleri ve deyimleri de ona göre olacaktır.

Bir milletin kimliği, kültüründe, gelenek ve göreneklerinde gizlidir ve tüm bunlar da o milletin dilinde kodlanmıştır. Her dilin kendine özgü bir dünya görüşü vardır. Her dilde, bu evren düzeni başka bir biçimde yorumlanmaktadır. Maddi ve manevi kültürün sınırları içine giren bütün kavram ve sözcükler dilin içinde yer almaktadır. Bu bakımdan dil, kültürün ilk ve temel unsurudur (Ünalın, 2010: 31). Aynı dili konuşan insanlar başkalarından ayrı bir topluluk teşkil eder. Dilin yanı sıra din, örf ve adetler vb. de önemli rol oynar. “Sosyologlar milletleri millet yapan maddi, manevi ortak değer ve müesseselerin hepsine “kültür” adını veriyorlar” (Kaplan, 2000: 22).

Dili farklı yönleriyle ele alan tüm bu yaklaşımlardan, dil ile kültürün birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini, hatta dilin, kültürün temelini oluşturduğunu görüyoruz. Dilin toplumla ve onun kültürüyle olan ilişkisini Aksan şöyle açıklar:

Bir ulusun yavayış biçimi, inançları, gelenekleri, dünya görüşü, çeşitli nitelikleri ve hatta tarih boyunca bu toplumda meydana gelen çeşitli olaylar üzerinde hiçbir bilgimiz olmasa, yalnızca dilbilim incelemeleriyle, bu dilin söz varlığının, söz hazinesinin

derinliğine inerek bütün bu konularda çok değerli bilgiler ve güvenilir ipuçları edinebiliriz (Aksan, 1995: 65).⁹

“Kültür denilince karşımıza bir yığın hadise çıkar. [...], bir toplumda, tabiatın dışında, insan elinden ve dilinden çıkma her şey kültür kavramına girer” (Kaplan, 2000: 27). İnsana dair her şeyle ilgili olması nedeniyle oldukça geniş olan kültür kavramına ilişkin yapılan tanımlar da çok yönlüdür.

İbrahim Arslanoğlu, kültür kavramının dilimize, Fransızca ve Amerikancadan olmak üzere iki kaynaktan geldiğini, Fransızca kültürün Türkçe karşılığının “irfan”, Amerikan’ca kültürün karşılığının “medeniyet” olduğunu belirtmektedir. Bu durumda, Fransızca kültürden kastedilen daha çok sosyologların manevi kültür dedikleri kültürdür. Amerikanca kültürden anlaşılan ise, maddi kültür diğer bir deyişle medeniyettir (Meriç, 1986: 15, akt. Arslanoğlu, 2001: 243). Arslanoğlu (2001: 246), Latince bir sözcük olan kültürün, toprağı tarıma hazır hale getirmek anlamına geldiğini, nitekim Cumhuriyet döneminde bir süre kültürü ifade etmek için “ekin” sözcüğünün kullanılmış olduğunu, ancak bu sözcüğün yaygın kabul görmemesi nedeniyle daha sonra terk edildiğini ifade etmektedir.

İnsanın kökenini, toplumsal ve kültürel yönlerini inceleyen antropolojik yaklaşım açısından kültür tanımlarına baktığımızda, E.B. Taylor’a göre, kültür, “bilgiyi, imanı, san’atı, ahlakı, hukuku, örf-âdeti ve insanın cemiyetin bir üyesi olması dolayısıyla kazandığı diğer bütün maharet ve itiyatları ihtiva eden mürekkep bir bütün”dür; Edward Sapir’e göre ise “atalardan gelen maddi-manevî değerler yekûnu” kültürdür (akt. Kafesoğlu, 1983: 15). Yine, kültürü tarihi bir birikim olarak değerlendiren Zeynep Korkmaz (2002: 4), insana ilişkin bir kavram olarak kültürü, “bir toplumun tarih boyunca biriktirdiği değerler bütünü” olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlara göre kültür bir mirastır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın internet sayfasında kültür şöyle tanımlanmaktadır:

⁹ Aslında italik olan alıntı, anlam karışıklığına neden olmaması için normal yazılmıştır.

Kültür, bir toplumu diğer toplumlardan farklı kılan, geçmişten beri değişerek devam eden, kendine özgü, sanatı, inançları, örf ve adetleri, anlayış ve davranışları ile onun kimliğini oluşturan yaşayış ve düşünüş tarzıdır. Topluma bir kimlik kazandıran, dayanışma ve birlik duygusu verdiği toplumda düzeni de sağlayan maddi ve manevi değerlerin bütünüdür.¹⁰

Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğüne göre ise, kültürün tanımı şöyledir:

Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü [...]. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü.¹¹

Görüldüğü üzere, kültüre farklı açılardan yaklaşılarak farklı tanımlar ortaya konulmuştur: Uygarlık/medeniyet anlamına gelen kültür; eğitilmiş olma durumuna işaret eden kültür; güzel sanatlar olarak estetik alandaki kültür; üretme, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirme alanında, teknolojik ve biyolojik kültür.

Bu bağlamda Ünalın, farklı bilim dalları içinde farklı açılardan ele alınan kültür kavramının çeşitli tanımlarına yer verdikten sonra kavramı, “ Kültür, bir milletin geçmişe ait maddi ve manevi yaşantılarının toplamı; bugüne ait olarak da milleti oluşturan fertlerin duyuş, düşünüş ve davranış birliği içinde olmasıdır.” olarak tanımlamaktadır (2010: 153).

Bir toplumun içinde oluşan kültür, insanların bir arada yaşamaya başlayarak bir topluluk oluşturmaları ve ortak bir yaşamı paylaşmalarıyla ortaya çıkarak tarih boyunca gelişmiştir. Kültürün temelini oluşturan dil, “duygu ve düşünceyi insana aktaran bir vasıta olduğu için, insan topluluklarını bir yığın veya kitle olmaktan kurtararak, aralarında “duygu ve düşünce birliği” olan [...] “millet” haline getir[miş]ir” (Kaplan, 2000: 35). Kültürün ve dilin gelişiminde farklı kültürlerin birbirleriyle olan ilişkisi en önemli rolü oynar. Aynı dili ve kültürü paylaşan toplulukların oluşturduğu milletlerin “öteki” milletlerle tarih boyunca maddi ve manevi etkileşimde bulunduğu bilinen bir

¹⁰ <http://www.kultur.gov.tr/TR,24295/kultur.html> adresinden 30 Ekim 2012’de alındı.

¹¹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 30 Ekim 2012’de alındı.

gerçektir. Bu bağlamda Kaplan (2000: 30) “yüksek seviyede olan hiçbir kültür “saf” değildir. Medeni milletlerin istisnasız hepsi başka milletlerin kültürlerinden istifade etmişlerdir” demektedir.

Farklı dil ve kültürlere sahip toplumlarla temasa geçilmesi neticesinde karşılıklı olarak dil ve kültür bazında etkilenmeler kaçınılmaz olur. Dolayısıyla, her dilde, diğer dillerden alınma sözcükler olduğu gibi kültürde de değişimler yaşanır. Bu iki farklı yaşamların karşılaşması sürecinde iletişimi sağlayan ise çeviri etkinliğidir. Dil, nasıl insanın içinde yaşadığı toplumla iletişim kurmasını sağlıyor ise, çeviri etkinliği de, toplumlar arası düzeyde zorunlu hale gelen iletişimin kurulmasını sağlamaktadır. Bu anlamda, toplumlar arasında iletişimin sağlanmasında çeviri işi bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakınca çeviri olgusu bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkar.

Ancak çeviri olgusu salt bir iletişim aracı değildir, çeviri aynı zamanda “sınırötesi bilgi taşıma işlemi” (Çamdereli, 1995: 109) de görür. Çeviribilimci Akşit Göktürk (2004: 14), bu anlamda çevirinin, anlamın bir dilden başka bir dile aktarımdan ibaret olmadığını, somut insan yaşamıyla iç içe olduğunu belirterek çeviriyi bu yönüyle, “başka dillerin tanımladığı başka dünyaların tanıtılması” şeklinde tanımlamaktadır. İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz üzere, çevirinin tanımı, çevirinin ele alınış biçimi, tarihi süreç içinde değişikliğe uğramıştır. Zamanın gerekliliklerine göre, dönemlerde öne çıkan bakış açısına, inanışa göre değişen çeviri yaklaşımlarıyla çevirinin anlamı ve tanımı da değişmiştir. Ayrıca, bu kavramın, içinde geliştiği tarihi sürece bağlı olarak farklı dillerde farklı anlamlarda kullanılması ve farklı şekillerde tanımlanması da söz konusudur.

Çeviri kavramının sözlük tanımlarına baktığımızda genel anlamda çevirinin “bir dilden başka bir dile aktarım” şeklinde tanımlandığını ve yazılı aktarımdan bahsedildiğini görürüz.

TDK’nin Güncel Türkçe Sözlüğü’nde çeviri, “bir dilden başka bir dile aktarma, çevirme, tercüme” olarak tanımlanmaktadır. Yine TDK’nin Yazın Terimleri Sözlüğü’ne

göre ise çeviri “1. Bir yapıtın, bir dilden başka bir dile aktarılması. 2. Bir dilden bir başka dile aktarılan yapıt.”¹² olarak tanımlanmaktadır.

Almanya’nın önemli sözlüklerinden olan Wahrig’te (2006: 1285) ise çeviri, “bir metnin veya bir kitabın bir dilden başka bir dile aktarılması” olarak benzer biçimde tanımlanmaktadır.

Alman edebiyatbilimci Gero von Wilpert’in hazırlamış olduğu “Sachwörterbuch der Literatur”¹³ adlı sözlükte, sözlü çeviri olan tercümanlıktan ve film çevirisinden farklı olarak çeviriyi, “bir metnin bir dilden başka bir dile yazılı aktarımı” şeklinde tanımlanmaktadır (Wilpert, 1989: 977).

Snell-Hornby (1994), dilbilimsel açıdan çeviriyi, kodların dönüştürülmesi (Alm. Umkodierung) veya değişimi (Alm. Substitution) olarak tanımlayan Koller’e (1972: 69f) göre, L₁’in dil gösterge dökümleri (Alm. Sprachzeicheninventars) olan a₁, a₂, a₃ ... öğelerinin, L₂’nin dil gösterge dökümleri olan b₁, b₂, b₃ ... öğeleriyle değiştirilebilir olduğunu aktarır. Ancak, Koller’in bu tanımına katılmayan Snell-Hornby, çevirinin, çevirmenin pasif yönlendirici, iletici konumunda olduğu, salt kodların dönüştürülmesi işleminden ibaret olmadığını belirtir. Ona göre çeviri, birimlerin doğrusal dizimiyle de ilgili değildir, aksine, bir “oluşum” (Alm. Gestalt) olarak, bütüncül, özetleyiciliğin ötesinde bir yapı olarak, metinle ilgilidir. Ayrıca dil, bir kültürel çerçevenin içinde belirli bir durumda ortaya çıkar. Bu anlamda Vermeer’in çeviriyi, kültürel bir aktarım olarak, metni de, sosyokültürün sözle ifade edilen kısmı olarak tanımladığını belirten Snell-Hornby, buna göre çevirinin, metnin önceden belirlenen duruma göre, “hedef kültürün bir parçası” olarak yeniden oluşturulması şeklinde tanımlanabileceğini ifade eder (Snell-Hornby, 1994: 13).

Aynı şekilde, Vernay’in (1991: 28) de, “çeviri basitçe, bir kaynak dilin işaret varlıklarının bir hedef dilin işaret varlıklarıyla değiştirilmesi değildir, aksine, kaynak metin içeriğinin başka bir dil aracılığıyla yeniden verilmesidir” şeklindeki tanımından, Koller’in “Umkodierung” olarak değerlendirdiği çeviri yaklaşımına katılmadığını söyleyebiliriz.

¹² <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 30 Ekim 2012’de alındı.

¹³ Edebiyat Terimleri Sözlüğü

Diğer yandan, çeviriyi bir ürün olarak yorumlayan Vardar (2002: 60) “çeviri, bir dilde (kaynak dil) düzenlenmiş bildirileri anlam ve biçim bakımından eşdeğerlik sağlayarak bir başka dile (erek dil) aktarma işlemi; bu işlemin gerçekleşmesiyle ortaya çıkan üründür” derken, çeviride eşdeğerliğe işaret etmektedir.

Çeviri etkinliğinde eşdeğerliğin korunması gerektiğini savunan bir başka çeviribilimci ise Wolfram Wilss’tir. Alman çeviribilimci Wilss’e (1977: 72) göre çeviri metin işleme ve metni yeniden oluşturma sürecidir ve bu süreçte, kaynak dil metni içerik ve biçimi korunarak mümkün olduğunca eşdeğer bir hedef dil metnine dönüştürülür.

Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, çeviri, sadece diller arasında değil aynı zamanda kültürler arasında da bir köprü vazifesi görür. Zira çeviri etkinliğinde farklı toplumların kültürleri, dilleri birbiriyle karşılaşır, tanışır ve karşılıklı etkileşimde bulunur. Çamdereli’nin de belirttiği gibi, her dil kendi kültür yapısına özgü semboller düzeni kullanır ve kendi kültürünün bütün göndermelerini ve kavramsal olgularını anlama dönüştürürken her kültür de kendi deneyimini en iyi kendi diliyle açıklar (1995: 109). Dolayısıyla çeviri, sadece bir dil aktarımı olamayacağı için çeviri tanımlarında, dilsel aktarımın yanı sıra kültürel aktarımdan da söz edilmelidir. Bu bağlamda, Boztaş (1992: 249) çeviriyi, “diller ve kültürler arası bir aktarım” olarak tanımlar.

Diğer yandan, bir milletin tüm özellikleri, karakterleri dillerinde görülebildiği için, Humboldt’un, milletlerin dünya görüşlerinin dillerinden anlaşılabilceğine işaret ettiğini belirten Akarsu (1998: 62), bir dilin hiçbir kavramının tam olarak diğer bir dile aktarılamamasını da buna bağlamaktadır.

Buraya kadar yapılan tanımlardan görüyoruz ki, çeviri kavramına ilişkin tanımların kapsamı genişlemektedir. Bununla ilgili olarak Stolze (1994: 13), çeviri olgusu ile ilgili farklı görüşlerin gelişmesiyle, çeviri kavramının tanımının da değiştiğini Almanya’nın en köklü ve en seçkin sözlüklerinden olan “Brockhaus” adlı sözlüğün farklı yıllardaki basımlarından örnekler vererek açıklamaktadır. Stolze, Brockhaus sözlüğünün 1957 yılında yayımlanan 16. basımında çeviri kavramının “yazılı veya sözlü olanın bir dilden başka bir dile aktarımı” şeklinde tanımlandığını, ancak tam olarak açık olmayan bu tanımın kısa sürede aşıldığını belirtmektedir. Nitekim aynı sözlüğün 1974

yılındaki 17. basımında “bir tercüman veya mütercim vasıtasıyla, sözlü veya yazılı olanı, bir dilden (kaynak dilden) başka bir dile aktarım” şeklinde ifade edildiğini belirtmektedir. Stolz, daha sonra Brockhaus sözlüğünün 1994 yılında yayımlanan 19. basımında ise çevirinin, bilgisayar dilbilimi (Alm. Computerlinguistik) ve filoloji (Alm. Philologie) olmak üzere iki farklı şekilde tanımlarının yapıldığını belirtmektedir. Adı geçen sözlüğün filoloji açısından çeviri tanımına baktığımızda, çevirinin, “bir metnin, belirli bir eşdeğerlik gerekliliklerinin de dikkate alınarak, başka bir dilde yeniden verilmesi vasıtasıyla aktarımının yazılı şeklidir” olarak tanımlandığını görüyoruz. (1994: 14).

Sağlıklı bir çeviri etkinliğinden bahsedebilmek için, dil olgularının, oluşturuldukları veya üretildikleri kültürel çerçeve içinde tanınıp değerlendirildikten sonra açıklanmış olması gerekmektedir (Çamdereli, 1995: 112). Zira çeviri, kültürel ve toplumsal bir çözümleme işlemidir. Her toplum ve kültür farklı özelliklere sahiptir ve çeviri etkinliğinde en çok dikkat edilmesi gereken husus budur. Dillerin kendi kültürlerini oluşturduklarına dair şöyle bir örnek verebiliriz: Alman kültüründe kutsal olan “şarap” iken, Türk kültüründe “ekmek” kutsaldır. Bu nedenle de “kutsal şarap”, “kutsal ekmek” olarak aktarılacak durumda kalabilir. Dolayısıyla, kültürel şifreli bir dilin çözümlenmesi ve ayırımına varılmasının ardından aynı işlem hedef dile yönelik olarak tekrar işlenerek hedef kültürün şifresine işlenmelidir. Burada, çeviri etkinliğinin hiç de basit olmadığı, çeviri esnasında dilin kültürden bağımsız işlem göremeyeceği, bu nedenle dilsel aktarımdan ziyade kültürel aktarımın daha çok önem arz ettiği açıkça görülmektedir. Bunun neticesinde, dil-kültür bağlamında dili, içinde yaşadığı kültürün ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirdiğimizde, çeviri etkinliğinde karşımıza çıkan sorunların, çeviri sorunu olmaktan öte, dilin, kendi kültürü içerisindeki işlevi ve kullanımına ilişkin sorunlar olduğunu görüyoruz.

Bir toplumun dili, tarihi, kültürü gibi birçok unsurun dikkate alınarak kaynak dilin hedef dile aktarıldığı karmaşık bir süreç olan çeviri etkinliğinin sonucunda, öteki dil ve kültürler tanır, bilinen ile bilinmeyen karşılaştırılır ve bunun sonucunda da belki bilinen ufuklarda yeni pencereler açılır. Çeviri etkinliği vasıtasıyla “dil, edebiyat veya kültür, inançları kalabalıklara yayarak onları yakıp yıkan bir fırtına haline getirebilir veya onlara karanlık gecelerinde yol gösteren bir ışık olur” (Kaplan, 2000: 120). Bu

açından bakıldığında, çeviri etkinliğinin ne denli önemli bir iş olduğu açıkça görülmektedir.

4.2 Çevirinin Tarihi Gelişimi¹⁴

İnsanların varlıklarını sürdürebilmesi için birlikte yaşadığı diğer insanlarla iletişim kurması gerektiği gibi, toplumların da varlıklarını sürdürebilmesi için diğer toplumlarla iletişim kurması gerekmektedir. Bu durumda iletişim aracı olarak ortaya çıkan çeviri olgusu, yazılı kaynaklara göre M.Ö. 4500 yılına uzanmaktadır. Ancak evrende iki ayrı dili konuşan insanoğlunun var olduğundan bu yana çevirinin de var olmuş olması olasıdır. Dolayısıyla, günümüzde çeviribilimin uygulama alanına giren çeviri olgusu, evrenin en eski uğraşlarından biridir. Evrenin en eski uğraşlarından olmasına rağmen çeviri olgusu, özerkliğini ancak 20. yüzyılda kazanabilmiştir; bu tarihe kadar, yazınbilim, dilbilim gibi farklı alanların etkisi altında yardımcı bir araç olarak ele alınmıştır.

Çevirinin imgesi, Eski Ahitte anlatılan “Babil Kulesi” söylencesidir. Bu söylenceye göre, göğe ulaşan bir kule yapmak isteyen Babil halkına kızan Tanrı onları cezalandırmak için tek bir dil konuşan Babillileri birçok dil konuşup birbirini anlayamaz hale getirir. İletişim sıkıntısı yaşayan Babilliler kentlerini terk ederek dağılır. Her ne kadar söylence Tanrının Babillileri çok dillilikle cezalandırdığı anlatılsa da, Babil’in aslında M.Ö. 2000 yıllarında ayrı dillerin konuşulduğu (Vermeer, 1998: 45), yoğun olarak ticaret yapılan çok kültürlü bir merkez olduğu da ileri sürülmektedir (Eruz, 2003: 22-23).

Kaynaklarda M.Ö. 2000’li yıllardan itibaren çeviri olgusunun bir meslek olarak icra edildiği belirtilmektedir (Aktaş, 1996: 9). Karmaşık ve ilginç bir etkinlik olan çeviri olgusunun uzun ve kapsamlı gelişimi, çalışmamızın temel sorunsalının dışında yer alması nedeniyle, ilkçağdan başlayarak 20. yüzyılın sonuna değin çağlara göre kısaca ele alınacaktır.

¹⁴ Bu bölümde, Aktaş (1996: 8-70), Eruz (2003: 22-48), Köksal (2005: 13-32), Savory (1968/1994: 42-57) ve Dino’nun (1978: 104-110) çalışmalarından faydalanılmıştır.

4.2.1 İlkçağda Çeviri

“Eskiçağ” olarak da adlandırılan İlkçağ (Alm. Altertum; İng. Antiquity) “tarihçe bilinen en eski zamanlardan, genellikle Batı Roma İmparatorluğunun çöküşüne (476) değin geçen zaman kesimi”dir (TDK, 1974: Tarih Terimleri Sözlüğü)¹⁵.

Çevirinin ilk izleri M.Ö. 4500’e kadar uzanmaktadır. Bu yıllarda çok dilliliğin egemen olduğu Mezopotamya’da, çivi yazısıyla yazılmış iki ve üç dilli kil levhalar bulunmuştur. Buradan Mezopotamya’da çeviri etkinliğinin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Anadolu’da da çeviri olgusunun izlerine rastlanmaktadır. Örneğin Karatepe, Aslantaş’ta (Adana/Osmaniye) M.Ö. 800 yıllarına uzanan Hitit Kalesi’nin girişinde Hititçe ve Fenikece iki dilli bir metin bulunmaktadır. Eski Mısır’da da M.Ö. 3000 yıllarında yoğun bir çeviri etkinliği hüküm sürmüştür. M.Ö. ikinci yüzyılda dört veya beş Asya dilinde Sümerlerin “Gılgamış” şiirinin parçalar halinde yorumları bulunmuştur. Kataraktta aynı metnin açıklanmasında iki dilin kullanıldığını gösteren yazıtlar elde edilmiştir (Newmark, 1981; akt. Köksal, 2005: 13). Çevirmenler kervanbaşı olarak ya da iş görüşmelerini yürüten, konunun uzmanı olarak görev yapmıştır. M.Ö. 2000 – 1000 yılları arasında esirlerden de, asil ailelerden de çevirmenlik yapanlar olmuştur. Çevirmenlerin yazılı ve sözlü çeviriler dışında halkla kralın ve ölümlülerle Tanrıların arasında arabuluculuk yapan saygın bir kimliği olmuştur (Eruz, 2003: 23).

Ronald (1982), Likyalı bir çocuğun, Büyük İskender’in İran’ı işgali sırasında (M.Ö. 300-327) İskender’e iki dilde yorumlayıcılık yaptığını belirtir (akt. Köksal, 2005: 13). “Romalılar, uygar Batı dünyasına ulaştığında, sayısız yazıtlar bilinen dillere çevrilmişti. *Yorumlama*, bu dönemde gözde bir uğraş haline gelmiştir” (Köksal, 2005: 14).

Diğer insan bilimlerinin yanı sıra çeviri ile de uğraşan dönemin önde gelen bilginlerinden Yunanlı Livicus Andronicu Lucrus (takriben M.Ö. 280-207), M.Ö. 240 yılında Odysseia’yı manzum olarak Latinceye çevirmiştir. Livicus’un bu çevirisi, ilk sanatsal çeviri olarak kabul edilmektedir. Yunanca ve Latinceyi çok iyi bilen bu bilgin

¹⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 22 Kasım 2011’de alındı.

çeviri etkinliğinin yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır (Köksal, 2005: 14). Daha sonra da iki dil arasında birçok çeviri (daha çok Yunancadan Latinceye) yapılmıştır.

Çeviri alanında diğer önemli kişi ise, Marcus Trillius Cicero'dur (M.Ö. 106-43). Newmark'a (1981) göre, Cicero, bir çevirmenin retorikçi veya yorumcu olması gerektiğini savunur, birebir çeviriye karşı çıkar. Eflatun'a göre ise Cicero, dinamik olarak eşdeğer yapı kullanır ve sözcükleri biçimsel olarak eşdeğerdir (akt. Köksal, 2005: 14).

Çeviri ile uğraşan diğer bir önemli isim ise lirik şiir ustası olarak da bilinen Horace'dır (M.Ö. 65-8). Sözcüğü sözcüğüne aktarma taraftarı olan Horace'a göre çevirinin amacı, kaynak metnin sahip olduğu imgeyi ve metnin sözcük, sözdizimi ve anlam yapısını mümkün olduğunca koruyarak iki sözel yüzey arasında anlamı yerleştirmektir. Horace'ın aksine Aziz Jerome ise, anlam çevirisinden yana olarak sözcüğü sözcüğüne çeviriye şiddetle karşı çıkmıştır. Jerome, kendisinden sonra gelen Luther'i ve Dryden'ı oldukça etkilemiştir (Newmark, 1981: 4, akt. Köksal, 2005: 14-15).

4.2.2 Ortaçağda Çeviri

Ortaçağ (Alm. Mittelalter; İng. Middle ages), “İlkçağ ile 1453 ya da 1492'de başladığı varsayılan Yeniçağ arasında kalan zaman kesimi”dir. (TDK, 1974: Tarih Terimleri Sözlüğü)¹⁶.

Yaklaşık olarak 5. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar devam eden Ortaçağda Hristiyanlığın yayılması çeviri etkinliğinin gelişmesinde etkili olmuştur. Hristiyanlığın yayılmasının çeviriyle mümkün olacağı görüşünün hâkim olması nedeniyle kilise ve krallar çeviri etkinliğinin gelişmesini teşvik etmişlerdir. Bu dönemde edebiyat alanında Latineden Roman dillerine çok sayıda çeviriler yapılmıştır (Aktaş, 1996: 12). Ancak, Ortaçağdaki çevirilerde daha çok dini metinler ele alınmıştır. Kutsal kitaba gösterilen saygıdan dolayı “birebir” çeviri yöntemi uygulanmıştır.

¹⁶ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 22 Kasım 2011'de alındı.

8. ve 9. yüzyılda Arap âleminin doğması ve gelişmesinde Yunan ilmi temel oluşturmuştur. Yunan yazarların eserleri Suriyeli bilginler tarafından çevrilmiştir. Bunlar Bağdat'a gelerek Aristo, Eflatun, Galien, Hippokrates ve diğer bilginlerin eserlerini Arapçaya çevirmişlerdir (Savory, 1968/1994: 43). Dünyanın her tarafından her dilde yazılmış kitaplar; Mezopotamya'dan, İran'dan, Mısır'dan, Orta Asya'dan ve Hint'ten âlimler Bağdat şehrine gelmiş ve şehir adeta bir çeviri okulu haline gelmiştir. Böylelikle Bağdat, doğu dünyasının bilim merkezi olmuştur.

Kendisinden önce gelen Yunan mirasını devralmış olan İslam medeniyetinin birikimi Batı tarafından devralınmıştır. 8. yüzyılda İslam dünyasındaki çeviri faaliyetleri gibi, 12. yüzyılda da Batıda çeviri dönemi başlamıştır. Çeviri hareketinin doruk noktasına ulaştığı 12. yüzyıl, çeviri yoluyla doğu dünyasını batı dünyasıyla tanıştıran bir dönemdir. Bu dönemde Arapçadan Latinceye çeviriler yapılmıştır. Astronomi ve felsefeye ilişkin bazı eserler Latinceye çevrilmiştir (Savory, 1968/1994: 43-47).

Bağdat'ın yerini İspanya'nın Toledo şehri almış, bir çeviri okulu açılmış ve bir çeviri heyeti, Arapçayı Latinceye çevirmekle uğraşmıştır. Ancak burada yapılan çeviriler Yunancadan Süryaniceye, Süryaniceden Arapçaya, Arapçadan Latinceye gibi zincirleme, dolayısıyla da dolaylı çevirilerdir. Esas Grek metinlerinin kopyaları M.S. 1200 yılında Toledo'ya gelmeye başlamıştır (Savory, 1968/1994: 43-44). Toledo şehri, M.S. 714'te çevirinin en büyük merkezi haline gelmiştir. Bu dönemde Aristo'nun pek çok Arapça yorumu Latinceye çevrilmiştir (Köksal, 2005: 16).

13. yüzyılda da Arapçadan Latinceye çeviriler yapılmaya devam edilmiştir. Bu dönemde birçok İslam bilgininin eserlerinin Latinceye çevrilmesiyle, batı âlemine yeni bilimsel inceleme konuları ve materyalleri sağlanmıştır. Bunlarla bütün batı ülkelerindeki bilim adamları ilgilenmeye başlamıştır (Aktaş, 1996: 17-18). Çok sayıda Yunanca eser Avrupa'ya taşınmış ve bu durum 13. yüzyılda Yunanca eserlerin Latinceye çevrilmesini daha da hızlandırmıştır.

14. yüzyıl da çeviri açısından önemli bir dönem olmuştur. Zira bu asırda matematik, astronomi, fizik, kimya, felsefe gibi eserlerle bilgi sahası genişleyen bir aydınlar sınıfı oluşmuştur. Yunanca eserleri çevirilerinden okuyan bu aydınlar sınıfı, bu

bilimsel eserlerin orijinallerine karşı içlerinde bir ilgi ve istek uyandığı için onları incelemeye yönelmişlerdir (Aktaş, 1996: 14).

Akıl yürütme, felsefe ve mantığın ağır bastığı bu dönemde çeviriyle uğraşan bilim adamlarından olan Chaucer (1340-1400), çevirilerinde, birebir ve anlamsal doğruluğu, biçemsel mükemmelliğe tercih etmiştir (Köksal, 2005: 16-17).

Ortaçağ'da İncil çevirileri de yapılmıştır. İncil'in İngilizceye ilk çevirisi John Wycliffe (1330-1384) tarafından yapılmıştır. Ona göre İncil, her insanın anlayabileceği bir dilde yazılmalıydı. Bu nedenle de İncil'i çevirirken serbest çeviri yöntemini kullanmıştır. Wycliffe'in İncil çevirisi ve diğer bütün İncil çevirileri 1408'de yasaklanmıştır (Köksal, 2005: 17-18).

Bu dönemin önemli isimlerinden biri de Eflatun'un ve Aristo'nun eserlerini çevirerek Rönesans'ın gelişmesine büyük katkı sağlayan İtalyan hümanist Leonardo Buruni'dir (1369-1444). Buruni, sözcüklerin ve anlamların birbirine feda edilmemesi gerektiğini vurgulamış, eklemeleri ve çıkarmaları kabul etmeyerek taklit etmeden yana olmuştur (Köksal, 2005: 18).

Bu dönemde Türk dünyasında eğitim ve öğretimin Arapça olması ve çevirilerin de bu dille yapılması dolayısıyla Türk kültürünün Arap dili ile Arap-Fars kültürünün etkisi altında şekillendiği söylenebilir (Aktaş, 1996: 19). Uzun bir süre çeşitli milletlerden İslam dinine dönen kişiler çeviri işlerinde görevlendirilmiştir. 1169'da Girit Savaşı'ndan sonra bir Yunan, çevirmenlerin başına getirilmiştir. Daha sonra çeviri işi özellikle dışişlerini ilgilendiren çeviriler, İstanbul'da Fener Patrikhanesinde yaşayan Yunanlıların tekeline geçmiştir (Köksal, 2005: 30). Bununla birlikte, 14. yy.da, bilimsel alanda yapıtlar çevrilmiştir; bunlar özellikle hünkârların özel ilgi duydukları, Arap ve Fars kaynaklı ansiklopedik derlemelerdir. Tahta geçen sultanların düşüncelerine, siyasal ve toplumsal koşullara bağlı olarak, çeviri yapıtlarının seçimi farklı olmuştur. Önce tıpla ilgili yapıtlar sonra coğrafya, kozmoğrafya ve gökbilime ilişkin yapıtlar çevrilmiştir (Dino, 1978: 106-107).

4.2.3 Yeniçağda Çeviri

Yeniçağ, “Orta Çağın bitiminden (1453 veya 1492'den) Fransız İhtilali'ne (1789) kadar süren çağ”dır (TDK, 1974: Tarih Terimleri Sözlüğü)¹⁷.

16. ve 17. yy.da yeniden Eski Yunan idealleri önem kazanmaya başlamıştır. Ortaçağda din olgusunun önemine karşın, bu yüzyıllarda artık insan ve bilim ön plana geçmiştir. Yerel dillerin incelemesine bu dönemlerde başlanmıştır. Resmi dil olan Latincenin yerini halk dillerinin almaya başlamasıyla tüm bilim dallarında Latinceden halkın konuştuğu yerel dillere çeviriler yapılmıştır. Yapıtlar incelenirken kaynağa dönülmüştür (Eruz, 2003: 28).

15. yy.da matbaanın icat edilmesiyle yapılan çevirilerin hacminde artış olmuş ve çeviri kuramı geliştirme yönünde de ciddi girişimler yapılmıştır. 16. ve 17. yy.da çeviri kuramının gelişimine katkıda bulunan en önemli isimler, Martin Luther (1483-1546), William Tyndale (1434-1536), Etienne Dolet (1509-1546), Francois de Malherbe (1555-1628), Lawrence Humphrey (1527-1590), George Chapman (1559-1634), Abraham Cowley (1618-1667), John Denham (1615-1669) ve John Dryden'dır (Köksal, 1995: 24).

Yine matbaanın icadıyla Latince, Arapça, İbranice, Yunanca bilmeyen okuyucuların sayısı artmıştır. Katolik kilisesi, İncil'in yeni ulusal dillere sözcüğü sözcüğüne değil de, anlamı anlamına çevirme zorunluluğunu getirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda Martin Luther 1522-1534 yılları arasında ilk kez İncil'in tamamını Almancaya çevirmiştir. Luther'in çeviri anlayışında “anlaşılabilirlik” esastır. Onun için önemli olan anlamı aktarmaktır (Aktaş, 1996: 21-22).

Bu yüzyılda 1. Elizabeth dönemi, aynı zamanda İngiltere'de ilk büyük çeviri dönemi olurken, 2. Elizabeth dönemi de ikinci bir çeviri dönemi olmuştur. Çevirilerde, yazarların edebi yeteneğinden ziyade, yazdıklarının manası üzerinde durulduğu için çok nadir asıl metinden çeviri yapılmıştır. Bir eserin çevirisinden çeviri yapılmaya devam edilmiştir. Örneğin Grekçe yazılan bir yapıttan Latinceye, Latinceden Fransızcaya,

¹⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 5 Aralık 2011'de alındı.

Fransızcadan İngilizceye çeviri şeklinde zincirleme çeviri söz konusu olmuştur. İşin ehli olmayan kişiler tarafından çeviriler yapılmıştır (Savory, 1968/1994: 45-46).

Alfonso de Madrigal, anlam çevirisi ve sözcüğü sözcüğüne çeviri üzerine yapılmış olan tartışmalara dayalı olarak yeni bir çeviri yöntemi geliştirerek ‘yorumlama’ ve ‘sergileme’ çeviri ayrımı yapmıştır. Yorumlama şeklindeki çeviride, çevirmen kaynak dilledeki yerine hedef dildeki en uygun eşdeğeri araştırır, sergileme çeviride ise, çevirmen kendisini sözcüğü sözcüğüne çeviri ile sınırlamazken gerektiği yerde de hedef dilde çevrilen metne eklemeler ve göndermeler yapar (Miremadi, 71-72, akt. Köksal, 2005: 20).

17. yy. farklı ülke edebiyatlarının keşfi ve çevirileri bakımından zayıf kalmıştır. Tanınmış eserler, çevirileri asıllarından çok farklı olması nedeniyle tutulmamıştır. Bu dönemde İngiltere’de en önemli çevirmenlerden biri John Dryden’dır. Dryden, çeviri işini ciddiye almış, çeviriyi bir sanat olarak görmüş, bir çevirmenin uyması gereken bazı kuralları olduğunu ve bir temel teorisi bulunduğunu ilk defa anlatan olmuştur. Bu devirde en meşhur çevirilerden birisi Thomas Shelton’un 1612 yılında yapmış olduğu ‘Don Quixote’ çevirisidir (Savory, 1968/1994: 47-48).

Bu yüzyılda çeviride serbestlik anlayışı egemen olmuştur. Kuramcılar, çeviride birebir yaklaşımın anlamı tam manasıyla yansıtmadığı konusu üzerinde durmuşlardır. Dillerin yapısal farklılığından dolayı çevirilerde birebir eşdeğerlilik sağlanamayacağına değinen bu çevirmenler, serbest çeviriden yana olmuştur (Köksal, 1995: 28).

4.2.4 Aydınlanma Çağında Çeviri

Aydınlanma çağı, 18. yy. Avrupasında düşünüş ve inançların, tüm baskılardan kurtularak usun kılavuzluğunda bağımsızlığa kavuştuğu dönemdir (TDK, 1974: Tarih Terimleri Sözlüğü)¹⁸.

¹⁸ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 10 Aralık 2011’de alındı.

Aydınlanma Çağı olan 18. yy.da çeviri alanında iki önemli gelişme görülmektedir. Bunlardan birisi, 1750’li yıllara kadar, nesir çevirisinde birebir çeviri ve serbest çeviri arasında bir denge kurulması, diğeri ise oldukça fazla teknik çevirinin yapılmasıdır. Newmark (1981: 38), birebir-serbest, tam-doğal, güzel-sadık çeviri yöntemlerine ilişkin tartışmaların bu yüzyıl boyunca sürdüğünü belirtmektedir. Bazıları konuyu yazar açısından değerlendirirken, bazıları da okuyucular açısından değerlendirmiştir (Köksal, 1995: 29).

Bu yüzyılda çeviri başka bir boyut kazanmıştır. Kaynak metin tümüyle hedef kültür dili içinde eritilmiştir. Yerel diller gittikçe daha büyük bir önem kazanmıştır. Matbaa sayesinde de her kesime ulaşmak kolaylaşmıştır (Eruz, 2003: 28-29). Avrupa’da önemli çeviri çalışmaları yapılmıştır, birçok çevirmen tarafından *Odyssea* ve *Ilias*’ın çevirileri yapılmıştır. Çeviri kuramıyla ilgili bazı yargıların oluştuğu bu çağda sözcüğü sözcüğüne çeviri ile serbest çeviri yöntemlerine ilişkin süren tartışmalar neticesinde bu iki yöntem arasında denge sağlanmaya çalışılmıştır. Bununla ilgili olarak yüzyılın son on yılında çeviri sanatı üzerine ender kitaplardan biri yayımlanmıştır. “Tercüme Prensipleri Üzerine Deneme” adlı bu kitabın yazarı Lord Woodhouselee’dir. Kitap, 1792’de basılmıştır (Savory, 1968/1994: 49-50).

Alman bilgin Friedrich Schleiermacher, çevirinin bir yorum sanatı olduğu anlayışını ileri sürmüştür. Böylece çeviri artık içeriği anlama ve yorumlama işi olarak görülmeğe başlanmıştır. Wilhelm von Humboldt çeviri yaparken her dilin içyapısına dikkat etmemizi ve bu yapıya saygılı olmamızı önermiştir (Kreuter, 1985: 31; Aktaş, 1996: 33).

18. yüzyılda Fransa’daki 1789 İhtilali öncesi hareketler ve sonrasında ortaya çıkan yeni anlayışlar çeviri sanatı üzerinde de etkisini hissettirmiş ve beraberinde çeviride objektiflik (nesnellik) konusunu gündeme getirmiştir. İhtilalden sonra Fransa’da çeviriyle ilgili çalışmalar özellikle çeviri eleştirisi konusu ve bu konunun ölçütleri üzerinde yoğunlaşmış ve çok sayıda çevirmen tarafından çevrilen eserlerin eleştirisi yapılmıştır (Mounin, 1965/1967: 44; Aktaş, 1996: 34).

Batı’da bu gelişmeler olurken, ülkemizde en önemli çeviri çalışmaları III. Ahmet döneminde (1703-1730) başlamıştır. Bu dönemde bazı tarihi eserleri çevirmekle görevli

bir kurul oluşturulmuştur. Çevirmenler, askeri eğitim kurumlarında çalışan yabancı uzmanlar ve öğretmenler ile iletişim kurmak için kullanılmıştır. Yine bu dönemde, İslamlık dışı kültür yapıtlarıyla da ilgilenilmiş, Aristo fiziği çevrilmiştir. III. Selim ve II. Mahmut döneminde Müslüman olan çevirmenlerin ve yorumlayıcıların görevlendirilmesi konusunda girişimler yapılmıştır (Dino, 2002: 107; Köksal, 2005: 30). Yine bu dönemde İslamiyet dışı kültür eserleriyle de ilgilenilmeye başlanılmıştır. III: Ahmet döneminde (1703-1730) tarih yapıtlarını çevirmekle görevli bir kurul oluşturulmuştur.

4.2.5 Yakınçağda Çeviri

Yakınçağ, “Fransız devriminden (1789) günümüze dek süregelen zaman kesimi”dir. (TDK, 1974: Tarih Terimleri Sözlüğü)¹⁹.

19. yüzyılda yapılan çeviri çalışmalarında özellikle çeviri sanatının nasıl olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Bunlar arasında serbest çeviri yöntemini önerenler (İngiltere’de Mathew Arnold) ve bunun aksini, birebir çeviri anlayışını benimseyenler (Newmann) olmuştur (Aktaş, 1996: 35-36). Bu yüzyılda çeviride doğruluk ve biçimde ise serbestlik benimsenmiştir (Köksal, 2005: 23).

Bütün devirlerin en meşhur çevirisi olan 1854 yılında Calderon’un altı piyesini tercüme ederek yayımlayan Edward Fitzgerald da, çeviri yaparken sözcüğü sözcüğüne çeviriyi değil, okuyucu üzerinde estetik etkiyi korumayı amaçlamıştır. Fitzgerald, 1859 yılında Ömer Hayyam’ın Rubaiyat’ını çevirerek yayımlamıştır. 19. yüzyılın önemli çevirmenlerinden biri de Thomas Carlyle’dir. 1824 yılında Goethe’nin ‘Wilhelm Meister Lehrjahre’ adlı eserini İngilizceye çevirmiştir (Savory, 1968/1994: 50-51).

Bu yüzyılda Fransa’da birçok çevirmen tarafından desteklenen birebir çeviri anlayışı, 1845 yılında Profesör Egger’in ‘Homer’ çevirileriyle ilgili araştırmasında şiddetle eleştirilmiştir. Egger ayrıca, edebi eserlerin sözünü ettiğimiz çeviri yöntemiyle

¹⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 11 Aralık 2011’de alındı.

estetik, içerik ve üslup özelliklerinin aktarılmasının olanaksız olduğunu ifade etmiştir (Aktaş, 1996: 37).

Avrupa’da bu gelişmeler olurken kaynaklara göre, ülkemizde 19. yüzyıla kadar esaslı ve ciddi bir araştırma yapılmamıştır. 19. yy.da, çeviri, teknik alanda, uygulamalı bilimlerin öğrenimine yönelik elkitapları sağlamak konusunda, özellikle çok değerli bir araç olmuştur; böylece, trigonometri ve tıp kitapları çevrilmiştir. 1832’de devletin ihtiyaç duyduğu çevirmenleri yetiştirmek için kurulan Tercüman Odası ile 1839’dan sonra kurulup görev alanı çeviri olan Encümen-i Daniş (akademi) adeta o dönemin en iyi yazarlarının bilgi alışverişi yaptıkları yerler olmuştur. Öncelikle yazın alanına çeviri yoluyla giren ve genellikle büyük bir çoğunluğu Fransızcadan etkilenen roman, tiyatro ve deneme gibi türlerin ortaya çıkmasıyla, çağdaş Türk düzyazısı gelişme imkânı bulmuştur. Reformlar ve Tanzimatın (1838) ilanı ile Arap dili ile Arap-Fars kültürünün üstünlüğü sarsılmıştır (Dino, 1978: 107).

Çeviri hareketinin bu dönemden itibaren gelişmeye başlamasıyla, Türk dili kendine özgü niteliklerini bulmuş, yönetim başta olmak üzere çok sayıda toplumsal kurallar ve ticaret mahkemesi yasası Fransızcadan çevrilmiştir. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğunun batı dünyasıyla ilişkilerini sürdürebilmesi için çeviriye önem verilmiştir (Aktaş, 1996: 41-42).

Tüm tarih boyunca sürekli olarak ‘sadık’ ve ‘serbest’ çeviri kavramlarının söz konusu olduğu görülmektedir. Genelde edebi ve dinsel metinlerin çevirisi kapsamında filolojik bir yaklaşım olan kaynak metnin dokunulmazlığı çerçevesinde oluşan bu tartışmalar 20. yüzyıla kadar devam etmiştir (Eruz, 2003: 42-43).

20. yüzyılda 1. ve 2. Dünya Savaşları sonunda dünyanın yeni bir düzene geçmek zorunda kalmasıyla çeviri gereksinimi oldukça artmıştır. Müttefiklerin İkinci Dünya Savaşı’na müdahalesiyle diller ve kültürler yoğun bir alışveriş içine girmiştir. Uluslararası örgütlerin kurulmasıyla (BM, AB, UNICEF gibi) çeviri gereksinimi üye ya da aday olan ülkelerin artmasıyla her gün fazlalaşmaktadır (Eruz, 2003: 47-48).

Bu yüzyılda, her ülkede birçok çeviri yapılmıştır. Başlarda bu çeviriler, maddi amaçlı yapıldıkları için yeterince vasıflı olmamıştır. Bu dönemde dilleri fazla yaygın

olmayan ülkelerin edebiyatları, çeviriler sayesinde tanınmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çeviri ile ilgili iki durum söz konusu olmuştur. Bunlardan biri, çağdaş yabancı edebiyat hakkında bilgi sahibi olma isteği gittikçe artmış, gazete veya dergilerde ilmi her tür çeviri yayımlanmıştır. Diğeri ise, klasik edebiyata karşı duyulan ilgi güçlenmiştir (Savory, 1968/1994: 53-55)

Çeviri ile ilgili süregelen tartışmalara bilimsel boyut kazandırılmaya çalışılmıştır. Kaynak dil, kültür ve metnin üstünlüğü ilkesinden yola çıkarak “çevrilemezlik” kavramı ortaya atılmıştır. 20. yüzyılda bu kez çeviri, yorumbilimsel gelişmeler açısından incelenmiştir. Zaman zaman serbest, zaman zaman da sadık çeviri yaklaşımı uygulanmıştır. Ancak dizgesel bir çeviri yaklaşımı görülmemektedir (Eruz, 2003: 43).

20. yüzyılda daha çok çeviri kuramının gelişmesine yönelik araştırmalara ağırlık verilmiştir. Bununla ilgili olarak İngilizceden Türkçeye 1994 yılında çevrilen Theodore Savory'nin “Tercüme Sanatı” adlı çalışması anılmaya değer yapıtlar arasındadır. Çeviriyi bir sanat olarak değerlendiren Savory, bu araştırmasında çevirinin ilkelerini ayrıntılı bir şekilde ele almıştır.²⁰

Bu dönemde çeviri kuramına ilişkin kayda değer başka bir araştırma ise Köksal'ın (1995) “Çeviri Kuramları” başlıklı eserinde adından söz ettiği Eugene Nida'nın (1959) “Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating” adlı çalışmasıdır. Köksal bu eserinde, Nida'nın görüşlerinden bahsederken, çeviride amacın kaynak dildeki bir metni mümkün olduğunca eşdeğer bir metinle hedef dilde vermek olduğunu ve bunu yaparken de biçim, anlam ve biçem bakımından eşdeğerliğin sağlanması gerektiğini vurgulamaktadır (akt. Aktaş, 1996: 45).

Daha ziyade çeviri kuramlarının geliştirildiği bu yüzyılda, bu açıdan elde edilen bilgiler değerlendirilerek herkes tarafından kabul edilen bir kuram sentezi yapılamamıştır. Her ne kadar çok sayıda araştırma yapılmışsa da, bu araştırmaların çoğu çeviri eylemi ve bu eylemi icra eden çevirmenlerin görevleriyle ilgili olmuştur (Aktaş,

²⁰ Savory'nin bu ilkeleri ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

1996: 50). Osmanlı döneminde ise, ülkenin, teknolojik gelişmeleri, yenilikleri izleyebilmesi için özellikle Tazminat döneminde çeviriye önem verilmiştir.

Bu yüzyılda çeviri kuramını değişik açılardan inceleyenler arasında, Sovyetler Birliği'nde K.I. Tschukowski, R.K. Mignard-Belorutschow; Fransa'da Edmond Cary, Almanya'da Werner Koller, Gert Jäger, Albrecht Neubert, Rolf Kloepfer, Katherina Reiß, Wolfram Wilss gibi pek çok araştırmacı sayılabilir.

20. yüzyılda Türkiye'deki çeviri olgusuna baktığımızda, 1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesiyle çeviri konusunda büyük bir gelişme olmuştur. Mustafa Nihat, "Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı" (1934) adlı eserinde Türkçeye çevrilen eserler hakkında uzun bir liste sunmuş, ancak bu çevirilerin niteliği konusunda bilgi vermemiştir. Daha sonra 1935 yılında "Türkçede Roman" adlı yapının bir bölümünde sadece Tanzimat hareketinden sonraki ilk çevirilere değinmiştir. Hilmi Ziya ise, "Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü" (1934) adlı eserinde çevirinin, toplumların fikir dünyasının gelişiminde nasıl bir etki yapabileceği konusunu ele almış ve Tanzimattan sonra Türk toplumu üzerindeki etkilerinden de söz etmiştir (Aktaş, 1996: 54).

Bu üç araştırmanın dışında çeviri konusunda ülkemizde yapılan çalışmaların çoğunluğu çevirinin nasıl yapılması gerektiği ile ilgilidir. Aynı zamanda iyi bir çevirinin özelliklerine ilişkin tartışmaları ve çevrilen eserler hakkında eleştirileri de kapsar. Türkiye'de 1939 yılında bir "Tercüme Bürosu" kurulmuştur. Burada kısa sürede düzenli bir çalışmayla her dilden yüzlerce klasik ve temel eserlerin çevirisi yapılmıştır. Bu büro ayrıca, çeviri sorunlarına ilişkin çok sayıda deneme, açıklama, eleştiri, ulusal ve uluslararası nitelikte araştırmaların özetlerinin yer aldığı "Tercüme" adında bir dergi yayımlamıştır. Bu sayede, Türk dilinin yönlendirilmesi ve araştırılması, büyük bir gelişme göstermiştir (Dino, 1978: 105; Aktaş, 1996: 54). Bu büro tarafından yayımlanan 'Tercüme Dergisi'nde amatör çevirmenler denenmiş, çeviri sorunları ele alınmış ve sayfanın karşısında kaynak metnin hedef dilde çevirisi verilerek yabancı dil öğrenimine katkıda bulunulmuştur (Köksal, 2005: 31).

Kısacası çeviri olgusu, uzun tarihi sürecinde çeşitli aşamalardan geçerek günümüze kadar gelmiş ve bilim tarihini yönlendiren değişik akım, kuram ve

yöntemlerle sürekli olarak bir etkileşim içerisinde bulunmuştur. Zamanla diğer bilimlerle olan dinamik ve çok boyutlu ilişkilerinde kendisi için gerekli olan sentezlere ulaşmış, bir ölçüde sınırlarını belirleyebilmiş ve böylece kendine özgü nesnesi, kuramı ve uygulama yöntemleri olan bir bilim dalı haline gelmiştir. İnsanoğlu var olduğu, düşünmeye devam ettiği ve ayrıca gerek insanlar gerekse toplumlararası ilişkiler sürdüğü sürece, diğer bilim dalları gibi çeviribilimi de gelişimini sürdürecektir (Aktaş, 1996: 69-70).

4.3 Çeviribilim

1930’lu yıllara kadar dilbilimin bir alt alanı olan uygulamalı dilbilim bünyesinde incelenen çeviri olgusu, diğer bilimlerle olan ilişkisinde kendi özgül niteliğini kazanarak 1940’lardan itibaren artık bağımsız bir bilim olarak incelenmeye başlanmıştır. Ancak, çeviriden çeviribilime geçiş evresi hiç kolay olmamıştır. Çeviri etkinliğini uygulama alanı olarak bünyesinde barındıran çeviribilim, kabul görmek için 20. yüzyılda büyük bir uğraş vermiştir (Eruz, 2003: 19).

Çeviribilim, “çeviri sorunlarını ele alan, bir çeviri kuramı aracılığıyla olguları değerlendirmeye, sorunlara çözüm getirmeye çalışan, dilbilimin yanı sıra göstergebilim, edimbilim, yorumbilim, vb. dalların katkılarından da yararlanan karma nitelikli ve oluşum içinde bulunan dal”dır (Vardar, 2002: 60). Ayrıca, bir ulusun, yazın geleneğini besleyen, yenileyen, canlandıran, vazgeçilmez bir kaynak, etkin bir sahadır (Göktürk, 2004: 80). Çeviri sadece dillerarası değil aynı zamanda kültürlerarası bir edim olduğuna göre, çeviribilim de dallararası, dillerarası, kültürlerarası bir alanda varlığını sürdürmek durumundadır (Bengi-Öner, 2001; 14).

Çevirinin özerk bir bilimdalı olarak gelişmesinde, çeviribilimciler James S. Holmes ve Gideon Toury’nin çalışmaları önemli bir rol oynamıştır. Holmes’in 1972 yılında geliştirdiği çeviri olgusunu açıklamaya yönelik kuramsal, betimleyici ve

uygulama alanlarını kapsayan bütüncül çeviri modeli²¹ bu yeni bilimsel alanın adını pekiştirmiş ve tartışmaya açmıştır. Böylelikle, 1980’li yıllarda, çevirinin, dilbiliminden ayrı, özerk bir bilim dalı olarak kendi alanını oluşturması bir zorunluluk olarak görülür olmuştur (Stolze, 1994: 165). Holmes (1988: 67-80), hedef dil, hedef metin ve hedef kültür odaklı, kısaca hedef odaklı çeviri çalışmalarıyla, artık kaynak metne, kaynak kültüre olabildiğince sadık kalınarak çeviri yapmanın başarılı bir çeviri için yeterli olmadığını savunmuştur. Bu yeni anlayış çerçevesinde, çevirinin dilsel aktarımla sınırlı kalmadığı, çeviride kültürel etkileşimin de oldukça önemli olduğu ortaya çıkmıştır. Çeviri kuramlarında yaşanan bu değişiklikler sayesinde, yalnızca çeviriden değil, çeviribilimden de söz etmek mümkün olmuştur.

Çeviri alanındaki bu yeni yaklaşımdan yola çıkarak çevirinin özerk bir bilimdalı olarak kabul görmesi için çalışmalarını sürdüren Toury’nin 1980’li yıllarda geliştirdiği hedef odaklı yaklaşımıyla, çeviri olgusu daha bütünlüklü bir bakış açısıyla incelenmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler ışığında çeviribilimde yeni bir paradigma oluşmuş, çeviribilim, özerk bir bilimdalı olarak kabul görmüştür.

1970’li yıllarda yaşanan paradigma değişikliğiyle dilbilim, metni ve metni oluşturan etmenleri de dikkate almaya başlamıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde metinbilimsel gelişmeler kapsamında dilin iletişimsel boyutu da incelemelere dahil edilmiştir. Bütün bu süreçte yeni yeni filizlenen çeviribilim, dilbilimin kavramlarından yararlanmıştır (Eruz, 2003: 49).

Vernay’e (1991: 27) göre, çeviribilim, kuramsal-yöntemsel temelleri vermelidir. Bu temeller, çeviri sürecinin yeterli (Alm. Adäquat) tanımlanmasına, çevrilebilirliğin imkân ve sınırlarının belirlenmesine izin vermeli, işinin farklı sahalarında çevirmene, çeviriyi oluşturan iki dilli iletişimin çeşitli alanlarına adapte olabilmesini mümkün kılan çalışma varsayımları ve çeviri stratejileri sağlamalıdır.

Günümüzde çeviribilim üç ana temel alan üzerinde yapılandırılmıştır. Bunlardan ilki, çeviribilimin arka planını oluşturan *kuramsal alandır*, diğeri kuramsal alan için veri

²¹ Holmes “The Name and Nature of Translation Studies” başlıklı bu düşüncesini, ilk olarak, Kopenhag’da gerçekleştirilen dilbilim kongresinde sunmuştur, daha sonra bu bildirisini 1988 yılında yayımlamıştır.

tabanı oluşturan *betimleyici çalışmaların* yer aldığı alandır, bir diğeri ise tüm çeviri sürecini kapsayan *çeviri uygulamalarının* yer aldığı alandır (Eruz, 2003: 18). Toury (1995: 10), çeviribilimin araştırma ve inceleme alanlarına ilişkin bu ayrımı ilkin James Holmes'ün getirmiş olduğunu belirterek, her ne kadar bu üç alan birbirinden bağımsız olarak adlandırılmış olsa da, sürekli karşılıklı etkileşim halinde bulunan birbirine bağlı üç alan olarak nitelendirir. Holmes'ün ilk olarak 1972 yılında dile getirdiği bu üç alanı şöyle açıklayabiliriz:

1. Kuramsal Alan: Çeviri sürecinin ve çeviri ürünlerin ne olduğu ve ne olacağı konusunu açıklamak ve bu konuda önceden tahminde bulunmak için ilkeler, kuramlar ve modeller oluşturur.
2. Betimleyici Alan: Ürün, süreç ve işlev odaklı kuramsal yaklaşımları barındırır. Ürün odaklı çeviribilim, metin odaklıdır ve var olan çevirilerin betimlenmesidir. Betimlenen çeviriler, tek bir hedef metnin incelenmesi ya da farklı dillerdeki hedef metinlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi şeklinde olabilir. İşlev odaklı çeviribilim, çevirilerin hedef dizge içindeki konumlarının betimlenmesiyle ilgilenir. Süreç odaklı çeviribilim ise çeviri etkinliği sırasında çevirmenin karar verme sürecini araştırır.
3. Uygulamalı Alan: Bu alan, öğrencilere metin türlerine ve metinlere yönelik farkındalık kazandıran çeviri eğitimini, kitaplar, sözlükler, terim bankaları, çeviri için geliştirilen bilgisayar programları gibi çeviriye yardımcı malzemeleri, çeviriye ilişkin bileşenlerin toplumsal rolünün tanımlanması, hangi yapıtların çevrilmesi gerektiği, çevirmenin konumu gibi sorunsallarla ilgili çeviri politikasını ve çevirinin yorumlanması ve değerlendirilmesini içeren çeviri eleştirisini kapsar (bkz. Holmes, 1988: 71-80).

4.4 Çeviri Yaklaşımları²²

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, çeviri etkinliğinde, birtakım ilkeler ve kurallar geliştirilerek belirlenen hedeflere ulaşabilmek için çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Yaklaşım, “bir sorunu ele alış, ona bakış biçimi”dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).²³

Çeviri olgusunun tarihi süreci boyunca sürekli *sadık* ve *serbest* çevirilerin konu olduğunu gördük. Eruz (2003: 42), bu kavramların, zaman zaman *verbum e verbo* (sözcüğü sözcüğüne çeviri), *sensum de sensu* (anlamı aktaran çeviri), *imitatio* (kaynağa öykünen çeviri), *aemulatio* (kaynaktan daha üstün bir yapıt yaratmaya yönelik çeviri yaklaşımı) gibi ifadelerle karşımıza çıktığını belirtir. Çeviri yaklaşımlarını ifade etmek için kullanılan kavramlar farklı olsa da bu kavramların ifade ettiği şey aslında aynıdır.

Çeviri yaklaşımları, farklı dönemlerde ortaya çıkabildiği gibi, aynı dönem içerisinde farklı çeviri yaklaşımlarına rastlamak da mümkündür. Bu anlamda kimi zaman kaynak metindeki sözcük yapılarına dahi sadık kalınmak istenmiş, kimi zaman da çok daha serbest, uyarlama şeklinde çeviriler yapılmıştır. Ancak kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, tarih boyunca somut bir şekilde birbirini izleyen, dizgesel bir çeviri yaklaşımı bulunmamaktadır (Eruz, 2003: 43). Çeviri tarihi süreci içerisinde ortaya çıkan birçok çeviri yaklaşımlarını, genel anlamda, mümkün olduğunca sadık çeviriyi hedefleyen *kaynak odaklı yaklaşımlar* ve bu yaklaşımın aksine çeviride serbestlik isteyen *hedef odaklı yaklaşımlar* şeklinde gruplandırabiliriz.

Her dönemde benimsenen farklı çeviri anlayışı ve o döneme hâkim olan sosyo-ekonomik, kültürel ve bilimsel gelişmeler doğrultusunda dönem dönem değişen çeviri yaklaşımlarına baktığımızda, M.Ö. 2. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan yaklaşımların hepsi *kaynak odaklı çeviri yaklaşımı* olarak adlandırılmaktadır. Kaynak metne sadık kalma ilkesini benimseyen ve özünde çeviri sürecini yönlendirmeyi amaçlayan bu yaklaşımlar, kuramsal açıdan kapsayıcı ve açıklayıcı olmaktan uzak olmakla birlikte çelişkili önermeler de içermektedir. Bu yaklaşımlarda

²² Bir sorunu ele alış, ona bakış biçimi olan “yaklaşım” kavramının, bilimsel temel ve kuralları içeren “kuram” kavramından farklı anlamda olması nedeniyle, çeviri yaklaşımlarını ve kuramlarını ayrı ayrı başlıklar altında incelemeyi daha doğru buluyoruz.

²³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 30 Eylül 2012’de alındı.

iyi ve doğru çeviriler, kaynak dil, kaynak metin, kaynak yazar ve kaynak kültüre tam bağlı kalarak üretilen çevirilerdir (Öner, 1990: 10-11). Kaynak odaklı yaklaşımların ortak noktası çevirmeni, çeviri sürecinde yönlendirmeyi amaçlamasıdır. Ayrıca, çeviri sürecini ve çevirmeni yönlendirmek için bir takım ilkeler ve kurallar ileri sürer. Ancak kaynak metne sadık çeviri yaklaşımıyla yapılan çevirilerde anlamın kaybolma, çevrilen metinde anlam bulanıklığının ortaya çıkma ve metnin anlaşılma ihtimali oldukça yüksektir.

Kaynak odaklı çeviri yaklaşımının, hedef metnin oluşturulmasında eşdeğerliğin nasıl sağlanacağı sorununa bir çözüm bulamamasından dolayı ortaya çıkan ve genelde yazınsal ve dinsel metinlerin çevirisi kapsamında, kaynak metnin dokunulmazlığı çerçevesinde oluşan çeviri tartışmaları 20. yüzyıla kadar sürmüştür. Bilimsel temele dayandırılmaya çalışılan tartışmalar, felsefe ve yazın alanındaki gelişmelerden etkilenmiş ve kaynak dil, kültür ve metnin üstünlüğü ilkesinden yola çıkarak hedef kültürde eşdeğerini bulma kaygısı güden ve metnin çevrilebilirliğini tartışan filolojik çeviri yaklaşımları kabul görmüştür (Eruz, 2003: 50). 1970’li yıllardan itibaren bu çeviri yaklaşımlarının yerini *hedef odaklı çeviri yaklaşımı* almıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Holmes’ün 1972’de geliştirmiş olduğu yeni çeviri anlayışıyla, o zamana kadar geçerli olan *kaynak odaklı çeviri* yaklaşımından tamamen farklı olan *hedef odaklı çeviri* yaklaşımı benimsenmiştir. Holmes’ten başka Toury’nin yanı sıra Vermeer, Even-Zohar gibi çeviribilimcilerin çalışmaları da bu yaklaşımın benimsenmesine katkıda bulunmuştur.

Çeviribilimde yeni bir paradigma oluşmasına yol açan *hedef odaklı çeviri yaklaşımında*, çeviriyi biçimlendiren normların kaynak kültür yerine hedef kültür tarafından belirlendiği görülmektedir. Bu yaklaşıma göre çevirilerin, hedef yazın ve kültürde belli işlevlere sahip olmaları gerekir ve çeviri, ancak hedef kültür ortamında bir işlevi yerine getirirse başarılı olur. Bu yaklaşımla yapılan *serbest* çevirinin amacı, eser ile okuyucu arasındaki dil engelini ortadan kaldırarak kaynak metnin anlamını açık bir şekilde hedef dil okuyucusuna sunarak eserin anlaşılabilirliğini sağlamaktır (Aktaş, 1996: 91). Bu anlamda çeviri, kaynak metinden yararlanılarak, hedef okur için oluşturulan bir üründür.

Çeviri olgusu, dönemsel özelliklere göre farklı açılardan değerlendirilip ele alındığı tarihi süreci içerisinde, temel olarak kaynak odaklı ve hedef odaklı yaklaşımla değerlendirilmiş, çeviri malzemesini, çeviri sürecini, çevirmeni, çeviri etkinliğini, çeviri ürününü vb. içeren çeşitli temel ve kurallara oturtulmaya çalışılmıştır.

4.5 Çeviri Kuramları

Öncelikle, bir sorunu ele alış, ona bakış biçimi olan “yaklaşım” kavramından farklı değerlendirdiğimiz “kuram” kavramına ilişkin yapılan bazı tanımları aktarmak yerinde olacaktır.

Eğitim alanına göre kuram, düşünce alanında kalan bilgi ve bu nitelikteki bilginin bilimsel temel ve kuralları; gözlem konusu olan bir sınıf olay ve ilişki üzerinde yapılan deneyler sonucu doğruluğu hemen hemen kesinleşen yöntemli açıklamadır (TDK, 1974: Eğitim Terimleri Sözlüğü).²⁴

Yine, bilim ve felsefede kuram “deneyle karşıtlık içinde, düşünce ile kazanılmış bilgi, belli olayların ilkelerden kalkarak bilimsel olarak açıklanması ve tek tek bilgilerin genel yasalar altında toplanması, kendilerinden her türlü yasalılığın ve tek tek olayların çıkarılabileceği ilkelere göre düzenlenmesi”dir (TDK, Felsefe Terimleri Sözlüğü).²⁵

Bu tanımlara göre kuramı, yaklaşımların ve bilgilerin, bilimsel temel ve kurallara dayandırılarak yöntemli ve bilimsel olarak açıklanması ve belirli ilkeler altında toplanması olarak değerlendirebiliriz.

Çeviri olgusuna ilişkin her türlü bilginin bilimsel temel ve kurallarını, ayrıca amaç ve hedeflerini ortaya koyma gerekliliğinden ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz çeviri kuramlarının tarihine baktığımızda, her dönemde farklı kuramların ön plana çıktığını görüyoruz. “Çeviri kuramları” şeklindeki ifadeden de anlaşılacağı üzere çeviriye ilişkin tek bir kuram söz konusu değildir. Farklı yaklaşımlara bağlı olarak bilim

²⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 5 Ocak 2012’de alındı.

²⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 22 Eylül 2012’de alındı.

adamları farklı kuramlar geliştirmiştir. Bunların ortaya çıkışında bilim adamlarının farklı görüşlerinin olmasını da sağlayan, her dönemin kendine özgü dini, felsefi, siyasi, sanatsal veya düşünsel yapılanması nedeniyle farklı çeviri gereksinimlerinin oluşmasıdır.

Diğer yandan, tarih boyunca yapılan çevirilerde çevirmenler, çeviri sürecinde edindikleri deneyim, araştırma, inceleme ve yorumlarını yazıya dökerek, diğer çevirmenlerle paylaşarak kuram oluşturmaya katkıda bulunmuş, çeviri alanını zenginleştirmiştir. Cicero (M.Ö. 106-43), Türkiye’de Aziz Jerome (Saint Jérôme) diye de anılan Hieronymus (348-420), Etienne Dolet (1509-1546) ve Antoine de Berman (1942-1991) adları büyük çevirmenler arasında sayılmakta ve çeviri tarihinin ilk kuramcılar olarak kabul edilmektedir (Göktaş, 2005: 51).

Ünlü bilge ve çevirmen Cicero, çevirinin, sözcüğü sözcüğüne mi, yoksa anlamı anlamına mı yapılması gerektiği sorunu üzerinde durmuştur. Cicero, orijinalin taklit edilmesinden kaçınılması gerektiğini vurgulamıştır. Çevirmenin, bir nevi, konuşmacı gibi dinleyicilerine göre hareket etmesi gerektiğini belirtmiştir. Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi değil, anlam çevirisini savunmuştur. Ancak kavramların ve düşüncelerin doğru ve aslına uygun aktarılmasını gerektiren felsefi içerikli metinlerde sözcüğü sözcüğüne çeviriden yana olmuştur (Stolze, 1997: 17-18). Kısaca, Cicero’nun, çevirinin, hedef kültür ve alıcılarına yönelik işlevi olduğunu ileri sürerek anlam aktarımını odak aldığını söyleyebiliriz. Bu nedenle Cicero, çevirmenlerin çeviri süreçlerini yönlendirmek istememiş, süreç sırasında amaca öncelik vermelerini önermiştir.

Çeviri kuramın diğer bir öncüsü olan rahip, tarihçi ve çevirmen Hieronymus ise, özellikle sözcüklerin dizilişinin dahi bir gizem içerdiğini belirttiği kutsal metinlerin çevirisinde kaynağa bağlı kalma taraftarı olmuştur. Ancak kutsal yazılar haricinde Cicero’yu örnek alarak sözcüğü sözcüğüne çeviriyi değil, anlam çevirisini tercih etmiştir (Stolze, 1997: 19).

Çevirinin tarihi sürecinde de görüldüğü üzere, 20. yy.ın ikinci yarısına değin çeviri kuramlarında, ağırlıklı olarak kaynak metin odaklı dilbilimsel yaklaşımlar benimsenmiştir (bkz. 4.2). Bazı kuramcılar, bu dönemde kaynak dil ile hedef dil arasında bir eşdeğerlik olup olmadığını tartışmıştır.

1980’lerde, hedef metin ile kaynak metin arasındaki ilişkiyi tanımlayacak bir ölçüt olarak kaynak dil ve metne eşdeğerliği/yeterli dil kullanımını savunmayı sürdüren dil odaklı kuramcılar ve hedef metni kendi koşulları içinde değerlendirirken çeviri normları doğrultusunda verilen çeviri kararlarını ‘değer’ ölçüsü olarak alan eşdeğer yerine ‘karşılık’ı, ‘seçenek’i yeğleyen iletişim, kültür ve yazınbilim odaklı kuramcılar eşdeğerliği sorgulamıştır. “Çeviri kuramlarında eşdeğerliğin metinsel boyutuyla ilgili tartışmalar, eşdeğerlik kuramcılarıyla yazın ve kültür odaklı çeviri kuramcılarının görüşleri ve yönelimleri arasındaki farklılıklar, “dilin bilimiyle yazının bilimi arasında kalan” çeviribilimin yolunu açan tartışmalar yaratmıştır.” (Bulut, 2000: 74, 82).

Wills (1991: 25), her çevirinin, bir metni hedef dilde yeniden yapılandırmaya veya metnin diller arası eşsüremliliğini sağlamaya yönelik bir deneme olduğu görüşünden hareketle, farklı metin türlerinin, farklı çeviri yöntemsel yaklaşımlar ile çeşitli niteliksel amaç ve hedef gerektirdiğini belirtir. Bu anlamda Friedrich Schleiermacher (1768-1834), metin türlerinin çeviri yöntemlerini belirleyebileceği görüşünü ileri sürer ve ‘sanat metni’ ile ‘bilim metni’ olarak tanımladığı metinlerde okurun yazara götürülmesini, ‘gündelik kullanım metinleri’nde ise yazarın okura götürülmesi gerektiğini belirtir (akt. Kuran, 1995: 36). Bunun yanı sıra, kaynak dil ile hedef dilin iletişimsel etkilerini, benzerliklerini ve farklılıklarını da dikkate alarak, kaynak dilin iletisini hedef dildeki alıcıya mümkün olduğunca tarafsız bir değerlendirmeye *eşdeğer* bir biçimde ulaştırmanın yollarını da, bir kuram çerçevesinde göstermek gerekmektedir (Wilss, 1996: 5-6).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte hedef kültürü öne çıkaran betimsel yaklaşımlarla çeviri, kültürü de içine alan daha geniş bir çerçevede incelenmeye başlanmıştır. Bu yeni anlayışa göre çevirinin salt ya da öncelikle dilsel bir aktarımla sınırlı olmadığı, aynı zamanda kültürel bir aktarım olduğu görüşü benimsenmiştir. Benimsenen bu görüş çerçevesinde Even-Zohar *çoğul dizge kuramını*, bu kuramı temel alan Gideon Toury ise *betimleyici çeviri kuramını*, Ernst-August Gutt da *açıklayıcı bildirilişim kuramını* geliştirmiştir (Gündoğdu, 2005: 95).

Görüldüğü üzere, değişik zamanlarda değişen bakış açısına ve çevirinin amacına göre bireysel anlamda birçok kuram geliştirilmiştir. O. Kade, A. Neubert ve G. Jäger tarafından geliştirilen *iletişimsel çeviri kuramı*, K. Reiß’in *metin türü odaklı çeviri*

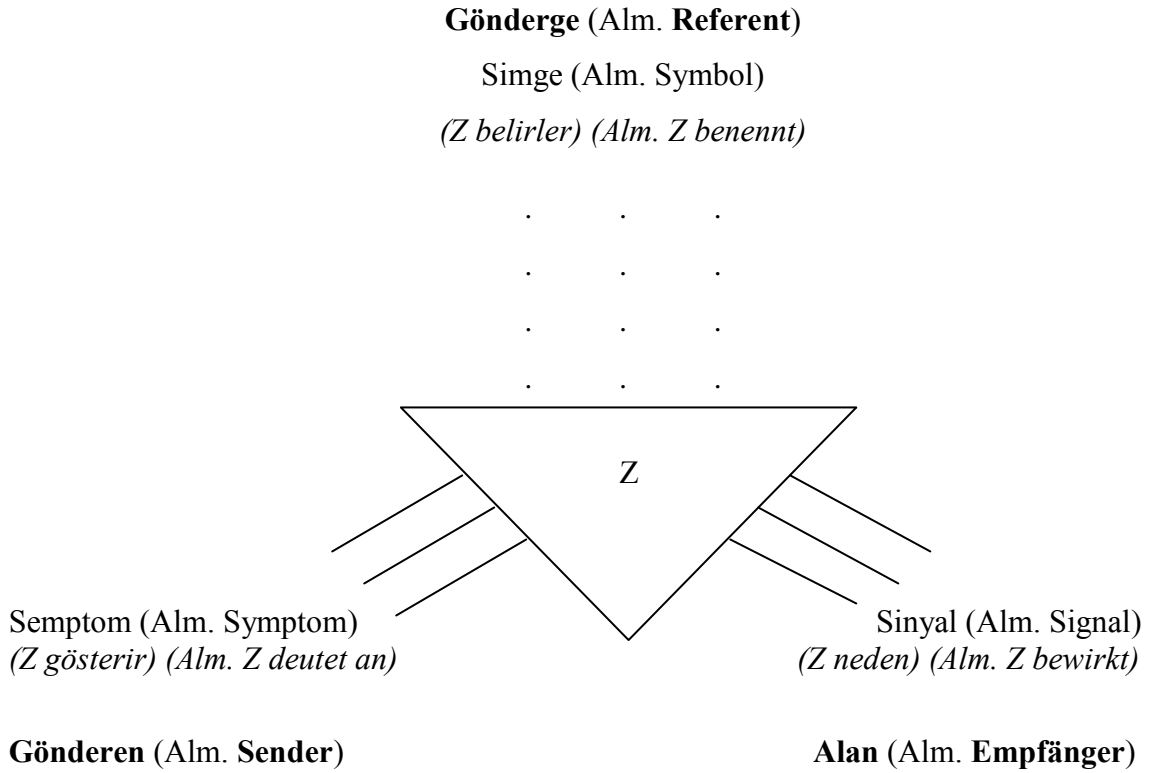
modeli, Paepcke'nin *yorumlayıcı çeviri kuramı*, E. Nida'nın *evrensel çeviri kuramı*, J. Levy'nin *yazın çevirisi kuramı*, A. Jämbelt'in *teknik ve doğabilimleri çeviri kuramı* bunlar arasında en bilinenleridir. Bunların yanında ayrıca belirtilmesi gereken iki önemli kuram Vermeer'in geliştirdiği *Skopos Kuramı* ile *işlevsel çeviri kuramıdır* (Gündoğdu, 2005: 94). Çeviribilimin özgül konumundan ve gerçek çeviri uygulamalarından yola çıkarak oluşturulan *hedef odaklı çeviri kuramları*, *işlevsel çeviri kuramları* olarak nitelendirilmektedir. Kısaca diyebiliriz ki, gerektiğinde kaynak metnin betimlenmesini de içeren, ancak birincil olarak çeviri sürecini ve hedef metnin olduğu kültürel ortamı dikkate alan, hedef odaklı çeviri kuramlarının ortak yönü, bu kuramların, hedef metnin hedef kültürde işlevsel bir şekilde alınılanmak üzere üretildiğinden yola çıkmalarıdır (Eruz, 2003: 50-51).

Çeviri alanında tarih boyunca geliştiren kuramlara karşı “birbirinin hem nedeni hem de sonucu olabilecek yaygın bir güvensizlik ve ilgisizlik gözlenmektedir” (Bengi, 1995: 9). Çeviri olgusuna ilişkin geliştirilen kuralcı, betimleyici, kaynak odaklı ya da hedef odaklı bütün kuramlar, çeviri olgusunun özünü açıklamaya yarayacak genel bir çerçeve oluşturamamıştır. Kuram düzeyindeki bu çalışmalar, genellikle çeviri sürecini ön plana çıkararak çevirmeni yönlendirecek yöntem önermeleri ya da çeviri uygulamalarını betimleme doğrultusundadır. Diğer yandan ise, her çeviri etkinliğinin içinde birçok kuramsal unsur bulunur. Şöyle ki, çevirmen, bilerek veya bilmeyerek, önceden benimsemiş olduğu yerleşik yaklaşımlar veya yöntemler gibi kuramsallaştırılmış veya açıkça belirtilmemiş kurallara göre çeviri sürecini tamamlar. Bu durumda çevirmen, farkında olarak veya olmayarak yararlandığı kuramsal bilgilerle kendi yöntemini belirleyerek çeviri sürecini tamamlamış olur.

Tarih boyunca diller arası çeviri konusundaki tartışmalar, farklı kavramlar kullanılmasına rağmen, birebir (sözcüğü sözcüğüne) çeviri ve serbest (anlamı anlamına) çeviri üzerinde yoğunlaşmıştır (Köksal, 2005: 32). Bu iki yaklaşımı temel alarak oluşturulan birçok çeviri kuramı olduğunu görüyoruz. Çalışmamızın kapsamı çerçevesinde, bu farklı kuramlardan araştırmamızla en yakından bağlantılı olması nedeniyle *iletişimsel çeviri kuramı*, *skopos kuramı* ile *işlevsel çeviri kuramı*ni kısaca ele alacağız.

4.5.1 İletişimsel Çeviri Kuramı

İletişimsel çeviri kuramlarının temeli, doğal iletişim modeline dayanmaktadır. Bununla ilgili olarak konuşma esnasında göstergelerin işlevine işaret eden Alman psikolog, filozof, iletişim bilimci, dilbilimci ve dil kuramcı Karl Bühler'in, Platon'un dil kuramından etkilenecek, 1934'de geliştirdiği "Dilin Organon-Modeli" (Alm. Organon-Modell der Sprache) iletişimin işlevine yönelik geliştirilen modellerden en köklü olanıdır. Bu modelde, üç önemli öge bulunmaktadır. Bunlar, gönderen işlevi gören 'konuşmacı', alıcı işlevi gören 'dinleyici' ve gönderge işlevi gören 'nesne ve olgular'dır. Stolze, Bühler'in modelini şu şekilde görselleştirmiştir:



Şema 1: Organon-Modeli
 (Kaynak: Stolze, 1997: 45)

Dil göstergesi (Z), çevresiyle üçlü bir ilişki içerisinde bulunmaktadır. Daha açık bir ifadeyle (Z), bu üç boyutlu ilişki vasıtasıyla bir "gösterge olarak işlev görmektedir". Bu üç bağıntı şunlardır: Konuşmacı/gönderen (Alm. Sender), dinleyici/alan (Alm. Empfänger) ve tanımlayıcı nesneler ve olgular/gönderge (Alm. Referent). Gösterge,

aynı zamanda, nesneleri veya olguları temsil eden birer simgedir (Alm. Symbolfunktion). Gönderici alıcıya göstergeler gönderdiğinde, kendisini ifade etmiş olmaktadır. Bu bakımdan gösterge (ileti) aynı zamanda bir belirti (septom) olma özelliğini taşımaktadır (Alm. Symptomfunktion). Gönderici göstergeyi ileterek alıcının davranışını etkiler. Bu özelliğiyle gösterge sinyal görevini üstlenmektedir (Alm. Signalfunktion) (Stolze, 1997: 45).

Görüldüğü üzere, bir iletişimin gerçekleşebilmesi için bir ‘gönderen’ ve gönderenin ‘göstergeleri’ni (mesajını) alan bir ‘alıcı’ gereklidir. Doğal iletişim modelini çeviri olgusuna uyarlayacak olursak, çeviride aynı mesajı ileten iki farklı gönderen ve aynı mesajı alan iki farklı alıcı bulunmaktadır. Şöyle ki, gönderen konumunda kaynak dil yazarı/konuşanı bulunmaktadır. Yazar/konuşmacı, yazılı, görsel veya işitsel sinyallerle iletmek istediği bilgiyi/mesajı, kaynak dil/kültür normlarına uygun olarak bir bakıma kodlar. Kaynak dil alıcısı da gönderilen bilgiyi kendi dil dizgesinde çözümler. Çeviri olgusu devreye girdiğin de ise, çevirmen yazar/konuşmacı konumuna geçer ve kaynak iletiyi, hedef dilde yeniden kodlayarak üretir. Hedef dil alıcı da kendi bilgi birikimine, dil ve kültür bilgisine göre iletiyi çözümler. Çevirmenin, kaynak gönderenin iletmek istediği mesajı doğru aktarabilmesi için öncelikle kendisinin mesajı doğru alımlaması, daha sonra da çeviri sürecine ilişkin bir takım kararlar alarak, mesajın içerik ve biçim düzlemlerine özellikle dikkat ederek aktarma yapması gerekmektedir. Aksi halde hedef dil alıcısı, bu yeni göndericinin iletmış olduğu mesajı çözümleyemez.

Çeviriyi toplumlar arası bir iletişim aracı olarak gören Gert Jäger’e (1975: 36) göre, metinlerin içerdiği belirli bilgilerin, çeviri etkinliğinde göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Zira bu bilgilerin iletişim açısından bir işlevi vardır. Bu nedenle, bir dilden diğer bir dile çeviri yaparken, kaynak metnin öncelikle iletişimsel değerinin belirlenmesi, ardından da hedef dilde aynı etkiyi sağlayabilecek şekilde üretilmesini öneren Jäger, bu önerisini *iletişimsel çeviri* olarak adlandırır.

Jäger’in iletişimsel çeviri yaklaşımı, Eugene Nida (1964: 159) tarafından da savunulmaktadır. Nida, çeviride içeriğin biçimsel aktarımından ziyade anlamın iletişimdeki rolü ile olan ilişkisi üzerinde durur. Bu amaçla serbest çeviri anlayışına uygun olan *dinamik eşdeğerlik* ilkesini ileri sürer. Diğer taraftan Nida’nın ileri sürdüğü

biçimsel eşdeğerlik ilkesi bildirinin hem yapı hem de anlam özelliklerinin aktarılmasını öngördüğünden *birebir çeviri* anlayışını çağrıştırmaktadır (akt. Aktaş, 1996: 73-74).

Nida'nın görüşlerini benimseyen ve çeviri etkinliğini, kaynak dildeki bir metinden hedef dilde olabildiğince eşdeğer bir metne giden; hedef dilde oluşturulan metnin içerik ve biçim olarak anlaşılmasını gerektiren bir metin işleme ve yeniden üretme süreci olarak değerlendiren Wolfram Wilss'in (1977: 72) çeviri yaklaşımına göre, çeviri sürecinde çevirmen, kaynak metnin içeriğini ve biçimini anlayarak çözümledikten sonra metnin iletişimdeki etkisini de gözeterek eşdeğer bir şekilde hedef dile aktarmalıdır.

Werner Koller (1997: 112-113), çevirinin, sadece metni yeniden üretme olmadığını, işlevini yerine getirebilmesi için bir metin üretimi de olması gerektiğini (örn. yorumlama, değiştirme şeklinde) ileri sürmektedir. Koller'in yorumlama ve analiz ederek kodlama şeklinde değerlendirdiği çeviri yaklaşımı, Nida, Jäger ve Wilss tarafından önerilen iletişimsel çeviri yöntemiyle örtüşmektedir. Ona göre çeviri, kültür ve dil ilişkisi olmak üzere iki bağlamda incelenmelidir. Kültür ilişkisi, her metnin iletişimsel bir işlevi olmasından yola çıkarak metnin kültür bağlamını; dil ilişkisi ise metnin yazıldığı dil dışındaki bir dile aktarılma bağlamını konu almaktadır. İletişimsel çeviri anlayışında metin bağlamında oluşan anlamın topluca aktarımı büyük önem taşır.

Özetle diyebiliriz ki, çeviri olgusunda hedef metin ve hedef alıcının öne çıkmasıyla çeviri, farklı toplumlar, farklı kültürler ve farklı diller arasında bir köprü kurma özelliğinden dolayı iletişimsel bir boyut da kazanmıştır. Çevirinin iletişimsel boyutunun temelinde yatan ise, bir eylem gerçekleştirme isteğidir. İletişim birbirinden farklı kültür, dil ve insanlar arasında olduğundan, çeviri bu farklılıklardan kaynaklanan zorlukları da aşma durumundadır.

4.5.2 Skopos Kuramı

Vermeer'in bu kuramının temelleri 1978 yılında atılmıştır. Vermeer, 1978'de kaleme almış olduğu "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie" adlı

yapıtında çerçevesini çizdiği *skopos kuramını* geliştirerek, 1990’da “Skopos und Translationsauftrag” adıyla yayımlamıştır. Hedef, amaç, gaye, kasıt, erek, niyet anlamlarını taşıyan “skopos” kavramı Yunanca bir sözcüktür. Skopos kuramı, çeviriye işlevsel bir yaklaşımı savunur (Vermeer, 1996/2008: 3). Metinler, belli bir amaca ve hedefe yönelik olarak üretilen ‘edim’lerdir. Böyle bir edim aracılığıyla diğer insanlarla karşılıklı etkileşime girilir ve iletişim sağlanır. Bu edimde, durum, işlev, alıcı ve kültür çok önemlidir. Çeviriye profesyonel bir bakış açısıyla yaklaşan bu kurama göre, amaç, çeviriyi ısmarlayan tarafından belirlenir. Amaç ön planda olduğuna göre de, iletişim sağlanmak istenen alıcının kültür normları dikkate alınarak çeviride gerekli esneklikler yapılabilir. Ancak, sonuçta çeviri, özgün metinden çok farklı olmamalıdır (Kuran, 1995: 48). Burada kuramın, edimbilimden yararlandığını görüyoruz.

Skopos kavramının üç ayrı biçimde, dolayısıyla da üç ayrı anlamda kullanılabileceğini belirten Vermeer, hedef anlamında ‘skopos’u, çeviri süreci; işlev anlamında ‘skopos’u, çevirinin sonucu; amaç anlamında ‘skopos’u, çevirinin yöntemi, dolayısıyla yöntemin amacı olarak değerlendirir. Bu yaklaşımla Vermeer, kuramında, süreç sonucu elde edilen ürüne önemli bir yer vermektedir. Vermeer’e göre, hangi çevirinin yeterli sayılacağı, çevirinin amacı doğrultusunda belirlenecektir. Amaç ise, çevirmenin işverenle yapacağı görüşme çerçevesinde saptanır. Böylelikle amacın belirlenmesinde çevirmene önemli bir görev düşer. Vermeer’in bu kuramı, uygulamalı alan üzerine kurulmuş olduğu için kuramda vurgulanan, çeviri sürecidir. Vermeer’in ifadesiyle “çeviriye ilişkin eylem”, kuramının bir parçasıdır ve çeviri, çeviriye ilişkin eylemlerden biridir. Eylemin sonuca ulaşmasında ‘amaç’ belirleyici rol oynar. Bir amacı bulunan ve hedefe yönelik olan her eylem bir sonuca, yeni bir duruma, yeni bir nesneye yöneliktir. Bu eylem sonucunda bir hedef metin elde edilir; çeviri sonucunda ise bir çeviri metin. Çevirinin başarılı olması, amacın açık bir biçimde belirlenmesine bağlıdır. Vermeer’in çeviriyi, çeviriye ilişkin eylem çerçevesinde ele alması, eşdeğerlik ilişkisine geniş bir açıdan baktığına işarettir (Bengi, 1995: 16-26).

Diğer yandan, işlevsellik üzerine kurulmuş olan skopos kuramında, kaynak metnin, kaynak kültür içinde ve kaynak kültür için üretildiği, çevirinin de hedef kültür için üretildiği belirtilir. Bu durumda kaynak metin ve hedef metin birbirlerinden farklı olacaktır. Bu farklılığı belirleyen etmenlerden biri çevirinin amacıdır. Amaç, aktarımın türünü de belirler (Bengi, 1995: 17-18).

Bu kuramın, işleve yönelik yaklaşımdan ziyade amaç odaklı çeviri süreci olduğunu görüyoruz. Kurama göre, çeviri etkinliği sürecinde alacağımız kararları amaçlarımız belirler. Hedef metin, kaynak metinle uyuşabilir olmalıdır, ancak, mutlaka örtüşmek zorunda değildir, önemli olan hedef metnin işlevidir. Bir kaynak metnin çevirisindeki uygunluk, kaynak ve hedef metin arasındaki ilişkinin hedef metin amacını dikkate alarak çevrilmesi anlamındadır (Vermeer, 1984: 139).

Vermeer, kuramında, çeviri yöntemine ilişkin görüşlerine de yer verir. En iyi çeviri yönteminin ne olması gerektiği konusunda her dönemde sorun yaşandığına değinir. Kuramcıya göre, ‘skopos’, açıklama, yeniden düzenleme gibi çeviri stratejilerinin belirlenmesinde de yönlendirici olabilecektir. Bunların hepsi, çeviriye ilişkin eylem bağlamında ele alınır (akt. Bengi, 1995: 18).

Kısaca, bu kuram, alanını uygulamayla sınırlamış bir kuramdır ve çeviri süreci odaklıdır; çeviri sürecini belirleyen etmen ise çevirinin amacıdır. Çevirmen bu kuramda özel bir konuma getirilmiştir. Kuramın amacı, çeviri eğitimi yönlendirmek olarak değerlendirilebilir (Bengi, 1995: 18). Kuram, ön planda tuttuğu hedef metin, hedef ülkede göreceği işleme göre oluşturulur. Amaç, hedef metnin hedef kültürde işlemesidir. Bu anlamda, çevirinin başarısı, işlevsel, anlamsal ve sözdizimsel bağlamda hedef dilin kültür ortamına uygunluna göre belirlenmektedir.

4.5.3 İşlevsel Çeviri Kuramı

Özellikle 1970’li yıllardan itibaren, çeviriyi, bilimsel bir zemine oturtup anlamayı ve tanımlamayı amaçlayan araştırma alanında sergilenen yapısalcı tutumun, çeviriyi anlamak ve tanımlamak açısından yetersiz kaldığı görüşüyle bu eğilimden uzaklaşmaya başlanmış ve çeviride ‘işlev odaklı’ yaklaşımlara daha ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Bu görüş doğrultusunda Hans J. Vermeer 1978’de yayımlanan makalesinde, metnin bir işlevi olduğunu ve belli bir kültür ortamı içinde belli bir işlevi yerine getirmesi gerektiğini savunarak işlevsel çeviri kuramlarının temelini atmıştır. 1984’te Katharina Reiß ile yaptığı “Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie” adlı ortak çalışmasında, 1978’de genel olarak oluşturmuş olduğu “Skopos Kuramı”nı

genişleterek, ‘amaca uygun çeviri eylemi’ni anlatan yaklaşımı geliştirmiş ve uygulama alanına yönelik gerekçelendirmiştir (Eruz, 2003: 53-54). İşlevsel çeviri kuramının yaratıcıları Reiß ve Vermeer, bu kuramın, geleneksel dilbilim kalıplarına oturtulmuş çeviri kuramlarından farklı olacağını, bu kuramla yeni paradigmlar oluşturulacağını belirtmiştir. Bu kuramın özelliği, kaynak metni, hedef metni ve hedef alıcıyı ön plana çıkarması, çeviri sürecini, çeviri ürününü (Alm. Translat) ayrıntılı olarak betimlemesidir (akt. Kuran, 1995: 47).

Reiß ve Vermeer dışında, diğer Alman çeviribilimcileri Kade (1980), Nord (1988), Gerzymisch-Arbogast (1994) ve Koller (1997) çalışmalarıyla, çeviriyi anlamaya ve tanımlamaya yönelik araştırma alanında işlev odaklı eğilime örnek teşkil etmektedir. Reiß ve Vermeer, çeviride amaca odaklanırken Otto Kade (1980), çeviride kod (Alm. Kode) çözme ve iletişim kavramlarına ağırlık vermiştir. Christiane Nord (1988), çeviride işlev boyutu üzerinde durmuştur; Heidrun Gerzymisch-Arbogast (1994), çeviriye ilişkin geliştirdiği yaklaşımda belirleyici etken olarak çevirmeni kabul etmiştir. Werner Koller (1997) ise, çalışmasında ağırlıklı olarak eşdeğerlik kavramını göz önünde bulundurmıştır.

Çeviriyi bir iletişim aracı olarak kabul ederek iletişimsel çeviri kuramını benimseyen Nord (2001), eşdeğerlik gibi kavramları sorgulayarak bunların göreceli olduğunu belirtmiş, bunun yerine kaynak metin yazarının amacına sadık kalmaya çalışmak anlamında daha esnek bir kavram olan “bağlılık” (Alm. Loyalität) kavramının kullanımını önermiştir. Bu bakış açısından yola çıkan Nord, metinleri işlevlerine göre belgeleyici (Alm. dokumentarisch) ve araçlı (Alm. instrumentell) olarak ikiye ayırmıştır. Kaynak metnin korunması ve kaynak metnin işlevinin de bu türlere göre aktarılması gerekliliğine işaret etmiştir (akt. Yücel, 2007: 115-116).

İşlevselliklerine göre metinleri sınıflandıran diğer bir çeviribilimci ise Bühler’i temel alan Reiß’tır. Bühler’in (1934) Oragon Modelinde dilin, üç işlevi göze çarpmaktadır: Tanımlama (Alm. Bezeichnung), ifade (Alm. Ausdruck) ve çağrı (Alm. Appell). Reiß (1971), araştırmaları sonucunda, Bühler’in bu üç iletişimsel/göstergesel dil işlevini temel alarak metinlerin işlevlerini, ağırlıklarına göre, içerik odaklı (Alm. inhaltsbetont), biçim odaklı (Alm. formbetont), çağrı odaklı (Alm. appellbetont) olarak belirlemiştir. Daha sonra Reiß’ın (1976) yaklaşımı, Bühler’in dilsel işlevliğinden,

metinsel işlevliğe doğru değişerek gelişmiştir. Daha geniş bir bakış açısı sunan bu metin türü yaklaşımına göre Reiß (1976: 20), hedef dile yönelik olan bilgilendirici metinleri, ‘içerik odaklı’ (Alm. inhaltsbetont); estetik değerlerin belirleyici olduğu anlatımsal metinleri ‘biçim odaklı’ (Alm. formbetont); alıcıda belli tepkiler uyandırmak amacıyla çeviride alıcıyı etkilemeye yönelik olan işlemsel metinleri ‘çağrı odaklı’ (Alm. appellbetont); son olarak ise, televizyon, tiyatro gibi farklı alanlarda karşılaşılan çok amaçlı metinleri ‘işitsel-araçsal odaklı’ (Alm. audio-medial) metinler olarak sınıflandırmıştır (akt. Stolze, 1997: 121-123). Burada Reiß, önceki tipolojiden farklı olarak çeviride metin dışı etmenleri de hesaba katmakta ve çevirmenin çeviri sürecinde alacağı kararların önemine işaret etmektedir.

Bir çeviride, kaynak metnin iletisi biçim, içerik ve biçimin oluşturduğu bir bütün içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle bir çevirinin en önemli amacının ya da işlevinin kaynak metni ve iletisini aktarmak olduğu söylenebilir (Vermeer, 1994: 173). Başka bir ifadeyle, hedef odaklı çeviri yaklaşımında “işlevsel eşdeğerlik” kavramı önem kazanmaktadır. Bu durumda da kaynak metnin yarattığı etkinin aynısı veya benzeri çeviri metninde de ortaya çıkmalıdır.

Dolayısıyla çevirmenin, kaynak metnin okuyucu veya dinleyici üzerinde oluşturduğu etkinin benzerini hedef dil okuyucusu veya dinleyicisi üzerinde oluşturabilmesi için kaynak dil ve kültürünü çok iyi anlayıp kavrayarak hedef dil ve kültürüne eşdeğer biçimde aktarması gerekmektedir. Çevirmenin bunu sağlayabilmesi için çeviri sürecinde izlediği yol genel iletişim kurallarından farksızdır.

Bu anlamda, Hans König ve Paul Kußmaul, 1982’de kaleme aldıkları “Strategie der Übersetzung” adlı eserlerinde, çevirmenin, alıcı ile iletişim sağlayabilmesi için, alıcının beklentilerini bilmesinin, tepkilerini iyi tanımasının gerekliliği üzerinde durmuştur. Bunu yapabilmek için çevirmenin, alıcının, içinde yaşadığı sosyo-kültürel yapıyı, eğitim durumunu, toplumdaki konumunu, cinsiyetini, hangi coğrafyada yaşadığını bilmesi, ayrıca metnin hangi amaca hizmet edeceği hakkında fikir sahibi olması, sonra da bu metni hangi biçimde alıcıya iletmesi gerektiğinin farkında olması gerekmektedir (akt. Kuran, 1995: 48). Burada, alıcı beklentisini dikkate almak gerektiği görüşünün işlevsel çeviri kuramına etkisini görüyoruz.

İşlevsel dilbilimin başlıca kuramcılarından olan Fransız dilbilimci A. Martinet'in geliştirdiği işlevselci görüşe göre, doğal dillerin temel işlevi iletişimi sağlamaktır. İşlevselcilik çok sayıda dil örneğini betimlemeye, her dildeki ulamları saptamaya ve diler arasındaki ortak özelliklerden çok özgül yapıları belirlemeye yönelir (akt. Vardar, 2002: 144).

Diğer yandan, Amerikalı çeviribilimci Peter Newmark (1991), "The Curse of Dogma in Translation Studies" adlı makalesinde, işlevsellik adı altında son yıllarda kaleme alınan kuramları eleştirmektedir. Bühler'in, 1934'te davranışçı ruhbilim bağlamında geliştirdiği, metinleri işlevlerine göre üçe ayıran Organon modelinin yıllar önce Prag Dilbilim Okulu'nda uygulandığını, işlevselliğin öneminin skopostan çok önce anlaşılmış olduğunu, bu yeni kuramların, zaten bilinen şeylere yeni iddialı isimler vererek çeviribilime yeni yaklaşımlar getirdiklerini iddia etmenin çeviri olgusunu hafife almak anlamına geldiğini belirtmektedir (Newmark, 1991: 106, akt. Kuran, 1995: 49). Buna karşın Vermeer (1996/2008: 13), çeviribilim üzerine yazmış olduğu dört makaleden ilkinin içeren "Çeviride Skopos Kuramı"²⁶ adlı eserinde, kuramına ilişkin karşı savların olduğunu belirterek, Holz-Mänttari (1981,1984) ve Vermeer'den (1987 ve sonraki gelişmeler) önce tutarlı ve bütünsel bir işlev odaklı çeviri kuramının bulunmadığını savunmaktadır.

4.6 Çeviri Yöntemleri

Çeviri yaklaşımları ve kuramlarına baktığımızda kaynak dil odaklı ve hedef dil odaklı yaklaşımı temel alarak birçok çeviri kuramı geliştirildiğini gördük. Bazı çeviri kuramcılar, kaynak metinleri temel alarak çeviri yöntemleri, bir başka deyişle çeviri sürecinde izlenecek yolu geliştirirken, bazı kuramcılar ise, hedef metinlere yönelik çeviri yöntemleri geliştirmiştir.

Bu anlamda Reiß, Bühler'in üç dil işlevinden yola çıkarak oluşturduğu metin türlerinin, çeviri yöntemlerini belirlediğini ve çeviri sürecinde bu yöntemler kullanılarak

²⁶ Özgün adı: A Skopos Theory of Translation

işlevsel eşdeğerliğin sağlanmaya çalışıldığını savunmuştur. Reiß, metinleri türlerine ve gördükleri işlevlere göre sınıflandırarak kaynak metnin işlevini, hedef metinde yansıtmayı hedeflemiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Reiß, metinleri genel anlamda dörde ayırmaktadır (akt. Stolze, 1997: 121-127) (bkz. 4.5.3). Reiß'in metin türlerine göre belirlediği çeviri yöntemlerini şöyle belirtebiliriz:

1. **Anlama göre çeviri** gerektiren 'bilgilendirici metinler' (Alm. informativer Texttyp): Daha çok içerik odaklı olan ve haber, öğretici yazı, gözlem, makale, yasa vb. gibi alıcıyı bilgilendirmeyi amaçlayan metinlerdir. Bilgilendirici metinler, içeriğin değişmezliğinin korunması için anlama göre çeviri gerektirir.
2. **Özdeşleşme yoluyla çeviri** gerektiren 'anlatımcı metinler' (Alm. expressiver Texttyp): Şiir, öykü, oyun, roman gibi anlatıcı odaklı, alıcı üzerinde etki göstermeyi amaçlayan metinlerdir. İfadeye ağırlık veren bu metinler, sanatsal niteliğin korunması için özdeşleşme yoluyla çeviri gerektirir.
3. **Uyarlayıcı çeviri** yöntemi gerektiren 'işlemsel metinler' (Alm. operativer Texttyp): Propaganda, reklam, demagoji, yorum gibi tutum/eylem odaklı metinlerdir. Bu metin türleri, birtakım davranışları tetiklemek üzere ikna edici biçimde düzenlenen içeriğin benzer şekilde iletilmesi için uyarlayıcı çeviri yöntemini gerektirir.
4. **Metin özelliğine göre çeviri** gerektiren 'işitsel-araçsal metinler' (Alm. audiomediale Texte): Radyo konuşması, şarkı metni, reklam metni gibi metinlerdir. Yayınlanacak aracın (televizyon veya radyo olabilir) teknik özelliklerine göre hazırlanan bu metin türlerinin çevirisinde uygulanacak yöntem ise, kaynak metnin özelliğine göre belirlenir. Örneğin, bilimsel konuşmalar kısa, etkili, anlaşılır, reklam metinleri çarpıcı, yoğun, kesin, görüntüye uygun olmalıdır. Reiß daha sonra bu metin türünü geliştirerek "çoklu ortam" da denilen "çoklu-araçsal metinler" (Alm. multimediale Texte) kavramını kullanmıştır. Bu kavramdan görsel-işitsel metinler kavramı ortaya çıkmıştır (akt. Stolze, 1997: 121-127).

Çeviride, aslolanın kaynak metnin işlevinin, çeviri metninde benzer şekilde kurulmasının, diğer bir deyişle kaynak metnin işleviyle hedef metnin işlevinin aynı olacak şekilde çeviri (işlevsel çeviri) etkinliğinin gerçekleştirilmesinin olduğunu ileri süren Reiß (1986: 61), çevirmenlerin, kendilerinden istenilenler doğrultusunda metin

türlerini değiştirerek çeviri yapmalarının da söz konusu olabilmesi nedeniyle kaynak metnin işlevi ile çevirinin işlevinin birbirinden farklı olabileceğini, bu nedenle, kaynak metnin hangi amaçla kimin için yazıldığının değil, hangi amaçla kimin için çevrildiğinin önemli olduğunu savunur (Reiß, 1986: 169-171). Bu açıdan, Reiß'in çeviri yöntemleri hedef odaklıdır.

Reiß, metin türlerine göre çeviri yöntemi önerirken, çeviri yöntemini farklı bir açıdan ele alan Savory (1968/1994: 68-70), dört tip çeviri okuyucusu olduğunu belirterek, bu okuyucu gruplarının çeviriyi yorumlama yaklaşımlarına göre çeviri yöntemlerini belirler:

1. **Serbest çeviri:** Çevirinin yapıldığı dili bilmeyen okuyucu, merak ettiği için okuyacağından serbest çeviriden memnun kalır.
2. **Sadık çeviri:** Çevirinin yapıldığı dili öğrenmek üzere olan okuyucu, çeviri yardımıyla dilin edebiyatını kısmen öğrenmek için okuyacağından aslına sadık çeviriden yararlanır.
3. **Çeviri kokan çeviri:** Kimi okuyucu da, o eseri orijinal dilinden daha önce okumuştur, ancak zamanla o dili unutmaya başladığından hatırlamak için okur. Bu okuyucu da, çeviri kokan bir çeviriyi tercih eder, bilinçaltında orijinal metni okuyormuş gibi hisseder (Savory, 1968/1994: 68-70).

Savory (1968/1994: 70), son olarak çevirinin yapıldığı dili çok iyi bilen bir okuyucunun, kaynak metnin veya yapıtın mana ve biçimini bildiği için çevirinin nasıl yapıldığını, orijinalinin güzelliğini koruyup koruyamadığını görmek için okuduğunu belirtir.

Anlamsal çeviri ve iletişimsel çeviri arasında ayırım yapan Peter Newmark (1988: 45) ise, "A Textbook of Translation" adlı yapıtında, kaynak dili ve hedef dili temel alarak sekiz çeviri yöntemi öne sürmüştür.

1. Sözcüğü sözcüğüne çeviri (İng. word-for-word translation),
2. literal (tam) çeviri (İng. literal translation)²⁷,

²⁷ Newmark'ın "word-for-word translation" kavramı ile "literal translation" kavramı temelde "sözcüğü sözcüğüne çeviri"dir. Ancak Newmark, bu ayırmada, kaynak dilde kullanılan sözcüklerin dizilişinin, hedef

3. sadık çeviri (İng. faithful translation) ve
4. anlamsal çevirisi (İng. semantic translation) kaynak dilin dikkate alındığı grupta;
5. uyarlama (İng. adaptation),
6. serbest çeviri (İng. free translation),
7. deyimsel çeviri (İng. idiomatic translation) ve
8. iletişimsel çeviri (İng. communicative translation) hedef dilin dikkate alındığı grupta yer almaktadır.

1. **Sözcüğü sözcüğüne çeviri** yönteminde, sözcüğün kullanıldığı bağlama bakılmaksızın ilk anlamı, daha çok sözlük anlamı, ele alınarak sözcüğü sözcüğüne ve kaynak dilin sözcük sıra dizilişi korunarak çeviri yapılır. Hedef dilin gramer kuralları göz önünde bulundurulmaz.
2. **Literal (Tam) çeviride**, kaynak dilin grameri, hedef dil eşdeğerlerine dönüştürülür, ancak, sözcükler, kullanıldıkları bağlamdan bağımsız olarak sözlük anlamları temel alınarak tek tek çevrilir.
3. **Sadık çeviri**, kaynak dilin tam olarak bağlamsal anlamını, hedef dilin gramer yapısı sınırları içerisinde yeniden üretmeye çalışır. Kültürel sözcükleri aktarır ve çeviride, dilbilgisel ve sözlüksel açıdan kaynak dil normlarından sapma derecesini de korur. Kaynak dil yazarının amacına ve metni oluşturma şekline tamamen sadık olmaya çalışır.
4. **Anlamsal çeviri** yöntemi, sadık çeviriden, kaynak dilin estetik kullanımlarını hedef dilde yansıtmaya çalışmasıyla ayrılır. Sözcüklerin kültürel bağlamları içerisinde veya metin bağlamında taşıdıkları anlamları hedef dile aktarılır. Sadık çeviri daha uzlaşmaz ve dogmatik iken, anlamsal çeviri, daha esnektir ve çevirmene orijinaliyle sezgisel empati imkanı sağlar.
5. **Uyarlama**, en özgür çeviri yöntemidir. Daha çok oyunlar (şiir veya komedi türü) için kullanılmıştır. Konular, karakterler, mekânlar genellikle korunmuş, kaynak dil kültürü hedef dil kültürüne dönüştürülmüş ve metin yeniden yazılmıştır. Bunun için bir tiyatro oyunu veya bir şiir öncelikle sözcüğü sözcüğüne çevrilmiş, daha sonra bir şair veya oyun yazarı tarafından hedef dile göre uyarlanmıştır.

dilin dilbilgisel yapısının gözetilerek dizilmesine göre bir ayırım yapmıştır. Buna göre, sözcük dizilişi orijinaldeki gibiyse “word-for-word translation”, hedef dilin dilbilgisi kurallarına göre düzenlenmiş ise “literal translation”dur. Newmark’ın bu ayırımı verebilmek için, temelde aynı anlamda kullanılan bu iki kavram için “sözcüğü sözcüğüne çeviri” ile “tam çeviri” kavramlarını kullandık.

6. **Serbest çeviri**, orijinalinin şeklinde veya biçiminde değildir. Daha çok ‘dil içi çeviri’ niteliğindedir, kaynağın hepsi çevrilmez, ancak genellikle sözü uzatan ve iddialı bir yapıda olması nedeniyle orijinalinden daha uzun olur.
7. **Deyimsel çeviri**, orijinal mesajı verir, ancak, orijinalde olmayan konuşma dili ve dil özellikleri tercih edildiği için anlamın ince ayrımları bozulma eğilimindedir.
8. **İletişimsel çeviride**, orijinalin içeriksel anlamının, alıcı tarafından içeriksel ve dilsel açıdan kolay anlaşılabilir ve kabul edilebilir olması sağlanmaya çalışılır (Newmark, 1988: 45-47).

Çeviri kuramının içeriğini değişik açılardan açıklamaya çalışan Jean Paul Vinay ve Jean Darbelnet’in belirttikleri çeviri işleminde söz konusu olan etkenleri, çeviri yöntemleri olarak şöyle sıralayabiliriz:

1. Bir sözcüğün kaynak dilden hedef dile doğrudan aktarılması.
2. Bir sözcüğün, bir ifadenin veya bir yapının tüm unsurlarının çevrilerek başka bir dile, ses ve çekim kurallarına uydurularak geçirilmesi.
3. Kaynak dil ile hedef dilin örtüşmesi halinde sözcüğü sözcüğüne sadık kalarak çevirme.
4. Bir ifadeyi, içeriğinde herhangi bir değişiklik olmaksızın başka bir ifadeyle yer değiştirerek çevirme.
5. Bir ifadeyi, değişik bir bakış açısından aktarma.
6. Kaynak dil ile hedef dil arasında denklik, eşdeğerlik kurma.
7. Bir dildeki bir ifadeyi başka bir dile uyarlama (akt. Aktaş, 1996: 48-50).

Görüldüğü gibi, Vinay ve Darbelnet’in çeviri yöntemleri, bizzat çevirinin uygulanışı ile ilgili olup her bir metin için geçerli olabilecek hususlardır (Aktaş, 1996: 50).

Nida (1964: 17-18), “Towards a Science of Translation” adlı çalışmasında John Dryden’in çeşitli çeviri yöntemlerinden bahsederek bunları, birebir (İng. *metaphrase*), serbest (İng. *paraphrase*) ve taklit (İng. *imitation*) şeklinde sınıflandırdığından bahsetmektedir (akt. Köksal, 2005: 3).

Çevirinin, gelişim süreci içerisinde en genel anlamda **birebir çeviri** ve **serbest çeviri** şeklinde ayrıldığını görüyoruz. Serbest çeviri yöntemi, kaynak metinde verilmek istenen asıl duygu ve düşüncenin hedef dilde olduğu gibi ve en küçük ayrıntısına kadar yalın bir dille aktarılmasını öngörürken, çevirmenin tam serbest hareket etme imkânının olmadığı birebir çeviri yöntemi ise, daha ziyade asıl metnin biçimsel özelliklerinin yansıtılmasını hedeflemektedir (Aktaş, 1996: 48). Burada şunu da belirtmeliyiz ki, “günümüzde çeviri literatüründe birebir çeviriye “anlamsal çeviri” ya da “anlam çevirisi”, serbest çeviriye de “iletişimsel çeviri” adı verilmektedir” (Aktaş, 1996: 221). Çeviri olgusunun gelişim sürecinde, “serbest çeviri” anlayışı kapsamında, sık sık **uyarlama** yöntemine başvurulmuştur (bkz. 4.2). Uyarlamada, kaynak dilde ve hedef dilde aynı durumu ifade eden eşdeğer bir ifadenin kullanımı söz konusudur. Diğer bir deyişle kaynak dildeki bir ifadenin hedef dilde karşılığı olmadığı durumlarda uyarlamaya başvurulmuştur.

Bu anlamda, Vinay ve Darbelnet uyarlamayı, kaynak metin bağlamının hedef metin kültüründe var olmaması nedeniyle kaynak metni hedef kültürde yeniden yaratmanın gerektiği durumda başvurulması gereken bir çeviri yöntemi olarak tanımlar (akt. Baker, 1998: 6). Bu durumda, uyarlamada, kaynak dilin ait olduğu kültürün hedef dilin kültürüne dönüştürülerek yeni bir metin yazılmış olur (Newmark, 1988: 46). Kaynak metnin hedef dil kültürüne göre değiştirilmesi, anlatılanı hedef dil alıcısına yaklaştırır.

Georges L. Bastin, çevirmenlerin uyarlamaya başvurmalarında etkili olan unsurları,

- dil kodları arasındaki kopukluk (kaynak dildeki sözcüklerin hedef dilde karşılıklarının bulunmaması),
- bağlamsal yetersizlik (kaynak metindeki bağlamın hedef kültürde olmaması),
- tür değiştirme (bir söylem tarzından başka bir söylem tarzına geçme) ve
- iletişim sürecinin kesintiye uğraması (yeni bir yaklaşımın ya da farklı bir okuyucu kitlesine hitap etme ihtiyacının ortaya çıkması) şeklinde dört grupta toplamıştır (akt. Baker, 1998: 7).

Genellikle kitapların kısaltılması ya da farklı bir araç yoluyla yeniden oluşturulması şeklinde yapılan uyarlamalar, özgün eserle karşılaştırıldığında değersiz ve ikincil konumda olan olumsuz bir olgu olarak ve özgün eseri değiştirdiği için ihanet eden olarak görülmüştür. Ancak çeviride özgün esere tamamen sadık kalınarak hedef dile aktarılırken özgün olanın hiçbir şekilde değiştirilmemesi, ayrıca bu şekilde hedef dildeki eşdeğerinin bulunması da mümkün değildir. André Bazin’e (1995: 128) göre, “Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir.”

Reiß, Savory, Newmark, Vinay ve Darbelnet haricinde daha birçok çeviri yöntemi geliştiren bilim adamları bulunmaktadır. Ancak çalışmamızın sınırlılıkları kapsamında hepsini burada belirtmemiz mümkün değildir.

4.7 Çeviri Prensipleri

Bütün çeviri uygulamalarında, bilinçli veya bilinçsiz, birçok kuramsal öge bulunmaktadır; zira önceden benimsenmiş yerleşik düşünceler, yöntemler ve varsayımlar gibi açıkça belirtilmeyen ilkelere göre çeviri yapılmaktadır.

Çeviri etkinliği sürecinde dikkate alınması gereken bu ilkeleri İngiliz yazar Theodore Savory (1968/1994: 57-58), çeviri prensipleri olarak ele almıştır. Ona göre, herkes tarafından kabul edilebilecek ve bütün çeviri etkinliğini kapsayacak bir çeviri kuramından söz etmek pek doğru olmaz. Zira bu kuramları belirleyen kişiler arasında da bu konuda anlaşmazlıklar vardır. Ancak, Savory, çevirmen adaylarına çeviri sanatının uygulamasıyla ilgili karşıt seçenekli bazı önerilerde bulunmuştur. Bu önerileri birbirine zıt çiftler halinde şöyle ifade etmiştir:

1. Bir çeviri aslının sözcüklerini vermelidir. /
2. Bir çeviri aslının fikirlerini yansıtmalıdır.
3. Bir çeviri okunurken orijinal bir eser hissini vermelidir. /
4. Bir çeviri okunurken çeviri olduğu belli olmalıdır.

5. Çeviri aslının üslubunu aksettirmelidir. /
6. Çeviri mütercim üslubunu vermelidir.
7. Çeviri aslının yazıldığı devirde yazılmış gibi okunabilmelidir. /
8. Çeviri mütercim çağdaşı bir eser gibi okunabilmelidir.
9. Çeviride hedef dil metninde ilaveler ve çıkarmalar olabilir. /
10. Çevirisi yapılan metne ilaveler yapılamaz ve ondan çıkarmalar olamaz.
11. Şiir, düzyazı olarak çevrilmelidir. /
12. Şiirin çevirisi şiir olarak verilmelidir (Savory, 1968/1994: 57-58).

Bu listenin ilk iki şıkkı sözcüğü sözcüğüne veya metne sadık birebir çeviri ile serbest çeviri şekillerini ifade eder. Savory, çeviride sadakatten bahsederken kastedilenin sözcüğü sözcüğüne çeviri olmadığını, kaynak metnin biçimini, anlamını, biçimini yansıtan ve onun uyandırdığı etkinin eşdeğerini yaratmaya çalışan bir çeviri türü olduğunu belirtir. Ona göre sözcüğü sözcüğüne çeviri en ilkel çeviri türüdür ve kullanım alanları farklıdır. Sanat çevirilerinde bu çeviri türünün kullanılması söz konusu olamaz. Dolayısıyla da çeviride biraz da serbestlik olması gerekir ki çeviri kolay ve zevkle okunabilsin (Savory, 1968/1994: 59-60). Ancak serbest çevirinin de sınırları olmalıdır, aksi takdirde aslından çok farklı anlamlar çıkabilir.

Savory'nin bir çevirinin ne olması gerektiğine yönelik bu ilkeleri, çeviriye ilişkin bilimsel ifadeler değildir, daha çok çeviri hakkında kişisel görüş ve tespitlerdir (Gerzymisch-Arbogast, 1994: 11). Ayrıca, bu ilkeler, çevirmene uygulama yönünde bir çözüm sunamamaktadır.

Nida (1964/2004: 107-109) ise bir çevirmenin çeviri sürecinde izlemesi gereken belli başlı aşamaları şu şekilde belirtmektedir:

1. Asıl çeviri işlemine başlamadan önce belgenin baştan sona okunması gerekir.
2. Çevirmenin elindeki belgeyle ilgili bulunabilecek tüm bilgileri edinmesi, bu arada yazılış, yayımlanış ve dağıtım koşullarını öğrenmesi, aynı kaynaktan gelsin gelmesin benzer türden başka bilgilerle ilişkisini belirlemesi ve o belgenin yetkin bilginlerce yapılmış her türlü ayrıntılı incelemesini tanıması önemlidir.

3. Bir çevirmen başka çevirmenlerin çalışmalarını çalmamalı, ancak onların deneyimlerinden yararlanma ve yanlışlarından sakınma olanağını kullanmak için metnin eldeki çevirilerini karşılaştırmalıdır.
4. Hiçbir çeviriye sözcük ya da hatta sözcük öbeği çevirisi biçiminde başlanmamalı, en küçük birim olarak uzun tümceler ya da kısa paragraflar ele alınmalıdır.
5. İlk taslağın birkaç gün dinlenmeye bırakılması önemlidir. Böylece çevirmen ona daha büyük bir nesnellik ve uzaklaşmışlık duygusu içinde yeniden dönebilir, gereksiz sözcükleri ayıklayabilir, anlam ve biçim yanlışlarını düzeltebilir, temel birimler arasındaki bağlantılara özel bir dikkatle eğilebilir.
6. Dilde sözsel biçimlerin yazılı biçimlere ağır basmasından dolayı, biçemi ve ritmi sınamak amacıyla çevirinin, biçimine göre, yüksek sesle okunması önemlidir.
7. Metnin başka birisi tarafından okunmasıyla alımlayıcıların tepkilerinin incelenmesi, çevirinin toplam etkisinin geçerliliği açısından önemlidir. Çevirmen okurun duraksamasına yol açan dolambaçlı ifadeleri fark edebilir; metni dinleyenlerin yanlış anladıklarını söyledikleri yerleri kaydedebilir.
8. Çevirinin diğer yetkin çevirmenlere sunulması önemlidir. Bu kişiler amaç dildeki biçem ustaları, ya da kaynak dil belgesinin anlam alanındaki uzmanlarıdır.
9. Metnin yayıma verilmek üzere gözden geçirilmesi gerekir. Çevirmen, bu son aşamada yazım ayrıntılarına da büyük bir dikkatle eğilmelidir (Nida, 1964/2004: 107-109).

Nida'nın belirtmiş olduğu çeviriye ilişkin bu prensiplerin, hem çeviri öncesi, hem çeviri esnasında, hem de çeviri sonrasında uyulması gereken hususları belirttiğini görüyoruz. Örneğin, çeviri bittikten sonra başka birisi tarafından okunması ve tepkinin gözlenmesi şeklindeki bir uygulama, doğru çeviriye ulaşmaya yönelik uygulamadır.

Çeviri alanında geliştirilmiş bir başka çeviri prensipleri ise, Nida'nın prensiplerine oldukça benzerlik gösteren Alan Duff'a aittir. Yazar ve çevirmen olan Duff (1989: 10-11), kuramsal bir çalışma olmadığını özellikle altını çizdiği, yabancı dil öğretmenlerine pratik bilgiler vermeye yönelik olarak hazırladığı "Translation" (1989) adlı yapıtında, çeviride uyulması gereken prensipleri şöyle belirtmektedir:

1. Anlam: Çeviri, kaynak metnin anlamını doğru olarak yansıtmalıdır. Anlam kısmen aktarılabilirdiği halde, keyfi ekleme veya çıkarma yapılmamalıdır.
2. Biçim: Çeviride, sözcüklerin ve düşüncelerin dizimi, mümkün olduğu kadar orijinaliyle aynı olmalıdır; zira kaynak metinde seçilen sözcüklerin ve bunların dizilişinin bir önemi bulunmaktadır. Bu durum, özellikle hukuki belgelerin, garanti belgelerinin, sözleşmelerin vb. çevirilerinde önemlidir. Fakat dillerin yapılarındaki farklılıklar çoğu kez sözcüklerin diziminde değişiklik gerektirmektedir.
3. İçerik: Diller, çoğu kez belirli bir bağlamda kendi biçimsel düzlemlerinde farklılık gösterir (örn. iş mektupları). Bu farklılıkları çözümleyebilmek için çevirmen, resmi/biçimsel veya sabit ifadeler ile kişisel ifadeler arasındaki farkı ayırt etmelidir.
4. Kaynak dil etkisi: Çevirinin sık sık yinelenen eleştirilerinden biri, çeviri metnin orijinal metne çok yakın olmasıdır, diğer bir deyişle ‘doğal gelmiyor’ olmasıdır. Çevirmenin fikirleri ve sözcüklerin seçimi büyük ölçüde kaynak metnin etkisi altındadır. Kaynak dilin etkisinden kurtulmayı sağlayan iyi bir yol, metni bir kenara bırakıp, akıldan (bakmadan) birkaç tümceyi yüksek sesle çevirmektir. Bu şekilde, göz, kaynak dil metnine sabitlendiğinde akla gelmeyeabilen doğal düşünceler gelişebilecektir.
5. Biçim ve açıklık: Çevirmen, orijinal biçimi değiştirmemelidir. Ancak, metin son derece dikkatsiz ve baştan savma yazılmış veya can sıkıcı tekrarlarla dolu ise, çevirmen okuyucunun hatırı için, kusurları düzeltebilir.
6. Deyimsellik: Dildeki deyimsele ifadeler çevrilemez niteliktedir. Bunlar atasözlerini, özdeyişleri, özel dili (meslek dili, argo) ve konuşma dilinde kullanılan sözleri ve deyimleri kapsar. İfadeler, eğer doğrudan çevrilemiyorsa aşağıdakilerden biri uygulanmalıdır:
 - Orijinal sözcük tırnak içinde korunur: “yuppie”.
 - Orijinal sözcük ayraç içinde tam bir açıklama ile birlikte verilir: Hint yazı (kurak, sonbahar sonundaki sisli hava).
 - Yakın bir eş anlamlı sözcük kullanılır.
 - Deyimsel olmayan, açık düzyazı çeviri kullanılır (Duff, 1989: 10-11).

Duff’ın çeviri prensiplerinin, Nida’nın çeviri prensipleriyle büyük ölçüde örtüştüğünü görüyoruz. Duff’ın geliştirdiği bu prensiplerde, çevirmenin, bazı

durumlarda, hedef okur odaklı olarak kaynak metinde değişiklikler yapabileceği görüşü dikkat çekmektedir. Burada, evirmenin kaynak metni düzeltmesinden bahsedilmektedir. Duff'ın bahsettiği anlamda, kaynak metnin düzelterek çevrilmesinin doğruluğu tartışılabilir bir husustur.

4.8 Çeviri Türleri

Çeviri olgusuna getirilen farklı yaklaşımlarla, çevirinin, hedef ve amaçlarına, kaynak odaklı veya hedef odaklı olmasına vb. göre çok sayıda sınıflandırmalar yapılmaktadır. Çeviriyi dilsel anlamda sınıflandıran, yapısal dilbilimin en büyük temsilcilerinden biri olan Rus asıllı ABD'li dilbilimci Roman Jakobson (1959: 113), göstergebilimsel bakış açısıyla çeviriyi  tre ayırmıştır:

1. Dil içi eviri (İng. intralingual): Dilsel göstergelerin, aynı dilin başka göstergeleriyle yorumlanması, açıklanmasıdır (İng. rewording). Bunun için eşanamlı sözcükler ve dolaylamalar kullanılır. Ancak eşanamlılık her zaman eşdeğerlik demek değildir.
2. Diller arası eviri (İng. interlingual): Dilsel göstergelerin, başka bir dilin göstergeleri aracılığıyla verilmesidir. Diller arasında tam bir eşdeğerlik bulanamayacağı görüşünde olan Jakobson'a göre, bu nedenle diller arası eviri, çevirmenin başka bir kaynaktan aldığı iletiyi yeniden düzenleyip aktardığı bir çeşit dolaylı anlatımdır (İng. reported speech).
3. Göstergeler arası eviri (İng. intersemiotic): Dilsel göstergelerin, dil dışı göstergeler dizgesiyle yorumlanmasıdır; bir nevi dönüştürme (İng. transmutation) işlemidir. Örneğin yazı dilinin, işaret diline evrilmesi (Jakobson, 1981: 113-114).

Jakobson'un bu sınıflandırması, çeviribilimde en çok kabul görmüş eviri türü sınıflandırmasıdır. Bu genel kabul grmşlğe rağmen, Jakobson'un eviri türü sınıflandırmasına karşı görüşte olanlar da bulunmaktadır. Bir yazar, gazeteci, editör ve çevirmen olan John Sturrock, Jakobson'un çeviriyi dil içi ve diller arası şeklinde sınıflandırmasını gereksiz bir ayrıştırma olarak görür. Sturrock'a göre, her ikisi de

“yeniden sözcüklenme” olarak nitelendirilebilecek süreçlerdir. Eşanlamı bulma sorunu da, “çeviri ister iki farklı dil arasında, ister aynı dilin içinde yapılsın, aynı kalır” (Sturrock, 1991: 309, akt. Berk, 2005: 140). Karşıt görüşler olsa da, Jakobson’un söz konusu sınıflaması, genel olarak çeviriyle ilgili tartışmalarda bir çıkış noktası niteliğindedir.

Diğer yandan, Toury’nin de belirttiği gibi, çoğu zaman yazılı metinler çevrilirken birden fazla göstergesel sınırı geçmek zorunda kalır, “bir dildeki sözlü bir öykünün başka bir dilde yazılı ve yazınsal hale gelmesi; dinsel bir metnin laik bir metne; yazınsal bir eserin yazındışı bir metne dönüştürülmesi gibi” (Toury, 1986: 1113, akt. Berk, 2005: 141). Bu tür örnekler, Jakobson’un sınıflandırmasında yer almamıştır. Toury bu eksikliği gidermek amacıyla Jakobson’un bu üçlü sınıflamasına karşılık “gösterge içi çeviri” ve “göstergeler arası çeviri” olmak üzere iki temel ayrım önerir. Buna göre, gösterge içi çeviri, dil içi ve diller arası çeviri olarak örneklenebilecek dizge içi ve dizgeler arası çeviri olarak ikiye ayrılır. Göstergeler arası çeviriden ise, dilsel bir göstergenin dil dışı bir göstergeye çevrilmesi anlaşılır (Toury, 1986: 1113-1114, akt. Berk, 2005: 141).

Postgate (1922: 1) ise, çeviri (yani bir ortamdan diğerine aktarma veya taşıma), yorum (değiştirme veya aynen aktarma) ve açıklama (yazarın eski ürünlerini güne uydurma) arasında ayrım yapmaktadır (akt. Köksal, 2005: 3).

Şimdiye kadar yapılan çeviriye ilişkin sınıflandırmaların ağırlıklı olarak yazılı metin çevirilerine yönelik olduğunu görüyoruz. Çeviriye farklı açıdan yaklaşan ve onu salt metin çevirisi olarak ele almayan R.K. Mignard-Belorutschow ise, “Simultan Çevirinin Öğretim Yöntemleri” (1959) adlı eserinde çeviriyi, yazılı ve sözlü olmak üzere iki türe ayırmıştır. Bu ikisini de alt bölümlere ayırmıştır:

1. Yazılı çeviri:

- a. Yazılı bir metnin yazılı olarak çevrilmesi (bu çeviriyi asıl çeviri olarak nitelemektedir).
- b. Yapılan konuşmanın dikte edildikten sonra çevrilmesi.

2. Sözlü çeviri:

- a. Yazılı bir metnin sözlü olarak çevrilmesi. Burada daha önce kaleme alınan bir konuşma metninin okunduktan sonra ya da konuşmacı tarafından bölümler halinde sunulurken, çevirmen tarafından çevirisi söz konusu olur.
- b. Bir konuşmanın sözlü olarak çevrilmesi. Burada ise, konuşmanın hemen ardından veya konuşma devam ederken çevirisi yapılmaya çalışılır (akt. Aktaş, 1996: 46-47).

Yazılı ve sözlü olmak üzere iki ayrı düzeyde gerçekleşen çeviri işlemi için kullanılan kavramlar, günümüzde kimi zaman birbirine karıştırılmakta ve anlam karışıklığına yol açmaktadır. Örneğin dilimizde, sözlü çeviri için kullanılan “tercüme” kavramı, kimi zaman “çeviri” kavramının yerine kullanılarak hem yazılı hem de sözlü çeviriye kapsamaktadır.

Bu anlamda, Alman çeviribilimcilerinden Kade (1968), “Translation” kavramını, iki alt alan olan yazılı çeviri (Alm. Übersetzen) ve sözlü çeviri (Alm. Dolmetschen) için bir üst kavram olarak kullanmaya başlamıştır. Aynı şekilde, Alman çeviribilimciler Reiß ve Vermeer de, “Translation” sözcüğünü, yazılı ve sözlü çevirinin üst alanının adı olarak kullanır (Reiß ve Vermeer, 1984: 13, 76). Yine, Avusturyalı çeviribilimci Snell-Hornby (1999: 37) de, “Translation” kavramının, yazılı çeviri ve sözlü çeviri türlerinin üst kavramı olduğunu vurgulamaktadır.

Çeviriye ilişkin kavramlar, tarihi süreci içerisinde yerleşmeye başlamış, çeviri olgusunun çok boyutluluğuna karşın daha anlaşılır ve daha ayrıntılı kavramlar kullanılmıştır. Bu açıdan Alman çeviri literatürüne baktığımızda, çeviri olgusuna ilişkin kavramların başlangıçtan itibaren bu üç kavramla karşılanmadığını görürüz. Reiß ve Vermeer, çeviribilimin bağımsızlığını kazandığı ilk zamanlarda “Übersetzung” sözcüğünün hem geniş anlamda “çeviri” için hem de dar anlamda “yazılı çeviri” için kullanıldığını ve sadece sözlü çevirinin farklı bir sözcük olan “Dolmetschen” ile karşılandığını belirtmektedir (Reiß ve Vermeer, 1984: 13).

Yazılı ve sözlü çeviri, Almandada olduğu gibi Latince ve İngilizcede de değişik kavramlarla ifade edilmektedir. Latince sözlü çeviri için “interpretes”, yazılı çeviri için ise “interpretari” kavramı kullanılmaktadır (Duden, Herkunftswörterbuch, s. 290, akt.

Aktaş, 1996: 3). İngilizcede ise, yazılı çeviri işi için “translation” sözlü çeviri işi içinse aynı zamanda “yorumlamak, değerlendirmek” anlamına gelen “interpretation” kavramı kullanılır. Ancak Almanca “Übersetzen” kavramında olduğu gibi İngilizcede de “translation” kavramı geniş anlamda çeviri için kullanılmaktadır.

Çeviri türleri ayrıca, çevirisi yapılacak metnin özelliklerine göre de adlandırılmaktadır. Örneğin edebi metinlerin çevirisi “yazınsal çeviri” veya “edebi çeviri”, tıbbi metinlerin çevirisi “tıbbi çeviri”, teknik metinlerin çevirisi “teknik çeviri” olarak adlandırılmaktadır. Bu çeviri türlerinin çevirisinde izlenecek yolu, bir başka deyişle çeviri yöntemini ise, çevirisi yapılacak metnin özellikleri, çevrilme amacı, hedef kitlesi gibi etkenler belirler.

Günümüzde artık oldukça tanınmış olan ve sık kullanılan bu çeviri türlerinin arasında, son yıllarda oldukça önem kazanmaya başlamış olan ve görsel-işitsel metinlerin çevirisini içeren “görsel-işitsel çeviri”²⁸ türü de anılmaya başlamıştır.

4.9 Çevirmen

Çevirmeni, bir tek dünya fikrinin gitgide yaygınlaştığı bugünkü dünyada, onsuz olunamayacak bir aracı olarak gören Ioanna Kuçuradi (1988: 21), çevirmenin işini de müzikteki virtüözün işine benzetir: onsuz bir yapıta ulaşamaz.

Gerçekten de çevirmen, iki dil ve bu dilin kültürü arasında geçiş sağlayan bir aracıdır. Bu nedenle, çevirmenlerin yaptıkları iş oldukça önemli ve değerli bir iştir. Bu açıdan bakıldığında, çevirmenlerin, bu önemli işlerini layıkıyla yerine getirebilmeleri için bazı vasıflarının olması gerekmektedir. Ayrıca, işlerini ciddiye alarak, işlerine gereken özeni göstermeleri ve başarılı bir çeviri için gerekenleri yapmaları gerekmektedir. Burada çeviriden kastedilen yalnızca yazılı çeviri değildir, çeviri ifadesiyle aynı zamanda sözlü çeviri de kastedilmektedir. Dolayısıyla, ‘çevirmen’ denilince de yazılı ve sözlü çeviri işini yapan kişi (mütercim-tercüman) anlaşılmalıdır.

²⁸ Bu metin tüt ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Türkçede “çevirmen” kavramı, anlam yükü açısından hem yazılı hem de sözlü çeviri etkinliğini karşılamasına karşın, sözlü çeviri işini yapan çevirmen için “tercüman”, yazılı çeviri etkinliğini gerçekleştiren çevirmen için ise “mütercim” kavramı kullanılmaktadır. Ancak, iki ayrı düzeyde gerçekleşen çeviri işlemi için kullanılan bu kavramlar günümüzde zaman zaman anlam karışıklığına yol açmaktadır. Şöyle ki, günlük kullanımda “tercüman” denildiğinde günümüzde hem sözlü hem de yazılı çeviri işleri anlaşılmaktadır. Aynı şekilde, Almancada, “mütercim” için “Dolmetscher”, “tercüman” için “Übersetzer” kavramı kullanılırken İngilizcede mütercim için “translator”, tercüman için “interpreter” kavramı kullanılır. Yine Fransızcada mütercim için “traducteur”, tercüman için “truchement” denilmektedir. “Translation” sözcüğü, anadilden yabancı dile yapılan çeviriler için kullanılmaktadır (Yalt, 1971: 1147, 1197, akt. Aktaş, 1996: 3).

Nida (1964/1987: 104), eksiksiz bir çeviri için, çevirmenin, her iki dili çok iyi bilmesi, çevirisini yapacağı konuyu çok yakından tanınması, yazar ile bütünleşebilmesi ve metnin içeriğini kavrayabilmesi, hedef dilde biçim yaratma ustalığının olması gerektiğini ileri sürer.

Nida ile aynı doğrultuda, çeviri etkinliğinin genellikle yabancı dilden anadile çeviri şeklinde gerçekleştiğini ileri süren Theato’ya (1991: 161) göre, bir çevirmenin, başarılı olabilmesi için, kaynak dil (yabancı dil) hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olması ve bu dile duyarlı olması; hedef dile (bu durumda anadiline) mutlak hâkimiyetinin bulunması, özellikle dile özgü kullanımlara hâkim olması; bunun yanı sıra araştırılan alanla ilgili yeterli tecrübeye ve iyi bir bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir. Theato’nun bahsettiği ilgili alanda yeterli bilgiye sahip olunması durumu için, bir çevirmenin aynı zamanda iyi bir edebiyatçı, şair, tiyatrocusu vb. olması gerektiği sonucuna varabiliriz. Çevirmen, bu alanlardaki dile hâkim olmalıdır. Sözcükleri doğru seçip alana uygun ifade edebilmelidir. Bir edebi yazıyı teknik bir dille, teknik bir yazıyı edebi bir dille vermemelidir.

Bir çevirmenin bazı temel vasıflara sahip olması gerektiğini belirten Kusterer’e göre (1991: 187), bu temel vasıfların başında zekâ yer alır. Zira çeviri demek, her zaman öncelikle anlamak, kavramak demektir. Bunun için sözcüklerin arkasına bakmak, onların genellikle harelenmiş yüzeyini kırmak ve mantığına inmek gerekir.

Bunu başarabilmesi için çevirmenin evvela zekâyâ, fark etme kabiliyetine ihtiyacı vardır. Bu doğal zekânın yanına daha sonra bilgi eklenmelidir. İlkine sahip olmak gerekir, sonrakini kazanmak ise öğrenilebilir. Bir sonraki temel vasıf dildir. Kişinin tesadüfen iki dilli yetişmiş olması yeterli değildir. Çevirmenin diğerlerinden daha fazlasına, bir anadile ihtiyacı vardır; burada anadilden kasıt dile tamamen hâkim olmasıdır. Kusterer'e göre, dil, her zaman ilk olarak ortak zihniyetin daha sonra da şahıs için ince düşüncenin ifadesidir. Bu nedenle, eğer o dili konuşan toplumun tarihini, geleneklerini ve hayat tarzlarını dikkate almazsak dili gerçekten anlayamayız. Buna göre çeviri işi, sadece muktedir olma ve bilme değil aynı zamanda bir zanaattır. Bu zanaat da dil bilgisi ve öğrendiklerini yazıya dökme yeteneğidir (Kusterer, 1991: 187).

Hedef dizge normlarının, hedef dizge içinde oluşturulan dil verilerinin ve çağrışımlarının çeviri etkinliğinde yönlendirici olabilmesi nedeniyle çevirmen, aynı dizge içinde (kaynak metin çözümlemesinde ve anlamada) ve dizgeler arası (hedef metni oluşturma sürecinde) iletişimde, dil verileri ile çağrışımları arasındaki etkileşimin farkında olmalıdır (Bengi-Öner, 2001: 37).

Savory, çevirmenin, çeviri yaptığı dili ve kendi dilini çok iyi bilmesi noktasında bir tehlikeden bahseder. Yabancı bir dil öğrenip, o dile iyice hâkim olduktan sonra edinilen bilgiler, öğrenilen kültür, o kültüre özgü ifadeler vb. anadile olumlu olduğu kadar olumsuz da etki edebilir (Savory, 1968/1994: 37). Böyle bir durumda, çevirmen, zamanla bu yabancı sözcükleri kanıksayarak çevirilerinde kullanmaya başlar. Bu çevirilerin alıcıları da, bu sözcükleri günlük hayatlarında kullanmaya başlayarak dillerine yerleştirir.

Savory'nin bahsettiği bu tehlike durumuna karşıt olarak, Hegel'in, "kendini tanımanın yolunun başkalarını tanımaktan geçtiği" ifadesinden, insanın, çeviri vasıtasıyla başka dilleri ve kültürleri tanımakla kendi öz dilinin inceliklerine daha iyi vakıf olabileceği, dolayısıyla kendi dilinin gelişmesine bu vesileyle katkıda bulunabileceğini söyleyebiliriz (Kreuter, 1985: 31, akt. Aktaş, 1996: 33).

Savory'e (1968/1994: 62-63) göre çevirmen, çevirisinin orijinal bir metin gibi okunmasını sağlamalıdır. Bir başka deyişle okuyucu, bir çeviri metni okuduğunu hissetmemelidir. Ayrıca çevirmen, daima yazara bağlıdır ancak bir çeviri ürünü de

çevirmenin orijinal bir çalışmasıdır ve onun düşüncesinin ürünüdür. Bu nedenle çevirmen kaynak metnin tümce yapılarında değişiklik yapabilir. Ancak bunu yaparken tamamen özgür değildir. Çevirmeni sınırlayan ise hedef dilin ifade imkânlarıdır.

Kısaca diyebiliriz ki, hedef dilin sözlüksel ve sözdizimsel aracının seçimi uyarınca bir dizi kararlar alması gereken çevirmenin, çok yönlü bilgiye, keskin bir göze ve devamlı açık alıcılara sahip olması gerekmektedir. Çevirmen, Savory'nin (1968/1994: 25) de belirttiği gibi, yazarın seçtiği- kendi duygu ve düşüncelerine en uygun olan –sözcüğe en yakın karşılığı bulmaya çalışmalı, bunu yaparken de yazarın olası düşüncelerini, yazarın okurlarının ve kendi okurlarının olası duygularını, yazarın yazarken içinde yaşadığı zamanı ve kültürü hesaba katmalıdır. Çeviri sürecinde karşılaştığı zorluklar, çevrilemezlik gibi durumlar karşısında yaratıcılığını ortaya koymalıdır.

4.9.1 Çeviri Süreci Zorlukları

Araştırmacılar tarafından çok boyutlu karmaşık bir olgu olarak değerlendirilen çeviri etkinliğinin zorluk nedenini, çevirinin tanımını yaparak belirten Aktaş, çeviri etkinliğinin çetinliğini şöyle ifade eder:

Çeviriyi “diller ve kültürler arası bir aktarım” (Boztaş, 1992: 249) ve “bütün çağlarda karşımıza çıkan bir etkinlik, çeşitli uygarlıklar arasında köprü kuran, değişik toplumlardan bireyleri birbirine yaklaştıran, her tür kültürel değeri”, içinde oluşturduğu tarihsel ve toplumsal çevrenin dışına taşıyan, o çevreden olmayan kişilerin yararlanmasına sunan, uygarlıklar arası bir iletişim ve bildirişim aracı” (Vardar, 1981: 172:173) olarak tanımlarsak, bu etkinliğin ne kadar çetin bir iş olduğunu kabul etmek zorunda kalırız (Aktaş, 1996: 1).

Böylesine çetin bir etkinlikle başa çıkmaya çalışan bir çevirmen, sorunları, kaynak ve hedef dil bilgisini, kurallarını ve kültürünü, geleneklerini, düşünüş biçimlerini, değer yargılarını, iki dilin sözcük varlığının farklı değerdeki özelliklerini çok iyi bilerek, her metin türünün kendine özgü bir tutum gerektireceğini ve kendine özgü kuralları olacağını göz önünde tutarak aşabilir. Ancak çevirmen, çeviri sürecinde,

iki dile tam anlamıyla hâkim olsa, anlatım yollarını iyi bilse, çevrilecek metni, söylemi, iletiyi iyi kavrasa, öteki dile aktarımın hangi yöntemlerle gerçekleşeceğini bilse dahi dillerin örtüşmezliği ve sosyokültürel dizgelerin farklılığı nedeniyle belli bir bilgi yitimi olmasını engelleyemez (Çamdereli, 1995: 113- 114).

Farklı diller, farklı kültürler, farklı yaşanmışlıklar demektir. Bu farklılıklar çeviri etkininde büyük zorluklar oluşturur. Çevirmen kendi kültürüne ve diğer kültüre ait özellikleri, göstergeleri tanıyamayabilir veya bunları, edinmiş olduğu deneyimler doğrultusunda yorumlayabilir. Kaynak dil iletilisini yorumlarken tercih ettiği sözcükler veya ifadelerde çevirmenin, kendi yaşanmışlıkları, düşünce ve duyguları görülebilir. Bu anlamda, çeviride öznelliğin kaçınılmaz olduğuna değinen Nida (1964/1987: 105), “aydın dürüstlüğü, çevirmenin iletişim süreci içinde kişisel görüşlerden olabildiğince arınmış olmasını gerektirir” demektedir.

Çevirmenin, çeviri sürecinde karşılaştığı dilsel zorlukların yanı sıra, kendine yabancı olan kültürün, renklere, nesnelere ve olaylara yüklediği farklı anlamların farkında ol(a)mamasından kaynaklanan zorluklar da yer almaktadır. Güçhan, bu konuyu, devrime tepkilerini göstermek için boyunlarına kırmızı mendil bağlayan Fransız soylularının kırmızı mendili, giyotinde can veren soyluların kanını anımsatması gerçeğinden hareketle seçmiş olmalarıyla örneklendirmektedir. Görüldüğü gibi burada giyotin ve kırmızı mendil arasında bir ilişki kurulmaktadır. Bu ilişkiyi tanımayan bir kişi, bu kültürü de tanımamaktadır (1999: 47). Dolayısıyla, çevirmen, kültürlerin ne tür anlamları kullandığından haberdar olması gerekmektedir.

Çeviri sürecinde çeviri sorununu ortaya çıkaran en basit neden ise, çevirmenin sözlüğe başvurmayı ihmal etmesinden kaynaklanan yanılmadır. Çevirmen, en ufak bir tereddüdünde sözlüğe bakarsa, Theodore Savory’nin (1968/1994: 9) bahsettiği “aldatıcı benzerlik” tuzağından kurtulabilir. Savory, bununla ilgili olarak şu örneği vermektedir:

Öğrenci Latince luridi flores kelimesini okur okumaz, hiç düşünmeden İngilizceye lurid flowers diye çevirir. Bu nevi güçlükler ciddi sayılmamalıdır, çünkü bunlar gerçekte mütercimmin ihmalinden doğan neticelerden başka bir şey değildir. Sözlüğe bakmış olsaydı, o luridus’un karşılığı olarak “sarı”yı bulacaktı. (Savory, 1968/1994: 9).

Bir dilin her sözcüğünün başka bir dilde karşılığı olmayabilir. Dolayısıyla çevirmen “dillerde doldurulamayan boşluklar” (Savory, 1968/1994: 11) nedeniyle zor durumda kalabilir. Örneğin Türk kültürüne özgü olan hamurışı “gözleme”nin Almancada tam bir karşılığı yoktur. Çünkü Alman kültüründe hamurışı yapma alışkanlığı yoktur. Eskimolar “yılan” nedir bilmediği gibi, Almanlar da gözlemeyi bilmez.

Özetle, diller arası çeviride ortaya çıkabilecek güçlükler yapısal farklılıklardan kaynaklanabileceği gibi, iki dil arasında kültür ayrılıklarından, değişik metin türlerinden ve her bir türün kendine özgü biçim, anlam, biçem özelliklerinden de kaynaklanabilir. Bilindiği gibi, her metin, yazarın bireysel üretimi sonucunda oluşmaktadır. Bundan dolayı içinde bulunduğu dilden birtakım sapmalar da gösterebilir. Bu sapmalarla birlikte, metinde yer alan sözcük ya da deyimlerin, mecazların yarattığı çağrışımların hedef dilde karşılıklarının belirlenmesi mümkün olmayabilir (Aktaş, 1996: 84).

4.9.2 Yaratıcı (Kreatif) Çevirmen

Yaratıcı (kreatif) sözcüğü olumlu anlam içeren bir sözcüktür ve bir sorunun var olduğu düşünülen durumlarda yaratıcılık faaliyeti söz konusu olur. Bu bağlamda, çeviri etkinliğinin karşılaştığı sorunları çözen çevirmen için ‘yaratımcı (kreatör)’ diyebiliriz. Yaratıcı bir faaliyet, şayet onun sonucunda sorun çözülürse uygun olur. Çevirmen, kaynak metin ve hedef metin okuyucusunun beklenti ve ihtiyaçlarına yönelik çeviri görevini yerine getirdiği takdirde yaratıcıdır (Kußmaul, 2000: 18).

Bir sıfat olan ‘yaratıcı (kreatif)’ sözcüğünün mecazi anlamı “zekâ, düşünce ve hayal gücünden yararlanarak görülmeyen yeni bir şey ortaya koyan, yapan”dır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).²⁹ Bir isim olan ‘yaratımcı (kreatör)’ sözcüğünün sözlük anlamı ise “özel yetenekle bir nesne veya eser ortaya koyan kimse”dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).³⁰

²⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 22 Aralık 2011’de alındı.

³⁰ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 22 Aralık 2011’de alındı.

Yapılan bu tanımlamalarda da belirtildiği gibi, çevirmeni şu açıdan ‘yaratımcı’, açık bir ifadeyle ‘yeni bir eser ortaya koyan kişi’ olarak görebiliriz: Kußmaul’un (2000: 21-22) da belirttiği üzere, çevirmen, bağımsız olarak bir metin yazmaz, ancak çeviri etkinliği sadece bir metnin başka bir dilde verilmesi de değildir. Çevirmen, hedef dil ve kültürü dikkate almak zorundadır. Bu nedenle de çevirmen, kaynak metinde neredeyse her zaman bir şeyler değiştirmek zorunda kalır; bu anlamda çevirmen neredeyse her zaman ‘yeni’ bir şey ortaya koyar. Orijinal metni okur gibi okunması gereken bir çeviri metninde, hedef dilin normlarına uyulmuş olduğunu görürüz. Bunu sağlamak için çevirmen bir anlatımda, sözdizimi değişiklikleri yapmak zorunda kalırsa belirli bir şekilde yaratıcı davranmış olur. Yoruma ve dizgeye bağlı değişikliklerin, başka bir deyişle, semantik açıdan olmayan değişikliklerin yanı sıra, değişikliklerin edimsel şartlı olduğu durumlar da yaratıcılık gerektirir. Bunun için *anlamsal uyarlama* yapılır. Bu esnada metnin hedef kültürün beklentileri ve ihtiyaçlarına uydurulması söz konusu olur, bu da elbette çeviri amacıyla örtüşmektedir (Kußmaul, 2000: 25).

Kußmaul’un edimsel şartlı değişiklik durumuna örnek verecek olursak, Türkçede minnettarlık belirtmek için kullanılan ‘eline sağlık’ ifadesinin Almanca çevirisinde sorunla karşılaşılır, zira anlamsal karşılığı mümkün değildir, çünkü hedef dil okuyucuları kaynak kültürün bazı kavramlarıyla hiçbir şey/doğru bir şey hayal edemezler. Bu durumda çevirmen, ‘eline sağlık’ ifadesinin hangi anlamda kullanıldığını dikkate alıp ona göre bir çeviri yaparak, hedef kültürün dilinde eşdeğer anlamını sağlamak zorundadır. Bunun için Almancada ‘harika olmuş’ anlamına gelen bir ifade kullanması gerekecektir. Dolayısıyla çevirmen, hedef kültürü dikkate alarak kaynak metinde hiç geçmeyen sözcüğü kullanmak zorunda kalabilir. Bu durumda kaynak metnin anlamında da değişiklik yapmış olur.

Kußmaul (2000: 26), çeviride anlam değiştirilmesiyle sağlanmış olan yaratıcılığa şöyle bir örnek vermektedir: Eskimolar “günlük balığımızı bugün bize ver” diye dua ederken Çinlilerin “günlük bir çanak pirincimizi bugün bize ver” diye dua etmeleri gerekir çünkü Eskimolar için balık, Çinliler içinse pirinç temel besin maddesidir. Dolayısıyla Çinceye çeviri de ‘balık’ yerine ‘pirinç’ sözcüğü kullanılmalıdır, böylelikle çeviride yeni bir şey ortaya çıkar. Özgün dilde balık/pirinç söz konusu değildir. Çeviride anlamlar değiştirilmiştir. Bu değişiklikler, şayet anlama ve amaca uygun ise yaratıcı olarak kabul edilebilir. Kußmaul’un bu örneğinden, çevirmenin, hedef metne

uydurmak için deyimisel ifadenin bir kısmını değiştirdiği takdirde yaratımcı olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Kußmaul’a göre (2000: 45), bir çevirinin yaratıcılığını değişiklik ve yenilik anlamında irdelenecek olursak, artgörümlü (Alm. retrospektiv)³¹ – karşıtsal (Alm. kontrastiv)³² yaklaşımı kullanırız. Daha önceki örneklerimizle açıklayacak olursak, ‘balık’ yerine ‘pirinç’ sözcüğünün kullanılarak çeviri yapılması ‘artgörümlü’, ‘eline sağlık’ yerine ‘harika olmuş’ denilmesi ‘karşıtsal’ çeviri yaklaşımıdır. Çevirinin, hedef dil okuyucuları açısından uygunluğunu, öngörümlü (Alm. prospektiv)³³ – işlevsel (Alm. funktionell)³⁴ olması açısından, kaynak metne sadakatini de, artgörümlü – karşıtsal olarak irdeleriz.

Görölüyor ki, çeviri etkinliği yaratıcı bir etkinliktir. Çevirmen, kaynak metni önce anlamalıdır ve anladığını hedef dilde verebilmelidir. Bunun için de kaynak metne sadık kalmak yerine hedef dil ve kültürün normlarını dikkate alarak hedef metinde uygun olan bazı değişikliklerle (bunlar kabul edilebilir değişiklikler olmalıdır) veya yeniliklerle kaynak metin ile hedef metin anlamsallığının aynı olmasını sağlamalıdır. Ancak bu durumda yaratıcı bir çevirmenden bahsedilebilir. Aksi takdirde hedef dil ve kültürün normlarını dikkate almadan oluşturulan çeviriler çoğunlukla hedef kültür tarafından ya çok zor alınılanır ya da hiç alınılanamaz. Bu açıdan çeviri, hedef dilde dile getirilen anlamadır.

4.10 Çeviri Olgusuyla Bağlantılı Kavramlar

Çeviri, çok boyutlu ve çetin bir iş olması nedeniyle birçok bilimdalının bazı kavramlarından yararlanmaktadır. Bu sayede açıklanması ve işlevi kolaylaşmaktadır. Bu nedenle, çeviri olgusuna çok boyutluluğunun açıklanmasında yardımcı olan en önemli bazı kavramları belirtmekte fayda görüyoruz.

³¹ Artgörümlü: “Bir biçimi yaratmış olabilecek daha eski biçimi araştıran dilbilimsel yaklaşımı belirtir.” (Vardar, 2002: 24).

³² Karşıtsal: “Dilsel karşıtlıkları ele alan, ayırmsal.” (Vardar, 2002: 131)

³³ Öngörümlü: “Bir biçimin hangi biçimi verdiğini araştıran dilbilimsel yaklaşımı belirtir.” (Vardar, 2002: 154).

³⁴ İşlevsel: İletişim sürecinde belirli bir yeri bulunan, iletişim açısından etkinliği olan (Vardar, 2002: 122).

4.10.1 Eşdeğerlik

Çeviriye ilişkin araştırmalarda, dilbilimciler ve çeviribilimciler tarafından birçok kez tanımlanmaya ve açıklanmaya çalışılmış olan eşdeğerlik kavramı, çeviribilimin çekirdek kavramıdır ve çok anlamlılığı nedeniyle baştan beri çeviri kuramcıları arasında tartışma konusu olmuştur. Çevirinin anlamsal boyutunda bir değerlendirme ölçeği olan eşdeğerlik kavramı, kuramcıların her biri tarafından, bakış açısına göre çok farklı tanımlanmaktadır. Eşdeğerlik kavramının her çeviri yaklaşımına göre farklı tanımlanmış ve çeviriye ilişkin araştırmalarda farklı değerlendirilmiş olması nedeniyle, günümüze dek söz konusu kavram üzerinde henüz tam bir görüş birliğine varılamamıştır.

Değişik alanlarla ilgili, çok boyutlu bir işlem olarak karşımıza çıkan ve sözlük anlamı açısından ‘denklik’ sözcüğüyle aynı anlamda görülen eşdeğerlik kavramı, çeviribilimsel bağlamda Almancada “Äquivalenz” olarak, İngilizcede “equivalence” olarak kullanılmaktadır. Alm. “Äquivalenz”, İng. “equivalence” olan sözcük, dilimizde, ağırlıklı olarak “eşdeğerlik” olarak geçse de, kimi zaman “denklik” olarak da kullanılmaktadır.

Wilss (1977: 159), eşdeğerlik kavramının ne zaman çeviribilimsel alanda kullanılmaya başlandığına ilişkin kesin bir tarihin söylenemeyeceğini, bu kavramın muhtemelen özünde matematik alanında kullanılan ve matematikte denklemlerde eşitlik işaretinin iki yanındaki ögelerin ($x=y$) birbirleriyle yer değiştirebiliyor ($y=x$) olmasından yola çıkılarak çeviribilim alanına geçmiş olabileceğini belirtir. Wilss ayrıca, eşdeğerliğin çeviribilimsel alanda kullanımına ilişkin Jäger’in de yaklaşımına değinir. Jäger’e göre, çeviribiliminde kullanılan eşdeğerlik kavramı, mantık biliminden (Alm. Logik) gelmektedir; zira mantık, iki dilli çeviri (Alm. bilinguale Translation) kuramının bir gerekliliğidir.

Ancak Nida’nın (1969) da belirttiği gibi, iki farklı dilde bu tarz bir eşdeğerlik mümkün değildir. Dil ve kültür farklılıklarından dolayı, gösteren ile gösterilenler arasındaki ilişki, dilden dile farklılık göstermektedir. İki farklı dilde aynı görünen iki sözcük, her durumda birebir aynı değere sahip olamayabilir. Çamdereli’in (1995: 113) bu konuya açıklık getiren örneğinde, Fransızca “bois” sözcüğü ve Türkçedeki

karşılıkları olan “tahta”, “ahşap”, “odun” sözcükleri yer almaktadır. Bu sözcükler eşanlamlı olarak görülse de eşdeğerli değildir.

Kuramcılarının farklı bakış açılarıyla değerlendirdikleri eşdeğerlik sözcüğünün sözlük anlamlarına baktığımızda, Vardar, “Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü”nde eşdeğerliği, “karşılıklı içerme bağıntısı. Örneğin özdeş çerçeveleri olan ögeler eşdeğerlik gösterir” (2002: 94) şeklinde tanımlanmaktadır.

TDK’nin Uygulayım Terimleri Sözlüğü’nde ise eşdeğerlik, “birbirine eşit değerde olan kavramların niteliği ve nesnelerin yapı bakımından benzerlik özelliği” olarak tanımlanmaktadır.³⁵

Çeviride eşdeğerlik konusunda ilk yaklaşım Eugene Nida’nın çalışmalarında görülür. Eşdeğerlik konusundaki düşüncelerini yaptığı kutsal kitap çevirilerindeki deneyimlerine dayandıran Nida için, iletinin tam anlamıyla aktarılması kadar, aktarılma biçimi de önemlidir. Bu anlamda Nida (1959), “Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating” adlı çalışmasında, çeviride amacın, kaynak dildeki metnin, mümkün olduğu kadar eşdeğer bir hedef dil metni olarak üretmek olduğunu savunur. Bunu yaparken, söz konusu eşdeğerlik, sadece biçim yönünden değil, aynı zamanda biçim ve anlam yönünden de gözetilmelidir (akt. Aktaş, 1996: 45).

Eşdeğerliliğin çeviri sürecinde büyük önem taşıdığını belirten Wilss (1977: 72), bu kavramla, kaynak dil metninin içerik ve biçim özelliklerinin hedef dil metninde tam olarak yansıtılmasının kastedildiğini belirtmektedir. Buna göre, içerik ve biçim kavramları ön planda tutularak bir bütünün birbirinden ayrılmaz iki parçası gibi değerlendirilmektedir.

Eylem ve yorumlama temelli yaklaşımlar, eşdeğerlik kavramını prensipte reddeden, onu eskimiş, kullanılamaz ve aldatıcı olarak nitelendiren, durağan, anlama dayalı dilbilimsel eşdeğerlik kavramı sorusunu ortaya atmıştır. Buna bağlı olarak, 1984’te Reiß ve Vermeer’in geliştirdiği ‘skopos kuramı’, eşdeğerlik kavramını reddetmemekle beraber onu alıcıya yönelik işlevsel yaklaşımla bütünleştirmeye çalışır.

³⁵ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 09 Kasım 2012’de alındı.

Reis ve Vermeer, eşdeğerliği, hedef metin ile kaynak metin arasında, ilgili kültürde eşit düzeyde aynı iletişimsel işlevi yerine getiren bir ilişki olarak tanımlar (Koller, 2004: 347-348).

Eşdeğerliğin dinamik (devimsel) olması taraftarı olan Koller, çevirinin iki taraflı ilişkisine işaret etmektedir. Buna göre, ilk sırada, kaynak metin ile olan ilişki, ikinci sırada ise, alıcının olduğu tarafta iletişimsel şartlara bağlı olan ilişki yer almaktadır. Koller'e göre, durağan, kaynağa bağlı bir çeviri, tamamen alıcıya yönelik yapılan çeviri kadar sorunlu olabilir. Kaynak metne sadık çevirideki tehlike, zor okunabilen, doğal olmayan veya anlaşılamayan bir çeviri olmasıdır. Bunun en bariz örneği, sözcüğü sözcüğüne yapılan çevirilerdir. Diğer taraftan kaynak metin dikkate alınmadan hedef odaklı yapılan serbest çeviride ise, kaynak metinden oldukça uzaklaşılarak (örneğin konusu veya yapısı açısından) kaynak metnin özgünlüğü zedelenmiş olur (Koller 2004: 349).

Metinleri işlevlerine göre sınıflandıran Reiß (1986: 68-71), diller arasındaki eşdeğerlik ilişkisinin tanımlanabilmesi için metinlerin 'dil içi' ve 'dil dışı' etkenlerinin saptanması gerektiğinin altını çizer. Reiß'in bahsettiği dil içi etkenler, anlama, sözcük bilgisine, dilbilgisi kurallarına, biçime bağlı etkenler; dil dışı etkenler ise, duruma, konuya, zamana, yere, alıcıya, konuşmacıya ve duygusal etkilere bağlı etkenlerdir.

Neubert (1968: 30) ise, çeviride eşdeğerliği sözdizim, anlam ve kullanım (pragmatik) alanlarından oluşan göstergesel bir bütün olarak değerlendirir ve bu bütünün hiçbir boyutunun ihmal edilemeyeceğini savunur (akt. Aktaş, 1996: 95).

Görüldüğü üzere, çeviride eşdeğerlik bağlamında bilimsel olarak ele alınan hususlarda kaynak metin ve hedef metin temel alınmaktadır. Çeviri sürecinde çevirmen, bazen birebir eşdeğer bulabilir, bazen bir ögenin eşdeğeri için birçok seçenek bulabilir, bazen hiçbir karşılık bulamaz, bazen de ancak sınırlı ölçüde bir eşdeğer bulabilir (Aktaş, 1996: 95). Diğer yandan, kaynak dil öğelerinin hedef dilde birçok karşılığı olsa dahi, bunlardan sadece bir tanesi belirtilen şartlar altında (metin türü, biçim, işlevselliği vb.) eşdeğer olabilir. Temel görüş ise, kaynak metin ile hedef metin arasında her düzeyde bir eşdeğerliğin her zaman için mümkün olamayacağıdır. Aktaş'ın da belirttiği gibi, farklı dil ailelerinden gelen iki dil arasında, sözcük, biçim, biçim, işlev ve anlam düzeylerinde

her zaman bir eşdeğerliğin olamayacağı gibi, kaynak dil metninin karmaşık bir dil örgüsünden oluşması da hedef dilde gerçek bir eşdeğerliğin kurulmasını önler (1996: 94, 239). Farklı dillerin kendi kültürlerine ait sözcük dağarcıklarının zenginliği veya fakirliği çevirmeni zorlayan bir olgudur. Şöyle ki, sözcük dağarcığı zengin bir dilden sözcük dağarcığı fakir bir dile çeviri yapan bir çevirmen, kaynak dildeki sözcüğün eşdeğeri bir sözcüğü hedef dilde bulmakta zorlanacaktır. Böyle bir zor durum içerisindeki çevirmenin kısıtlı alternatifler arasından seçtiği sözcük ise hedef dilde anlamın bozulmasına veya yanlış anlamalara neden olacaktır.

Tüm bu yaklaşımlar ışığında özetle şöyle diyebiliriz: Çeviride eşdeğerlik denildiğinde, “kaynak dil metni ile hedef dil metni arasında sözcük ve dilbilgisi yönünden yeterli ölçüde denklik kurma ve bununla birlikte kaynak dildeki bir bildiriye (mesajı) anlam, işlev, üslup, iletişim ve kültürel bakımdan hedef dilde en doğal biçimde yansıtma olgusu anlaşılır” (Aktaş, 1996: 94). Bu bağlamda, çeviride eşdeğerlik, kodlanmış dilsel göstergelerin aktarımıyla değil, onların anlam ve değerlerinin aktarımıyla sağlanabilir. Şunu da unutmamak gerekir ki, çeviride sağlanmak istenen eşdeğerlik, farklı yapıdaki dil ve kültürler nedeniyle her zaman olanaklı olamamaktadır.

4.10.1.1. Eşdeğerlik Türleri

Çeviride eşdeğerlikle ilgili olarak kuramcılarının savunduğu görüşlere baktığımızda, değişik alanlarla ilgili karmaşık, çok boyutlu bir kavram olduğunu görürüz. Dolayısıyla, çeviriyle ilgili eşdeğerlik kavramının, sağı bilimlerde olduğu gibi tek bir kavram olarak, dilsel ilişkiler düzeyinde tam karşılık olamaması, tam uygun düşmemesi nedeniyle çeşitli dilsel ilişkileri karşılayabilmek için farklı eşdeğerlik türleri ortaya çıkmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi eşdeğerlik, hedef dil metni veya metin ögeleri ile kaynak dil metni veya metin ögeleri arasında çeviri ilişkisidir. Çevirmen, metinler arası veya metin ögeleri arasında ilişkinin, anlam, etki, biçim, ifade özellikleri, iletişimsel ve işlevsel koşullar gibi, hangi çerçevede ve aşamada araştırılması gerektiğini belirlerken, hangi eşdeğerlik türünü kullanması gerektiğine de karar vermelidir.

Bu anlamda, Werner Koller (1997: 216; 2004: 351), kaynak metni ve hedef metni karşılaştırırken, kaynak metinde bulunan eşdeğerliği, niteliklerine ve işlevlerine göre beşe ayırır:

1. **Düzanlamsal eşdeğerlik** (Alm. denotative Äquivalenz): Kaynak dildeki herhangi bir dil ögesinin, hedef dilde en somut biçimiyle yansıtılmasıdır. Bir başka ifadeyle, kaynak metinde dil dışı gerçeklikle ilgili verilen bilgiler hedef metne aktarılmalıdır.
2. **Yananlamsal eşdeğerlik** (Alm. konnotative Äquivalenz): Toplumsal kullanımlar, anlatım imkânlarının özellikli seçimi gibi unsurların oluşturduğu anlatım biçimlerinin sağladığı çağrışımların (örn. konuşma tarzı, şive, deyim gibi) korunmasını kapsar.
3. **Metin türü normlarına göre eşdeğerlik** (Alm. textnormative Äquivalenz): Belirli metinler için geçerli olan metin ve dil normlarının korunmasını kapsar.
4. **Edimsel eşdeğerlik** (Alm. pragmatische Äquivalenz): Kaynak metnin iletişimsel işlevinin yerine getirilmesi için çevirinin, hedef dil alıcısının metni alımlayabilmesini sağlayacak bilgilerine göre uyarlanmasıdır.
5. **Biçimsel-estetik eşdeğerlik** (Alm. formal-ästhetische Äquivalenz): Kaynak metnin belirli estetik, biçimsel ve bireysel tarz özelliklerini koruyan eşdeğerlik türüdür (Koller, 1997: 216).

Koller'in bu beş tür eşdeğerlik tanımlamasından yola çıkarak çevirmenin, dilsel ve sözcüksel bilgisinin yanı sıra yazarın ne demek istediğini, ne amaçla ve kime seslendiğini ve nasıl söylediğini bilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Koller, bu eşdeğerlik tanımlamalarının sonucunda çeviribilimin üzerinde durması gerektiği eşdeğerlik ilişkisinin yananlamsal eşdeğerlik ilişkisi olması gerektiği sonucuna varır.

Anthony Pym ise, Werner Koller'in ortaya attığı eşdeğerlik düzeyleri içinde özellikle alıcı odaklı edimsel eşdeğerliğin hâlâ geçerli bir ölçüt olduğunu, eşdeğerliği tabu ilan etmekle “çevrilemezlik” sorununun da çıkmaza girdiğini öne sürmektedir (1997: 73). Pym'e göre, Snell-Hornby ve Nord gibi araştırmacılar, eşdeğerliğe karşı görüşleriyle olumsuz bir süreç başlatmışlardır (akt. Bulut, 2000: 74).

Eşdeğerliğin öneminin kimi zaman biçim, kimi zaman ise içerik açısından vurgulandığını görüyoruz. Çeviride eşdeğerliğin tanımını yaparken Popoviç çeviride dört tür eşdeğerlikten bahseder:

1. **Dilsel eşdeğerlik:** Bu eşdeğerlikte kaynak dil metni ile hedef dil metni arasında dil düzeyinde benzerlik sağlanır, diğer bir ifadeyle sözcüğü sözcüğüne çeviri yapılır.
2. **Dizisel eşdeğerlik:** Dizisel anlatım eksenindeki öğelerin eşdeğerliği söz konusudur. Dolayısıyla, dilbilgisi öğelerinin eşdeğerliği aranır.
3. **Biçimsel eşdeğerlik:** Benzer anlam değişmezi ile anlatım benzerliğini amaçlar. Hem kaynak hem de çeviri metnindeki öğelerin işlevsel eşdeğerliği aranır.
4. **Metinsel (dizimsel) eşdeğerlik:** Bir metnin dizimsel yapısı yönünden eşdeğerliği, başka bir ifadeyle, şekil ve biçim eşdeğerliği aranır (akt. Köksal, 1995: 44).

20. yy.ın Amerikalı çeviri kuramcılarının kutsal kitapların çevirilerinde önemli bir isim olan Eugene Nida (1964/2004: 106) ise, eşdeğerliği biçimsel ve devimsel eşdeğerlik şeklinde iki gruba ayırmaktadır:

1. **Biçimsel eşdeğerlik** (Alm. formale Äquivalenz): Kaynak dildeki bir iletinin, biçim açısından hedef dilde hazırlanmasıdır. Buna göre, şiir sanatını şiir sanatına, tümceyi tümceye, kavramı kavrama aktarmak gibi karşılıklar bulmanın yolları araştırılır.
2. **Devimsel/dinamik eşdeğerlik** (Alm. dynamische Äquivalenz): Kaynak dil metninin hedef dile doğal bir şekilde aktarılması, hedef dil alıcısında eşdeğer etkinin yaratılmasıdır. Hem içerik hem de biçim bakımından eşdeğerlik aranır (akt. Köksal, 1995: 44).

Çeviride, iletinin tam anlamıyla aktarılması kadar, aktarılma biçimini de önemseyen bu görüşe göre, hedef dilde ileti, kaynak metnin özgün yapısı ile bir bütünlük içerisinde oluşturulmalıdır. Eşdeğerlikle ilgili olarak, dilsel, toplumsal, maddi, dinsel ve çevresel kültür olmak üzere beş alana dikkat çeken Nida, çeviri boyunca bu olguların hesaba katılması gerektiğini ileri sürer.

Kaynak metnin eşdeğerini sağlama, hedef metnin hedef kültürde, kaynak metnin kaynak kültürdeki işlevine benzer işleve sahip olmasını sağlama anlamındadır. Dolayısıyla, çeviriler geleneksel “sadık” ilkesinden uzaklaşarak **işlevsel eşdeğerlik** kavramına, diğer bir deyişle çevirmenin özgün metni gerektiğinde hedef kültürdeki işlevine uygun olarak uyarlaması ilkesine yönelmektedir.

Alman dilbilimci ve çeviri kuramcı Juliane House, kaynak metin ile hedef metin arasındaki eşdeğerlik ilişkisini, kaynak metindeki anlamsal, edimsel ve metinsel anlamların eşdeğer biçimde korunmasına göre tanımlar. Kaynak metne göre irdelenen eşdeğerliği ortaya çıkarabilmek için, belli bir ortamsal bağlam içerisinde yaratılan kaynak metnin işlevinin çeviride de korunmasını House, **işlevsel eşdeğerlik** (Alm. funktionelle Äquivalenz) olarak adlandırır. Eşdeğerlik bağlamında ‘kapalı çeviri’ (Alm. verdeckte Übersetzung; İng. covert translation) ve ‘açık çeviri’ (Alm. offene Übersetzung; İng. overt translation) olmak üzere iki farklı çeviri yönteminden bahseden House’a göre³⁶, açık çeviride, kaynak metnin işlevi korunmadan alıcıya ve onun kültürüne yabancı olan değerler değiştirilmeden yansıtılmaktadır. Örneğin bir liderin, savaş öncesi halkına veya askerlerine yaptığı konuşmanın çevirisi, hedef alıcılar için aynı işlevde olmayacaktır. Buna karşın, kapalı çeviride, kaynak metnin kendi alıcısı üzerindeki etkisi/işlevi korunarak, çeviride hedef kültürün değerleri, ‘söylem dünyası’ gözetildiğinden ve alıcıya doğrudan seslenme ön plandadır. Örneğin uluslararası tanıtımda olan bir ürüne ait reklamın farklı dillerdeki çevirilerinde aynı işlev hedeflenmektedir. Bu nedenle kaynak metinden sapmalarla daha çok karşılaşılmaktadır. (House, 2002: 103-107).

Çeviride salt dil öğeleri değil, aynı zamanda kültürel unsurlar da çok önemlidir. Dil ve kültür unsurlarıyla hedef dile aktarılan kaynak metnin, hedef dil alıcısı tarafından kolaylıkla anlaşılması ve böylece **iletişimsel eşdeğerliğin** (Alm. kommunikative Äquivalenz) yerine getirilmesi gerekir. Çeviride hedef dil alıcısının dil ve kültürel öğeleri ile bir eşdeğerliğin kurulup benzer etkinin ve iletişimin hedef dilde de sağlanması gerekir.

³⁶ House’nin de belirttiği gibi, içerikleri bakımından yeni olmayan bu kavramlar, Schleiermacher’in ‘yabancılaştırıcı’ (Alm. verfremdende Übersetzung) ve ‘yerelleştirici’ çeviri (Alm. einbürgernde Übersetzung) ile benzerlikler taşımaktadır.

Eşdeğerliğe ilişkin birçok görüş yer almaktadır. Bu farklı eşdeğerlik türlerinden bazılarına öncelik verilmesi gerektiğini düşünenler de söz konusudur. Örneğin House, işlevsel eşdeğerliğe öncelik verirken, Koller, yananlamsal eşdeğerliğin ön planda tutulması gerektiğini savunmaktadır. Günümüz çeviribiliminde ise, içerik ve biçim niteliklerinin dengede tutulmaya çalışılması görüşü ağır basmaktadır.

Eşdeğerlik ne kadar farklı sınıflandırılırsa sınıflandırılırsın, çeviri etkinliğinde sağlanmak istenen eşdeğerlik, farklı yapıdaki dil ve kültürler nedeniyle her zaman olanaklı olamamakta ve birebir örtüşen mutlak bir eşdeğerlik çoğu kez sağlanamamaktadır. Bu nedenle çeviride, mutlak bir eşdeğerlik yerine ağırlıklı eşdeğerlik türünün karşılanabilmesi önemlidir. Nida'nın (1969) da belirttiği gibi, dil dizgelerinin farklılığı ve dillerin farklı anlam-simgeli ilişkilerinden oluşması nedeniyle, iki farklı dilde anlam ve biçim yönünden tam bir eşdeğerlik mümkün değildir.

4.10.1.2. Eşdeğerlik/Denklik ve Uyarlık/Yeterlik İlişkisi

Çeviri olgusunun tarihi sürecinde, birçok bilim insanı tarafından, çeviride denklik ve eşdeğerlik sözcükleri eşanlamlı olarak aynı doğrultuda ve aynı açıdan ele alınmıştır. Örneğin, Levy, Jakobson, Popoviç gibi kuramcılar, çeviride biçimsel, kaynak dil ile hedef dil arasında anlamsal ve işlevsel düzlemde bir denklik/eşdeğerlik olup olmadığını araştırmıştır. Oysa eşdeğerlik ve denklik kavramları içerdikleri anlam açısından birbirinden farklılık arz eder.

“Denklik” sözcüğünün genellikle “eşdeğerlik” kavramından kaçmak için kullanıldığını ifade eden Bengi (1992: 178-179), “çeviride amacın birebir “eşdeğerliliği” sağlamak olduğunu düşünen ama böyle bir “eş değeri” sağlanamayacağını bilenler, çeviriye ilişkin bu gerçeği vurgulamak için *eşdeğerlik* yerine *denklik* sözcüğünü kullanmaktadırlar” demektedir. Bengi ayrıca, günümüzde eşdeğerlik kavramının, denklik kavramıyla kastedilen anlamı içine alabilecek biçimde esneklik kazanmış olduğunu da belirtmektedir.

“Denklik” kavramı, daha çok “denk olma durumu, eşitlik” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük)³⁷ anlamı taşımaktadır. Dolayısıyla denklikte, bir niceliksel durum söz konusudur.

Bu anlamda, Almancada da isim olan “Äquivalenz” sözcüğü ile sıfat isim olan “Äquivalent” sözcüğü ayrımı yapılmaktadır. Almancadaki bu iki kavramı, Türkçeye “eşdeğerlik” ve “denklik” olarak aktarabiliriz. Zira Alm. “Äquivalent” kavramıyla kastedilen nitel eşdeğerliktir. Böyle bir ayrımı yaparak denklik üzerinde duran Otto Kade’ye (1968: 90) göre, çeviri birimi, kaynak dil metninin, içerik düzleminde değişmezlik şartlarını yerine getirerek, hedef dil metninde karşılık bulabilen en küçük parçasıdır. Bu görüşe göre, hedef metin, kaynak metinde olduğu kadar eşit çoklukta (denklikte) çeviri birimlerinden oluşuyorsa, bu çeviri, denk bir çeviridir (akt. Stolze, 1997: 60, 61). Kade çeviri birimlerinin denkliğine ilişkin, iki dil arasında dizisel düzlemde, içeriksel bağlamda karşılaşılabilecek potansiyel denkliklerden (Alm. potentielle Äquivalente) bahseder. Bu denkliklere göre de eşdeğerlik belirlenir:

1. Bire bir denklik (bütünsel eşdeğerlik) (Alm. totale Äquivalenz),
2. Bire çok denklik (seçimli eşdeğerlik) (Alm. facultative Äquivalenz),
3. Çoğa bir denklik (yaklaşık eşdeğerlik) (Alm. approximative Äquivalenz),
4. Sıfır denklik (sıfır eşdeğerlik) (Alm. Null Äquivalenz) (akt. Stolze, 1997: 61)

Kade’nin çeviri birimlerinin denkliğine ilişkin bu sınıflandırması, Koller tarafından da ele alınmıştır (bkz. Koller, 1997: 228).

Aslında kaynak metnin tek bir ögesine hedef metinde birçok denklik karşılık gelebilir. Bu durumda, metin düzleminde yukarıda belirtilen “denkliklerden” bir tanesi mutlaka uygun olacaktır. Kuramsal olarak karşılık getirilebilecek denklik türlerinin sayısı çeviribilim literatüründe tartışılmaktadır (akt. Stolze, 1997: 61).

Kade’nin, çeviride ‘içerik değişmezliği’ kuralı bağlamındaki kaynak metin – hedef metin denkliğine yönelik bu yaklaşımında, denklik ve eşdeğerlik kavramlarının birbiriyle bağıntılı kullanılmış olduğunu görüyoruz. Bu açıdan, denklik kavramı ile

³⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinde 19 Aralık 2012’de alındı.

eşdeğerlik kavramları, eşanlamlı olmasa dahi birbiriyle bağlantılı sözcüklerdir. Eşdeğerlik ve denklik kavramlarına ilişkin bu görüşler ışığında, çeviride, eşdeğerliğin, daha çok niteliksel düzlemde, denkliğin ise niceliksel düzlemde geçerliği olduğunu söyleyebiliriz.

Bu konuda, Dursun Zengin, “Tekerlemelerin Çevirisi” başlıklı makalesinde, eşdeğerlik kavramıyla, çeviride, kaynak ve hedef dil arasındaki ilişkinin, diğer bir deyişle yeterli bir denkliğin anlaşıldığını belirterek, çeviri etkinliği sürecinde kaynak ve hedef dil arasında her düzlemde bir denkliğin kurulması gerektiğini belirtmektedir (2004: 46).

Eşdeğerlik kavramının, çeviride tam olarak kullanılamadığı durumlarda tercih edilen, eşdeğer sözcüğüne alternatif bir sözcük olarak değerlendirilen denklik kavramının haricinde, aynı amaçla kullanılan başka bir kavram ise “yeterlik”tir (Alm. Adäquatheit; İng. adequacy). Vardar, “yeterlik” kavramı yerine “uyarlık” kavramını tercih ederek tanımını, “dil olgularına ilişkin betimleme ve/ya da açıklamaların bu olgulara uyması, bunları gerektiği biçimde yansıtması (örn. bir dilbilgisinin uyarlığı)” şeklinde yapmaktadır (Vardar, 2002: 203).

Eşdeğerlik ile yeterlik sözcüklerinin ilişkisine baktığımızda ise, Reiß ve Vermeer’in (1984: 124) işlevsel çeviri yaklaşımları çerçevesinde “yeterlik” (Alm. Adäquatheit) ile “eşdeğerlik” (Alm. Äquivalenz) kavramlarını birbirinden ayırdıklarını görürüz. Bu kuramcılara göre, süreç odaklı ve dinamik bir sözcük olan “yeterlik”, çeviride, hedef metin ile kaynak metin arasında sürekli var olan bir amaç (Skopos) ilişkisi iken, ürün odaklı ve durağan bir sözcük olan “eşdeğerlik”, çeviride, hedef metin ile kaynak metnin ve her iki kültür arasında aynı düzlemde aynı iletişimsel işlevi yerine getiren bir ilişkidir (1984: 139). Yine Reiß, “Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik” (1971, 1986) adlı yapıtında “yeterlik” ile “eşdeğerlik” kavramları arasında ayırım yapmaktadır. Reiß, kaynak dil metninden hedef dil metnine aktarım yapılırken, semantik ögelerde eşdeğerliğin (Alm. Äquivalenz), sözlüksel ögelerde yeterliğin (Alm. Adäquatheit), dilbilgisel ögelerde doğruluğun (Alm. Korrektheit) ve biçimsel ögelerde uyuşmanın (Alm. Korrespondenz) arandığını belirtmektedir (1986: 68-69).

Diğer yandan, çeviriyi bir eylem biçimi olarak değerlendiren Vermeer, Skopos kuramına yönelik eleştiriler doğrultusunda bu kuramını yeniden değerlendirdiği “Skopos und Translationsauftrag” (1990) adlı çalışmasında, Justa Holz-Mänttari’nin (1984) çeviri eylem kuramı bağlamına dayanarak artık “eşdeğerlik” kavramı üzerinde değil, onun yerine “yeterlik” (Alm. Adäquatheit) kavramı üzerinde durmuştur (Eruz, 2000: 24). Vermeer’in kuramında, yeterli olarak nitelenen çeviri, hedef kültür koşulları göz önüne alınarak yapılan çeviridir (Bengi, 1995: 26). Holz-Mänttari’ye (1984: 8) göre, çeviri eylemi, tümcelerın ya da metınlerin çevrilmesi işi değil, işlevsel olarak kültürlerin birbirleri üzerine kurdukları engellerin kaldırılması çabasıdır.

Aynı şekilde, Reiß ve Vermeer gibi, Jörn Albrecht (1990: 76) de, eşdeğerlik ve yeterlik sözcüğünü, kavramsal olarak birbirinden ayrı tutmaktadır. Ancak eşdeğerliği, kaynak metın ile hedef metın arasında sadece dilsel bir ilişki olarak değerlendirmeyen Albrecht’e göre, eşdeğerlikte metın öğeleri arasında değil, metnın tümü arasında bir değişmezlik/aynılık (Alm. Invarianz) söz konusudur. Buna karşın yeterlikte, kaynak metın ile hedef metın arasında bir ilişki, diğer bir deyişle çevirisi yapılacak olan kaynak metın ile gözetilmesi gereken değişmezlik/aynılık gereklilikleri arasında ilişki söz konusudur.

Eşdeğerlik yerine daha somut bir ölçüt olarak “yeterlik” kavramını kullanmayı yeğleyen Vermeer gibi Gideon Toury de, çeviriyi, kültürel bağlamında ele alarak, diller arası yapısal ayrıma dayandırdığı eşdeğerlik yerine “kabul edilebilirlik” (İng. acceptability) ve “yeterlik” (İng. adequacy) ölçütlerini dikkate almıştır. İsraili çeviribilimci, 1970’li yıllarda yaptığı çalışmalarında, eşdeğerlik kavramına bir açıklama getirir. Toury’ye göre eşdeğerlik, dar çerçevede ele alınacak bir kavram değildir; eşdeğerlik devamlı devinim halinde, tarihsel ve soyut bir kavramdır. Bu soyut kavram “yeterlik” ve “kabul edilebilirlik” olmak üzere yine soyut olan iki kutuptan oluşur. Çeviri, kaynak metın normlarına yakın özellikler taşıdığında “yeterli çeviri” olarak tanımlanırken, hedef dizge normlarına yakın olduğunda “kabul edilebilir çeviri” olarak betimlenir (Bengi-Öner, 2001: 95). Buna göre, “yeterli çeviri”de, hedef kültürün normlarıyla bir uyumsuzluk yaşanırken, “kabul edilebilir çeviri”de hedef kültürde etkin olan dilsel ve yazınsal normlara uyulduğu için böyle bir uyumsuzluk yaşanmayacaktır. Bu durumda Vermeer’in kuramında hedef kültür koşulları göz önüne alınarak yapılan çeviri “yeterli” çeviri iken, Toury’e göre “kabul edilebilir” çeviridir.

Diğer yandan, çeviri değerlendirmesinde, hedef kültürün “kabul edilebilirliği” ve kaynak metne olan “yeterli uygunluk” olarak tanımlanan iki kutbun arasına çeviriyi yerleştiren Toury, çevirinin, her seferinde katıldığı dile, yabancı gelecek biçimler ve bilgiler sunacağını, kaynak metne mutlak uygun bir şekilde gerçekleştirilemeyeceğini belirterek ve hedef dilin kültürel normlarının kaynak metin yapılarında kaymalara yol açacağını ileri sürerek hiçbir metnin tamamen kabul edilebilirliği veya uygunluğunun sağlanamayacağını savunmuştur (akt. Aksoy, 2002: 46-47).

Özetle, çeviriyi dil çifti bağlamında ele alan yaklaşımların birçoğunda, sözcük ve metin düzeyinde kaynak metni temel alarak bir “denklik” ya da “eşdeğerlik” bulma çabaları görülmektedir. Bu iki kavramın yetersiz kaldığı durumlarda ise “yeterlik”/“uyarlık” ve “kabul edilebilirlik” tartışmaları ortaya çıkmaktadır. Çeviriye ilişkin tüm tartışmalar çeviri olgusunu betimlemek yerine, kaynak dil ve kaynak dilde yer alan tüm dilsel öğelere dilbilimsel veya sözlüksel düzeyde bir karşılık bulma biçiminde görülen bir kavram tartışmasıdır diyebiliriz.

4.10.2 Göstergebilim (Semi-yotik)

Çeviriye ilişkin yaklaşımlara ve tanımlara baktığımızda, çevirinin çok defa göstergebilim açısından da değerlendirildiğini görüyoruz. Alman dilbilimci Koschmieder (1953), çeviriyi şöyle tanımlamıştır: “Çeviri, kaynak dildeki göstergenin ne ifade ettiğini bulmak, sonra bu ifade edilen şeyin amaç dilde hangi gösterge aracılığı ile ifade edilebileceğini saptayıp, bu göstergeyi kullanmaktır” (akt. Kuran, 1995: 40). Yine, Roman Jakobson (1959: 113-114), göstergebilim bakış açısıyla çeviriyi ‘dil içi çeviri’, ‘diller arası çeviri’ ve ‘göstergeler arası çeviri’ olarak üçe ayırmıştır (bkz. 4.8). Çeviribilimi ile göstergebilimi birlikte değerlendiren birçok bilimsel yaklaşım söz konusudur. Ayrıca, ilerleyen bölümlerde de göreceğimiz üzere, film çevirisinde göstergebilim öğelerinden yararlanılıyor olması nedeniyle çeviribilim ve göstergebilim ilişkisine değinmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Saussure'e (1916/1998: 45-46) göre "dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb.,vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir". Bu gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamaların eklemlenerek oluşma biçimlerini belirlemek göstergebilimin alanına girer. (Rifat, 2000: 127). Göstergebilim, dil gibi bir kültür araştırmasında birçok özgül yaklaşımı içeren genel bir terimdir ve dili farklı bir olgu için genel bir model olarak kullanır (Monaco, 2000/2009: 395).

Vardar (2002: 106) göstergebilimi (Alm. Semiologie, Semiotik; İng. semiology, semiotics), "toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen dal; anlamlamayı ele alan dal" olarak tanımlar.

Dolayısıyla göstergebilimin temelinde iki önemli kavram bulunmaktadır. Bunlar, *gösterge* (Alm. Zeichen; İng. sign) ve *gönderge* (Alm. Referent; İng. referent) kavramlarıdır. Gösterge de iki önemli kavramdan oluşmaktadır: *gösteren* (Alm. Signifikant; İng. signifier) ve *gösterilen* (Alm. Signifikat; İng. signified). Gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları, tüm gösterge kuramlarının temelini oluşturur. Gönderge, dil aracılığıyla yeniden sunulan dış gerçeklik nesnesine göndermede bulunurken, gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. Bir başka deyişle gösteren, göstergenin özdeksel yönünü (örneğin dilde sessel yapıyı) gösterir. Örneğin 'masa' göstergesinin göstereni /m.a.s.a/ ses dizisidir. Gösterilen ise, göstergenin kavramsal yönünü (dilsel içerik) ifade eder (Kıran, 2001: 283-284). Dille ilgili bilimlerde, kendisinin haricinde bir şeyi temsil eden ve bu nedenle temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. genel olarak *gösterge* olarak adlandırılır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak görülür (Rifat, 2000: 129).

Daha geniş bir tanımla, *gösterge*, insanların birbirleriyle anlaşmak amacıyla kullandıkları Türkçe, İngilizce, Almanca gibi doğal diller, davranışlar, jestler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazınsal yapıtlar, resim, müzik, tiyaro, film gibi çeşitli birimlerden oluşan ve anlamlı bütünlük

oluşturan bir dizgedir. Böylelikle göstergebilim, sadece dilsel göstergeleri değil, temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her birimi inceler (Rifat, 2000: 127).

Göstergebilimin temsilcilerine kısaca bakacak olursak, mantıkçı C.S. Peirce (anlamlama göstergebilimi) ve F. de Saussure (toplumsal göstergebilim), göstergebiliminin öncüleridir. Peirce'e göre mantık, göstergebilimin bir başka adıdır. Saussure'ün öngördüğü inceleme ise toplumsal niteliklidir ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını ele almayı amaçlar. Diğer bir göstergebilimci C. Morris, göstergebilim içinde, göstergelerle konuşan bireyler arasındaki ilişkiyi inceleyen *edimsel bölüm*, göstergelerle gösterilen nesneler arasındaki bağıntıyı ele alan *anlamsal bölüm* ve göstergelerin kendi aralarındaki biçimsel bağıntıları üstüne eğilen *sözdizim* olmak üzere üç bölümden bahseder. Göstergesel alanı, dile benzer bir yapıyla karşılaşılacak tüm düzlemleri kucaklayan salt nitelikli bir bütün olarak yorumlayan L. Hjelmslev'e göre göstergebilim, konu dili bilimsel olmayan bir dil, bir üstdildir. Farklı yorum ve yöntemler nedeniyle göstergebilim alanında bir birlik sağlanamamıştır. E. Buyssens, G. Mounin, L. Prieto, J. Martinet gibi göstergebilimciler iletişim olgusunun sınırları içinde kalırken, R. Barthes gibi göstergebilimciler, toplumsal yaşamın sunduğu çok geniş olgular bütünü, iletişim amacı içermemekle birlikte anlam taşımaları, anlamlama eylemine konu olmaları bakımından göstergebilime bağlamışlardır (Vardar, 2002: 106-107).

Çeşitli göstergebilim akımları, toplumsal yaşamın ürünü olan, dilsel ya da dil dışı gösterge dizgelerini, doğal dillerin dışında kalan gösterge dizgeleriyle yazınsal dil gibi doğal dilden türeme ikincil dilleri, anlamlamayı inceler ve anlamsal etkinliğe ilişkin kavramsal simge dizgeleri, üstdiller tasarlar (Vardar, 2002: 108).

Mehmet Rifat (1995: 58), Jean-Paul Vinay'nin önce Jean Darbelnet ile birlikte (Stylistique comparée du français et de l'anglais, 1958) daha sonra da tek başına (La traduction humaine, 1968) gerçekleştirdiği çalışmalarında ortaya koyduğu çözüm önerilerinin çeviri etkinliğine genelde bazı kolaylıklar sağladığını belirterek, bu çözüm önerilerine dilbilim ve göstergebilim açısından bazı eklemeler yapmıştır. Buna göre bu çözüm önerileri şöyledir:

1. Aktarma: Bir sözcüğün, kaynak dilden hedef dile aynen taşınmasıdır. Bu durum daha çok kültürel farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Örneğin check-up sözcüğü dilimizde aynen kullanılmaktadır.
2. Öyküntü: Kaynak dildeki bir sözcüğün, bir birleşik sözcüğün veya dizim nitelikli bir terimin içeriğini ve bazen biçimindeki sıralanış düzenini hedef dile birebir çeviri tekniğiyle, sözcüğü sözcüğüne çeviri yöntemiyle taşımak. Örneğin Türkçedeki bilim-kurgu sözcüğü, Amerikan deyişi olan “science-fiction” kavramının öyküntüsüdür.
3. Sözcüğü sözcüğüne çeviri: Genellikle aynı dil ailesinden diller arasında çok sık görülen çeviri türüdür. Farklı dil ailelerinden olan diller arasında bu tür çeviri genellikle hatalı veya yanlış çeviri olarak nitelendirilmektedir.
4. Biçim değiştirme: Kaynak dilde kullanılan bir sözcük türü yerine, hedef dilde, bildirinin anlamını bozmadan, bir başka sözcük türünü koyma veya tümcenin dilbilgisel biçimini değiştirmedir. Biçim değiştirme dil düzeyinde gerçekleşir.
5. Bakış açısı değiştirme: Aynı dil gerçekliğinin, bir başka bakış açısına yerleştirilerek verilmesidir. Bakış açısı değiştirme, düşünce düzeyinde yapılır ve böylece bildirinin derinlerine inilir. Bunun için de, karmaşık nitelikli metinlerin çevirisinde, göstergebilimsel bir çözümlemeye ihtiyaç duyulur. Bu tür bir çeviriyi, diliçi çeviri örnekleriyle de açıklayabiliriz. Örneğin, “girilmez” yerine “yasak istikamet” denilmesi.
6. Eşdeğerlik: Aynı dildışı gerçekliğin, biçim ve yapı açısından bütünüyle farklı yollara başvuruyla verilmesidir. Dilsel birimlerin tek tek değil, bir bütün olarak çevirisi söz konusudur. Eşdeğerliğin sağlanabilmesi için, çevirmenin, her iki dilin kültürünü çok iyi bilmesi ve çevirisini yaptığı metnin ‘gönderge’sini, göstergebilimsel açıdan yorumlayabilmesi gerekmektedir. Ayrıca, eşdeğerli bir çeviriyle, hem biçim değişikliği hem de bakış açısı değişikliği kendiliğinden gerçekleşmiş olur. [Örneğin, Almancada küçük erkek çocukları “mein kleines Bärchen” (küçük ayıcığım) sözüyle sevilir. Bu deyişinin Türkçe eşdeğer karşılığı “aslanım”dır].
7. Uyarlama: Çevirinin sınırlarını zorlayan, hatta aşan bir yaklaşımdır. Zira bildirilerin yapısında değişimler yapıldığı gibi, kaynak dildeki bildirinin ilettiği durum da ortadan kaldırılır. Reklam dili, uyarlamanın çok sık kullanıldığı alanlardan biridir. Daha çok, kaynak dildeki iletinin hedef dilde karşılığı olmadığı durumlarda bu yönetime başvurulur. (Rifat, 1995: 60-62).

Göstergebilimin, anlam üretiminin aşamalarını araştıran bir bilimsel yaklaşım olarak temelde iki boyut içerir: Hem ele aldığı inceleme konularına (anamlı bütünler, gösterge dizgeleri) bakar, onları çözümler ve yorumlar, hem de kendi çözümleme yöntemine bakarak tutarlı bir biçimde gelişmeye çalışır. Bir başka deyişle, göstergebilim, hem konu dilleri çözümleyici bir kuramdır, hem de kendi kendinin kuramını yapar (Rifat, 1995: 66).

Çeviri etkinliğinin, anlamlama göstergebilimi açısından öncelikle bilişsel (Alm. kognitiv) bir etkinlik olduğunu belirten Rifat'a (1995: 66) göre, çeviri, düşünsel boyutta yaşanan programlı bir etkinliktir; zihinsel bir 'dönüş(tür)üm'ün amaçlandığı işlemler bütünüdür. A dilinde üretilmiş bir anlam evreni (kaynak metin), B dilinde yeniden üretilmek amacıyla dönüşüme uğratılacaktır (hedef metin). Ancak bu dönüştürüm işleminin başarılı bir şekilde gerçekleşebilmesi için, 'çözümleme/yorumlama' ve 'yeniden üretim' süreçlerinin yaşanması gerekmektedir. Kaynak metnin üretim sürecine yönelik olan çözümleme, çevirmenin yorumlayıcı edimiyle oluşur ve göstergebilimcinin çalışmasıyla örtüşür. Göstergebilimci, bir konu dili, kendi üstdiline dönüştürürken, çevirmen de bir metni, önce bilişsel diline sonra da yeniden bir başka doğal dile dönüştürür (Rifat, 1995: 66-68).

Mehmet Rifat'ın bu yaklaşımının, dilbilimsel açıdan çeviriyi, kodların dönüştürülmesi (Alm. Umkodierung) veya değişimi (Alm. Substitution) olarak tanımlayan Koller'in (1972: 69-71), bir dilin göstergelerinin, başka bir dilin göstergeleriyle değiştirilebilir olduğunu savunan görüşüyle (bkz. 4.1) aynı doğrultuda olduğunu görüyoruz.

Sonuç olarak, göstergeleri inceleyen bir bilim olarak göstergebilim, bireyler ya da topluluklar arası iletişimi sağlayan çeşitli gösterge dizgelerinin üretim, işleyiş ve algılanma süreçlerini kapsar diyebiliriz. Bu açıdan, göstergebilim, anlamı üzerinde toplumsal birliğe varılmış bir dil göstergesinden (sözcük, davranış, nesne, vb.) yararlanarak, bir başka kişide (alıcı) belirli bir anlam dizisi yaratmaya çalışan bir kişinin (gönderen), gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar kanalıyla iletişimde bulunmasını araştırmaktadır. İletişimin amacının anlama olması dolayısıyla da, tüm gösterge dizgelerindeki anlamsal katmanların yapısını ortaya çıkarmak ve anlamlı bir bütünü çözümlemek için varsayımsal tündengelimli bir yöntemi

benimseyen göstergebilim, bir metnin ya da görüntünün belirgin, ortada olan anlamını değil, onun anlamının arkasında yatan anlamın keşfedilmesini sağlamaktadır.

4.10.3 Anlambilim (Semantik)

Göstergebilim ile iç içe olan anlambilim (Alm. Semantik; İng. semantics), dildeki birimleri anlam bakımından ele alıp inceleyen dilbilim dalıdır (TDK, 2003: Gramer Terimleri Sözlüğü).³⁸

Vardar, anlambilimi “dili anlam yönünden ele alan, göstergenin gösterilen bölümünü veya içeriği eşzamanlı ve artzamanlı açılardan inceleyen dilbilim dalı” olarak tanımlar. Dilbilimsel anlambilim, “gösterenle gösterilen arasındaki bağıntıları, anlam düzleminde görülen değişimleri, dilsel yapıların içerik açısından ortaya çıkardıkları çeşitli sorunları inceler” (Vardar, 2002: 18).

Bugün dil çalışmalarının en gelişmiş alanlarından biri olan, dilin anlam ve düşünce yanıyla ilgilenen anlambilim, 19. yy.ın ortalarına doğru bilim dünyasında belirerek yüzyılın sonlarında gelişmeye başlamıştır (Aksan, 1995: 30-31). 20. yy. başlarında dili kendi yapısı ve eşzamanlı boyut içinde inceleme yaklaşımı geçerlik kazanınca, anlambilim de, içkinlik düzlemine, daha açık bir ifadeyle, dilsel öğelerin sadece yapı içindeki bağıntı ve konumlarını ele alarak dil dışı bir olguya yer vermeyen düzleme, dizge ya da yapı araştırmalarına yönelmeye başlamıştır (Vardar, 2002: 18).

Anlambilimi farklı açılardan ele alarak değerlendiren bilim adamları, farklı anlambilim alanları oluşmasına neden olmuştur:

1. Yapısal anlambilim: F. de Saussure’ün gösterdiği doğrultuyu izleyen Avrupalı dilbilimcilerin oluşturduğu yapısal anlambilim, genellikle belli sayıda anlambirimciğe dayanarak anlambirimleri açıklamaya, bunların oluşturduğu yapıyı belirlemeye anlamlı birimleri çözümlemeye yönelmektedir. Anlamsal alan, kavramsal alan, sözlüksel alan, yapısal dilbilim çerçevesinde dilin anlam

³⁸ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 10 Ocak 2013’de alındı.

boyutunu enine boyuna irdelemekte, dilsel değer üzerinde odaklaşan çalışmalar yapılmaktadır (Vardar, 2002: 18-19).

2. Sözlüksel anlambilim: Önce en küçük anlamlı birimler düzleminde içeriğin belirlenmesi gerektiğini savunan dilbilimcilerin ortaya koyduğu anlambilimdir (Vardar, 2002: 19).
3. Sözdizimsel anlambilim: Anlamanın, tümce düzleminde ele alınmasından yana olan dilbilimcilerin oluşturduğu anlambilimdir. Gerçekte bu iki bakış açısı (sözlüksel, sözdizimsel) birbirini bütünlemektedir: Anlambilim, anlamlı birimlerin dizisel düzlemdeki özelliklerini ve ögelerin tümce içinde kurdukları bağıntıların anlamsal yönünü birlikte değerlendirmelidir (Vardar, 2002: 19).
4. Yorumlayıcı anlambilim: Üretici-dönüşümsel dilbilim çerçevesinde N. Chomsky'nin dilbilgisini, J. J. Katz, J. A. Fodor, P. M. Postal bütünlemek amacıyla yorumlayıcı anlambilimi tasarlamışlardır. Amaç, söylemleri, dilbilgisel ve anlamsal açıdan sınıflandırarak anlam ayırıcı ögelerinin yanı sıra, bağdaşma kurallarını belirlemektir. Anlamsal bileşen, yapı oluşturmayan, var olan yapıyı anlamsal özellikleriyle donatan bir bileşendir (Vardar, 2002: 19).
5. Üretici anlambilim: G. Lakoff ve J. D. McCawley tarafından geliştirilen bu anlambilim, anlamsal bileşene ilişkin olarak, yorumlayıcı anlambilimin yetersizliğini göstermeye çalışmış, derin yapının anlamsal nitelikli olduğunu savunmuştur (Vardar, 2002: 19).
6. Prototip anlambilim: Bir sözcük okuduğumuzda veya duyduğumuzda zihnimizde ilk canlanan şeydir. Üretici anlambilime (Alm. generative Semantik) dayanan prototip anlambilim, büyük oranda deneyim ve yaşantılar tarafından belirlenmiş olan gözlemleri içerir. Bu anlamda kesin bir sınırı, çerçevesi yoktur. Kußmaul, bununla ilgili örnek olarak Eleanor Rosch'un klasikleşmiş olan "kuş" örneğini verir. Kırlangıç ve ağaçkakan bu kategori için tipik bir örnektir, ama penguen veya tavuk değildir. Bir penguen veya tavuk bizim için bir kuşun prototipi değildir; o daha ziyade bu kategorinin kesin olmayan sınırlarının kenarında bulur (Kußmaul, 2000: 108).

Çağdaş dilbilim, bu anlambilim anlayışları arasındaki ayrımın sonuç olarak sadece bir gösterim ayrılığı niteliği taşıdığını belirlemiştir (Vardar, 2002: 19). Sonuçta, kuramsal olarak, bir dilde anlamla ilgili her şey anlambilimin alanına girer. Bu anlamlar biçimbilgisinin, sözdiziminin ya da sözcükbilimin ürettiği anlamlar olabilir. Dilin temel

ögesi olan “anlam, dildeki hem en dolaysız, hem de kavranılması en güç ögedir” (Kıran, 2001: 239). Bir anlam iletmek, bir anlam aktarmak için iletişim kurulur.

Bu durumda anlambilimde iki önemli anlamdan bahsetmek gerekir. Bunlar “temelanlam” da denilen “düzanlam” ile “yananlam”dır. Bir sözcüğün mantıksal, değişmez, nesnel anlamına *düzanlam* denir. Bu, sözlükte gördüğümüz, o dili kullanan herkes tarafından benimsenmiş nesnel anlamdır. Bir sözcüğün düzanlamına kullanım sırasında katılan ikincil anlamlara ise *yananlam* denir. Bu yananlamlar, iletişimde bulunanların tümü tarafından algılanamayabilir, zira bunlar, “ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin duygusal, coşkusal ikincil anlamlarıdır” (Kıran, 2001: 255-256).

Diğer yandan, Vardar’ın (2002: 18) da tanımında belirttiği gibi anlambilimi, göstergenin gösterilen bölümünü veya içeriği eşzamanlı ve artzamanlı açılardan inceleyen bilimdalı olması açısından kendi içinde eşzamanlı ve artzamanlı olarak iki alt dala ayrılmaktadır:

1. Eşzamanlı anlambilimi (Alm. synchronische Semantik): Dilin belirli bir zaman kesitindeki durumunu tarihî değişme ve gelişmelere girmeden inceleyen anlambilimi dalı eşzamanlı anlambilimi adını alır. Bu dalda, dilin sözcükleri; anlamları, kavram alanları ve kapsamları ile eş anlamlılık, çok anlamlılık, eş seslilik vb. açılardan ele alınmaktadır.
2. Artzamanlı (Alm. diachronische Semantik) anlambilimi: Bu anlambilimi ise, dilin anlamla ilgili olaylarını tarihî değişme ve gelişme süreci içinde ele almaktadır (TDK, 2003: Gramer Terimleri Sözlüğü).³⁹

Özetle diyebiliriz ki, iletişim aracı olarak dil, göstergeler dizgesidir. Her bir dil göstergesi, analiz edilebilir, içeriği özelliklere ayrılabilir. Kaynak dilde ve onun hedef dil çevirisinde ortak olan şey (tertium comparationis), ifade edilen şeyin, diğer bir deyişle anlamın aynı olmasıdır (Stolze, 1994: 41). Bu açıdan anlambilim, göstergeler ya da sözcükler ile bunların göndergeleri arasındaki bağlantıya ağırlık verir ve adlandırma, düzanlam, yananlam, doğruluk gibi özellikleri inceler. Aynı zamanda dilin yapısı,

³⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 10 Ocak 2013’de alındı.

düşünce ve anlam arasındaki bağıntı gibi konular üstünde durur. Dolayısıyla anlambilim, görülebilen, duyulabilen ve belli bir anlamı olan birimlerden oluşan göstergelerin anlamlarını ele alıyor olmasıyla, doğal diller dışındaki anlamlı dizgelerle ilgilenen göstergebilimden ayrılmakta ve onun aksine, dillerdeki anlam evrenini incelemektedir.

4.10.4 Yorumbilim

Çevirinin her şeyden önce bir anlama ve anlatma olduğu fikrini ileri süren Schleiermacher'e göre, bu edimin yalnızca diller arasında gerçekleşmesi de gerekmez; bir dilin farklı ağızları, farklı düzeylerde insan grupları arasında da gerçekleşebilir (Stoerig, 1969: 38-70, akt. Kuran, 1995: 36). Kuran (1995: 36), yorumbilim olarak adlandırılan, Schleiermacher'ın ileri sürdüğü bu yöntemde, çevirmenin kendini yazarın yerine koyması, onun gibi düşünmeye, onun gibi hissetmeye çalışması gerektiğini, ancak bu yöntemle onu, diğer bir deyişle "kendine yabancı olanı" anlayabileceğini ileri sürer.

Gero von Wilpert, bir sanat olarak gördüğü yorumbilimi (Alm. Hermeneutik) Sachwörterbuch der Literatur adlı sözlüğünde şöyle tanımlar: "Yorumbilim, yazılı bir eserin anlamlı bir şekilde açıklanması sanatı, bir tefsir sanatıdır, [...] ayrıca, tefsirin bilimsel kuramıdır, anlamının ve dilsel artikülasyonun imkân ve koşullarına ilişkin düşüncedir" (1989: 370-371) .

Buna karşın, yorumbilimi, kuram, yöntem veya yöntembilimi olarak değerlendirmeyen Alman filozof Hans-Georg Gadamer, "Hermeneutik: Wahrheit und Methode. Ergänzungen" (1960) adlı eserinde yorumbilimi, 'anlama'nın ve 'anlaşılan'ın doğru yorumlanma olgusu şeklinde değerlendirmektedir. Gadamer'in geliştirdiği yorumbilimsel yaklaşıma göre, çevirmenin yapacağı işin ne derece bilincinde olduğunu ve bu bilincini işine nasıl yansıtacağını sorgulamak gerekir. İnsanlar arası anlaşmayı sağlamak amacıyla, çevirmen kaynak dildeki bildiriye, kaynak dil göstergelerinden çözecek ve amaç dildeki göstergeleri kullanarak, amaç dilde anlamlı bir bütün halinde yeniden yapılandıracaktır. Bu süreçte önce çevirmen kaynak metinle bir diyaloga

girecek, daha sonra iki dil ve kültürün oluşturduğu dizgeler arasında iletişim başlayacak ve bu ilişki sonucu ortak bir ürün oluşacaktır. Karşı dil ve kültürle bağlantılı kuramda çevirmene, içinde yetiştiği kültür yardımcı olacaktır. Bunun sonucunda oluşan metinde çevirmen ile okurun beklentileri (Alm. Erwartungshorizont) örtüşürse (Alm. Horizontverschmelzung) çeviri amacına ulaşmış olacaktır.

Alman çeviribilimcilerden Fritz Paepcke, yorumbilimsel yaklaşımı benimsemiş olup, bu konuda 1970’den beri ürettiği düşüncelerini, 1986’da “Übersetzen leben - Übersetzen und Textvergleich” adlı eserinde yayımlamıştır. Paepcke’nin özelliği, çeviride metinleri bir bütün (Alm. Gestaltseinheit) olarak ele almış olmasıdır. Ayrıca metinlerde sürekli değişen bakış açısına dikkat çeken Paepcke, bu konuda metin çözümlemelerinde yapılacak bütün genellemelerin metin gerçekliğini saptırabileceğini ve bundan şiddetle kaçınılması gerektiğini belirtmiştir (Paepcke, 1986: 103, akt. Kuran, 1995: 50).

Metni çözebilmek için öncelikle metnin kavranması gerekmektedir. Kuran’a (1995: 36) göre, metni kavrayabilmenin yolu ise “yorumbilimsel döngü”den geçmektedir. Metnin parçalarını anlayabilmek için metnin bütünü bilmek, metnin bütünü anlayabilmek için de parçalarını tanımak gerekmektedir. Bu durumda çevirmen, metnin en küçük birimlerinden, sözcüklerden başlayıp dilbilgisi kurallarına ve metne gitmeli, sonra yine metinden en küçük birimlere dönmeli ve “yorumbilimsel döngü”yü tamamlamalıdır.

Çeviri olgusunun gelişim sürecine baktığımızda, yazılı veya sözlü çevirilerde yorumlamaya başvurulduğu görülmektedir. Yazılı metinlerden özellikle dini kitapların çevirisinde yorumlamaya başvurulmuştur. Ancak bu şekilde çevrilen dini kitapların, özellikle İncil çevirisinin, okunması bir dönem yasaklanmıştır. Dolayısıyla Kuran’ın (1995: 50) da belirttiği üzere, yorumbilimsel yaklaşımlar, büyük ölçüde sezgiye dayandığı için öznel olmakla ve yeterince kesin olmamakla eleştirilmiştir.

Çevirmenin, yabancı bir dil/kültür dizgesi ile kendi dil/kültür dizgesi arasında bir aracı olduğunu düşünürsek, yorumbilim de, söz edilen dilin olağan yorumuyla tüm olası yorumlarını belirleyip deyişlerin her bir yorumda kazandıkları anlamlarını belirten, doğruluk, geçerlilik, tutarlılık, içerme, eşdeğerlik gibi kavramları tanımlayıp deyişler ile

anlamları arasındaki ilişkiler konusunda olasılıkları ortaya koyarak çevirmene, bu aracılığında aracılık eder.

İKİNCİ BÖLÜM

5. FİLM

Günümüzde filmler yaşamımızın bir parçası haline gelmiştir. Çoğumuz hemen hemen her gün mutlaka bir film izleriz. Bu bazen sinemada, bazen evimizde, bazen bilgisayarımızın başında hatta artık tablet bilgisayarlarla (iPod'larla) her an her yerde olabilir. Filmleri genellikle sağladıkları duygusal etkiler nedeniyle izleriz. Film sayesinde bilgilenir, farklı düşünebilir, bilmediğimiz yerlere ve hayatlara yolculuk edebiliriz.

İzlediğimiz her filmin bizdeki etkisi farklı farklıdır. Zira her filmin kendine has bir tarzı, bir dili vardır. Bir filmin izleyiciye veriliş yolu, bir başka deyişle öyküyü sunma tekniklerinin kullanılış biçimleri, film karelerini belirleme ve bir araya getirme yolları ve buna benzer daha birçok yöntem, filmin tarzını ve dilini oluşturur. Farklı tarzlardaki bu filmlerden farklı anlamlar doğar. Bu anlamları alımlayan izleyicinin filme verebileceği olası tepkiler, filmin üretim sürecinde hesaplanır. Sonuçta, izleyici kendi ölçütleri çerçevesinde izlemiş olduğu filmi “iyi” veya “kötü” olarak değerlendirir. Ancak, Corrigan'ın (2007/2008: 36-37) da belirttiği gibi, beklentilerin duruma uygun olması, izleyiciye bir filmin başarısını ya da başarısızlığını daha iyi değerlendirme olanağı sağlar. Dolayısıyla, herhangi bir filmin ardındaki ekonomik ve ticari belirleyicilerin dikkate alınması, perdedeki görüntülere vereceğimiz tepkinin daha bilinçli ve kapsamlı olmasını sağlayacaktır.

Bazen, bir filmi anlayabilmemiz için, onu çevreleyen kültürel koşulları anlamamız gerekir. Filmde işlenen bir öyküyü, öyküyü yaşayan bir karakteri, bir mekânı ya da bir yaşam tarzını hiç yadırgamadığımız, hatta çok tanıdık bulduğumuz zamanlar olduğu gibi, bunun tam tersi, bize çok yabancı filmlerle de karşılaşabiliriz. Bunun nedeni filmlerin içinde bulundukları kültürün bir parçası olmasıdır. Zira

filmlerdeki dünyayı algılama ve temsil etme biçimleri, kültürden kültüre farklılık gösterir.

Hayatımızda bu kadar yer edinmiş olan filmler 19. yüzyılın sonunda bir halk eğlencesi olarak ortaya çıkmış, geniş bir izleyici kitlesinin hayali gereksinimlerine hitap ettikleri için de başarılı olmuştur. Filmleri yapanlar, izleyiciyi daha çok etkileyebilmek için sinemadan yararlanmıştır.

Hayatımızın vazgeçilmezi olan film ile sinema kavramlarının tanımlarına bakacak olursak, TDK yayınlarından olan Nijat Özön'ün hazırlamış olduğu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü'nde **sinema** altı farklı yaklaşımla tanımlanmaktadır:

1. İzleyicilerin filmleri topluca görebilmeleri için özel olarak yapılmış yapı. 2. Herhangi bir devinimi, düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptama, sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturma işi. 3. Bir ülkede sinemayı oluşturmak üzere gerekli kuruluşların tümü, sinema işleyimi [...]. 4. Güzel sanatların bir dalı olarak sinema sanatı [...]. 5. Sinemayı oluşturmak için yapılan çalışmaların tümü, sinemacılık [...]. 6. Bir ülkenin kendine özgü nitelikler taşıyan ulusal sineması. ("Sinema", *sinematograf* sözcüğünün kısaltmasıdır)." (Özön, 1981: 269).

Yine aynı sözlükte **film** ise dört farklı şekilde tanımlanmaktadır:

1. Sinema filmini gerçekleştirmekte kullanılan, selüloitten, saydam, esnek, bükülebilir, eni ve biçimi ölçünlere göre belirlenmiş kuşak; sinemanın ham özdeği. 2. Bunun, henüz alıcıda kullanılmamış, duyarkatı etkilenmemiş olanı, boş film. 3. Aynı kuşağın alıcıda kullanılmış, üzerinde gizli görüntü oluşmuş olanı, dolu film. 4. (Genel anlamda) Göstericide kullanılmak üzere her şeyi hazır, tamamlanmamış sinema yapıtı. (Filmin siyah-beyaz, renkli, dar, geniş, sesli, sessiz, negatif, pozitif, vb. birçok çeşidi vardır [...]). (Özön, 1981:115-116).

Dünyanın en uzun süredir yayımlanan İngilizce genel kültür ansiklopedisi olan Ana Britannica'da (1994, 28. Cilt: 46) sinema, "film üstüne saptanmış görüntülerin ya da çizilmiş desenlerin ışıkla bir perdeye ardarda düşürülerek hareketli görüntüler elde edilmesi temeline dayanan sanat dalı" olarak tanımlanmaktadır.

Film sözcüğünün ilk kullanım bağlamlarına baktığımızda, sözcüğün, ilk başlarda, hareketli resimlerin kaydı ve gösterilmesi için kullanılmış olduğunu görüyoruz. Sinema sanatı kapsamında ise, kullanılan yüzeyden yola çıkılarak “film” sözcüğü, filmin hareket eden fotoğraflardan oluşması nedeniyle “hareketli görüntü” anlamına gelen İngilizce “moving pictures” sözcüğü kullanılmıştır. Ancak, Lumière kardeşlerin “cinematographe” adlı aygıtı icadından sonra, bu aygıt adının kısaltılmış şekli olarak “sinema” (İng. cinema) sözcüğü dilimize yerleşmiştir. Nijat Özön (2008: 3), bununla ilgili olarak şöyle demektedir:

Sinema (cinéma) sözcüğü, sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdi. Yunanca ‘kinéma, -atos = devinim (hareket)’ ile ‘graphein = yazmak’ sözcüklerinden türetilen sinematograf, ‘devinimi yazan, devinimi saptayan’ anlamına; sinematografi de ‘devinimi yazma, saptama’ anlamına geliyordu. (Özön, 2008: 3)

Fransız kuramcılar, “film” ile “sinema” kavramlarına farklı açılardan yaklaşarak bu iki kavram arasında ayrım yapmaktadır. “Filmsel” olan, bu sanatın kendi etrafındaki dünya ile ilişkisiyle ilgili yanındır, “sinemasal” olan tamamen sanatın içsel yapısı ve estetiğiyle ilgilidir. “Sinema” seçkin sanattır, “film” ise en genel terimdir. Bu iki yaklaşımdan her birinin içinde, popüler ticari anlatı sinemasına ve soyut filmde avangarda uzanan birbirine tekabül eden işlevler tayfı vardır (Monaco, 2000/2009: 219).

Diğer yandan, bir sonraki bölümde de görüleceği üzere, Edison’un icadı olan “kinetoskop”, filmi, üzerindeki bir delikten içeri bakmak suretiyle sadece bir tek kişinin izleyebilmesi nedeniyle sinemanın doğuşu olarak görülmezken, Lumière kardeşlerin icat ettiği “sinematograf”, filmin görüntüsünü geniş kitlelere gösterebilmesi nedeniyle sinemanın doğuşu olarak tarihe geçmiştir. Dolayısıyla, sinemadan çok daha önce keşfedilmiş olan film ile sinemanın, aynı anda geniş kitlelere ulaşabilme imkânları ölçüsünde birbirinden ayrıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, film veya sinema sanatının, çeviribilim kapsamında ele alınarak bu sanatın görsel-işitsel çevirisinde karşılaşılan sorunların irdelenecek olması sebebiyle, görsel-işitsel araçlarda kullanılan en genel terim olan ‘film’ sözcüğü araştırmamız boyunca temel kavramı oluşturmaktadır. Tüm dünyada, filmlerin ilk gösterim

sahalarının sinema salonları olması nedeniyle, film kavramından ziyade sinema kavramının kullanımı daha yaygındır. Dolayısıyla, birçok alanda olduğu gibi bu alanda da kalıplaşmış kullanımlar vardır. Örneğin film tarihi değil sinema tarihi; film dili değil sinema dili kavramsallaşmıştır. Bu sebeple, dilimize yerleşmiş bütünlüklü veya ikili kavramlar açısından kimi yerlerde ‘sinema’ sözcüğü de kullanılmıştır. Sinema veya film sözcüklerinin kullanımlarında temel amaç, genel anlamda öykülü bir görsel-işitsel düzlemde bahsedilmesidir. Bu nedenle Fransızların yapmış olduğu anlamda “film” ile “sinema” arasında bir ayrım yapılmamıştır.

5.1 Sinema Tarihi

Sinemanın keşfi, çeşitli alanlardaki gelişmelerle birlikte gerçekleşmiştir. 19. yy.daki mekanik gelişmelerle, bu dönem mucitleri, birbirinin icatlarına benzer icatlar yapmıştır. Bu nedenle, sinemanın tarihi gelişim sürecinde, sinemanın keşfi ile ilgili tek bir bilim adamı adına değil, farklı adlara rastlanılmaktadır. Birçok ülkede takriben aynı tarihlerde, birbirine benzer çekim ve gösterim aygıtlarının patentleri alınmıştır (Abisel, 2010: 13).

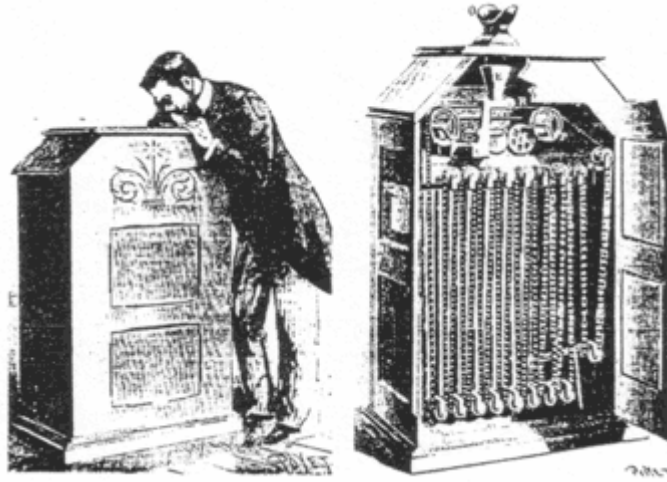
Monaco (2000/2009: 220), bütün sinema tarihçilerinin, sessiz ve sesli sinema dönemleri olarak ayırdıkları sinema tarihini sekiz döneme ayırmıştır:

1. Sinemanın tarih öncesi dönemi, filme uygulandığında önemli bir etkisi olan diğer sanatların belirli yönlerinin evrimi kadar ‘cinematographe’ın bütün habercilerinin de gelişimini içerir.
2. 1896 ile 1912 yılları arasında sinema tam anlamıyla ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde evrim geçirmiştir. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır.
3. 1913’ten 1927’ye kadar olan dönem sessiz sinema dönemini içerir.
4. 1928-1932 arasında dünya sineması geçiş dönemindedir. Bu dönem, sinemada estetik açısından ilginç değilse de, sinema bu dönemde ekonomik ve teknolojik açıdan önemli bir aşama kaydetmiştir.

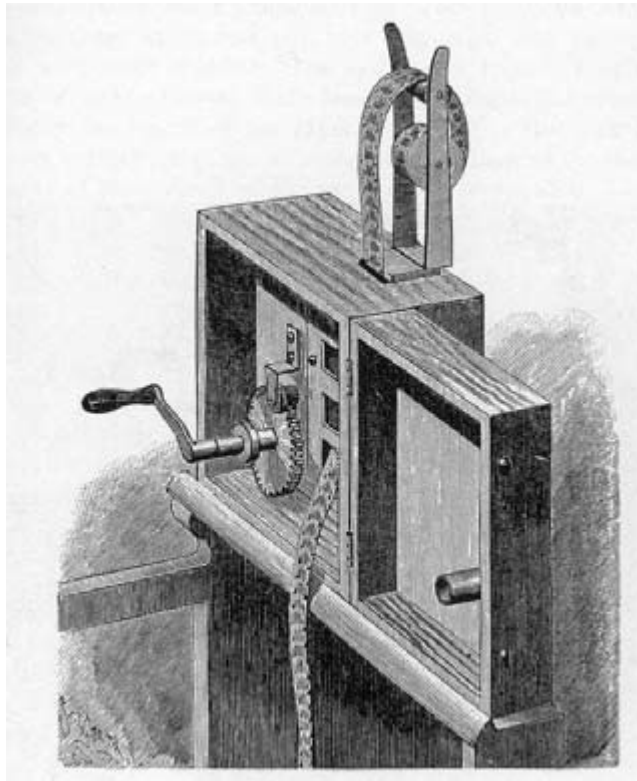
5. 1932-1946 arasındaki dönem, Hollywood'un altın çağıdır. Bu süre zarfında filmler çok büyük ekonomik başarılar elde etmiştir.
6. II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında sinema, televizyonun meydan okumasıyla karşı karşıya gelmeye başlamıştır. Ekonomik açıdan değilse de, estetik açıdan Hollywood artık hâkim güç değildir.
7. 1960'lı yılların hemen başında Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı, sinema tarihinin 7. döneminin (1960-1980) başlangıcına işaret eder. Teknolojik yenilikler, film ekonomisine yeni yaklaşım ve sinemanın politik ve toplumsal değerinin yeni anlamı, Doğu Avrupa, Latin Amerika, Afrika, Asya ve hatta Birleşik Amerika ve Batı Avrupa'da birçok "Yeni Dalgacılık"ın ortaya çıkmasına yol açmıştır.
8. 1980 yılı, dünya sinema tarihinde "Yeni Dalga" döneminin sonunu ve postmodern sinema diyebileceğimiz bir diğerinin başlangıcını belirten bir tarihtir. Bu tarih itibarıyla hatta içinde yaşadığımız dönemde filmler, televizyonun, bütün biçimlerine egemen olduğu farklı eğlence ve iletişim araçlarının parçası olarak görülür. Filmler günümüzde de, diğer iletişim biçimleri için prestijli modeller olarak iş görmektedir; ancak sinema bu genel bağlam içinde anlaşılmamalıdır. Sinema salonlarına yönelik uzun metrajlı film yapımı, bu iletişim sisteminin birçok yönünden sadece biridir (Monaco, 2000/2009: 220).

Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) Thomas Alva Edison (1847-1931), genellikle sinemanın ortaya çıkışında başlıca rolü oynayan kişi olarak görülür. Edison, geniş grupların eğlenmesi için bir görüntünün yansıtılmasından çok "kinetoscope" adını verdiği kişiye özel izleme sisteminin üretimiyle ilgilenmiştir (bkz. Resim 1). Yunanca "kineto" (hareket) ve "scopos" (bakmak) sözcüklerinden oluşan kineteskop, birçok Avrupalı ve Amerikalı mucit ve işadamlarının esin kaynağı olmuştur. Yine, kineteskop üzerinde çalışarak, film çeken ve gösterimini gerçekleştiren taşınabilir bir kamera icat eden Lumière kardeşler Aguste (1862-1954) ve Louis (1864-1948), bu makineye "cinematographe" adını vermiş ve patentini almıştır (Kılıç, 2008: 205; Abisel, 2010: 13-29). Abisel (2010: 29-31), filmi, üzerindeki bir delikten içeri bakmak suretiyle sadece bir tek kişinin izleyebildiği "kineteskop"un (bkz. Resim 1) aksine, Lumière kardeşlerin "sinematograf"ının (bkz. Resim 2) sayesinde görüntünün geniş kitlelere gösterilebildiğini belirtmektedir. Bu sayede Lumière kardeşlerin Paris'te ilk halka açık

yaptıkları perdeye yansıtılmış hareketli gösterimleri (1895), sinemanın doğuşu olarak tarihe geçmiştir. Bu gösteri, tarihte “sinema” olarak adlandırılacak ortamın belirleyici aşaması olarak bilinmekte ve bundan önceki çalışmalar, sinema öncesi çalışmaları olarak nitelendirilmektedir (Kılıç, 2008: 206).



Resim 1: Kinetoskop
(Kaynak: Abisel, 2010: 17))



Resim 2: Sinematograf

(Kaynak: <http://www.victorian-cinema.net/cinematographel.jpg> adresinden 22 Aralık 2012’de alındı)

“Sinemanın sihirbazı” olarak anılan Fransız yönetmen Georges Meliés (1861-1938), Lumière kardeşlerin sinematograf gösterilerinden etkilenecek bir stüdyo kurmuş, kendi yazdığı senaryolar ve kendi oyuncularıyla beraber öykülü filmler çekmeye başlamıştır. Meliés, bindirme, erime, hareketsiz görüntü, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket, kararma-açılma, tersine hareket gibi teknikleri geliştirerek etkileyici bir anlatım dili kurmuştur. Meliés’in filmlerinde eylemler, kameranın uzağında ve tam karşısındaki sahnede düzenlenmiş, kameranın açısı veya ölçekler değişmemiştir. Sinemayı, geleceği olmayan bir buluş olarak değerlendiren Lumière kardeşlerin aksine Meliés, sinemayı gösteri yönü ile var olabilecek olan bir sanat dalı olarak görmüştür (Abisel, 2010: 50-58). Bu anlamda Monaco’ya (2000/2009: 250) göre, “sinema tarihinin merkezi gelişim çizgisi temel olarak [...] filmin gerçekliği taklit etmesi ile filmin gerçekliği değiştirme gücü arasındaki diyalektiğin bir ürünü olarak görülen sanat / endüstrinin gelişimidir.”

Lumière kardeşlerler, gözle görünen gerçek olayları beyazperdeye aktarmaya yönelirken, Meliés gözle görüneni değil, hayalleri, masalımsı konuları bir öykü içerisinde aktarmaya çalışmıştır. Sinemadaki bu farklı anlatım biçimleriyle birlikte, gerçekçi ve biçimci eğilim ortaya çıkmıştır. Lumière kardeşler gerçekçi, Meliés ise biçimci olarak, sinemanın iki temel anlatım biçimi olan belgesel filmi ve öykülü filmi ortaya koymuşlardır (Kılıç, 2008: 214).

Yaklaşık 1903 yılına kadar filmlerin çoğu görülmeğe değer yerleri ya da olayları göstermiştir. 1904’ten itibaren anlatı biçimi, ticari endüstride, film yapımının en önemli yöntemi haline gelmiş ve sinema, dünya çapında önderliğini sürdürmüştür. Fransız, İtalyan ve Amerikan filmleri dünya pazarlarına egemen olmuştur. İngiltere’de birkaç girişimci, kendi film yapım donanımını icat etmiş veya bu donanımı temin etmiştir. 1895’ten 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar manzara görüntüleri çekilmiş, anlatı filmleri ve hileli filmler yapılmıştır (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 443-444).

Sinemanın klasik anlatım dilini geliştirerek ona sanatsal bir boyut kazandıran ise Amerikalı yönetmen David Wark Griffith (1875-1948) olmuştur. Griffith, tasarladığı sahnelerin duygusal havasına, dramatik gerilimine bağlı olarak çekim ölçeklerini özgürce kullanarak filmsel anlatının zenginleşmesini sağlamıştır. Onun çekimleri, filmlerin dramatik yapısına katkıda bulunmuştur. Sinema tarihinde kurguyu bilinçli olarak

uygulayan bu yönetmen, sinemanın neyi nasıl anlatacağını belirleyen kişilerin başında gelir (Abisel, 2010: 93-114).

ABD’de Biography Company, Edison’un ‘kinetoscope’undan daha iyi bir kişisel gözetleme makinesinin yanı sıra daha iyi bir göstericiyi de üreterek, kısa sürede Amerikan sinemasına egemen olmuştur (Monaco, 2001: 224). Yeni bağımsız Amerikan şirketleri dünya pazarını doldurmaya başlamıştır.

Fransa’da ise Meliès’in filmlerinin dağıtım haklarını satın alan Charles Pathe şirketleşme çalışmalarına başlamıştır. Sinemada ilk tekeli kuran kişi olan Pathe, 1898’de kurduğu yapımevinin filmlerini Meliès gibi satmayıp kiralamayı tercih etmiş ve daha geniş izleyiciye ulaşmayı başarmıştır (Makal, 1996: 18). Fransız sineması I. Dünya Savaşı’na kadar dünya sinemasını kontrolü altında tutmuştur.

Avrupanın dünya film pazarındaki egemenliği, 1905 yılından itibaren sarsılmaya başlamış ve 1. Dünya Savaşı ile birlikte tamamen ortadan kalkmıştır. Onun yerine, Hollywood yapımı filmler, çarpıcı teknikleri, yıldızları ve büyük tanıtım kampanyalarıyla dünya pazarını büyük ölçüde ele geçirmiştir (Abisel, 2010: 83). Hemen hemen her ülkeye yayılan Amerikan üretim sisteminden olan Paramount Picture Corporation, Universal Film Manufacturing Company, Twentieth Century-Fox ve Warner Brothers isimli şirketler bugün de faaliyet göstermektedir.

Amerikan sineması, özellikle, Almanya, İngiltere, İtalya ve Fransa’da egemen olmuştur ve bu ülkelerin hepsi başlıca film üreticisi ülkelerdir. Daha sonra Amerikan sineması 1950’li yıllarda yavaş ama ciddi bir geri çekiliş yaşamıştır. Zira dünyadaki izleyiciler ilk kez Asya sinemasını keşfetmeye başlamıştır. Özellikle Japon sinemasının Samuray filmleri oldukça dikkat çekmiştir. Japonya gibi Hindistan da uzun yıllar verimli bir sinema endüstrisine sahip olmuştur. Hindistan sinemasının başlıca ürünü müzikallerdir (Monaco, 2000/2009: 293-295; Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 444-448).

1950 sonrasında televizyon, görüntünün çok net olmamasına ve sinemaya kıyasla görüntü perdesinin çok küçük olmasına rağmen hızla sinemanın yerini almış ve 1950’li yıllar boyunca Hollywood’un egemenliğine karşı koymuştur. 1957’de büyük

ölçüde televizyonun yaygınlaşması nedeniyle sinemaya gidişte büyük bir düşüş yaşanmıştır. 1960’larda ve 1970’lerde sinemaya gitme azalmıştır. Bu nedenle 1959’da sinema endüstrisi bir kriz yaşamıştır. Daha sonra 1980’lerde videokasetlere talep artmıştır (Monaco, 2000/2009: 219-248; Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 463-469).

Sinema salonları filme dayalı gösterimden sayısal gösterime geçerken, sinema salonuna yönelik olmayan pazar çoktan sayısal teknolojiye, DVD’ye (Dijital Video Disk) geçmiştir. Günümüzde kullanılmaya devam eden bu teknoloji, tüketiciler için oldukça avantajlıdır. Zira disk, taşınabilir olup, videokasete göre daha az yer tutan depolama alanına sahiptir ve iyi görüntü ve ses kalitesi sunmaktadır. Masaüstü oynatıcılarda, taşınabilir oynatıcılarda, oyun konsolunda ve bilgisayarda gösterilebilmektedir. Bu nitelikleriyle, DVD, ev sinema (İng. home theatre) sistemlerinin başlıca dayanağı haline gelmiştir; ayrıca çok yaygın bir şekilde mevcuttur (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 40).⁴⁰

5.1.1. Sessiz Sinema

Sessiz sinema [[Fr. cinema muet] [İng. silent film (motion Picture, cinematography)] [Al. Stummfilm] S. 1. Sinemanın bulunuşundan sesli sinemanın ortaya çıkışına kadar uzanan dönemdeki sinema. (Sesli film yapımına başlayan her ülkeye göre değişen bu dönem, genellikle 1895’ten 1930’a kadar uzanır). 2. Bu dönemin, kendine özgü dilini, sanatını, deyişini, kurallarını, uygulayımını yansıtan filmlerden oluşan sinema. (Başlıca özellikler: Görüntünün egemenliği, görsel öğelerin üstünlüğü, anlatımın yalınlığı, kurgunun ağır basması, oyun anlayışı (mimikler), arayazılar). (Özön, 1981: 265).

Sessiz film, “içinde, oyuncuların seslerinin duyulmadığı, konuşmaların yazıyla (altyazı) verildiği film”dir. (Film müzik eşliğinde gösterilirdi.)” (Meydan-Larousse, 11. Cilt, 1981: 220).

Elle yapılmış resimlerin perdeye yansıtılmasıyla (1877) sinema filmine doğru adım atılmaya başlanmıştır. Görünen dünyanın aslına uygun hareketli kopyasını yapma

⁴⁰ Sinema tarihine ilişkin daha ayrıntılı bilgi için, Bordwell ve Thompson’ın “Film Sanatı” (2008/2009: 444-463), Monaco’nun “Bir Film Nasıl Okunur?” (2000/2009: 234-364) ve Abisel’in “Sessiz Sinema” (2010) adlı yapıtlarına bakınız.

isteği sonucu 1888 yılında icat edilen Kinetoscope adlı ilk hareketli resim girişiminde, ses de yer almıştır. Ancak, ses kullanımı, uzunca bir süre için bir yana bırakılmıştır. Fotoğraf olgusu, sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bir hareketin ‘an’larının duyarlı şeritler üzerine yazımlanması ve perdeye düşürülerek izlenmesi olgusu, sinema sözcüğünün evrensel olarak kabulüne neden olan Lumière kardeşlerin cinematographe icadına yol açmıştır. Lumière kardeşlerin sinematograf gösterisi (28 Aralık 1895) ilk sinema gösterisi olarak kabul edilmektedir (Abisel, 2010: 13-29).

1900’lü yıllarda sinema, dünyanın pek çok ülkesinde büyük ilgi görmüştür. Çok kısa bir zaman içinde, bir dakikalık binlerce sessiz film çekilmiştir. 1914 yılında, büyük şehirlerde, koltuk kapasitesi bini aşan salonlar açılmıştır (Abisel, 2010: 37-39). Ancak 1920’lerde radyonun yaygınlaşmasının da etkisiyle izleyici sayısındaki artış duraklamaya başlarken, 1930’ların ekonomik krizi ve sessiz filmlerin televizyonda da yayınlanmaya başlaması, sinemaya giden izleyici sayısında önemli bir düşüşe neden olmuştur. Yaklaşık otuz yıl süren sessiz film döneminde film türlerinin hemen hemen hepsi ortaya çıkmıştır (Abisel, 2010: 10, 115).

Sessiz filmlerde herhangi bir konuşma/söz olmadığından izleyiciyi filmde yaşanan olaylar hakkında bilgilendirmek, olayın geçtiği yer ve zamanı duyurmak, kitap, mektup veya gazeteden alıntıları yansıtmak, film kahramanlarının çok önemli sözlerini aktarmak vb. için, çok sık olmamak koşuluyla “ara yazılar” olarak adlandırılan, film sahneleri arasında ekranda görünen metin parçaları kullanılmıştır. Genellikle siyah zemin üzerinde beyaz yazılarla verilen bu yazılar, içerikleri bakımından son derece ekonomik olmak zorunda kalmıştır (Onaran, 1978: 87).

Filmdeki aksiyon üzerine yorum yapan ya da filmin atmosferini güçlendiren resimler veya soyut dekorasyonlar sergilemek yoluyla ara yazıların kendileri de filmin grafik unsurları haline gelmiştir. Örneğin bir aktör kameraya doğru yaklaşır, kendine özgü mimiklerle izleyiciyi etkiler ve dudaklarını oynatır. Sonra görüntü kaybolur ve perdede “Seni seviyorum Angelica” yazar. Daha sonra yeniden görüntüye gelen aktör etkileyici oyununu sürdürür, diz çöker ve dudaklarını oynatır. Bu kez perdede “Benimle evlenir misin?” yazar. Ses olmadığından dolayı sessiz filmlerde izleyiciler oyuncunun sesini kendi duymak istediği şekilde algılar (Aksoy, 2006: 12-13). Dolayısıyla sessiz

film mesajını görüntüler aracılığıyla aktardığından sesli filme göre daha evrensel bir dile sahiptir.

İzleyicinin, filmdeki oyuncunun ne hissettiğini, nasıl bir karakter yaratmaya çalıştığını anlamasını kolaylaştırmak için sessiz filmlerde jest ve mimikler üzerine önemli ölçüde vurgu yapılması gerekmiştir. Bazen de bu abartılı oyunculuğun nedeni oyuncuların tiyatro deneyimlerini sinemaya aktarmalarından kaynaklanmıştır.

Diğer yandan, sessiz filmlerin, sestem tamamen yoksun olmadığı bilinen bir gerçektir. Genellikle oyuncuların hareketlerine ve olaylara eşlik eden canlı müzikler kullanılmıştır. Bunun nedeni müziğin film atmosferini yaratmaya katkıda bulunması ve izleyicilere önemli duygusal ipuçları vermesidir.

Sessiz filmlerin, sessizlikleri, evrensel bir dile sahip olmalarını sağladığı için diğer ülkelerde rahatlıkla izleyici bulmalarını da sağlamıştır. Sessiz sinemada, filmlerin kopyalarındaki yazıların çevirisi ise, aynı sayıda ara yazı ile aynı metin üzerinden yapılarak filme eklenmiştir. Kimi ülkelerde ise (örn. Türkiye’de) bu ara yazılar, üstte orijinal yazı, altta hedef dilde yazı, arada bir çizgi olacak şekilde izleyiciye sunulmuştur (Onaran, 1978: 87).

5.1.2. Sesli Sinema

Sinemanın yaklaşık otuz yıl süren “sessiz” dönemi, 1927 yılında, “ses”in görüntülere eşlik etmeye başlamasıyla son bulmuştur. Film şeridi üzerine eşlemeli olarak yazımlanan diyalog, müzik, efekt ve dış seslerin kullanımı 1930’larda yaygınlaşmıştır (Abisel, 2010: 307).

Özön (1981: 263), sesli sinemayı (İng. sound film; Alm. Tonfilm), “sesli filmlerle başlayan sinema dönemi” olarak tanımlamaktadır.

Ses teknolojisinin devreye girişi Hollywood şirketlerinin güçlerini artırma çabaları nedeniyle ortaya çıkmıştır. 1920’li yıllarda filmler henüz sessiz çekilirken,

1923 yılında üç erkek kardeşin kurmuş olduğu ‘Warner Bros’ film şirketi, imkânlarını zorlayarak film görüntüleriyle senkron kayıtları kullanan ses sistemine yatırım yapmıştır. Sonunda da şirketin 1927 yılında çekmiş olduğu ve sinemada devrim yaratmış olan “The Jazz Singer” isimli sinema filmiyle sesli filme geçiş başlamıştır (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 456). Ancak bu filmde dikkati çeken bir husus vardır ki, o da, filmin sadece şarkılarının sesli olmasıdır. Bu anlamda “Lights Of New York” isimli sinema filmi baştan sona sesli ilk filmidir (Kaçan, 2010: 13).

Sadece bir görüntü dili olarak gelişmiş ve kuramları oluşmuş bulunan sessiz sinemaya sesin girişi, aykırı bir tutum izlenimine neden olmuştur. Bu nedenle Sergei Eisenstein ve Charlie Chaplin gibi sinemanın büyük ustaları, sesin sinemaya sokulmasının, onu öldürdüğünü veya tiyatroya dönüştürdüğünü düşünerek sesli sinemaya karşı çıkmışlardır (Onaran, 1978: 87). Buna rağmen sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte izleyici sayısında büyük bir artış olmuştur. Sinema salonlarının çoğu sese uygun hale getirilmiştir. 1930’lardan başlayarak tüm filmler sesli olarak çekilmeye başlanmıştır.

Ancak bu yeni teknolojik gelişmeyle birlikte bazı zorluklar da ortaya çıkmıştır. Motorun gürültüsünü mikrofon alması diye kamera bir ses bölmesinin içine yerleştirilmiş bu nedenle de kamera hareketi kısıtlanmıştır. Ayrıca oyuncuların sesinin kaydedilebilmesi için kullanılan büyük mikrofon da sabit olduğundan oyuncuların da hareketleri kısıtlanmıştır. Bu tarz sınırlamaların sonucu bu dönem biraz durağan geçmiştir. Ancak bu sorunlara daha sonra çözümler bulunmuştur (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 458).

Sesli filme geçişte sadece teknik nedenli sorunlar yaşanmamıştır. Yapımcılar açısından bu geçiş, büyük bir maddi götürü ve teknik donanım anlamına gelirken, oyuncular için ise yeni bir sanatsal gelişim anlamına gelmiştir. Bu nedenle oyuncuların, sözcüklerin yerini doldurmak için vurgulu jest ve mimiklerle duygularını göstermeye çalıştıkları temsil şekinden farklı bir temsil şekli öğrenmeleri gerekmiştir. Sesin devreye girmesi, en acımasız etkiyi belki de oyuncular üzerinde yapmıştır. Çekimler sesli olduğu için sesleri mikrofona, canlandırdıkları karakterlere uygun olmayan, ses renkleri, aksanları, dil bilgileri, ezber yetenekleri vb. yeterli olmayan pek çok ünlü yıldız sinema dünyasından kayıp gitmiştir. Diğer taraftan sesli filmlerle birlikte

konuşma yeteneğinin de gündeme gelmesiyle tiyatro eğitimi alan sanatçılar daha başarılı olmaya başlamıştır (Aksoy, 2006: 11-13; Abisel, 2010: 309). Oyunculuk alanında önemli değişikliklere yol açan sesin görüntüye uygun olması gerekliliği nedeniyle sesli sinema kendi yıldızlarını yaratmıştır.

Diğer taraftan, sessiz filmde izleyici oyuncunun sesini kendi duymak istediği şekilde algılamasına karşın sesli filmde izleyici sanatçının oyununu izlerken sesini de duyabiliyordu. Böyle bir olaya ilk kez tanık olan sinema izleyicisi bu yeniliği hemen benimsemiştir (Aksoy, 2006: 11).

Ses, sessiz filmin görüntüye dayalı evrensel karakterini de etkilemiştir. Sessiz film, mesajını görüntüler aracılığıyla aktardığından sesli filme göre daha evrensel bir dile sahipken, bu durum, filmlerin seslendirilmesiyle değişmiştir. Filme sesin eklenmesiyle filmin hitap kitlesi ve bölgesel sınırları daha belirginleşmiştir (Abisel, 2010: 309).

Sesin devreye girmesi, aynı zamanda dil engelini de gündeme getirmiştir. Ortaya çıkan bu yeni sorun nedeniyle film piyasaları yavaşlamıştır. Dil engelini aşarak film piyasasını hızlandırmak için çeşitli çeviri teknikleri geliştirilmiştir. İlk ve uzun süre kullanılmış olan tekniklerden biri orijinal kaydın, seyredileceği ülkenin diline arayazılarla aktarılması olmuştur. Ancak, sesin ve görüntünün arayazılar nedeniyle sık sık kesilmesi, film estetiğini oldukça olumsuz etkilemiştir (Cedeño Rojas, 2007: 30-31).

Dil sorunu, film ihracatını önemli derecede engellese de, ekonomik nedenlerden dolayı dış pazardan vazgeçilememiştir. Sorunun ilk çözümü olarak bir filmin farklı dillerde versiyonlarının yapılması düşünülmüştür. Böylelikle aynı senaryo, aynı teknik ekip, aynı dekorasyon ancak her biri farklı (Alman, İngiliz veya Fransız) oyuncularla olmak üzere birçok bağımsız film çekilmiştir (Cedeño Rojas, 2007: 31-32; Bräutigam, 2001: 9). Bu amaçla 1929-1933 yılları arasında büyük yapım firmaları yurt dışına göç etmiş, aynı film, istenen dili konuşan oyuncularla farklı dillerde çekilmiştir. İngilizce 're-production' olarak adlandırılan yöntemden, o ülkenin dilini kullanarak estetiğini ve alımlamasını bozmadan seslendirmeyi sağlanmış olmasına rağmen, çok fazla zaman kaybettirdiği, çok pahalıya mal olduğu için ayrıca yeni oyuncuların ünlü Hollywood yıldızları kadar dikkat çekmemesi nedeniyle vazgeçilmiştir (Karamitroglou, 2000: 8-9).

Bu uygulamanın dezavantajları nedeniyle daha sonra ülkenin tercihiine göre, altyazı ve dublaj yöntemleri denenmiştir (Cedeño Rojas, 2007: 32). Altyazılı filmlerde izleyici hem oyuncuların orijinal konuşmalarını duyabiliyor, hem de ne demek istediklerini okuyup anlayabiliyordu. Ancak altyazılı filmler okuma yazması olmayan veya görme sorunu olan izleyiciler için çok da uygun değildi. Bu nedenle dublaj gündeme gelmiştir. Bu iki yöntem, film çevirisinin bilinen yöntemleri olarak bu güne kadar hayatta kalmıştır.

1932'den itibaren dublaj tekniğı gelişerek film çeviri yöntemleri arasında öne çıkmaya başlamıştır. Dublaj aslında en parlak dönemini II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşamıştır. 1945 yılında Amerikan bölgesinde ilk sinemalar, film gösterimi için lisans almışlardır. Böylelikle film sektöründe, dublaj firmaları da lisanslı kuruluş olmuştur (Bräutigam, 2001: 10-13)

5.2 Türkiye'de Sinema

Türkiye'de sinemanın tarihi gelişimini, birçok araştırmacı farklı şekillerde dönemlere ayırmıştır. Bunların arasından, Nijat Özön'ün yaklaşımı, daha yaygın kabul görmüşlüğe sahiptir; aynı zamanda da, Türkiye'de sinema tarihini ilk bilimsel dönemlendirme çabası olarak kabul edilmektedir. Bu dönemlerin birbirinden keskin çizgilerle ayrıldığını, hatta kimi zaman birbirinin içine geçtiğini belirten Nijat Özön'ün yaklaşımına göre, Türk sinemasının dönemleri şöyledir:

1. İlk Dönem (1914–1923): Hemen her sinemanın başlangıç yıllarında yer alıp, ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin yapıldığı dönemdir.
2. Tiyatrocular Dönemi (1923–1939): Türk sinemasının, bir tiyatro sanatçısının ve bu sanatçının yönetimindeki bir tiyatro topluluğunun elinde kaldığı dönemdir.
3. Geçiş Dönemi (1939–1950): Tiyatrocular ile sinemacılar arasında, bir çeşit köprü işlevi gören, bir ayağı tiyatro bir ayağı sinemada olan sinemacıların yer aldığı dönemdir.
4. Sinemacılar Dönemi (1950–1970): Tiyatroculara karşı bir tepki olarak çıkan akımın olduğu dönemdir.

5. Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970–1987): 1970’ten günümüze dek uzanan son dönemdir (Özön, 1995: 18-19).

Türkiye’de ilk sinema filmi gösterimi, II. Abdülhamit döneminde, 1896 yılında, bir Fransızın Yıldız Sarayı’nda yaptığı gösterimlerle başlamıştır. Daha sonraları Fransız firması Pathe’nin temsilcisi Romanya uyruklu Sigmund Weinberg’in yardımlarıyla Beyoğlu yakınlarında halka açık film gösterimi yapılmıştır. Bu filmler genellikle kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri olmuştur. Weinberg, halkın sinemaya gösterdiği ilgiden dolayı, 1908’de, Türkiye’deki ilk sinema olan Pathe Sineması’nı kurmuştur. İlk Türk sinema gösterimi Cevat Boyer ile Murat Bey’in Şehzadebaşı’nda 19 Mart 1908 de başlattığı gösterimdir. Daha sonraları Şakir Seden ile Fuat Uzkınay, Türk sinemasının açılışını 6 Temmuz 1910’da gerçekleştirmiştir (Kültür ve Turizm Balanlığı, Milli Kütüphane).⁴¹

Türk sinemasının kurumsallaşması ve öykülü film çalışmalarının başlaması ise, Osmanlı ordusunun bünyesinde olmuştur. 13 Şubat 1914’te kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin sinema kolu çalışmaları kapsamında Sedat Simavi tarafından, 1917 yılında “Pençe” ve “Casus” adında öykülü iki film çekilmiştir. Ancak, bu filmler günümüze ulaşamamıştır. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş, yöneticiliğine Sigmund Weinberg ve yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirilmiştir. Adı geçen daire tarafından, cephelerde savaşan birliklerin hareketlerini, önemli olayları, askeri fabrikaların çalışmaları, müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanılışını ve askeri manevraları gösteren belge türünde birçok film çekilmiştir (Arslan, 2007: 53-54). 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen “Ayastefonos’daki Rus Abidesinin Yıkılışı” ilk Türk filmi olarak tarihe geçmiştir.

1916 yılından 1921 yılına kadar geçen sürede yaşanan savaş, işgaller, ekonomik, siyasal ve toplumsal olaylar gibi tüm olumsuz koşullara rağmen Türk sineması var olabilmıştır (Arslan, 2007: 57). İstiklal Savaşı yıllarında birkaç senaryolu film yapılmışsa da Türk sineması Muhsin Ertuğrul ve Kemal Film ile firmalaşmıştır (Kültür ve Turizm Balanlığı, Milli Kütüphane).⁴² 1921’de İstanbul’da Türk Sinemasının ilk özel film şirketi olan Kemal Film kurulmuştur. Ertesi yıl, Kemal Film şirketinin kurucuları

⁴¹ <http://www.mkutup.gov.tr/menu/80> adresinden 10 Mart 2013’de alındı.

⁴² <http://www.mkutup.gov.tr/menu/80> adresinden 10 Mart 2013’de alındı.

Kemal ve Şakir Seden kardeşler, o sırada yurt dışında olan Muhsin Ertuğrul'a, Türkiye'de film çekmesi için teklifte bulunmuştur. Teklifi kabul eden Ertuğrul, Türkiye'deki ilk sinema yönetmenliğine başlamıştır (Arslan, 2007: 59).

Daha sonra İpek film şirketiyle anlaşılan Ertuğrul'un, 1931 yılında başladığı "İstanbul Sokaklarında" adlı film, Paris'te bir stüdyoda seslendirilip, sinemalarda gösterime girerek Türk sinemasının ilk sesli Türk filmi olmuştur (Kaçan, 2010: 14). Daha sonra ilk sesli Türk filminin gördüğü büyük ilgi ve yaptığı büyük gişe hâsılatı, sesli film çekimini hızlandırmıştır. Ancak, yurt dışında gerçekleşen yüksek maliyeti aza indirmek için Türkiye'de sesli film stüdyosu kurulması kararlaştırılmıştır. Bu amaçla, 1932 yılında, Nişantaşı'ndaki eski bir askeri fırın, sesli film stüdyosu olarak yeniden düzenlenmiştir (Arslan, 2007: 127-128). Muhsin Ertuğrul'un bir iki sesli belgesel film denemesinden sonra çektiği ve seslendirmesi İpekçi Kardeşlerin Nişantaşı'nda kurduğu stüdyoda yapılan "Bir Millet Uyanıyor" filmi ise, Türkiye'de seslendirilen ilk Türk filmi olmuştur (Kaçan, 2010: 14).

Faruk Kenç ile bilimsel bir tarz geliştiren Türk sineması "Yılmaz Ali ve Dertli Pınar" filmleri ile yeni bir aşama kaydetmiştir. Baha Gelenbevi'nin "Deniz Kızı" adlı filmi ile Şadan Kamil'in filmleri, Türk tiyatrosunu sinema ile birleştirmiştir. 1934'ten sonra Vedat Örfi Bengü'nün Mısır'a giderek bu ülke sinemasının ilk örneklerini vermesi, Türk sinemasında da melodramın yerleşmesinde etkili olmuştur. Türk sinema izleyicisinin beğenisi melodrama dönük olduğundan, yönetmenler de hızla Mısır filmlerinin uyarlamalarını çekmeye başlamışlardır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Allah'ın Cenneti" adlı filmi türünün en iyi aşk melodramıdır ve sonraki yılların melodramlarının ilk örneğini oluşturur. 1950'li yıllardan sonra, sinemaya toplumsal konuların yanında ağırlıklı olarak melodramlar yer almıştır. 1960'lı yıllarda sinemaya, melodram formuna bağlı, çocuk kahramanların rol aldığı "Sezercik", "Ömercik", "Ayşecik" filmleri eklenmiştir. Arabesk tarzın temellerinin atıldığı fakirlik, sakatlık, karşılıksız aşklar, kader kurbanları vb. dramatik Türk ekolünü yaratmış ve senaryolar aynı üslup ve konuları yıllarca işlemiştir. Kısa zamanda ticari kaygılar sinemasal öğelerin önünü kesmiş, aynı tür filmlerde aynı oyuncular kamera karşısına geçmiştir.

Hatta aynı senaryolar, dönemin gözde oyuncularıyla defalarca yinelenmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Kütüphane).⁴³

Sinemanın anayurdu sayılan ABD’de ilk filmlerin çekildiği yıllarda, Türkiye’de de sinemanın durumu çok gerilerde değilken, belki de aradan geçen yıllarda sinemanın bir sanayi haline gelememiş olması dolayısıyla filmler sesli çekilememiş sonradan seslendirilmiştir. Türkiye’de sinema sektörünün zayıf kalmasının nedenleri arasında, genellikle yapımcıların sinemadan elde ettikleri geliri yine bu sektöre yatırmamaları, sansür koşullarının ağırlığı ve sansürün konu kısıtlaması getirmesi sayılabilir. Birçok nedenden dolayı Türk sineması istenen noktaya gelememiştir. Ancak seslendirme sektörü hızlı bir gelişme içinde olmuştur (Aksoy, 2006: 14). Aksoy, bu sektöre ilişkin şöyle demektedir:

Bu sektörün en önemli eksiği, uzun yıllar dar bir sanatçı kadrosunun dışına çıkamayışındır. Yeşilçam seslendirmesi, başarılı olmasının yanı sıra, hep aynı kişilerce yapıldığı için, bir anlamda klişeleşmiştir. Öyle ki, izleyici seslendirme sanatçısının sesini duyduğu anda, onun konuştuğu karakterin iyi adam mı, kötü adam mı, komik mi olduğunu derhal anlar hale gelmiştir. Jön konuşan sesler, uzun yıllar bir elin parmak sayısını bile bulamamıştır. (Aksoy, 2006: 15)

1950’li yıllar Türkiye’de sinemanın hareket kazandığı yıllar olmuştur. Bu yıllar, tiyatroya özgü temsil biçiminin sinemaya özgü olanla yer değiştirmesine dayanarak Türk sinema tarihinde “sinemacılar dönemi” olarak anılmaktadır. Bu yıllarda Türk toplumunun, “Amerikan tarzı yaşam biçimi” ile tanışmasında belki de en büyük rolü, Türkiye’ye II. Dünya Savaşı sırasında giren Amerikan filmlerinin oynadığını söyleyebiliriz. Bu dönemde Türkiye’deki sinema salonlarının neredeyse tamamında Amerikan filmleri gösterilmiştir. Avrupa film endüstrilerinin savaş koşullarıyla yıpranması ve Türk Sansür Kurulu’nun, Rusya ve Doğu Avrupa kökenli filmlerin Türkiye’de gösterimine getirdiği yasak nedeniyle, Türkiye’deki sinema salonlarında Amerikan filmleri hâkim olmuştur (Kaya-Mutlu, 2003: 89-91).

Bu dönemde sinemada yabancı film seslendirmelerinde tek adres İstanbul olmuştur. 1968 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nun (TRT) Ankara’da

⁴³ <http://www.mkutup.gov.tr/menu/80> adresinden 10 Mart 2013’de alındı.

yayına başlamasıyla yabancı film seslendirmesi, televizyonda da kendine yer edinmiştir. 1972 yılında televizyonda ilk kez “Bedava Dünya Gezisi” adlı yabancı dizi Türkçe seslendirilmiştir. Kurumun Türkçe yayın yapan kanalında başlangıç yıllarında gösterilmiş ithal TV dizilerinin büyük çoğunluğu kendi ülkelerinde renkli olarak çekilip yayınlanmış olmalarına rağmen, ancak 1982 yılından sonra renkli yayına geçen TRT’de siyah beyaz olarak yayınlanmıştır. TRT’nin politikası gereği tamamı Türkçe dublajlı olarak gösterilen dizilerin yine büyük çoğunluğu ABD kökenli olmuştur.⁴⁴

5.3 Sinema Kuramı

Sinema kuramı (İng. theory of the film; Alm. Filmtheorie, Theorie der Film), “sinemadaki yaratma çabalarına yön veren, sinema yapıtlarının dayandığı ilkeleri açıklayan, görüş, düşünüş, tutumların uyumlu bir dizge içinde ortaya konmasından oluşan bilgi”dir (Özön, 1981: 272).

Sinema kuramının hedefi, sinema olgusunu daha fazla anlamaktır. Toplumu yansıtan ve toplum hayatında etkin bir yeri olan filmlerin incelenmesi ve çözümlenmesi için geliştirilen kuramlar, sinemayı anlamada, filmlerin yapıldığı toplum ve kültür arasındaki bağları kavramada etkili olmaktadır. Sinema kuramlarının bir dizi karşıtlıktan oluştuğunu belirten Monaco bu karşıtlıkları şöyle sıralar:

Uygulama (pratik) ile ideal arasındaki karşıtlık olan birincisini, eleştiri (pratik) ile kuram (ideal) arasındaki ayrım gündeme getirir. Bununla yakından ilişkili başka bir karşıtlık, “kurallar koyucu” ve “tanımlayıcı” kuramlar ile eleştiri arasında olanıdır. Kurallar koyan kuramcı filmin nasıl olması gerektiğini düşünür, oysa tanımlayıcı kuramcı yalnızca filmin ne olduğuyla ilgilenir. ... Üçüncü ve en önemli karşıtlık kuram ile uygulama arasında olanıdır. Gerçek şudur ki, hiçbir yönetmen sanat yapmak için kuramsal çalışma yapmak zorunda değildir. ... Ancak sinema sanatı giderek daha karmaşık hale gelirken kuram ile uygulama arasında bir köprü kuruldu. İlgi çeken

⁴⁴ <http://tr.wikipedia.org/wiki/TRT> adresinden ve http://tr.wikipedia.org/wiki/1970%27li_ve_1980%27li_y%C4%B1llarda_TRT_telemizyonunda_yay%C4%B1nlanan_yabanc%C4%B1_diziler adresinden 10 Mart 2013’de alındı.

çağdaş sinemacıların çoğu öncellerinden farklı olarak, artık güçlü kuramsal temellere dayanıyor (Monaco, 2000/2009: 368).

İlk başlarda eğitilmiş kişilerin sinemayı fazla ciddiye almaması nedeniyle ilk dönem sinema kuramlarının çoğunun amacı saygın bir statü kazanmak olmuştur. Bu nedenle, sinema kuramına ilişkin ilk yapıtların çoğu kural koyucu olmuştur. Ancak günümüzde, sinema kuramları giderek daha az talepkar ve daha çok sorgulayıcı hale gelirken, kural koyma yerine çok daha bilimsel araştırma yöntemleri almıştır (Monaco, 2000/2009: 369).

Freudcu düş psikolojisi, 1920'lerden itibaren birçok sinema kuramının başvurduğu bir çözümleme yöntemi olmuştur. Film olgusuna psikolojik ilkeleri uygulamış olan felsefeci Hugo Münsterberg'in sinemayı entelektüel açıdan çözümlemesi, yalnızca sinemanın gereksinim duyduğu saygın statüyü sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bugün dahi sinema kuramlarının en dengeli ve en nesnel taslaklarından biri olmuştur (Monaco, 2000/2009: 371).

İki sinemacı V.I. Pudovkin ve Sergei Eisenstein sinema kuramlarının gelişimini derinden etkileyen "biçimci kuram"ın, henüz tam sistematik hale gelmemiş yapısını ortaya çıkarmıştır. Aynı dönemde Macar eleştirmen, yazar ve yönetmen Béla Balázs da biçimci düşünce çizgisini yakalamaya çalışmıştır. Pudovkin, Eisenstein ve Balázs, sinema için kurallar koymaktan çok sanatlarını tanımlamayı isteyen bir sinema anlayışını hayata geçirmiştir (Monaco, 2000/2009: 379).

Diğer başlıca sinema kuramcılarında farklı olarak André Bazin, tek tek filmler üzerine düzenli olarak yazı yazan bir eleştirmendir. Kuramı, onun pratik, tümdengelimli deneyimiyle derinden ilişkilidir. Bazin ile birlikte sinema kuramı ilk kez bir reçete ve bildiri konusu olmaktan çıkmış, sınırlarının çok iyi farkında olan tümüyle olgun entelektüel bir etkinlik haline gelmiştir. Bazin, temelini uygulamadan alan tümdengelimci bir sinema kuramı geliştirmeye çalışmıştır. Onun kuramının büyük bir bölümü özdeşleşme ve türlerin eleştirel incelemesi yönünde ilerlemiştir (akt. Monaco, 2000/2009: 385-388).

1950’li yıllarda sinema soyut yaratım kuramlarından somut iletişim kuramlarına geçiş yapmaya başlamıştır. Böylelikle, filmin, görülebilir bir düşünce ürünü olduğu ve izleyicinin filme bir gerçeklik ya da gerçekliğin düşü gibi değil de, başka bir bireyin dışavurumu olarak yaklaşabileceği anlaşılmıştır (Monaco, 2000/2009: 388).

Christian Metz, sinemayı bilimsel yöntemlerle araştırarak sinemasal anlama hükmeden kodlar dizgesinin tam bir açıklamasına yönelmiştir. Sinema kuramının dizisel ve dizimselleri içinde bir filminden nasıl anlam çıkarılacağını ele almıştır. Metz daha önce belirttiğimiz “film” ile “sinema” arasındaki ayrımı (bkz. 5) koyarak, kodlar anlayışının filmin sınırlarını aştığını açıklamıştır. Ona göre filmde işleyen birçok kod, kültürünün diğer alanlarından gelir. Bunlar “sinemaya özgü olmayan kodlardır”. Bir kodlar hiyerarşisi vardır. Film tamamen bu kodların olası dizisidir (akt. Monaco, 2000/2009: 395-399).

1980’ler ve 1990’larda Freudcu kuram geri çekilmeye başlarken, daha önceki yılların göstergebilimsel keşifleri “bilişsel sinema kuramı” ve kültürel araştırmalara yönelmiştir. Göstergebilimin epistemolojik (bilgi kuramı ile ilgili) araştırmasının uzantısı olan bilişsel sinema kuramı, izleyicinin bir filmi anlama yolunu, filmleri nasıl okuduğumuzu araştırmaya çalışmıştır. Kültürel araştırmalar ise popüler kültür metinleri ile izleyicileri veya okuyucuları arasındaki ilişkileri, yani filmleri nasıl kullandığımızı anlamaya çalışmıştır (Monaco, 2000/2009: 401).

1980’lerin başından bu yana, yüzeysel değerlendirmeler kuramların yerini almıştır. Sinema kuramının şimdiki gidişatı kural koyuculuktan çok tanımlayıcı olma yönündedir. Tamamen olgunlaşmış bir sanat olarak sinema artık bağımsız bir girişim değil, kültürümüzün dokumasında tamamlayıcı bir bileşendir (Monaco, 2000/2009: 400-402).

5.4 Sinema Dili

Sinema dili (İng. film language; Alm. Filmsprache), “1. Sinemanın bir anlatım aracı olarak taşıdığı özellik ve olanakların, kendine özgü sözcük dağarcığının, bunların

kullanılış biçiminden doğan değişin oluşturduğu dil. 2. Sinemanın gereklerine, niteliklerine uygun anlatım yolu”dur (Özön, 1981: 270). Sinema dili kavramı artık herkes tarafından bilinen ve sıkça kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

Fransız göstergebilimci ve sinema kuramcısı Christian Metz’e göre film, güçlü bir anlatım aracıdır. Metz, sinemanın en küçük birimi olan çekimi, dilin tümcesi gibi görür; her çekim tek bir anlam taşır ve diğer çekimlerle bir araya gelerek yananamlar kazanır. Metz’e göre, yapısından dolayı yananamlar yaratan sinemanın başka yananlam yaratıcılarına gereksinimi yoktur. Zira sinemada, gösteren ile gösterilen aynıdır. Sinemada görüntülerin göstereni gerçeğe çok benzediği için düzanlam oluşur; bu düzanlamalardan nasıl bir yananlam oluşacağı ise diğer görüntülerle/çekimlerle bütünleşmesine bağlıdır (akt. Belkaya, 2001: 76-77).

Monaco, sinemayı büyük ölçüde dile benzetmekle birlikte, sinema dilinin, İngilizce, Fransızca ya da matematik anlamında bir dil olmadığını, her şeyden önce sinemada gramer kuralına uymanın mümkün olmadığını ve sözcük bilgisi öğrenmek gerekmediğini belirterek “sinemanın grameri yoktur. Yine de sinema dili içinde kullanılan belli belirsiz bir biçimde tanımlanmış bazı kurallar vardır” demektedir. (2000/2009: 149-151, 167).

Kamera ile farklı zaman ve farklı mekânlarda kaydedilen çekimlerin birbiri ardına verilmesi (kurgu) yoluyla, geriye dönüş tekniğini kullanarak, o zamana kadar hep ileriye akan zamanın sırasını bozan D. W. Griffith’in kullandığı bu yöntem, yakın çekimler ve ‘pan’lar sinema dilinin oluşumda (anlatımda) önemli bir etki sağlamıştır (Abisel, 2010: 93-114). Bu açıdan, Griffith, birçok sinema tarihçisi tarafından “sinema dilini oluşturan” olarak kabul edilmektedir.

Sinema dili, konuşma dili veya yazınsal dil ile karşılaştırılmaya çalışılıp, klasik kuramcılar tarafından sözcük ile çekim, sahne ile tümce, sekans ile de paragraf açısından benzetmeler yapılırsa da Monaco (2000/2009: 157), bu benzetmelerin çok tutarlı olamayacağını, zira sinemanın tek tek birimlerden çok bu birimlerin bir araya gelmesi ile oluşan anlam sürekliliğine dayandığını savunmaktadır:

Gerçek olan, sinemanın, yazılı ve sözlü dillerden farklı olarak, böylesi birimlerinden değil, ama daha çok anlamın sürekliliğinden oluştuğudur. Bir çekim, bizim onda okumayı istediğimiz kadar enformasyon içerir ve çekim içinde tanımladığımız birimlerin tamamı nedensizdir. Bu nedenle sinema bize bir dil sunar ki, bu dil: Gösterenin, gösterilenle neredeyse aynı olduğu kısa-devre yapmış göstergelerden oluşur ve temel bir birimi teşhis edemediğimiz ve bu nedenle niceliksel olarak tanımlayamadığımız sürekli, bölünmez bir sisteme dayanır (Monaco, 2000/2009: 157).

Bir başka deyişle sinema göstergebilimi, sinemayı bir “dil” olarak tanımlar. Sinema dilinin,

kodlanmış grameri, sayılı sözcüğü, hatta bilimsel kullanım kuralları yoktur ve... bir dil “sistemi” de değildir ama yine de dilin yaptığı gibi, aynı iletişimsel işlevlerin çoğunu yerine getirir. ... Sinemanın grameri yoktur ama kodlar sistemi vardır. Bir vokabüleri yoktur ama bir göstergeler sistemine sahiptir. Sinema aynı zamanda diğer iletişim sistemlerinin kod ve gösterge sistemlerini kullanır. Örneğin müzikal bir kod filmin müziği içinde ifade edilebilir. Anlatıya ya da resime ait birçok kod sinemada kullanılabilir (Monaco, 2000/2009: 65).

Görsel ve işitsel anlatım aracı olan sinemanın kendine özgü bir anlatım dili olduğu, sinema dilinin bir gösterge dizgesine sahip olduğu şüphesizdir. Sinema ürünü olan filmlerde, görsel düzlemde yer alan göstergeler ile işitsel düzlem göstergeleri öylesine bir araya gelmiş değildir. Oyuncuların fiziksel özellikleri, jest ve mimikleri, kostümler, dekor, sahne donanımı vb. görsel düzlem göstergelerini oluştururken, sözler, oyuncunun ses özellikleri ve konuşma şekli, ses efektleri, müzik vb. işitsel düzlem göstergelerini oluşturmaktadır. Her iki düzlem göstergeleri anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde bir araya getirilir ve filmin göstergesel dizgesini oluşturur. Hem sözlü, hem de hareketli gösteri biçimiyle filmler, gerçekliğin oldukça benzerini verebilir. Böylelikle bir izleyici, gösterilen olayın tam içerisine girerek, öykünün bir sahnesini kendi benliğinde hissedebilir, filmdeki karakterle özdeşlik kurabilir. Sinema, zaman ve uzam kavramlarını inanılmaz biçimde değiştirip kullanabilir. Bu nedenle de

sinema, yazılı ve sözlü dillerin nadiren yapabildiği, kesin bilgi iletebilme özelliğine sahiptir. “Film, tahayyül edemediğinizdir.” Dil sistemleri, düşüncelerin ve soyutlamaların somut olmayan (nonconcrete) dünyasıyla ilişki kurmada çok daha iyi bir

ekipmana sahip olabilir ... ama onlar fiziksel gerçekliğin kesin bilgisini aktarma kapasitesine sinema kadar sahip değildirler (Monaco, 2000/2009: 157).

Sinema dilinin anlatım olanaklarının diğer sanatların anlatım olanaklarından çok daha zengin olduğu görülmektedir. “Her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir” diyen Bazin (1995: 19) bununla ilgili olarak “sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur” demektedir.

Ancak, sinema sanatı, sahip olduğu anlatım olanaklarını, Başkan’ın (1988: 368) da belirttiği gibi yalnızca, zaten var olan hareketleri yansıtmakta kullanırsa, bir ‘beceri gösterisi’ olmaktan öteye gidemez. Sinema olgusunun bir sanat olabilmesini “belli bir ‘amaçlılık’ güderek, sözlü ve hareketli görüntü yolu ile belli bir ‘bildiri’ aktarması” gerektiğine bağlayan Başkan, “bu bakımdan, sinema anlatımı, genel olarak ‘bildirişim modeli’ ve özel olarak da ‘insan-dili modeli’ içerisinde yorumlanabilir” (1988: 368-374) demektedir.

Sinemaya kişilik kazandıran, sahneleri belli bir biçimde düzenleyerek belli bir dizim elde eden kurgu aşamasını, eldeki sözcüklerden yararlanarak bir tümce meydana getirmeye ve daha geniş bir çapta alınırsa bir kitap yazmaya benzeten Başkan (1988: 374), bu açıdan ‘sinema dili’nin bir yerde ‘insan diline’ belli bir benzerlik gösterdiğini belirterek bununla ilgili başka yapılan benzetmeleri de açıklar:

Eğer kamera bir ‘kalem’ ise, sahneden sahneye geçiş bir ‘virgöl’, sahne kararması bir ‘nokta’, ve sahne de ‘tümce’ olarak yorumlanabilir; aynı yerde geçen sahnelerden oluşan bir dizi de ‘paragraf’ olarak alınabilir. Ne var ki, sinema dili, insan-diline benzemek zorunda değildir. Çünkü insan-dili yalnızca sözlü olduğu halde, sinema dili hem sözlü konuşma göstergelerinden, hem görsel görüntü göstergelerinden, hem de müzik gibi sesli göstergelerden yararlanan zengin bir anlatım aracıdır (Başkan, 1988: 375).

Başkan’ın bu benzetmesi gibi, klasik kuram da, çekimin filmin sözcüğü, sahnenin onun tümcesi ve sekansın da onun paragrafı olduğunu öne sürer. Ancak

Monaco bu görüşe katılmayarak, çekimin, bir anlamın en küçük birimi olan sözcüğe eşit derecede benzemediğini ileri sürer. Ona göre, “çekimin bir süresi vardır. Zamanın akışı içinde farklı bir dizi görüntü vardır. O halde tek bir görüntü, çerçeve filmdeki anlamın temel birimini oluşturmaz” (Monaco, 2000/2009: 156)

Film dilinin anlam kodları üzerinde duran Chaume'ye (2004: 16) göre film, sözdizimsel kurallara göre bir araya gelmiş olan bir dizi gösterge kodundan oluşmaktadır. Bu bir araya geliş, izleyicinin anlama ulaşabilmesini sağlayacak şekilde olmaktadır. Chaume'ye (2004: 16-23) göre, her kod birçok göstergeden oluşur ve bir araya gelişleriyle anlamın oluşmasını sağlar. Bu göstergesel kodlar şunlardır: dilsel kod (İng. linguistic code), dil dışı kodlar (İng. paralinguistic codes), müzikal ve özel efekt kodu (İng. musical code and the special effects code), ses düzeni kodu (İng. sound arrangement code), ikonografik kodlar (İng. iconographic codes), fotografik kodlar (İng. photographic codes), planlama kodu (İng. planning code), hareket(lilik) kodları (İng. mobility codes), grafik kodları (İng. graphic codes) ve sözdizimsel kodlar (İng. syntactic codes). Chaume'nin görsel-işitsel metinlerin anlamlarına yönelik bu on kodunu, film dili açısından değerlendirerek, kısaca şöyle özetleyebiliriz:

1. Dilsel kod: Sözlü söylemleri kapsar. Bu söylemler, doğaçlama şeklinde değil, planlıdır.
2. Dil dışı kodlar: Gülmeler, duraksamalar, ses yüksekliği ve tonlama gibi ses niteliklerini kapsar.
3. Müzikal ve özel efekt kodu: Müzik, şarkı ve özel ses efektlerini kapsar.
4. Ses düzeni kodu: Filmde yer alan bir karakterin veya nesnenin çıkardığı sesler, diğer bir deyişle hikâyenin içinde kalan sesler (İng. diegetic sound) ile filmde bir karaktere veya nesneye ait olmayan, örneğin arka fon müziği gibi, görüntünün dışından gelen sesleri (İng. non-diegetic sound) kapsar.
5. Planlama kodu: Yakın çekim, uzak çekim, arka plan çekim gibi çekimin farklı türlerini kapsar. Bu çekimlerin olay örgüsünde bir anlamı vardır.
6. Hareket kodları: Bunlar, görüntüdeki oyuncunun ağız hareketleri ile proksemik ve kinetik kodları içerir. Proksemik, karakterler arasındaki mesafe ile karakterlerin kamera ile olan mesafeleri ile ilgilidir. Kinetik kod ise, örneğin oyuncunun göz kırpması gibi, oyuncunun hareketleriyle ilgilidir ve dilsel kod ile senkron ve uyumlu olmalıdır.

7. İkonografik kodlar: Görsel kanaldan iletilen en önemli kodlardır; görüntüsel göstergeler (İng. icons), belirticiler (İng. indices) ve simgelerden (İng. symbols) oluşur. Bu ikonografik simgelere, sözlü bir açıklama eşlik eder veya etmez.
8. Fotografik kodlar: Filmde, renklerin kullanımı (kasıtlı bir renk kullanımı, renklerin geleneksel bir anlamı olabilir), perspektif, aydınlatmada olan değişiklikleri kapsar.
9. Grafik kodları: Bir film sahnesinde kullanılan, başlık, altyazı, metin veya ara yazılar şeklinde yazılı mesajları kapsar.
10. Sözdizimsel kodlar: Görüntüsel göstergesel çağrışımlar, bir sahneden başka bir sahneye geçişler, bir sahnenin, anlatının ve olay örgüsünün gelişimindeki pozisyonunu kapsar. Örneğin görüntüsel göstergenin işitsel ve görsel tekrarının bir anlamı vardır (Chaume, 2004: 16-23).

Kurgu, mizansen, çekim ölçekleri, kamera hareketleri gibi unsurlar, anlatının diğer bir deyişle dilin oluşmasına yardımcı olur. Griffith'in, sinema dilinin en önemli ögesini oluşturan kurguya yeni bir boyut getirmesi, montajın, sinema dili içerisinde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Sinema dilinin en önemli anlam yaratma aracı olan kurguyu Asiltürk (2008: 33), "her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratma için bütünü'nün parçalarını öncelikle zihinde birleştirme; hiç değilse çekimden çekime, sahneden sahneye geçişe estetik nitelik verme işi" olarak tanımlar. Çekimleri, sinemanın sözcükleri olarak değerlendiren Asiltürk (2008: 35), çekimler arasındaki bağı, biçimsel ve anlamsal açıdan insanların zihninde tamamlayan kurgunun, sinemada anlam üretiminde en önemli araç olduğunu vurgular.

Onaran (1978: 86), sinemanın kendi başına bir dil olduğunu, bu dilin de görüntü dili olduğunu ve ses ögesinin ancak destekleyici olarak sonradan ortaya çıktığını belirtir. Farklı ülkelerin insanları, kendi kültürü, gelenek ve görenekleri çerçevesinde olaylar karşısında değişik tepkiler gösterir. Ancak kimi durumlarda tüm insanlara özgü ortaklaşa tepkiler de vardır. Onaran, bu nedenle sinemanın ticari bakımdan evrenselliğinin, tüm ülkelerin izleyicisinin yadırgamayacağı davranışları ve tepkileri tercih eden filmlerin yapılmasına yol açtığını ve sinemanın evrensel bir görüntü dili durumuna sokulduğunu belirtir.

Özetle, sinema sanatı, anlamın ve mesajın üretiminde ve iletiminde kendine özgü özel bir dil kullanmaktadır ve bu dil, anlam üreten göstergeler dizgesine sahiptir. Kostümler, dekor, sahne donanımı, ışıklandırma, çekim biçimleri, müzik, ses efektleri vb. ve bunların anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde montajı ve kurgulanması, sinema dilini oluşturmaktadır.

5.5 Sinema Göstergebilimi ve Sinemada Anlam

Daha önceki bölümlerde göstergebilim kapsamlı biçimde ele alınmıştır (bkz. 4.10.2). Burada kısaca hatırlatacak olursak, göstergebilim “toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen dal; anlamlamayı ele alan dal” (Vardar, 2002: 106) olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda gösterge ise, “kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb.”dir (Rifat, 2000: 129).

Belçikalı çeviribilimci Dirk Delabastita, 1989 yılında yayımlanan “Çeviri ve Kitle İletişimi: Film ve TV Çevirilerinin Ekinsel İtici Güç Oluşturma Niteliği”⁴⁵ adlı eserinde film kavramını, TV programları, belgeseller vb. de kapsayacak şekilde geniş anlamda ele alarak, filmin çok kanallı, çok kodlu bir iletişim türü olduğunu belirtmektedir. Filmle iletişim, iki kanaldan gerçekleşmektedir: Hem görsel kanal (ışık dalgaları) hem de işitsel kanal (hava titreşimleri) aynı anda kullanılmaktadır. Bu iki kanal, film iletişimini izleyiciye ulaştırmaktadır. Filmin gerçek anlamının oluşturmasında ise kodlardan yararlanılmaktadır. Bir filme, anlamlı gösterge oluşturacak şekilde biçim veren ve izleyicilerin filminden anlam çıkarmasını sağlayan sayısız kod (sözel kodlar, yazınsal kodlar, yakınlık/uzaklık kodları, hareket kodları vb) bulunmaktadır. Bu kodlardan elde edilen göstergeler, çeşitli biçimlerde birleştirilerek filmin makro-göstergesini oluşturmaktadır. Bir film izlerken, izleyici, karmaşık bir gösterge bütünüyle karşı karşıya gelmektedir. Bu göstergelerin malzeme yapısı neredeyse bütünüyle önceden belirlenmiştir (Delabastita, 1989/1990: 73–75).

⁴⁵ Özgün adı: Translation and Mass-communication: Film- and T.V.-translation as Evidence of Cultural Dynamics

Görülüyor ki, filmlerin anlamlarının çözümlenmesi ile göstergebilim arasında sıkı bir bağ vardır. Sinema olgusunun tam çözümlemesini sunma ve bu olguyu ölçme amacı güden yarı-bilimsel bir sistemle işe başlayan göstergebilim, sinemanın doğasını anlatmanın ortak mücadelesine önemli katkılarda bulunmuştur. Christian Metz, Umberto Eco ya da Roland Barthes gibi mükemmel biçemcilerin ellerinde göstergebilimin araçları çekici ve aydınlatıcı sonuçlar üretebilmiştir (Monaco, 2000/2009: 396, 397). Günümüz sinema göstergebilimcilerinin önde gelenlerinden olan Umberto Eco, 1960'lı yılların başından bu yana göstergebilimin gelişimini dört aşamaya ayırmıştır:

1. aşama: Eco'ya göre 1970'li yılların başına kadar süren birinci aşamada göstergebilim bağımsızlık mücadelesi verirken, dilbilimin kabul edilen modellerine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır.
2. aşama: Bu aşama, göstergebilimcilerin kendi çözümleme sistemlerinin basit ve evrensel olmadığını anladıklarında başlamıştır.
3. aşama: 1970'lerin başında başlayan bu aşamada göstergebilimciler filmin üretim sürecine yoğunlaşmışlardır. Burada, sürecin ve metinlerin oluşumunun göstergebilimi merkezde olmuştur.
4. aşama: 1975'te başlayan dördüncü aşamada, dikkat üretimden tüketime, metinlerin oluşumundan metinlerin algılanışına kaymıştır. Bu aşamada sinema göstergebilimi, Fransız bilge Jacques Lacan'ın Freudcu psikolojiye yaklaşımından büyük ölçüde etkilenmiştir (akt. Monaco, 2000/2009: 396).

Sinema ile dil arasında bir karşılaştırma yapan Metz'e göre imge bir sözcük, sekans da bir tümce olmamasına rağmen sinema bir dil gibidir. Sinemayı diğer dillerden kesin olarak ayıran onun kısa devre göstergesidir ve burada gösteren ile gösterilen neredeyse aynıdır. Normal dillerde, bir dili kullanmak için insan onun seslerini ve anlamlarını, hem gösterenlerini hem de gösterilenlerini anlayabilmelidir. Ama bu sinema dili için geçerli değildir; zira sinemada gösteren ve gösterilen neredeyse aynıdır, bir başka deyişle gördüğümüz anladığımızdır. Bu nedenle Metz, anlatıma başvurmanın sinemada merkezi öneme sahip olduğunu düşünmüştür. Böylelikle sinemasal anlatıda iki önemli farklılıktan bahsetmiştir (akt. Monaco, 2000/2009: 397-398):

1. Temel anlam ve yananlam arasındaki farklılık: Metz, sinemanın en küçük birimi olan çekimi, tümce ile eşdeğer tutmakta, her çekimin tek bir anlam taşıdığını, başka çekimlerle bir araya gelerek yananlamlar edindiğini ileri sürmektedir (Belkaya, 2001: 76).
2. Dizisel (paradigmatik) ve dizimsel (syntagmatik) yapılar arasındaki farklılık.
 Dizisel: Çekmek için neyin seçileceğidir (ne çekilecek).
 Dizimsel: Bunun nasıl kurgulanacağıdır (nasıl sunulacak). Sinemayı diğer sanatlardan çok net bir biçimde ayıran, bir anlamda en fazla “sinemasal” özellik gösteren dizimsel kategoridir (Monaco, 2000/2009: 159).

Metz’in dizisel-dizimsel ayrımının Saussure’ün, dil göstergeleri arasındaki dizisel (çağrışımsal) ve dizimsel ilişkileriyle aynı doğrultuda olduğunu görüyoruz. Saussure’e göre (1916/1998: 178-183), dil göstergesi, dilin dizisel (çağrışımsal) ve dizimsel işleyişi içinde yer alır ve tümce içinde birbirinin yerine alabilecek, anlam açısından birbiriyle uyumlu sözcükler dizisel, bunların bağlı bulundukları dilin kuralları çerçevesinde sıralanması (sözdizimi) ise dizimseldir.

Monaco’ya (2000/2009: 37-38) göre, göstergebilimcilerin yaklaşımı, sanat dalları ve iletişim araçlarını, hem dil ve dil dizgeleri olarak hem de yalnızca ne dendiğine değil, aynı zamanda nasıl dendiğine bakarak araştırmaktadır. Göstergebilimciler, kültürel görüngüler içinde işleyen kodları ve yapısal dizgeleri tanımlamaya çalışır, bunu dilbilimsel bir model kullanarak yapar.

Metz’in sinemada yananlamla ilgili görüşüne katılan Monaco bu görüşünü şöyle belirtir:

Doğası gereği yazılı/sözlü dil analiz eder. “Gül” sözcüğünü yazmak, gül ideasını soyutlamak ve genelleştirmektir. Dilbilimsel dillerin gerçek gücü, onların temelanlamsal yeteneğinde değil, dilin yananlamsal yeteneğinde yatar. Bir sözcüğe atfettiğimiz anlam zenginliği, onun temelanlamını aşar. ... Sinemanın da yananlamsal yeteneği vardır (Monaco, 2000/2009: 157-158).

Sinemada, temel anlam ve yan anlamın haricinde mecaz anlamlar da, “başka bir deyişle, bir göstergenin öğelerini – gösteren ve gösterilen - birbiriyle yeni bir ilişki

içinde sunan mantıksal dönüş”ler de söz konusudur. Mecaz kavramı, durumlardan çok aksiyonlar olarak sinemayı daha dinamik bir biçimde görmemize olanak sağlar (Monaco, 2000/2009: 165).

Göstergebilimciler için gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur. Edebiyatta gösteren (ses veya yazı / anlatım) ve gösterilen (anlamlar) ilişkisi bu sanatın merkezinde yer alır ve bu ikisi arasındaki ilişki büyüleyicidir. Ama sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeşdir. Sinema göstergelerini, dil dizgelerinin sözcüklerini değiştirdiğimiz gibi değiştiremeyiz. Sinemada bir gül, bir gülün görüntüsü olan bir gül görüntüsüdür, ne daha fazla ne daha az. Dil dizgelerinin gücü, gösteren ile gösterilen arasında çok büyük farkın olmasından, sinemanın gücü ise böyle bir farkın olmamasından gelir (Monaco, 2000/2009: 154). Daha açık bir ifadeyle belirtecek olursak, okuduğumuzda veya duyduğumuzda bir sözcüğün (göstergenin) göstereni zihnimize canlanır, ancak sözcüğün ideasını kendi duygu, düşünce veya yaşamışlıklarımıza göre oluştururuz. Sinemada ise, yönetmenin sayısız objeler dünyası içinden seçerek gösterdiği göstereni görürüz. Bu gösterenin gösterileni, diğer bir deyişle anlamı zihnimize oluşur. Bu durumda, görüntünün, belirgin, apaçık ortada olan anlamını değil, onun anlamının arkasında yatan anlamı keşfetmeye çalışırız.

Anlam ve mesaj üreten göstergeler dizgesine sahip olan sinema filmleri, görsel ve işitsel göstergeler dizgesinden oluşmaktadır. Oyuncuların yüzleri, görüntüleri, kostümleri, jest ve mimiklerinin yanı sıra ışıklandırma, efektler, çekim biçimleri gibi görsel düzlem göstergeleri ile sözler, sesler, ses özellikleri, müzik, ses efektleri gibi işitsel düzlem göstergeleri, filmin göstergeler dizgesini oluşturmaktadır. Tüm bu işitsel ve görsel öğelerin birbiriyle uyumu ve bir bütünlük oluşturacak şekilde kurgulanmasıyla da filmin anlamı ortaya konur. Bu anlamlı bütünlük içerisinde diğer sanat dallarından daha çok hayata yakın olabilen filmleri izleyen izleyiciler, bu eylemlerini, gerçek ile gerçek üstü arasında bir yerde gerçekleştirirken genellikle filmdeki karakterle özdeşlik kurar. İzleyiciler, yaşam birikimleri, dünya görüşü, yaşanan çevre, sahip olunan statüler etkisinde filmi anlamlandırır. Bu nedenle, filmde düzenlenen yananlamların, bu etkenler doğrultusunda alımlanacağını göz önünde bulundurulması gerekir.

Sinemanın, hem göstergebilimle hem de anlambilimle yakın ilişki içinde olduğunu görüyoruz. Anlamı dışarıda bırakarak dille ilgili bir değerlendirme veya

özmlleme yapılamayacağından göstergebilim, zorunlu olarak anlamı inceleyen anlambilimi içermektedir. Böylelikle, film özmlmesinde önemli bir yer sahibi olan göstergebilim, anlamlara ulaşımı mümkün kılmaktadır. Kısacası, göstergebilim, sinemanın, yaptıklarını nasıl yaptığını tanımlamaya yardımcı olan mantıksal ve çoğunlukla aydınlatıcı bir dizgedir.

5.6 Sinema Sanatında Uyarlama (Adaptasyon)

Edebi literatürde, bir eseri, çeviri etkinliği çerçevesinde, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma olarak ele alınan uyarlama kavramı, sinema literatüründe, esinlenen yazılı eserin filme adaptasyonu olarak değeriendirilmektedir. Halid Ziya Uşaklıgil’in, 1900 yılında kitap olarak yayımlanmış olan “Aşk-ı Menmu” adlı eseri, hem sinemasal hem de yazınsal anlamda bir uyarlamadır.

Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’nde uyarlamayı, “1. Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma. 2. Sinema için hazırlanmış olan bir özet, oyunculuğun daha sonraki aşamalarına doğru geliştirme” şeklinde tanımlanmaktadır (Özön, 1981: 311).

Gero von Wilpert (1989: 6) ise uyarlamayı şöyle tanımlamaktadır: “Uyarlama, edebi türü genellikle değıştirmeyen işlemin aksine, edebi bir eserin, özgün olarak düşünölmemiş olan başka bir edebi türün veya bir aracın gereksinimlerine adaptasyonudur”. Bu tanıma göre uyarlama, bir eser üzerinde birtakım değışiklikler yaparak başka bir sanat dalına uygun duruma getirme işidir.

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere uyarlamanın temelinde, bir araçtan başka bir araca geçerken yeni araca ve ortama uyum sağlama bulunmaktadır. Bu anlamda sinemada uyarlama, daha önceden varolan yazınsal, dramatik ya da müzik ile ilgili kaynaklara dayandırılarak yapılan filmler için kullanılmıştır.

Sinema diğeri sanatlarla olan ilişkisinde en güçlü bağını edebiyatla kurmuştur. Edebi eserlerden, özellikle roman ve hikâyelerden kolayca senaryo çıkabileceği

düşüncesi sinemacıları edebiyata yöneltmiştir. Bunun neticesinde, genellikle başarılı olmuş veya belirli bir saygınlığı kazanmış edebi eserlerden sinemaya uyarlamalar yapılmıştır. Bu anlamda uyarlama, daha önce başka bir amaçla hazırlanmış bir eseri, çoğunlukla bir romanın, senaryo biçimine dönüştürme işlemidir. Bu açıdan uyarlamayı, yazılı dilin görsel-işitsel dile (sinema diline) dönüştürülmesi anlamında bir nevi “göstergeler arası çeviri” olarak nitelendirebiliriz. Jakobson (1981: 114), dilsel göstergenin dil dışı göstergelerle yorumlanmasını (örn. yazı dilinin işaret diline çevrilmesi) “göstergeler arası çeviri” olarak adlandırmaktadır (bkz. 4.8). Yazılı bir eserin sinemaya uyarlanmasında da bu anlamda bir dönüştürme söz konusudur. Şöyle ki, yazılı gösterge sinemanın dil dışı göstergeyi de içeren görsel göstergesine dönüşmektedir. Ancak bu göstergeye işitsel, diğer bir deyişle dilsel gösterge de eşlik etmektedir. Bu nedenle uyarlama bütünüyle olmasa da, kısmen “göstergeler arası çeviri” niteliğindedir.

Eleştirmenler, izleyicileri, uyarlama filmlerde ana metne olan bağıllık bağlamında çok büyük bir beklenti içinde olmamaları, bunun o kadar da gerekli olmadığı konusunda uyarır. Roman üzerine kurulan filmler ile ilgili eleştirilerin odak noktasını, ele alınan romana bağlı kalmaktan çok sanatsal değerlilik oluşturmaktadır. Bu nedenle, bir sanat eserinden sinemaya yapılan uyarlamalara ilişkin değerlendirme, esinlendiği esere bağıllığına göre değil, oluşturulan yeni yapının ne ortaya koyduğuna göre yapılmalıdır. Bu anlamda, edebi eserlerin uyarlamaları, sadece sözcüklerin imgeleştirilmesi olarak kalmamalı yeni bir sanat eseri olabilmesi için kendi tarzını geliştirmelidir.

Andrew (1984: 98), yazılı bir eserden filme uyarlama yapılırken, ödünç alma (İng. borrowing), kesişme (İng. intersection) ve dönüştürmede sadakat (İng. fidelity of transformation) gibi yöntemlerin kullanılabilindiğini belirtmektedir:

1. Ödünç alma: Uyarlamada en sık kullanılan yöntemdir. Burada yönetmen, metnin ana materyalini ve fikrini ödünç alır. Bu şekilde yapılan uyarlama, ödünç alınan konu veya başlığın saygınlığından yola çıkarak izleyiciye ulaşmayı hedefler.
2. Kesişme: Ödünç almanın tersi olarak tanımlanabilir.
3. Dönüştürmede sadakat: Bu yöntemde ise orijinal bir metin sinema için yeniden üretilir. Sadakat, anlatının özüne ve ruhuna sadık kalmaktır. Karakterler,

ilişkiler, sosyal ve kültürel konumlar metinde var olduğu gibi aktarılır. Dönüştürmede edebi bir metin tipik senaryo formatına uyarlanır (Andrew: 1984: 98-103).

Sonuç olarak uyarlama, daha önce var olan yazılı eserdeki karakterleri, yerleri, olayları, anlatıları vb. görsel-işitsel düzleme taşıma işlemidir. Ancak zaman sınırlaması olmayan yazılı eserde sayfalarca anlatılanların sinema uyarlamasında, birkaç saat içinde gözler önüne serilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte, uyarlama işleminde varsayılan amaç, konu alınan eserin ana temasını, eserin sanatsal değerliliğini kaybetmeden sinema perdesinde gösterebilmektir. Yazınsal bir yapıttan, görsel-işitsel bir ortama yapılan bu geçiş sürecinde, ‘dilsel kod’dan ‘görsel ve işitsel kod’a da bir geçiş olması dolayısıyla göstergeler arası değişim de kaçınılmaz olmaktadır.

Film ile filme uyarlanan eser arasındaki ilişki, filmin esere hangi düzeyde bağlı kalması gerektiği, süregelen bir tartışmadır. Yazılı eserlerin senaryolaştırılmasında yönetmenin filme yaklaşımı önemlidir. Yönetmen, filmi, eserde yer alan karakterlere, olay örgüsüne, anlatımına vb. oldukça bağlı kalarak beyaz perdeye aktarmayı tercih edebilir ya da eserden tamamen farklı bir film oluşturabilir veya filmi, eserin genel olay örgüsüne ve öğelerine kısmen bağlı kalarak sinema dilinde yeniden verebilir. Yazılı bir yapıttan, filme birebir aktarılmasının mümkün olamayacağı kesindir; bu nedenle film, kendi doğası gereği yazılı eserden farklı bir yapıda olacaktır.

Diğer yandan, çeviri etkinliğinde, kaynak metnin çevirmen tarafından bilişsel olarak alımlanması, değerlendirilmesi ve özümsevenek çevirmenin duyuşal düzleminde yeniden oluşturulduktan sonra hedef alıcıya, onun dil ve sosyokültürel çevresine uygun düşecek şekilde aktarıldığını düşünürsek, sinema uyarlamasının da bir nevi çeviri etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Zira uyarlama etkinliğinde de kaynak bir metin, bu metni uyarlamak üzere alan bir yönetmen veya senarist ve bu yeni uyarlanmış metnin yeni hedef alıcısı söz konusudur. Burada da çeviri etkinliğinde olduğu gibi farklı hedef alıcılar olması nedeniyle, alıcılara göre hareket etme durumu söz konusudur.

5.7 Film Yapım Aşaması

Bir filmi değerlendirirken veya incelerken, onun ortaya çıkış süreci aşamaları hakkında kısmen de olsa bilgi sahibi olunması gerektiği düşüncesinden hareketle, söz konusu süreci kısaca belirtmek istiyoruz.

Filmde, mizansenin oluşturan oyuncular, aksesuarlar vb. öğeler, aynı zamanda çekimin bir parçasıdır. Çok sayıda çekim bir araya gelerek bir sahne ve ardından bir sekans oluşturur; sekanslar ise bir anlatı oluşturmak amacıyla bir araya getirilir (Corrigan, 2007/2008: 149). Tüm bu bir araya gelmeler neticesinde de bir bütün olarak film ortaya çıkar.

Bordwell ve Thompson (2008/2009: 15), filmin yapım sürecinde dört farklı aşamadan geçtiğini belirtmektedir:

1. Senaryo yazımı ve bütçe oluşturma aşaması: Bir film düşüncesi gelişir ve bir senaryo yazılmaya başlanırken proje için finansal destek sağlanır.
2. Film için hazırlık aşaması: Senaryo az ya da çok tamamlandığında ve en azından bir miktar bütçe oluşturulduğunda, fiziksel yapım planlanır.
3. Çekim aşaması: Filmin görüntülerinin ve seslerinin oluşturulduğu aşamadır.
4. Çekim sonrası aşama: Görüntüler ve sesler son biçimlerinde bir araya getirilir. Bu süreç, görüntü ve sesi kurgulamayı, özel efektleri, müzik veya özel diyalogları ve de isimleri eklemeyi içerir.

Bordwell ve Thompson, filmin ortaya çıkış sürecini dört aşamada belirtse de, sinemacılar, bu süreci üç ana basamakta belirtmektedir:

1. Yapım/Çekim öncesi aşama: Bu aşama hazırlık aşamasıdır. Bir senaryo satın alınır veya yazılmasına karar verilir. Senaryo yazımı sürecinde projeye finansal destek sağlanır, oyuncu ve teknisyenlerle anlaşılır. Yapım ekibi kurulur, oyunculara roller dağıtılır, provalara başlanır ve filme uygun mekân seçilir. Bu aşamada yapımcı ve yönetmen ön plandadır.

2. Yapım/Çekim aşaması: Yönetmen, oyuncuların performansını şekillendirir. Film çekilir. Görüntü yönetmeni, kameraman, set amiri ve ışık şefini denetleyerek her sahnenin nasıl aydınlatılacağı ve çekileceğini yönetmene danışır. Görüntü birimiyle paralel çalışan birim, ses birimidir. Ses yönetmeni, çekim esnasında diyalogu kaydeder. Bu aşamada önemli rol oynayan bir başka birim ise, görsel efektler birimidir. Bu birim, kukla ve model yapanlardan sayısal düzenlemede uzmanlara kadar yüzlerce çalışandan oluşabilir.
3. Yapım/Çekim sonrası aşama: Bu aşamaya her ne kadar çekim sonrası denilse de bu aşamanın işleri çekimler bittikten sonra değil çekimler sırasında sahnelerin arkasında yapılır. Bu aşamada, kurgu, ses birleştirme, görsel ve işitsel efektler, özel efektler, müzik (besteleme) yapılır. Çekimler başlamadan önce anlaşılan kurgucu, çekimler sırasında üretilen görüntüleri bir araya getirir, görüntü ve sesi eşleme ve çekimleri sahnelerle göre ayırma işini yapar. Bir filmde duyduğumuz seslerin çok azı film çekimi sırasında kaydedilir, ses efektleri sonradan eklenir. Diyaloglar da, genellikle çekim sonrası aşamada yeniden seslendirilir. Bu aşama aynı zamanda, filmin dağıtımı, pazarlanmasını, tanıtımını da kapsar.⁴⁶

Film yapım aşamaları, kesin bir şekilde birbirinden ayrı değildir, hatta birbirleriyle iç içe de olabilir. Örneğin filmin çekimi için gerekli olan finansman, filmin çekim aşamasında bulunabilir. Diğer yandan her aşama kendinden önceki aşamayı değiştirebilir. Örneğin senaryodaki aksiyonun anlatımı çekim sırasında büyük ölçüde değiştirilebilir (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 15).

Diğer yandan, film yapım işi, filmin sinemada gösterileceği versiyonun hazır olmasıyla sona ermez. Yapımcı ve yönetmenler birbirlerine danışarak uydu ve kablolu televizyon versiyonunu hazırlar. Başarılı bir film için yönetmenin kurguladığı ya da daha geniş bir sürümün DVD kopyası yapılır. Bazı durumlarda farklı ülkeler için farklı versiyonlar da hazırlanır.

⁴⁶ http://perweb.firat.edu.tr/personel/yayinlar/fua_73/73_51244.doc adresinden 22 Aralık 2012’de alındı.

5.8 Kitle İletişimi Açısından Film

İnsan, bir şekilde diğer insanlarla iletişim kurmak zorundadır. Bu onun doğasında vardır. İnsanlar arasındaki bu iletişim gereksinimi genellikle yüz yüze yapılarak giderilir. Ancak gittikçe küreselleşen dünyamızda yüz yüze iletişimin yetersiz hale gelmesiyle, insanların, etkileşimde bulunma imkânı olmayan kişilerden de bilgi alma ihtiyacı doğmuştur. Bu şekildeki iletişim gereksinimi neticesinde, gelişen teknoloji sayesinde çok sayıda kişiye ulaşabilmesiyle tek yönlü bir süreç olan “kitle iletişimi” ve bu iletişimin sağlanmasında kullanılan “kitle iletişim araçları” ortaya çıkmıştır.

Kitle iletişimini, iletişim olgusunda çeşitli ve karmaşık olarak kullanılan teknikler yelpazesinde yer alan küçük, ancak önemli bir kesim olarak değerlendiren Aysel Aziz (2006: 10), “kitle iletişim” kavramını “bilgi, düşünce ve tutumların büyük ve dağınık bir kitleye, bu amaç için geliştirilmiş araçlarla iletilmesi”⁴⁷ olarak tanımlamaktadır.

John B. Thompson’a göre kitle iletişimin iki önemli işlevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki, simgesel malların, kurumsallaşmış üretim ve yayımıdır; ikincisi ise, bu malların üretimi ve alımlaması arasındaki temel bir kopuşu kurumsallaştırmasıdır (akt. Mutlu, 2005: 211-212). Kitle iletişimi, kitle iletişim araçlarının kullanımı ile hedef kitleye ulaşmaktadır. Gazete, dergi, radyo, televizyon, sinema ve internet yaygın olarak kullanılan kitle iletişim araçlarıdır. Bilgilendirme, haber verme, etkileme, kamuoyu oluşturma, kişileri toplumsallaştırma, kültürün nesilden nesile geçişine ve gelişimine katkı sağlama, eğitime, eğlendirme, farklı dünyaları tanıma vb. imkânı sağlayan kitle iletişim araçlarından sinema ve televizyon ise, bir iletiyi çoklu ortam aracılığıyla en fazla topluluğa ulaştırabilen araçlardır.

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi (bkz. 5.4, 5.5), sinema veya televizyonda yayınlanan filmler, çok kanallı ve çok kodlu bir iletişim türüdür. Bir filmin iletisi, görsel kanal ve işitsel kanal olmak üzere iki kanaldan eş zamanlı olarak izleyiciye ulaşmaktadır. Bir filme anlamlı gösterge oluşturacak şekilde biçim veren ve izleyicilerin filminden anlam çıkarmasını sağlayan birçok kod bulunmaktadır. Bu

⁴⁷ Alıntı aslında italiktir, ancak anlam karışıklığına neden olmamak için italik yazılmamıştır.

göstergelerin malzeme yapısı neredeyse bütünüyle önceden belirlenmiştir. Bu nedenle bir film tekrar tekrar gösterilebilmektedir. Bu niteliğinden dolayı film, çoğunlukla bir kitle iletişim olgusu olarak kabul edilmektedir. Mekanik olarak yeniden üretilme özelliği sayesinde film, coğrafi sınırlar söz konusu olmaksızın önceden belirlenmemiş büyük insan topluluklarına ulaştırılabilmektedir (Delabastita, 1989/1990: 74-76).

Televizyon ve sinemalarda yayınlanan filmler, bir toplumun yaşantı ürünlerini süzgeçten geçirerek kimi zaman eğitici, kimi zaman eğlendirici olarak toplumu yönlendirebilen bir güce sahiptir. Ancak sanatın şekillenmesini, kitle iletişim araçlarının gücünü kazanmasını da toplum temin etmektedir. Bektaş (2002: 102-103), başlangıçtaki işlev ve yapısına bakıldığında, 19. yy.ın sonunda yaratılan sinema teknolojisinin, basına oranla tüketime daha elverişli ve iletiyi aktarma açısından daha etkili olduğunu belirtir. Zira görsel iletinin gerçeklik etkisi sinemayı, yazılı kaynaklara kıyasla daha çekici kılmıştır. Bu durum günümüzde de değişmemiştir.

Film izleyicileri, kendi hayatlarından alıntılarla harmanlanmış bu gerçek ve sanal âleme kendilerini yakın hisseder, filmde gördüğü kahramanlarla özdeşlik kurar, olay örgüsüyle verilmek istenen mesajları anlamlandırmaya çalışır. Bu açıdan sinema, bir toplu davranış biçimi sergileyen ‘halk kitlesini’ ilk oluşturan iletişim araçlarından biridir. Monaco (2000/2009: 65), sinemanın, yeni bilgi alanlarını açan önemli bir bilimsel araç olduğunu ve aynı zamanda yazının yedi bin yıldan fazla süre önceki keşfinden bu yana ilk önemli genel iletişim aracı olduğunu belirtir.

Filmler, genellikle duygulara ve bilinçaltına seslenmek suretiyle etkisini gösterir. Zihinlerde kalıcı olma özelliği nedeniyle, kişilerin tutumlarını, kanılarını etkilemekle yetinmeyip değerlerin kökleşmesine de yardım eder (Bektaş, 2002: 103). Filmler, görsel ve işitsel hareketli imgeler dizgesinden oluşması dolayısıyla, kitlelerde ortak bir görüşü oluşturarak, yansıttığı topluma aynı zamanda yeni kültürel değerler getirerek yönlendirici güce sahiptir. Bu açıdan, Hesse-Quack (1969: 61) filmin, kitle iletişim araçları arasında sosyal kontrolün tercih edilen olgusu olduğunu belirtir. Sinema ile daha eski sanatlar arsındaki en önemli fark, yeni sanatın kitlesel üretilirliği, çok daha fazla insana ulaşabilmesidir.

Sinemanın, kitleleri yönlendirme işlevini ve kültürel değişimleri yeniden yorumlayarak yansıtmaya görevini üstlenen, toplum hayatına ve kültürüne şekil veren en etkili iletişim araçlarından birisi olması nedeniyle, sinema ürünü olan filmlerin, anlamı belirleyen gerçeği sunuş biçimi büyük önem taşır. Elbette yönetmen, amaçladığı iletiyi gönderirken gerçeği belli ölçüde değiştirir, ancak tamamen değiştirmeyi seçmez; var olan ile olması gerekeni ya da imkânsız olanı birbirine bağlayarak işleyen filmin anlamının, izleyici tarafından açılabilmesi için yönetmenin kültürel kodları ile izleyicinin kültürel kodlarının örtüşmesi gerekmektedir, aksi halde izleyici anlamı açımlayamaz (Belkaya, 2001: 76-77, 99-100). Filmler, içinde üretildiği döneme ait siyasal, toplumsal, kültürel, sanatsal vb. alanlara ilişkin izler, bilgiler, kodlar taşır. Filmin ses ve görüntüsü, gerçeklik iddiasında bulunmadan, gerçeklikten süzülen ve her zaman onun bir tasarımı olan gösterge/kod dizgeleridir. Bu nedenle, bir toplumun, dilsel, kültürel, sanatsal, siyasal vb. karakteristik özelliklerinin en etkin yansıması filmlerdedir.

İzleyicilerin bir film ile sunulan iletiyi algılaması, kendilerine sunulan kurmaca evrenin dilini anlamasına göre değişmektedir. Monaco'ya (2000/2009: 249) göre, izleyici, filmi anlar, yaşar ve iki farklı perspektiften tüketir. Bunlar sinemanın sosyopolitik ve psikopolitik açılarıdır. Sinemanın “sosyopolitik” açısı, filmin genelde insan deneyimiyle nasıl bütünleştiğini ve onu nasıl yansıttığını tanımlar. Sinemanın “psikopolitik” açısı ise, izleyicinin, film ile kişisel ve özgül olarak nasıl ilişki kurduğunu açıklamaya çalışır. Böylesine yaygın popüler bir olgu olması nedeniyle sinema, sosyopolitik olarak modern kültürde çok önemli bir rol oynamıştır; bunun yanında gerçekliği böylesine güçlü ve inandırıcı biçimde sunması nedeniyle de psikopolitik olarak izleyiciler üzerinde büyük bir etkisi olmuştur.

Görsel ve işitsel anlamda farkındalık yaratan, bir başka ifadeyle ses ve görüntü olarak etki eden iletişim araçlarının başında gelen televizyon ve sinema ürünü olan filmlerin oldukça fazla kitleye ulaşarak kitle iletişimini sağlıyor olması nedeniyle sinema, açık bir biçimde kolektif olarak “medya” adıyla bilinen daha geniş iletişim ve eğlence sektörünün/ortamının bağlamı içinde görülmelidir. Günümüzde, modern hayatın başlıca toplumsallaştırıcı güçleri olan medya, çok farklı biçimlerde hem bilgilendirmek hem de eğlendirmek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla, “kültür aktarımı, toplumsal mirasın bir nesilden diğerine aktarımı, [...] tüm kültür edinim

süreçleri, medya tarafından etkilenmekte ve desteklenmektedir” (Hesse-Quack, 1969: 34). Kısacası, birer kültür üreticisi olarak kitle iletişim araçları, geniş halk kitlelerini ideolojik, dilsel ve kültürel açıdan biçimlendirmektedir.

5.9 Kültürlerarası İletişim Açısından Film

Günümüzde, birçok ulusal devletin sınırları içerisinde her ulustan insanların bir arada yaşıyor olması nedeniyle farklı kültürlerden insanlar, günlük yaşamlarında birbirleriyle karşılıklı etkileşime girmektedir. “Kültürlerarası etkileşim, kendilerini farklı kültürel gruplar ya da etnisiteler olarak algılayan ve bu şekilde algılanan topluluklar (cemaatler) arasında, anlamın yaratımını, paylaşımını ve müzakeresini içeren her türlü iletişim olarak kavranmaktadır.” (Sarı, 2010: 22).

Farklı gruplardan insanların birlikte yaşamak zorunda kalması, bunun sonucu olarak ortaya çıkan sorunlara çözüm üretme zorunluluğu, farklı olanı tanıma ve öğrenme isteği, “kültürlerarası iletişim” kavramını ortaya çıkarmıştır. Kültürlerarası iletişim, farklı kültürler ya da altkültürler ve bu kültürlerin ve altkültürlerin üyeleri arasındaki iletişim, etkileşim ve deneyimleri anlamlandırmaya çalışmaktadır (Mutlu, 2004: 203). Dolayısıyla “kültürlerarası iletişimin amacı, farklı kültürlerden insanlar arasında gerçekleşen iletişimi anlamak ve açıklamak, iletişim süreçleri ile ilgili tahminlerde bulunmaktır” (Kartarı, 2006: 13). Farklı kültürlerden insanlar, bir araya geldiklerinde iletişime geçerek birbirlerine kendi kültürlerini tanıtmakta ve aktarmaktadır. Farklı kültürlerin tanınması da kendi kültürünün farkına varılmasını sağlamaktadır.

Yeni teknoloji ve haberleşme sistemlerinin kullanımı, dünya nüfusunun artması ve dünya ekonomik merkezlerinin değişmesi kültürler arasındaki iletişim ve etkileşimi kaçınılmaz kılmaktadır (Kartarı, 2006: 9). Bu bağlamda, birbirinden farklı kültürlerin karşılaşması ve etkileşimi süreçlerinde, kitle iletişim araçlarının nasıl bir rol oynadığı, söz konusu farklılıkları nasıl temsil ettiği önem arz etmektedir. Bu noktada, günümüzde en yaygın iletişim araçlarından televizyon ve sinema, dolayısıyla da filmler ön plana çıkmaktadır.

Her ülkenin sinema filmi kendine özgü biçimde, gelenek ve göreneklerine uygun davranış biçimleriyle kendi insanını anlatır ve oyuncu, canlandığı karakterle, kendi ülkesinin insanının davranışlarını yansıtır (Onaran, 1978: 86). Dolayısıyla, günümüzde farklı kültürleri tanımanın en yaygınlaşmış ve en etkili yolu yabancı filmlerdir. Bir film izlerken karşılaştığımız ve fark ettiğimiz ya da hiç fark etmediğimiz birçok kültürel unsurlar, özellikle yabancı filmlerde daha çok dikkatimizi çeker, zira alışmışlığımızın haricindedir. Bir karakterin giyimi, saçının şekli, “çay saati” yerine “kahve zamanı” (İng. Coffee Time) olması, “anneanne” veya “babaanne” yerine “büyükanne” (Alm. Grossmutter) kullanılması, “simit” denildiğinde gözümüzün gördüğü ile zihnimizde kodlanmış olan görüntünün örtüşmemesi, farklı mobilyalar gibi daha birçok kültürel unsurlarla karşılaşırız.

Bordwell ve Thompson’ın da belirttiği gibi, her filmde bir anlatım, bir anlam vardır ve bu anlamın büyük bir kısmı, dünyayla ilgili kültürel olarak özel inanış sistemlerinden ortaya çıkar, dolayısıyla ideolojiktir. Dini inanışlarımız, politik görüşlerimiz, ırk, cinsiyet veya toplumsal sınıfa dair düşüncelerimiz, hatta yaşama dair en yerleşmiş düşüncelerimiz ideolojik referans çerçevemizi oluşturur (2008/2009: 63). Bir filmde, toplumsal bir öğreti oluşturan bu düşünceler bütünüünün diğer topluma aktarılmasını sağlayan film çevirileriyle, sadece dil engeli değil aynı zamanda sosyokültürel engeller de aşılabılır. Bir kültürde anlamlı olan bir simge, başka bir kültürde anlamlılığını yitirebilir veya istenilenden çok daha farklı bir anlam çağrıştırabilir. Böyle bir durumda, görsel-işitsel çeviriyle, bu yabancı olan veya anlamını yitirmiş olan simge, hizmet ettiği toplumda yine anlamlı bir simge haline dönüştürülebilir (Hesse-Quack, 1969: 51).

Bu açıdan çeviri, sadece dilsel göstergelerin anlamı da koruyarak aktarımı değil, dil dışı etkenlerin de anlamın oluşmasında etkili olduğu, kimi zaman metni yorumlamayla değişikliklerin yapılabilirdiği bir süreçtir (Yücel, 2007: 186). Çevirinin takıldığı yerde, ifadenin veya metnin içerdiği anlamı, mantığını vermek gerekir. Buna ilişkin bir örnek vermek gerekirse, bir Eskimo yılan bilmez, ancak bir yılan görse onu yılanı görmeyen diğerlerine kendi dilinde anlatabilir. Aynı şekilde çevirmen, bir kültürde yer almayan bir imgeyi, bu kültüre anlatarak kültürlerarası iletişimi sağlayabilmelidir.

Dilsel bir eylem şekli olan kültürlerarası iletişimin sağlanabilmesi için öncelikle kültürel farklılıklardan kaynaklanan ‘yanlış anlaşılmalara’ önlenmesi gerekir. Kartarı (2006: 32-33), kültürlerarası yanlış anlamaların önemli kaynaklarını şöyle belirtmektedir:

Kültürlerarası iletişimde [...] sözlü ve sözsüz kodların eşzamanlı ve paralel kullanımının mevcudiyetinden yola çıkılır. Çok dilli bireylerde anadil ile ikinci veya üçüncü yabancı dil arasında örtüşmeler ya da çelişkilerin ortaya çıkması gibi, sözsüz kodlar düzeyinde de “denklik” çok ender gözlenir. Her sözsüz kodun kendine özgü “stil”i, “tarz”ı vardır. Her birey, üyesi olduğu kültürün “düşünce tarzı”na, “dünya görüşü”ne dayalı sözsüz kodlar kullanır ve etkileşimde bulunduğu bireyden, belirli tepkiler, “feedback” bekler. Bütün bunlar kültürlerarası “yanlış anlama”nın önemli kaynaklarını oluşturur (Kartarı, 2006: 32-33).

Bir filmde, öykünün geçtiği ortamın, şehrin, yaşam biçiminin, jest ve mimiklerin farklı olmasıyla görüntüden çıkarılan sonuç ve görüntüyü algılama da farklı olacaktır. Tüm bu nedenlerden dolayı, bir film, kaynak kültüründeki etkinin aynısını farklı kültür izleyicileri üzerinde yaratamayabilir. Kültürel farklılıktan kaynaklanan görüntü algılanmasındaki farklılıklara ilişkin Monaco (2000/2009: 151), 1920’lerde antropolog William Hudson’un yapmış olduğu testten bahseder:

Hudson, Batılı kültürlerle az da olsa ilişki kurmuş kırsal kesimde yaşayan Afrikalıların iki boyutlu görüntülerdeki derinliği Avrupalılar gibi anlayıp anlamadıklarını sınıadı. Açık bir biçimde Afrikalıların bunu yapamadıklarını buldu. Sonuçlar çeşitliydi. Teste Batılı anlamda yanıt verenler mevcuttu ama geniş bir kültürel ve sosyolojik yelpazenin başından sonuna tekiptiler (akt. Monaco, 2000/2009: 151).

Görüntü algılanmasındaki farklılıklar dolayısıyla orijinal filmin sağladığı etkinin aynısı hedef kültür izleyicisi üzerinde her zaman için belki sağlanamayabilir, ancak yine de farklı dil ve kültüre özgü bir filmin çevirisinde, aynı etkinin sağlanması hedeflenerek yanlış anlamalar önlenmelidir. Bunun için de her iki kültürde eşdeğerliğin sağlanabilmesi gerekmektedir. Daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi “eşdeğerlik” kavramında amaç, özgün metne dil düzeyinde eşdeğer bir çeviri metninin sağlanmasıdır (bkz. 4.10.1). Ancak çeviri metni, hedef okuyucu üzerinde özgün metnin kendi hedef okuyucusunda yarattığı etkinin eşdeğerini yaratmayabilir. Bunu sağlayabilmek için de,

daha önce bahsettiğimiz, iletişimi sağlamada önemli bir etken olan “iletişimsel ve işlevsel eşdeğerliğin”, Nida’nın (1969/2004: 106) bahsettiği “dinamik eşdeğerliğin” sağlanması gerekir. Bu anlamda, söz konusu eşdeğerlikler, bir metin veya söylemin başka bir kültürel bağlamda aynı işlevi, benzer etkiyi yerine getirebileceği anlamına gelir. (bkz. 4.10.1.1).

Hedef dile aktarılmış bir filmde, orijinaline kıyasla her zaman için algılanan kalitede kayıplar görüldüğünü, anlaşılabilirliğin sağlanabilmesi için bazı kayıpların göze alınması gerektiğini belirten Hesse-Quack (1969: 51-53), bu kayıpların daha ziyade, filmi, hedef toplumun katı norm ve değerlerine adapte etme çabasında ortaya çıkabildiğini, film çevirisinde, anlaşılabilirlik ile efektif sapma arasındaki açının az ve kayıpların kaçınılmaz olduğunu ileri sürmektedir.

Diğer yandan film çevirilerinde bir kontrol mekanizması söz konusudur. Böylelikle çeviride elemeler yaparak kendi kültürünün değerler sistemini tehdit edecek içeriklerin filmde mümkün olduğunca az olması sağlanmaktadır. Yine filmlerde gösterilen stereotipler, tutum ve davranışlar şayet hedef dil toplumunun temel değerlerini tehdit edecek şekildeyse, duruma göre dönüştürülür ve hedef toplumun değerler çerçevesine uydurulur (Hesse-Quack, 1969: 54-55). Ancak tüm bunlar yapılırken, orijinal filmin estetik etkisinin ve iletisinin, kalitesine zarar vermeden hedef dile aktarılmasına dikkat edilmelidir. “Yabancı kaynaklı filmlerin çevirisinde amaç, filmin aslında olduğu gibi, görüntü diliyle konuşma dili arasındaki uyumu ve anlam bağına bozmamaktır” (Erol, 1988: 30).

Kültürel özellikler, sadece dilsel özellikleri değil, işaretler, simgeler, renkler, yüz ifadeleri, jest ve mimikler, tavırlar gibi dil dışı özellikleri de kapsamaktadır. Hatta bu yolla kurulan iletişim, sözlü iletişimden daha etkili olmaktadır. Kültürel özellik taşıyan bu sözsüz iletişim, farklı kültürlere mensup insanlar tarafından farklı biçimlerde değerlendirilip anlam belirsizliğine veya yanlış anlamalara neden olabilmektedir.

Diğer yandan, farklı bir kültüre mensup birey ile etkileşimde bulunulduğunda, o kültürün örfleri, âdetleri ve sosyal alışkanlıkları, kısacası davranış modelleri ile belirli toplumsal statülere sahip bireylerin rolleri, kültürlerarası iletişimi etkileyen başlıca

faktörlerden olduğu için (Kartarı, 2006: 203-206), bir filmde yer alan bu tarz kültürel özelliklerin de, çeviride dikkate alınması zorunludur.

Özetle, diğer çeviri türlerinde olduğu gibi, film çevirisinde de kültür önemli bir yer teşkil etmektedir. Filmde, insanların yaşayış biçimi, hitap ve selamlama şekilleri, duygu durum tepkileri, olaylar karşısındaki tutumları, isimler, şarkılar, para birimi gibi daha birçok kültürel özellikler yer almaktadır. Film çevirmeni, bu kültüre özgü öğeleri tanıdığı, yorumladığı ve analiz edebildiği ölçüde doğru bir şekilde hedef kültüre aktarabilir. Bu süreçte elbette hedef kültürün de tüm inceliklerini aynı şekilde bilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, farklı kültürel özelliklerden kaynaklanan anlaşılmazlıkların ve yanlış değerlendirmelerin önlenmesi için çevirmen, her iki kültürün özelliklerini ve dili kullanım biçimlerini çok iyi bilmelidir. Bunun yanı sıra şunu da unutmamak gerekir: Çamdereli'nin (1995: 109) de belirttiği gibi, kültürlerarası iletişimde, bir kültür başka bir kültürü etkilemeye, ikna etmeye, denetlemeye çalışabilmektedir. Bu nedenle bu süreçte, hedef kültürün yapısını, yaşama bakış açısını, simgelerini, değerlerini anlatan dilini doğru kullanmak gerekir. Ancak bu durumda kültürlerarası iletişim sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmiş olur.

5.10 Film Çevirisi

Film çevirisini, film göstergelerinin, kaynak kodlar dizgesinden hedef kodlar dizgesine aktarımı olarak niteleyen Delabastita (1989/1990: 76-77), film çevirisinin olası yollarına ilişkin bir şema sunmaktadır. Bu şema, ses kanalıyla görüntü kanalı arasındaki ayrıma göre oluşturulmuştur.

Şemanın açıklamasına geçmeden önce, şemada kullanılan kavramlara ilişkin bir hususu belirtmekte yarar var: Görsel ve akustik olarak sınıflandırılmış olan kanallara ilişkin gösterge türlerinde, her iki kanal için de sözel ve sözel olmayan göstergelerden bahsedilmektedir. Anlam kargaşasına neden olmaması adına, görsel kanalın kodlarını dilsel (yazılar) ve dilsel olmayan (renkler, işaretler, jest ve mimikler vb.) şeklinde değerlendirmekte yarar olduğu kanaatindeyiz.

Akıratım (kanal)	Gösterge türü (kod)	repetitio	adiecto	detractio	substitutio	transmutatio
G Ö R S E L	Sözel göstergeler	...	...	...	...	...
	Sözel olmayan göstergeler	...	...	...	...	...
A K U S T İ K	Sözel göstergeler	...	...	...	...	...
	Sözel olmayan göstergeler	...	...	...	...	...

Şema 2: Kaynak Filmle Hedef Film Arasındaki Gizil Çeviri Bağınıtları Şeması

(Kaynak: Delabastita, 1989/1990: 77).

Delabastita, bu şemanın, film çevirisinde önde gelen dublaj ve altyazı yöntemini kapsamanın ötesinde bir amaç taşıdığını belirtmektedir. Şemada yer alan ilk sütun, çeşitli çeviri süreçlerinin yürütülmesinde temel alınacak film göstergelerinin türünü belirlerken, ikinci sütun ise, hangi tür işlemlerin kullanılacağını belirlemektedir. Bu eksende yer alan kavramların karşılıkları ise şöyledir:

- **repetitio**: film özgün malzemesinin tüm nitelikleri hiç değiştirilmeden kopya edilir (örn. filmin adı, tema şarkısı, yapımla ilgili yazılı bilgiler)
- **adiecto**: yeni imgeler, diyaloglar veya sesler eklenir
- **detractio**: görsel ve/veya işitsel ve sözel ve/veya sözel olmayan göstergeler çıkarılmıştır (kesintiler)
- **transmutatio**: filmin göstergeleri, özdeşlikleri korunarak, değişik düzen ve biçimde yeniden üretilir
- **substitutio**: işitsel-sözel göstergeler değiştirilir (Delabastita, 1990: 78).

Şemada boş bırakılan kareler içerisinde *dublaj*, ‘akustik sözel göstergeler X substitutio’ karesinde yer almaktadır. Buna göre, kaynak film göstergeleri, akustik sözel göstergeler olmaksızın yeniden üretilir; bunların yerine hedef dildeki akustik sözel göstergeler konulur. Şemada *altyazı* ise, ‘görsel sözel [dilsel] göstergeler X adiecto’

karesinde yer almaktadır: Buna göre, hedef filmin makro göstergesi, eklenen yeni görsel-sözel [dilsel] göstergeler (altyazılar) hariç, kaynak film göstergesinin tam bir kopyasıdır. Dublaj ve altyazı haricinde şemada, ‘akustik göstergeler X repetitio’ karelerinde ise, filmin akustik göstergelerinin çoğu zaman müzikli kısmını içeren ses bandının tekrarlanması yer almaktadır (Delabastita, 1990: 78).

Filmlerde, bu çeviri süreçlerinin çoğu zaman birleştirilerek kullanıldığını ifade eden Delabastita, bu durumlarla ilgili bazı örnekler vermektedir:

- Filmin adı, ana tema şarkısı ve yapımla ilgili yazılar doğrudan kopya edilebilir, ancak diyalogların yerine, onlarla senkron olacak şekilde bir metin de konulabilir.
- İki ayrı dilin kullanıldığı bir filmin çevirisinde, baskın dil dublajla verilirken, diğer dil altyazıyla verilebilir.
- Bir haber filminde, konuşan bir tanığın ilk ve son sözleri çevrilmeden verilirken (repetitio) konuşmasının orta kısmı, dublaj yoluyla veya üstten konuşma yöntemiyle çevrilerek verilebilir.
- Duyma engelli izleyiciler için, dublajın yanı sıra altyazı da kullanılabilir (Delabastita, 1989/1990: 78).

Delabastita, film çeviri yöntemleri konusunda çevirmene ışık tutacağını düşünerek oluşturduğu şemasının “niceliksel” olduğuna dikkat çekerek şemanın, sadece filmin gösterge türündeki yeniden dağılım örüntülerini verdiğini belirtmektedir. Daha açık bir ifadeyle, şema, film çevirisinde kullanılacak yöntemde, orijinal filmin göstergelerin yerine hedef dilde hangi göstergelerin konulacağını göstermektedir. Ancak bu iki göstergeler dizisi arasındaki biçimsel, içeriksel vb. bağıntılara ilişkin bir önerme içermemektedir (Delabastita, 1989/1990: 79).

Daha önce de belirtmiş olduğumuz üzere, bir filmde, simgeler, imgeler, işaretler, renkler, müzik vb. birçok gösterge kodundan oluşmaktadır (bkz. 5.4). Tüm bu kodlar, Delabastita’nın şemasındaki gibi kesin bir şekilde birbirinden ayrılmaz. Bu nedenle bir film çevirisi, salt diyalog çevirisi, diğer bir deyişle sözel gösterge çevirisi olarak düşünülemez. Film çevirisinde, filmin hedef dilde anlaşılabilirliğinin sağlanabilmesi ve anlamsal bütünlüğünün korunabilmesi için, kaynak filmde yer alan ve filmin anlamsal

bütünlüğünü oluşturan tüm göstergelerin/kodların hedef dile aktarılması gerekmektedir. Ancak tüm kaynak film göstergelerinin hedef dilde gösterilemeyeceği de bir gerçektir. Bu nedenle göstergeler arasında önem sırasına göre tercih yapılması gerekecektir. Dolayısıyla uygulamadaki durum, Delabastita'nın sınıflandırması kadar açık/belirgin olamayabilir, hatta çok daha karmaşık olabilir.

Yabancı bir filmin çevirisinde hedef, kaynak ürünün hedef dile aktarılması, hedef dil alıcıları için anlaşılabilir hale getirilmesi ve böylelikle benzer etkinin sağlanmasıdır. Bunu yaparken de eşdeğerlik ile ilgili belirli kıstaslara dikkat etmek gerekmektedir. Film çevirisinde ekrandaki görüntü değiştirilmeden, yapılan çeviri, üzerine işlenir. Burada, öncelikli bilinmesi gereken filmin tarzıdır. Filmler, aslında yazılı bir metne dayanmaktadır. “Senaryo” olarak adlandırılan bu yazılı metin çekimlerde görselleştirilmektedir. Dolayısıyla film çevirilerinde temel kaynak, senaryodan elde edilen “diyalog metni”dir. Çevirmen, genellikle film ile birlikte kendisine verilen bu diyalog metnini (çeviribilimsel yaklaşımla “görsel-işitsel metni”) temel alarak çevirisini yapar. Bu nedenle çeviride, bu metnin türü/tarzı yönlendirici olmaktadır. Örneğin, bir sanat filmi söz konusuysa, çevirmenin, filmde geçen kavramları hedef dile doğru aktarabilmesi için öncelikle bu konuda bir ön hazırlık yapması gerekebilir. Ayrıca metnin biçimine de dikkat etmesi gerekecektir. Zira film yapımcısı, genellikle yazı dilinden farklı sunum biçimlerinden yararlanmaktadır. Yapımcı, filmde hem işitsel hem de görsel kanaldan algılanan çeşitli dilsel ve dilsel olmayan mesajları öyle tasarlar ki, hedef alıcıda istenen etki en kısa zamanda elde edilir. Filmin biçimini oluşturan bu tasarlamanın bozulmadan hedef dile aktarılması gerekir.

Özetle, film çevirisinde, öncelikle her iki dil ve kültürün özellikleri ve incelikleri çok iyi bilinmeli, bu özellikler gözetilerek, filmin ortaya çıkış amacına ve hedef kitlesine uygun çeviri yapılmalı, filmin biçimi bozulmadan hedef dile aktarılarak filmin kendi izleyicisinin üzerinde oluşturduğu etkinin aynısı olmasa dahi benzeri, hedef dil izleyicisi üzerinde sağlanabilmelidir.

5.10.1. Görsel-İşitsel Metin

Görsel-işitsel (odyovizüel) terimi, “görme ve işitme duyularıyla ilgili olan” anlamına gelmekte olup, Fransızca “audio-visuel” sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır.⁴⁸

Avrupa Birliği Görsel-İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesi amacı kapsamında “görsel-işitsel” tanımı, sessiz filmleri kapsayan ancak ses iletimi veya radyo hizmetlerini kapsamayan sesli veya sessiz hareketli görüntüleri ifade eder.⁴⁹

Sessiz filmlerin bu tanıma dâhil olmasının nedenini, sözsüz olan sessiz sinemanın aslında sestem tamamen yoksun olmaması olarak açıklayabiliriz. Bu filmlere, müzik eşlik etmiş, görüntüye ve hikâyeye uygun ses efektleri kullanılmıştır. Bu durumda, hareketli görüntü sağlayan televizyon, sinema, video vb. görsel-işitsel araçlar olarak kabul edilirken, hareketli görüntü sağlamayan gazete, dergi, radyo gibi araçlar kapsam dışı kalmaktadır.

Görsel-işitsel alanla ilgili olarak yapılan her türlü araştırma, 1932 yılına kadar uzanıyor olmasına rağmen, film veya medya alanıyla sınırlı kalmış, ancak 1980’lerde çeviribilimsel alana taşınmıştır (Orero, 2009: 130). Dolayısıyla, elli yıl boyunca görsel-işitsel metinler, çeviribilimsel açıdan değerlendirilmemiştir. Ancak, gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan bu çeviri türü, yine gelişen teknolojiye bağlı olarak adından sıkça söz ettirir olmuştur.

Çevirisi yapılacak olan metnin türüne göre çeviri yöntemi belirleyen Reiß, bu özellikli metin için önce “işitsel-araçsal metinler” (Alm. audio-mediale Texte) kavramını kullanmıştır. Reiß, bu metinlerin yazılı olarak kayda alınmış olsalar da konuşma veya şarkı olarak alıcının kulağına ulaştıklarını, bunu yaparken de dilsel olmayan ortamdan yararlandıklarını ileri sürmüştür. Reiß, “dilsel olmayan ortam” sözüyle, oyuncunun jest ve mimiğini, kostümünü, akustik araçları, müziği vb. kastetmektedir (1971, 1986: 49). İşitsel-araçsal metinlerin, sadece konuşma veya

⁴⁸ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 21 Kasım 2012’de alındı.

⁴⁹ http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=0287c6b5-32f9-47b8-87be-2c8c9c14cd70 adresinden 21 Kasım 2012’de alındı.

şarkıyla hayata geçmediğine, dil dışı ve teknik faktörlerin de etkili olduğuna ilişkin tartışmalar sonucu Reiß, “işitsel-araçsal” kavramını ”çoklu-araçsal” (Alm. multi-medial) olarak değiştirmiştir. Bu metin türü, görsel-işitsel bütün iletişim araçları için hazırlanan metinleri kapsar. Örneğin film sözleri, film altyazıları, resimli roman yazıları, opera sözleri vb. bu metin türü kapsamındadır. Bu tür metinlerin çevirisinde, iletişim aracının niteliği, çeviri yönteminin belirlenmesinde etkindir (akt. Göktürk: 1998: 85).

Görsel-işitsel araçlar ile bağlantılı olarak ortaya çıkan “görsel-işitsel metin”, kısa bir süre sonra kendi metin türünü ortaya koymuştur. Sadece, görüntüyle aynı düzlemde ve eşzamanlı olarak ifade edilebilen, yorumlanabilen ve çevrilebilen görsel-işitsel metnin bu özelliğini Kurz (2006: 9), şöyle ifade etmektedir:

Bu türde, işitsel metin tam etkisini, sadece görüntüsü ile bir arada olmasıyla açığa çıkarabilir. Sözlü veya (aslında konuşma için düşünülmüş olan) yazılı film diyalogları, görüntü olmadığı zaman çarpıtılır, çok önemli sunum ortamından yoksun bırakılmış olur; böyle bir durum söz konusu olduğunda ise, sadece duruma göre değerlendirilebilir veya düzenlenebilir (Kurz, 2006: 9).

Görsel-işitsel metin çözümlemesine yönelik araştırmalarında film dilinin anlam kodları üzerinde duran Chaume’ye (2004: 16) göre, görsel-işitsel metin, anlamın üretiminde birlikte çalışan birçok koddan (İng. signifying codes) oluşan göstergebilimsel bir yapıdadır. Çeşitli kodların iç hareketleriyle esas bilgi veya metnin esas anlamı çözülebilir. Film, sözdizimsel kurallara göre bir araya gelmiş olan bir dizi gösterge kodundan oluşmaktadır. Bu bir araya geliş, izleyicinin metnin anlamına ulaşabilmesini sağlayacak şekilde olmaktadır. Çevirmen ise, bu kodların her birinin işlevi ile dilsel ve dilsel olmayan tüm göstergelerin olası oluşumlarını bilmek zorundadır (Chaume, 2004: 16).

Daha önce de belirttiğimiz gibi (bkz. 5.4) Chaume, görsel-işitsel metnin on farklı kodundan bahsetmektedir. Chaume’nin bu görsel-işitsel metin kodlarını iki grupta toplayarak kısaca şöyle özetleyebiliriz:

A. İşitsel kanaldan ileti gönderen kodlar:

1. Dilsel kod: Bir metnin dilsel kodu olmadan bir çeviriden söz edilemez. Birçok görsel-ışitsel metin, yazıldığı gibi değil, söylendiği gibi yazıldığı için diğer çeviri metinlerinden farklıdır. Görsel-ışitsel metinler, her ne kadar sözlü metinler olarak görülse de aslında söylemleri taklit eden yazılı metinlerdir. Bu sözlü söylemler ise doğaçlama şeklinde değil, planlıdır. Diğer yandan bu söylemler, kaynak dilin kültürel özelliklerini taşımaktadır. Dolayısıyla yazılı olan görsel-ışitsel metinler, argo sözler, kaba sözler, farklı dillerin bir arada kullanımı, günlük konuşma şekli gibi özellikler taşıyarak doğallık sağlamaya çalışır. Metnin bu özelliği, çevirmen için sorun teşkil edebilir. Burada önemli olan çevirmenin her iki dilde bu açıdan dengeyi kurabilmesidir.
2. Dil dışı kodlar: Gülmeler, duraksamalar, ses yüksekliği ve tonlama gibi ses niteliklerini kapsar. Filmde diyalogların senkronuna dikkat etmesi gereken çevirmen, çevirisinde yer alması gereken bir dizi simgelere aşina olmalıdır. Bu simgelerin birçoğunun, bölümlerin özelliklerine göre belirli işlevleri vardır. Bunun için şöyle bir örnek verebiliriz: gülme gerektiren sahnelerde çevirmen, parantez içerisinde “gülme” (örn. (gülme)) yazarak o sahnede gülme olduğuna veya üç nokta koyarak (...) konuşmada duraksama olduğuna işaret eder.
3. Müzikal ve özel efekt kodu: Müzik, şarkı ve özel ses efektlerini kapsar. Filmdeki şarkılar, müziğin ritmine, tınısına, kafiyesine vb. uyan bir çeviri gerektirir. Şarkı sözleri, film öyküsünü tamamlayacak şekilde olabilir. Çevirmen, bu sözleri altyazıyla verebilir veya söylenmek üzere çevirebilir. Ayrıca çevirmen, filmin ses bandında belirtilmemiş olan özel efektleri de çevirisinde belirtmelidir.
4. Ses düzeni kodu: Çevirmenin aktarması gereken işitsel kanaldan iletilen kodların sonuncusudur. Filmde yer alan bir karakterin veya nesnenin çıkardığı sesler, diğer bir deyişle hikâyenin içinde kalan sesler (İng. diegetic sound) ile filmde bir karaktere veya nesneye ait olmayan, örneğin arka fon müziği gibi, görüntünün dışından gelen sesleri (İng. non-diegetic sound) kapsar. “Diegetic” ses, konuşanın, görüntüde olduğu sahnelerde veya

görüntüde olmadığı sahnelerde duyulabilir. Çevirmen bunları çeviri metninde belirtmelidir.

B. Görsel kanaldan ileti gönderen kodlar:

5. Planlama kodu (çekim türleri): Yakın çekim, uzak çekim, arka plan çekim gibi çekimin farklı türleri vardır. Yakın çekimlerde, çevirmen, dudak hareketleriyle sesin eşzamanlılığına ve uyumuna özellikle dikkat etmelidir. Buna “dudak eşlemesi” veya “fonetik eşleme” de denilmektedir.
6. Hareket kodları: Bunlar, görüntüdeki oyuncunun ağız artikülasyonları (İng. mouth articulation) ile proksemik ve kinetik kodları içerir. Proksemik, karakterler arasındaki mesafe ile karakterlerin kamera ile olan mesafeleri ile ilgilidir. Kinetik kod ise, örneğin oyuncunun göz kırpması gibi, oyuncunun hareketleriyle ilgilidir. Kinetik kodunun içerdiği anlamın çeviride aktarılmış olmasına dikkat edilmelidir. Bu kodlar, dilsel kod ile senkron ve uyumlu olmalıdır. Ayrıca oyuncunun ağız hareketleri de önemlidir. Fonetik eşlemede olduğu gibi, ses ile ağız hareketinin aynı anda başlayıp bitmesi gerekmektedir.
7. İkonografik kodlar: Görsel kanaldan iletilen en önemli kodlardır. Çevirmen için sorunu, çevirideki ilgili görüntüsel göstergeler (İng. icons), belirticiler (İng. indices) ve simgeler (İng. symbols) oluşturur. Bu ikonografik simgelere, sözlü bir açıklama eşlik etmediği veya onların çevrilmeleri hikayenin anlaşılması için elzem olmadığı sürece hedef dile aktarılmalari gerekmez. Aksi durumlarda ise, çevirmen, bu simgeleri hedef dile dilsel olarak aktarmayı veya örneğin kaynak metindeki simgeyi, hedef metinde diyalog içerisinde açıklayıcı bir şekilde dolaylı yoldan iletmeyi denemelidir.
8. Fotografik kodlar: Çevirmen, aynı zamanda, renklerin kullanımında (kasıtlı bir renk kullanımı varsa, renklerin geleneksel bir anlamı varsa vb.), bakış açısında, aydınlatmada olan değişiklikleri çevirisinde belirtmelidir. Örneğin oyuncunun görüntüde olmadığı sahneler için GD (İng. OFF), görüntüde olduğu ve dudak hareketlerinin görüldüğü sahnelerde G (İng. ON) simgelerini kullanır. Ancak, renklerin kullanımında çevirmen sorun yaşayabilir. Zira filmde kullanılan renklerin anlamları kültürlere göre değişebilmektedir.

9. Grafik kodlar: İzleyici bir film sahnesinde yazılı mesajlarla karşılaşabilir. Bu yazılı mesajlar, başlık, altyazı, metin veya ara yazılar şeklinde olabilir. Bu dört tür mesajın varlığı doğrudan çeviriyi etkiler, zira çevirmen, bunların anlamlarını, her birinin beraberinde getirdiği biçimsel kısıtlamaları çerçevesinde, hedef metne aktarmaya çalıştığı için oldukça fazla vakit alabilir. Grafik kodlarının çevrilip çevrilmeyeceğine çeviri işini veren taraf karar verir.
10. Sözdizimsel kodlar: Görüntüsel göstergesel çağrışımların farkında olmak çevirmene, görsel-işitsel metinlerin, bir sahneden başka bir sahneye geçişlerin ve bir sahnenin, anlatının ve olay örgüsünün gelişimindeki pozisyonunun daha iyi anlaşılmasında yardımcı olabilir. Bir görüntüsel göstergenin işitsel ve görsel tekrarı, çevirinin aşırı uzunluğuna neden olarak senkrona sorun oluşturabilir, böyle bir durumda, bir adıl (İng. pronoun), eşanlam (İng. synonym) veya eksilti (Alm. Elipse, Auslassung; İng. ellipsis) kullanımı ile bu tarz bir sorun çözülebilir. Bir ifadenin anlamını çözebilmek için çevirmen bir önceki veya bir sonraki sahneye bakabilir (Chaume, 2004: 16-23).

Chaume'nin görsel-işitsel metinlerin kodlarına/göstergelerine ilişkin bu sinematografik yaklaşımının, Fodor'un, ilerleyen bölümlerde ele alacağımız, film dublajında eşlemeye ilişkin sınıflandırmasıyla aynı doğrultuda olduğunu görüyoruz. Chaume'nin bu yaklaşımına göre film çevirisi, sadece ses ve görüntü uyumunun sağlanması veya kısıtlamaların aşılması değil, aynı zamanda farklı görsel-işitsel kodların tatmin edici etkileşimi (bu etkileşimin sağlanması) ile ilgilidir.

Görsel-işitsel metin, çeşitli şekillerde var olabilir. Yelpaze, çizgi filminden TV dizilerine, sinema filmine kadar uzanır. Bu yayınların her biri, çeviride çeşitli gereklilikleri ortaya çıkarır. Görsel-işitsel ürünler arasında sinema filmleri, görsel-işitsel metnin en karmaşık şeklini ortaya koyar.

5.10.2. Görsel-İşitsel Çeviri

Film çevirisinin çeviribilim kapsamında değerlendirilmeye başlanmasıyla birlikte, bu alanla ilgili yeni kavramlar geliştirilmiştir. Bu anlamda, yapılan çevirilerin, görsel-ışitsel metnin temel alınarak yapılıyor olması dolayısıyla, çeviri etkinliği, birçok yabancı kaynakta “görsel-ışitsel çeviri” olarak yer almaktadır.

Sessiz filmler dönemine kadar uzanan görsel-ışitsel çeviri, sinema ve televizyonda gösterilen film ve programların çevirisi için geliştirilen özel bir çeviri yöntemidir ve çeviri alanında önemli bir yere sahiptir. Önceleri sessiz filmlerde sahnelerin arasına yerleştirilen yazılı metinlerin çevirisiyle başlayan görsel-ışitsel çeviri etkinliği, sesli filmlerin çıkması ve Amerikan filmlerinin, farklı dillerde tekrar çekilmesi çabalarıyla gelişmiştir.

Görsel-ışitsel çeviri, görsel-ışitsel metin sayılarının gün geçtikçe artması nedeniyle bilim adamlarının ilgisini çekerek son yirmi yılda, çeviribilim kapsamında değerlendirmiş, böylelikle yaşayan ve dinamik bir alan haline gelmiştir. Bu nedenle ilk başlarda bu çeviri türü için “film çevirisi” (İng. film translation) kavramı kullanılmıştır. Televizyonun, kitle iletişim aracı olarak kabul edilmesiyle ve görsel-ışitsel metinlere ilişkin yeni yöntemler geliştirilmesiyle birlikte “medya çevirisi” (İng. media translation) hakkında daha çok konuşulmaya başlanmıştır. Yeni yeni kullanılmaya başlayan “çoklu ortam (multimedia) çevirisi” (İng. multimedia translation) ise, görsel-ışitsel çevirinin çoklu ortamsal özelliğini vurgulamaktadır (Pérez-González, 2008: 13).

Jüngst (2010: 1), genel anlamda görsel-ışitsel çeviriyi, hem görülebilen hem de duyulabilen parçaları olan ortam biçimlerinin (Alm. Medienformaten) çevirisi olarak tanımlamaktadır. Jüngst’e göre, görsel-ışitsel çeviride, orijinal ögede değişiklikler yapılabilir. Bu ögenin parçaları, diğer birçok çeviri türlerinden farklı olarak, elde tutulur ve tamamlanır veya yeni öge parçalarıyla birleştirilir. Burada ilk akla gelen sinema filmi çevirisi veya dizi film çevirisidir. Ancak görsel-ışitsel çeviri internet sayfalarının veya bilgisayar oyunlarının belirli bileşenleri gibi daha birçok alanı da kapsamaktadır (Jüngst, 2010: 1-5).

Pérez-González (2008: 13), çeviribilimin bir alt dalı olan görsel-işitsel çeviriyi, “çok modlu” (İng. multimodal)⁵⁰ ve “çok kanallı” (İng. multimedial) metinlerin bir dilden ve/veya kültürden diğerine aktarımı olarak tanımlamaktadır. Görsel-işitsel metinler, oluşumu ve yorumlanması, birçok semantik ögenin bir araya gelmesine dayandığından çok modludur. Görsel-işitsel metinlerde, büyük anlam oluşturan modlar, dil, görüntü, müzik, renk ve perspektifi içerir. Anlamı oluşturan bu çok sayıda kod, izleyiciye çeşitli (görsel, işitsel, yazılı) kanallardan eşzamanlı ulaşır. Bu açıdan, görsel işitsel metinler çok kanallıdır.

Chaume Varela’ya (2003: 272-273) göre, görsel-işitsel çevirinin diğer çeviri olgularından farklılığı, metin özeliğine dayanmaktadır. İletisini, iletişimin görsel ve işitsel olmak üzere iki farklı kanalından faydalanarak gönderen bir metin söz konusudur. Bu iletinin içerdiği bilgiler, farklı gösterge dizgelerinden veya kodlarından (İng. sign systems or codes) oluşmaktadır (bkz. 5.9). Bu özellikler, iletişimin sadece bir kanalını ve sadece bir veya iki anlam kodunu (dilsel ve dil dışı) kullanan türlerde bulunmamaktadır. Bu özelliğin anlamı tek tek kodlar aracılığıyla ve bu kodların etkileşimiyle belirlenir. Dolayısıyla görsel-işitsel çeviride, sadece dilsel (İng. linguistic) kodlar değil, aynı zamanda dil dışı (İng. paralinguistic) kodlar da söz konusudur; nitekim bu çeviri türünde, linguistik etkenlere eşlik eden simgeler evreni, hareketler, renkler, özel efektler de aktarılmaktadır (2003: 272-273). Chaume (2004: 23), bu kodların her birinin çeviride dikkate alınmaması durumunda, tam bir çeviriden bahsedilemeyeceğini ileri sürmektedir.

Görsel-işitsel çevirinin şeklini, hedef metin belirler. Çeviri, yazılı da olabilir, sözlü de. Sözlü bir sunum için yazılı çeviri yapılır (Jüngst, 2010: 7). Örneğin, yabancı bir filmin seslendirmesinde çeviri metni yazılı şekildedir. Seslendirme sanatçıları çevirmenin yazmış olduğu tekstten okuyarak seslendirmelerini yaparlar. En çok kullanılan çeviri türü, dublaj ve altyazıdır.

Görsel-işitsel metinlerin çevirisinde, her türün, kendi özelliklerine göre ele alındığını belirten Göktürk’e (2004: 28, 85) göre, bu metinlerin çevirisinde yöntem, metnin amacına uyumlu olarak ve iletişim aracının niteliğine göre belirlenmektedir. Bu

⁵⁰ İng. “mode” sözcüğü, biçim, şekil, tarz veya kaynak anlamında kullanılmış olduğundan, Türkçede “tarz, biçim, şekil” anlamında kullanılan “mod” sözcüğü tercih edildi.

metinlerde, betimleyici, anlatımsal veya işlemsel işlevlerden biri ağır basar. Çevirmen, işlevlerin metin içinde önemlerine göre sıralanışını incelemeli, öne çıkan işlevin, çeviri metninde de yansıtılmasını sağlamalıdır. Bu nedenle, görsel-ışitsel metinler, birbirinden farklı çeviri süreçlerine tabi tutulmaktadır. Örneğin, bilimsel bir radyo konuşma metni, bilgilendirici; televizyon ya da radyodaki bir reklam metni, işlemsel; bir opera metni, anlatımsal niteliklere sahip olmaktadır. Böylece, bilimsel radyo konuşma metni, kısa, etkili, anlaşılır ve sözdizimi kolay kavranabilecek şekilde; reklam metni, kesin, yoğun, çarpıcı ve kullanılmakta olan görüntüyle ilişkili; opera metni, eşliğindeki müzik ile uyumlu olarak çeviri sürecine tabi tutulmaktadır. Diğer yandan, metinler, yayılmalarını sağlayacak aracın teknik özelliklerine göre hazırlanmaktadır. Örneğin, bir film altyazılarının çeviri sürecinde, çevirmen, görsel insan algısının işleyiş hızını ve saniyede kavranabilecek harf sayısına değin hesaplamaları yaparken, operet metninin çeviri sürecindeyse, önce işitsel algıya odaklanmaktadır.

Göktürk'ün görsel-ışitsel metin türlerinin, çeviri şeklini belirlediğine yönelik bu görüşünün, Reiß'in metin türlerine göre çeviri türünün belirlenmesine yönelik yaklaşımıyla (bkz. 4.6) aynı doğrultuda olduğunu görüyoruz. Buna göre, görsel-ışitsel çevirinin, sadece filmleri ve televizyon programlarını değil, aynı zamanda radyo programlarını, opera gösterimlerini de içeren bir üst kavram olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda, Göktürk'ün görsel-ışitsel çeviri yaklaşımı, Avrupa Birliği Görsel-İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesi'nde belirtilen görsel-ışitsel tanımından (bkz. 5.10.1), radyo yayınlarını kapsamaması açısından farklılık arz etmektedir. Diğer yandna, adı geçen yönergede verilen tanım, ses iletimi veya radyo hizmetlerini kapsamazken, Jüngst ve Pérez-González'in tanımında, görsel olmayan ve sadece işitsel olan yayınları da kapsamaktadır.

Film sözlerinin, film altyazılarının, reklam filmlerinin, opera sözlerinin, radyo programlarının vb. görsel-ışitsel metin kapsamında yer alıyor olması nedeniyle, görsel-ışitsel çeviri de doğal olarak bu alanları kapsamaktadır. Ancak, araştırmamız görsel-ışitsel araç ürünlerinden sadece filmleri kapsıyor olması nedeniyle araştırmamızda, geniş anlamdaki "görsel-ışitsel çeviri" kavramı yerine, dar anlamda "film çevirisi" kavramı kullanılmaktadır.

5.10.3. Film Çevirmeni

Yazınsal metin çevirmeninden farklı olarak film çevirmeni, çevirisinde, görselliği de yaşayarak olayların içinde olabilmektedir. Kendisi de bir okuyucu gibi kendi hayalini yaratmak zorunda kalmadan gördüğünü ve duyduğunu yaşayarak çevirisini yapabilir. Belki de bu yüzden çevirisine, yazınsal metin çevirmeninden daha fazla duygu katabilmektedir. Ancak bunu başarabilmesi için öncelikle her çevirmenin taşıması gereken temel özelliklerden biri olan, her iki dile hâkimiyetinin olması gerekmektedir. Dilin kültürü, dilbilgisi, deyimleri, hicivler gibi incelikleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmayan bir çevirmen, çok iyi bir filmi etkisiz hale getirebilir.

Daha önce bahsetmiş olduğumuz genel anlamda her çevirmen için geçerli olan, çevirmenin taşıması gereken özellikleri, yetileri gibi unsurlar (bkz. 4.9), temel anlamda film çevirmeni için de geçerlidir. Ancak, bir film çevirisinde çevirmenin herhangi bir yazınsal çeviriye kıyasla dikkat etmesi gereken çok daha farklı (teknik) hususlar vardır. Örneğin, film çevirmeni, söz ve görüntü senkronunu çeviri sürecinde dikkate almak zorundadır.

Çeviri sürecinde çevirmeni etkileyen dış etkenler de söz konusudur. Çevirmen, çeviri işini veren kişi veya kurum/kuruluşun belirlediği kıstaslar, çevirinin kimler için ve hangi amaçla yapıldığı gibi daha birçok dış etkenle karşı karşıya kalır ve sürecin yönünü buna göre belirler. Bu bağlamda Hesse-Quack (1969: 48), dil engellerinin aşılması için gerekli olan çevirinin, aslında daha ziyade “çevirmen topluluğu”nda hâkim olan sosyokültürel ilkelere, normlara ve değerlere uyum olduğunu ileri sürmektedir.

Farklı bir dil ve kültürün ürünü olan yabancı filmlerin çevirisinde dikkat edilmesi gereken bir husus da ifade tarzı, söyleyiş biçimidir. Alaturka ifadelerin yabancı film çevirisinde yerinin olmadığını belirten Aksoy (2006: 114), “Seslendirme Sanatı” adlı eserinde, bununla ilgili örnekler verir:

Örneğin kraliçe, küçük prensi kucağına alıp severken:

“Yüce Rabbim seni övmüş de yaratmış. Kaşını gözünü verene kurban olayım,” gibi bir ifade kullanmaz. Çünkü bu, bize özgü bir söyleyiş biçimidir.

Bir başka örnek:

“Evde senden başka kimse yok mu Peter? sorusuna karşılık, küçük Peter:

“Babamgil emmimgile gittiler, Adriyana yengem hastalanmış, yatak döşek yatıyormuş,”
demez (Aksoy, 2006: 114).

Dil, aktif bir sosyal olgudur ve sadece bireysel duygu veya düşünce tortusu değildir. Bu nedenle, başka bir kültüre aktarımlarda orijinal tümcelerin değişmesi mümkündür. Çevirmen, tüm bu bahsettiğimiz etkenlerden dolayı, orijinal metnin anlamını ve biçimini değiştirmeyecek şekilde gerektiğinde tümce bazında değişiklikler yapabilir. Bu değişiklikler daha çok, filmin işitsel düzleminde ve/veya görsel düzleminde bulunan bilgilerin çevirisinde gerçekleşir.

Günlük hayatta, bir diyalog esnasında kişi, düşüncesini toparlayabilmek için konuşmasına ara verir, sonra ya tümceye yeniden başlar ya da fikrini değiştirerek tümcesinin devamını getirmez ve başladığından farklı bir tümce kurar. Bu tarz kopukluklar sözlü iletişimi canlı kılar, inanılır yapar. Filmde izlediğimiz karakterin konuşmasının da doğal ve inanılır olmasının sağlanması için bu özelliklere dikkat edilmesi gerekir (Whitman-Linsen, 1992: 31-32). Böyle bir doğallığı sağlamak için çevirmen, tekste “hmmm”, “ben, şey” “...” vb. ifadeler ve simgeler kullanarak konuşma esnasında bir duraksamaların olduğunu belirtir. Bu bağlamda Chaume (2004: 17), gülmeler, duraksamalar, ses yüksekliği ve tonlama gibi ses niteliklerini kapsayan “dil dışı kodlar”dan (İng. paralinguistic codes) bahseder. Chaume, bu kodları gösteren simgeleri, çevirmenin, tekste belirtmesi gerektiğini vurgular.

Kendi izleyicileri için oldukça doğal karşılanan orijinal filmdeki sözlü ifadelerin, hedef dil izleyicisi için de doğal ve konuşulan dilmiş gibi algılanabilmesi için çevirmen, halk ağzını ve tabulaşmış sözcükleri çeviri metninde aslıymış gibi verebilmelidir. Ancak bunu yaparken, hedef dil ülkesinin kültürel özelliklerini de gözetmelidir. Örneğin Amerikan filmlerinde küfürlü ve ahlaksız sözcükler sıkça kullanılır. Bunların Türkçeye çevirisinde ise söylemler yumuşatılarak verilir.

Diğer yandan, çevirmen, filmde karakteristik bir konuşma şeklini, konuşma biçiminden kaynaklanan yananamları, kısacası, karakterin kullandığı dilin özelliğini hedef dilde verebilmelidir. Örneğin, “köylü konuşması” olarak bilinen tarzda konuşmayı “ben sana dimedim mi, geliyom diye” şeklinde dilimize çevirebilir. Ancak,

dilsel özelliğın hedef dilde karşılığı yoksa çeviride zorluk yaşanır. Karakterlerin sosyolektleriyle ön planda olduğu bir filmin, hedef dile aktarılması oldukça güç olacaktır.

Filmde işitsel bilgilerin yanı sıra görsel bilgiler de yer alır. Çevirmen, filmin anlaşılabilirliğı açısından önem taşıyan simgeleri veya kültüre özgü öğeleri, aynı sözlü dilde olduğu gibi, hedef dil izleyicilerinin anlamasını sağlamak için aktarmalıdır. Örneğın Türk yapımı bir filmde Anıtkabir ekrana gelirse, bu Türk izleyiciler için Atatürk'ün yattığı yer (ebedi istirahatgahı) anlamına gelir. Filmin olay örgüsünün anlaşılabilirliğini sağlamada bu bilgi önemli ise hedef dil izleyicisine aktarılmalıdır. Chaume'nin (2004: 18-19), ikonografik kodlar (İng. iconographic codes) olarak adlandırdığı bu tarz görsel kodlara, sözlü bir açıklama eşlik etmediğı veya onların çevrilmeleri hikâyenin anlaşılması için elzem olmadığı sürece, çevirmenin bunları çevirmesine gerek yoktur. Chaume'nin (2004: 21) “grafik kodlar” (İng. graphic codes) olarak ele aldığı, filmde yer alan, gazete başlığı, mektup, reklam pankartı şeklindeki yazılı bilgiler de hedef dile aktarılmalıdır. Zira özgün dili bilmeyen hedef dil izleyicisi bu bilgileri anlayamayacaktır.

Filmde geçen görsel mesajlar arasında oyuncuların jest ve mimikleri de yer alır. Bu bağlamda Chaume (2004: 20) “hareket kodları”ndan (İng. mobility codes) bahsetmektedir. Buna göre, oyuncunun göz kırpması gibi oyuncunun hareketleriyle ilgili kinetik kodu da içeren hareket kodunda, anlamın çeviride aktarılmış olmasına dikkat edilmelidir. Bu kodlar, dilsel kod ile senkron ve uyumlu olmalıdır. Örneğın Alman birine şans dilerken başparmağını bastırır. Türkler ise, şans dilediğı kişinin sırtına hafifçe vurur ve “hadi bakalım” der. Ancak, filmde kimi zaman kinetik koda, dilsel kod eşlik etmeyebilir. Daha açık bir ifadeyle, oyuncu beden dilini kullanırken hiçbir şey söylemez. Bu gibi durumlarda, her iki kültür için geçerli olan ve eşdeğer olan bir beden dili söz konusuysa çevirmenin müdahalesi gerekli olmaz. Ancak, farklı anlamlardaysa veya hedef dilde karşılığı yoksa çevirmen, hedef izleyiciye bu görsel bilgiyi aktarmalıdır.

Film oyuncularının, çekim sürecinde, kendi bireysel birikimlerini kattıkları unutulmamalıdır. Oyuncu, bir karakteri canlandırırken hem düşünür hem de yaşantılaştırır, bunun için sanatçının hayal ve tasarımları aynı anda içiçe kaynaşır

(Belkaya, 2001: 4). Oyuncuların düşünsel süreçlerinin yanı sıra, tüm bunları sözcüklere nasıl döktüğü de önemlidir. Film diyalogunda yer alan en küçük bir vurgulama, ses tonu değişimi veya müzik notası, yaratıcılarının kasten hedefledikleri bir öge olabilmektedir. Çevirmenin, tüm bu detayları keşfedip işlemesi gerekecektir. Çeviri sürecinde, çeviri dilinde yalnız içerik yönünden değil, ses, sözcük, sözdizimi özellikleri, yapı özelliklerinin düzenlenişi ve tüm bu öğelerin kendi aralarındaki etkileşimleri ile eşdeğerliğin sağlanabileceği karşılıklar aranmaktadır (Göktürk, 2004: 36).

5.10.4. Film Çeviri Yöntemleri

Yabancı sinema filmleri, ülkemizde, sinema salonlarında izleyiciye genellikle Türkçe alt yazıyla sunulmaktadır. Ancak sinemada altyazıyla gösterilen aynı yabancı filmi izleyici, bir süre sonra televizyonda, genellikle (hatta her zaman diyebiliriz) Türkçe seslendirilmiş olarak izlemektedir. Türkiye’de sinemada gösterilen yabancı filmlerin çoğu Amerikan yapımı filmlerdir. Aynı şekilde televizyonda gösterilen belgeseller, dizi filmleri, çizgi filmler gibi birçok film de genellikle Amerikan yapımıdır. Bir dönem Türk televizyonlarında Brezilya dizileri ön plana çıkmıştır. Ancak son yıllarda Alman yapımı filmler de televizyonlarda izlenmeye başlanmıştır.

Ülkemizde, yabancı sinema filmlerinin izleyiciye sunumu, altyazı (İng. subtitle; Alm. Untertitel) ve dublaj (İng. dubbing; Alm. Synchronisation) yöntemleriyle gerçekleştirilmektedir. Ancak, sinema filmleri dışında, televizyonda yayınlanan yabancı filmlerin Türkçeye çevirisinde, filmin türüne göre, daha farklı yöntemler de kullanılmaktadır. Örneğin belgesellerde “üstten konuşma” (İng. voice-over; Alm. Begleitkommentar, Übersprechen), okul öncesi çocuklarına yönelik programlarda “uyarlama” (İng. adaptation; Alm. Adaption) kullanılmaktadır.

Bu açıdan Pruys (1997:198), yabancı filmlerin hedef dile aktarımlarında beş yöntemden bahsetmektedir:

1. Lippensynchrone Fassungen (Dudak eşlemeli yöntem)⁵¹
2. Untertitelfassungen (Altyazılı yöntem)
3. Voice-over Fassungen (Üstten konuşma yöntemi)
4. Kommentar (Yorum)
5. Kooperationsfassungen (Kooperasyon yöntemi / Kombine yöntem)

Pruys'ın, yabancı filmlerin hedef dile çevirisine yönelik belirttiği bu çeviri yöntemlerinin ülkemizde kullanılan yabancı film çeviri yöntemleriyle aynı olduğunu görüyoruz. Bu sınıflandırma ışığında bahsi geçen yöntemleri kısaca açıklamaya çalışacağız.

5.10.4.1. Dublaj

Yabancı dildeki filmi izleyiciye ulaştırmada izleyiciler tarafından en çok tercih edilen film çeviri yöntemleri “dublaj” (İng. dubbing; Alm. Synchronisation) ve “altyazı”dır. Dublaj yöntemi, ilerleyen bölümlerde başlı başına bir bölüm olarak değerlendirileceği için burada kısaca ele alınacaktır.

Dublaj yönteminde, hedef dile sözlü çeviri yapılmaktadır. Yabancı filmin sözleri, hedef dile sözlü olarak çevrilirken kaynak dilin sözleri hiç duyulmaz. Dublajın, görsel-işitsel çevirinin, sinema ve televizyon ürünleri (film, dizi, sitcom vb.) için adapte edilmiş bir türü olduğunu ifade eden Delia Chiaro (2009), dublajda, orijinal ses kanalının/kuşağının (diyalog), hedef dilin yeni ses kanalıyla değiştirildiğini belirtir. Ona göre, Fransa, İtalya, Almanya, İspanya gibi fazla nüfuslu orta ve güney Avrupa ülkelerinde film çevirilerinde dublaj tercih edilmektedir.

Türkiye’de 1970’li yıllarda kullanılmaya başlanan dublajın tanımını Onaran (1978: 89), “Dublaj, yabancı filmin özgün konuşmalarının yazılı çeviriyle ve altyazı

⁵¹ Pruy'sın “dudak eşlemesi” olarak tanımladığı yöntem aslında dublaj yöntemidir. Pruy, 1997 yılında yayımlanan Almanca doktora çalışmasında, yabancı filmlerin hedef dile çevirisinde, görüntü ile sesin eşzamanlı işlemlerini gerektiren her türlü çeviri yöntemini “Synchronisation” kavramının kapsamında değerlendirmiştir (1997: 7). Bu nedenle dublaj anlamında “Lippensynchron” kavramını kullanmak zorunda kalmıştır.

halinde açıklanması yerine, doğrudan doğruya Türkçe konuşmalarla yer değiştirmesi anlamında, geniş halk kitlelerine dönük bir yöntemdir.” şeklinde yapmaktadır.

İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alacağımız yerli ve yabancı literatürde dublaj kavramı, salt yabancı filmlerin seslendirilmesi için değil, aynı zamanda yerli filmlerin aynı dilde sonradan seslendirilmesi için de kullanılmaktadır. Dublajın dil içi ve diller arası kullanımı açısından Luyken, Herbst, Langham-Brown, Reid, Spinhof ‘un yapmış olduğu tanım, genel bir tanım özelliğindedir. Zira Luyken ve diğerleri (1991: 31), dublajı, ses kanalındaki orijinal konuşmanın değiştirilmesini gerektiren, mümkün olduğunca özgün diyalogdaki süreyi, deyiş şeklini ve dudak hareketlerini takip etmeye çalışan bir süreç olarak tanımlamaktadır.

Dublaj süreci genel olarak dört aşamadan oluşur. İlk olarak senaryonun diyalog metni (İng. script) çevrilir, ardından çevrilen metin hedef dilin konuşma diline uygun olacak ve oyuncuların dudak hareketlerine uyum sağlayacak şekilde adapte edilir. Üçüncü işlemde, çevrilen diyalog metni oyuncular veya seslendirme sanatçıları tarafından seslendirilerek kaydedilir. Son olarak, yeni ses kaydı, orijinal kayıt ile bileştirilir (Chiaro, 2009: 144-145).

Hesse-Quack (1969: 51), dublaj yöntemiyle, hedef izleyici için yabancı ve anlamsız olan bir kaynak dil simgenin, hizmet verdiği toplum için tekrar anlamlı bir simge haline getirebildiğini belirtir. Böylelikle dublaj, sadece dil engelinin değil aynı zamanda sosyokültürel engellerin de aşılmasını sağlamış olur.

Birçok ülkede tercih edilen dublaj yöntemiyle film çevirisi, diğer yöntemlerden daha fazla işçilik gerektirirken aynı zamanda da daha masraflıdır ve Almanya, İspanya, İtalya gibi, altyazın genelde veya sadece sınırlı kapsamda kullanıldığı ülkelerde daha çok kullanılmaktadır. Dublajı tercih eden ülke izleyicilerine göre, altyazıyı tercih eden ülkelerde, dublajlı film keyfini yakalamak zordur (Baker, 1998: 96-97).

5.10.4.2. Altyazı

Altyazı (Alm. Untertitel; İng. subtitling, subtitle), film çevirisinin en eski şeklidir denebilir. Sessiz film zamanında altyazı, arayazılar şeklinde kullanılmıştır. 1929 yılından itibaren, ilk sesli filmlerin yabancı ülke izleyicileriyle buluşmasıyla, film çevirisinde, altyazı ve dublaj yöntemleri ön plana çıkmıştır (Baker, 1998: 317).

Altyazı, “bir film ya da televizyon görüntüsüne bindirilen ve genellikle yabancı dildeki söyleşmeyi çeviri olarak görüntünün altında veren yazı”dır (Özön, 1981: 16).

Hurt ve Widler (1998: 261) altyazıyı, “bir film diyalogunun kısaltılmış çevirisi, ekranda veya beyazperdede görülen orijinalin ilgili kısmıyla senkron olması” şeklinde tanımlamaktadır (akt. Cedeño Rojas, 2007: 88).

Bräutigam (2001: 24) ise, altyazıyla işitsel olanın görsel olana çevrildiğini, bir başka ifadeyle altyazının fonetiğin grafiğe aktarılması olduğunu belirtmektedir.

Chiaro (2009: 145), Gottlieb’den (2001b: 87) yaptığı alıntıyla altyazının, “filmsel ortamda sözlü mesajlarının *farklı bir dilde oluşturulması*, yazılı metnin bir veya daha fazla kanalının olması durumunda görüntüde *orijinal yazılı mesajla eşzamanlı verilmesi*” şeklinde tanımlanabileceğini belirtmektedir.

T. Corrigan (2007/2008: 217) altyazıyı, diller arası çeviri kapsamında “genellikle film çerçevesinin altına yerleştirilen ve görüntüye ilişkin açıklama içeren ya da diyalogu bir dilden diğerine çeviren basılı yazılar” şeklinde değerlendirmektedir.

Dublajda olduğu gibi, altyazı da, diller arası ve dil içi çevirilerde kullanılmaktadır. Örneğin bazı TV programları, işitme engelli izleyiciler için altyazı kullanmaktadır. Altyazı için zaman ve alan sıkıntısının olması, çeviride bazı dilsel kısıtlamalara neden olabilmektedir. Nitekim izleyicinin altyazı içeriğini hızlı bir şekilde anlayabilmesi için, net bir ifade, kısa tümceler, basit sözdizimi, düzenli noktalama işaretleri tercih edilmelidir. Her altyazı mantıklı sözdizimsel birim oluşturur, bu nedenle de satır kesintilerine dikkat edilmelidir. Kısıtlı olan zaman ve alanı mümkün olduğu

kadar etkin kullanabilmek için, bazı diyaloglar atlanabilir veya eksiltile anlatımla⁵² verilebilir. Ancak bunu yapabilmek için atlanan veya kısaltılan yerlerden dolayı filmin anlaşılabilirliğine yol açmaması gerekmektedir (Cedeño Rojas, 2007: 88).

Altyazının en önemli avantajı filmin orijinal sesleriyle izlenebiliyor olmasıdır. Böylelikle filmin özgünlüğü bozulmamış olduğu gibi, kaynak dile (kısmen) hâkim olan bir izleyici, onu altyazı ile kıyaslayabilir. Diğer bir avantajı ise, dublaj tekniğine kıyasla daha az masraflı olması nedeniyle birçok ülke tarafından tercih edilmesidir.

Altyazı için en önemli dezavantaj ise, altyazıyı okumak için dikkatin görüntüden yazıya kayıyor olması nedeniyle filmin tam takip edilememesidir. Başka bir açıdan bakıldığında ise, altyazılı filmlerin farklı bir dezavantajı, okuma-yazması olan ve iyi görebilen izleyici gerektirmesidir. Ancak her izleyici okuma-yazma bilemeyebilir veya yaşlı izleyiciler yazıyı takip edecek kadar iyi göremeyebilir. Yine, yazının ekranda kalış süresi, yavaş okuyan veya zor okuyan izleyiciler için sorun olabilmektedir. Özellikle çocuk filmleri altyazılı olamaz.

Bu dezavantajlar açısından, Chiaro (2009: 151), dinlerken okumak zorunda kalmaları nedeniyle bazı izleyicileri için yorucu bir eylem olan altyazının, gelişen teknoloji sayesinde artık, kullanıcı dostu yönünde üretilmeye başlandığını, estetik tasarımdan yoksun soluk renkli alt yazıların yerine koyu renkte yazılmış alt yazıların aldığını ifade etmektedir. Chiaro, bu teknik gelişmelerin haricinde, alt yazılarda ayrıca, karmaşık sözdizimlerin yerini basit ifadelerin aldığını, yazım ve noktalama işaretlerine dikkat edildiğini, göz hareketini en aza indirgeyebilmek için üst satır alttakine göre uzun olacak şekilde alt yazı tasarımlarının geliştirilmiş olduğunu da eklemektedir.

Yabancı bir filmin çeviri yöntemi açısından altyazı, konuşulana yazılana dönüştürülmesidir. İzleyici, yabancı dilde duyduğunu, kendi dilinde okumaktadır. Ancak, duyma ile okuma aynı hızda olamaz. Bu nedenle altyazıda orijinal diyalog metninde kısaltmalar veya metinden çıkarmalar yapılmaktadır. Hatta kimi zaman diyalogun özeti verilmek zorunda kalılabilmektedir. İfadeler kısa, öz ve net olmalıdır. Zira film hem izlenmekte, hem dinlenmekte hem de okunmaktadır. Bu nedenlerden

⁵² Eksiltile anlatım, sadece anakavramın yer aldığı tümcedir (Wahrig, 2006: 440) Örn. “İmdat!” sözü, aslında “bana yardım edin” anlamında söylenen bir sözdür.

dolayı altyazı metninin asıl amacı, filmin anlaşılabilirliğini sağlayabilecek şekilde ifadeler kullanmaktır. İzleyici, görüntünün anlamını altyazıyı okuyarak tamamlamaktadır.

Diğer yandan, altyazının, teknik anlamda da taşınması gereken özellikler söz konusudur. Öncelikle, yazı, görüntü ile uyumlu olmalıdır. Bir başka deyişle oyuncunun konuşması ile altyazı eşzamanlı işlemelidir. Yazının ekranda kalma süresi izleyicinin muhtemel okuma hızına göre belirlenmektedir. Yazı karakteri ve boyutu belirlenmiştir. Bir defada kaç satır yazı olması gerektiği bellidir.

Ancak, bu teknik özellikler/kısıtlamalar nedeniyle altyazı metnini mümkün olduğunca kısaltmaya çalışmak bir hata olur. Metin, mümkün olduğunca değil, gerektiğinde kısa olmalıdır. Bir başka deyişle, metin, teknik sınırlamanın izin verdiği ölçüde uzun olmalıdır. Böylece filmin görüntü karesi ve senaryo diyalogu ile ilgili aktarılmak istenen bilgi, alıcıya daha net ulaşacaktır (Hurt ve Widler, 1999: 261).

5.10.4.3. Üstten Konuşma

Yabancı dildeki bir filmi izleyiciye ulaştırmanın başka bir yolu da “üstüne konuşma” anlamındaki “üstten konuşma” (İng. voice-over; Alm. Übersprechen) yöntemidir. Chiaro (2009: 152), üstten konuşmanın, izleyiciler tarafından arka planda duyulabilen ancak çözilemeyen orijinal sesin üstünden dış sesin duyulabildiği teknik olarak tanımlanabileceğini belirtmektedir.

Bu yöntemde, hedef dilde bir ‘anlatan’ (İng. narrator) bulunmaktadır. Anlatan, orijinal sesin üstüne konuşmasına, orijinal konuşma başladıktan bir kaç saniye sonra başlar ve konuşması, genellikle orijinal konuşma sona ermeden daha önce sona erer. İzleyici, kaynak dile akraba bir anadile sahip olsa dahi, arka plandaki orijinal konuşma, ilk ve son ifadeler haricinde net bir şekilde algılanamaz. Zira anlatanın sesinin rahat duyulabilmesi ve anlaşılabilmesi için orijinal sesin yüksekliği oldukça azaltılarak arka planda duyulmaya devam edilir. Böylelikle filmin orijinalliği korunmaktadır (Cedeño Rojas, 2007: 100; Chiaro, 2009: 152).

Ölçülü anlatım tarzına bağlı bu yöntem, daha çok tarihsel dramaları veya vahşi doğayı işleyen belgesel filmlerin yanı sıra, röportajlarda, haberlerde, politik magazinde, ‘talk-show’larda, tanıtıcı reklamlarda vb. kullanılmaktadır. Örneğin, “fragmanlarda duyduğumuz ses, TV’de kanalının tanıtımında konuşan görünmeyen kişiyi ifade eder” (Kaçan, 2010: 20).

Bu durumda, olayların yaratıcı biçimde yorumlanması şeklinde değerlendirebileceğimiz anlatının (üstten konuşmanın), sadece gerçeklere dayandığını söylemek yanlış olur. Bununla ilgili olarak Chiaro (2009: 152), örneğin İtalya’da, reklam ve satış kanallarının sık sık bu yöntemi kullandığını belirterek bu tür programlarda kullanılan çeviri yönteminin tonlamasının, geleneksel belgesel filmlerdekinden daha az ölçülü olduğunu ileri sürer. Ayrıca, ürünler için referans oluyormuş gibi davranan kişilerin, sanki programın ünlü şefleri ve farklı tarihi belgesellerde görgü tanığıymış gibicesine teatral seslendirildiğini ifade eder.

Dublaj veya altyazı yöntemini kullanan ülkelerde, üstten konuşma yöntemi sadece haberler veya çocuk programlarında kullanılmaktadır (Baker, 1998: 321). Pruys (1997: 19), Almanya’da, yabancı filmlerin %10’unun bu işleme tabi tutulduğunu, bunun da büyük çoğunluğunu haber ve belgesel filmlerin teşkil ettiğini, sinema filmi alanında bu yöntemin çok ender kullanıldığını belirtmektedir.

Dublaj maliyetini karşılayamayan bazı ülkelerde ise, örneğin Rusya ve Polonya’da, üstten konuşma, daha çok filmleri ve dizileri çevirmede kullanılan bir tekniktir ve burada tek bir kişi genelde tüm filmin bütün rollerini seslendirmek zorunda kalmaktadır (Cedeño Rojas, 2007: 100; Pérez-González, 2008: 17-18).

Pérez-González (2008: 16) ise, üstten konuşma yönteminin, günümüzde, Avrupa ve Asya’da bazı küçük pazarlı ülkelerde uzun metrajlı filmlerin çevirisinde kullanıldığını, zira bu yöntemin dublaja kıyasla daha ucuz olduğunu belirtmektedir.

Türkiye’de ise üstten konuşma, genellikle belgesel filmlerin yanı sıra, tanıtıcı reklamlarda, satış programlarında, röportajlarda ve magazinde kullanılmaktadır.

5.10.4.4. Yorum

Film çeviri yöntemi olarak yorumun, sessiz sinema döneminde, oyuncuların duygu durumlarını izleyiciye ifade etmek, bazı sahnelerle açıklık getirmek vb. için arayazılar şeklinde kullanıldığı görülür. Buna en güzel örnek Chaplin filmleridir. Pruys (1997: 198), film çeviri yöntemi olarak yorumun, Almanya’da, sadece sessiz filmlerde görüldüğünü, 1980’li yıllarda yorumun, “arayazı”nın yerine kullanıldığını belirtmektedir. Örneğin Chaplin filmlerinde arayazılarla verilen diyalog replikleri izleyiciye ‘dış ses’ aracılığıyla sözlü olarak aktarılmakla kalmamış aynı zamanda görüntüdeki olaylar zaman zaman sözlü olarak yorumlanmıştır (1997: 77).

Bu anlamda kullanılan yorum yöntemi, günümüzde kullanılmaya devam edilmektedir. Örneğin küçük yaş grubuna özel bir çocuk programı olan “Baby TV”de yayınlanan “Cuddlies” adlı çizgi filmde karakterler hiç konuşmamakta, karakterlerin duygu ve düşünceleri veya görüntüdeki hareketler ve olaylar bir erkek dış ses aracılığıyla izleyiciye yorumlanmaktadır. Dolayısıyla yorumda, üstten konuşma yönteminde olduğu gibi bir anlatan söz konusudur. Ancak, bu anlatanın farkı, üstüne konuşma yapmaması, sadece olay örgüsüne açıklık getirecek ve karakterin davranışlarını yorumlayacak bilgiler vermesidir.

Yorum yöntemi, belgesellerde de kullanılmaktadır. Orijinal anlatanın sesinin arka planda duyulmaya devam edildiği üstten konuşma yöntemiyle de aktarılan belgesellerde kimi zaman orijinal anlatan sesi tamamen silinir ve yerini hedef dilde anlatanın sesi alır. Bu tarz sesli çeviri yöntemi “yorum” yöntemine girer (Baker, 1998: 321).

Pruys (1997: 77), görme engelliler için yapılan ekstra seslendirmenin de yorumun özellikli bir şekli olduğunu ileri sürer. Yorumun bu şeklinde, filmde görsel düzlemde yer alan önemli bilgiler bir dış ses vasıtasıyla yorumlanarak görme engelli izleyiciye aktarılmaktadır. Böylelikle izleyici, görmekte zorlandığı veya hiç göremediği görsel düzlem bilgisini kaçırmamış ve bu tarz bilgi yitimi nedeniyle filmin anlam bütünlüğünden uzaklaşmamış olur.

5.10.4.5. Kooperasyon

Pruys (1997: 80), film çevirisinde hedef dil verisyonunda sadece kısmen yabancı öğeler içeren filmlerin veya televizyon programlarının ‘kooperasyon’ olarak ifade edilebileceğini belirtir. Örneğin “Susam Sokağı” adlı çocuk programının bir kısmı tamamen hedef dil ülkesinin katkısıyla gösterilmekte iken bir kısmı ise Amerikan yapımının dublajı şeklindedir. Veya Charli Chaplin’in 1916-1918 yılları arasındaki beş kısa filmi Almanya’da sinemalarda gösterilirken bir piyanist ve bir anlatıcı yer almıştır. Film, müzik eşliğinde gösterilirken görüntüdeki olaylar da yorumlanmıştır.

Pruys’ın “Susam Sokağı” örneğinde kooperasyon yönteminde uyarlamanın söz konusu olduğunu görüyoruz. Buradaki uyarlama kavramını, daha önce bahsettiğimiz çeviribilim kapsamında uyarlama ile sinema sanatı kapsamında uyarlamanın karışımı olarak değerlendirebiliriz. Genel anlamda uyarlamada (İng. adaptation), kaynak metne dayanan ancak, onu yeni bir kültürel bağlam için değiştirmiş olan bir hedef metin söz konusudur (Baker, 1998: 7). Film çeviri yöntemleri açısından uyarlamada, belirli bir kültür ve kitle için üretilmiş olan bir filmin, başka bir dile ve o dili kullanan insanların içinde yaşadığı kültürel özelliklere, hedef kitle özelliklerine (genç izleyiciler, çocuk izleyiciler vb.) göre adapte edilmesi söz konusudur.

Türkiye’de uyarlama yöntemiyle film çevirisine örnek olarak 1980’li ve 1990’lı yıllarda TRT’de yayınlanmış olan “Susam Sokağı” adlı çocuk programı verilebilir. Bu program, “Sesame Street” adlı Amerikan yapımı çocuk programının Türk çocuk izleyiciler için uyarlanmış şeklidir. Böylelikle orijinal programdaki kişi, yer, mekân isimleri, ölçüler, olaylar vb. Türk diline ve kültürüne uyarlanarak aktarılmıştır. Örneğin orijinalinde “Bert and Ernie” adlı iki tiplere, Türkçeye Edi ve Budo tiplmesiyle uyarlanmıştır. Programın bazı bölümleri orijinalinin dublajı şeklinde iken bazı bölümleri ise (özellikle gerçek oyuncuların yer aldığı bölümler) Türk oyuncular tarafından canlandırılmıştır.

Diğer yandan, filmlerde kimi zaman farklı çeviri yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Örneğin dublaj yönteminde, hedef dile sözlü çeviri yapılmaktadır; yabancı filmin sözleri, hedef dile sözlü olarak çevrilirken kaynak dilin sözleri hiç duyulmaz. Ancak yabancı dilde konuşan karakterler içeren bir filmin dublajında

ikilemler oluşur. Bu tarz çok dilli bir filmin dublajında, kimi zaman, dublaj ile altyazıyı birlikte kullanma eğilimi görülür. Söz konusu yabancı dillerden biri, filmde başka bir dilin çevirisinde kullanılıyorsa, zorluk daha da artacaktır. Bu durumda, altyazının kullanılması elbette en bariz çözümdür (Chiaro, 2009: 159). Çok dilli filmlerin çevirisinde, altyazı ve dublajın yanı sıra üstten konuşma da kullanılabilir. Böyle bir durumda, Cedeño Rojas (2007: 100) dublaj ile altyazının birleşimi olan karma (İng. Hybrid) uygulamadan bahseder. Filmlerde veya programlarda tercih edilen Hybrid, Almanya’da daha ziyade sinemada kullanılmaktadır. Örneğin görüntüde olmayan ‘dış ses’in konuşmaları dublajlanırken, görüntüdeki oyuncuların konuşmaları orijinal kalır ve altyazı yöntemiyle hedef dile aktarılır. Dolayısıyla filmin bir kısmı yine orijinal olandan izler taşır.

Kooperasyon yöntemi sadece çok dilli filmlerin çevirisinde değil tek dilli filmlerin çevirisinde de başvurulan bir yöntemdir. Örneğin dublajı yapılan bir filmde, kaynak dilin şarkısı, hedef dilde korunarak altyazıyla verilebilir veya orijinal ses oldukça kısılarak hedef dilde senkron çevirisi verilebilir. Görüldüğü üzere, dublaj yönteminde zaman zaman altyazı, üstten konuşma yöntemlerine veya orijinal sese yer verilebilmektedir.

Ülkemizde bu yönteme genellikle çok dilli filmlerde rastlamaktayız. İzleyicinin birden fazla dille karşılaştığı filmlerde orijinal dil dublajlanırken, diğer dilde geçen replikler altyazıyla verilmektedir. Bunun haricinde, yöntem, bazı belgesel filmlerde de kullanılmaktadır. Burada yorum hedef dilde yapılırken, röportaj altyazı ile verilmektedir.

6. DUBLAJ

Yabancı film çeviri yöntemleri arasında izleyiciler tarafından en çok tercih edileni “dublaj”dır. Ülkemizde, sinemada gösterilen yabancı filmler, daha çok altyazı yöntemiyle gösterime sunulurken, televizyonda gösterilen sinema filmleri ve yabancı diziler ise ekseriya dublaj yöntemiyle izleyiciye sunulmaktadır.

Bu araştırma sürecinde, yerli ve yabancı kaynaklardan yararlanılırken, dublaj kavramıyla ilgili kavram kargaşası yaşanmıştır. Dublajla ilgili araştırma sürecinde yerli kaynaklarda “seslendirme”, “senkronizasyon”, “eşleme” kavramlarıyla, İngilizce kaynaklarda “dubbing”, “synchronization”, “sync”, “post-synchronization”, “post-dubbing” kavramlarıyla, Almanca kaynaklarda “Synchronisation”, “Post-synchronisation”, “Synchronität”, “Lippensynchronität” kavramlarıyla karşılaşılmıştır. Bu nedenle öncelikle bu kavramları, başta sözlük anlamları, daha sonra da bu alanda araştırmalarda bulunan bilim adamlarının tanımları ve yaklaşımlarına dayanarak açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Türkçe Kaynaklarda

Türkçede, Fransızca “doublage” sözcüğünden dilimize yerleşmiş olan “dublaj” kavramı yerine farklı kavramlar da kullanılmaktadır. Örneğin TDK, sinema ve TV alanında kullanılan “dublaj” kavramı yerine “seslendirme” terimini önermektedir. Ayrıca **dublaj** sözcüğünü, “yabancı dildeki filmlerin başka bir dile çevrilmesi işi” olarak tanımlamaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük)⁵³.

Ülkemizin önemli ansiklopedi ve sözlüklerinden olan Meydan-Larousse’da (3. Cilt, 1981: 887) “dublaj, sonradan sözlendirme’dir. Yabancı dildeki filimlerin yerli veya başka bir dile çevrilmesinde kullanılır” demektedir.

⁵³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 29 Kasım 2012’de alındı

Kaçan (2010: 13) ise, **dublaj** kavramını şöyle tanımlamaktadır: “Sesli bir filmi kendi dilimize göre seslendirme işlemine dublaj denir. Yani film ikinci kez seslendirilmiş olur. Seslendirme bir film, dizi ya da animasyonun yüzde ellisine karşılık gelir”.

Diğer yandan, yerli ve yabancı literatürde dublaj kavramı, salt yabancı filmlerin seslendirilmesi için değil, aynı zamanda yerli filmlerin aynı dilde sonradan seslendirilmesi için de kullanılmaktadır. **Dublaj** yönteminin bu iki farklı kullanımına işaret eden Berk (2005: 148), dublajla, herhangi bir filmdeki özgün sesin başka bir ses tarafından örtüldüğünü belirtir. Buna göre, seslerin üzerine konuşmalar ve esere ait her türlü anlatım ve yorum, dublajın kapsamındadır.

Nijat Özön’ün 1981 yılında yayımlanmış olan “Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü”nde seslendirme ile sözlendirme ayrımı yapılmaktadır. Sözlükte **seslendirme** (İng. sound recording; Alm. Tonaufnahme, Tonaufzeichnung, Schallaufnahme, Vertonung, Schallaufzeichnung) üç farklı açıdan tanımlanmaktadır:

1. Bir ses negatifinin sesli alıcıda kullanılıp işlemelikle işlendikten sonra ses pozitifinde elde edilmesi ve bu pozitifin, görüntü pozitifine ile birleştirilmesi. 2. Filme optik ya da mıknatıslı ses yolu eklenmesi işi. TV. 3. Sesin doğrudan doğruya yayınlanmaması durumunda, bu sesin saptanma yöntemleri. (Özön, 1981: 261).

Adı geçen sözlükte **sözlendirme** (İng. dubbing, overdubbing; Alm. Synchronisation, Synchronisierung, Synchronisieren, Doublage) kavramı ise şöyle verilmektedir:

1. Söyleşmenin, sonradan seslendirme yoluyla alınıp filme katılması. 2. Görüntülerle birlikte alınmamış söyleşmenin, sözlendirme işliğinde aynı oyuncular ya da başkalarınca, dudak eşlemesi yoluyla saptanması. 3. Yabancı bir dildeki söyleşmenin, yine aynı yoldan ana dilinde verilmesi (Özön, 1981: 279).⁵⁴

⁵⁴ Özön’ün bu tanımında “**dudak eşlemesi**” ifadesi dikkatimizi çekmektedir.

Nijat Özön tarafından hazırlanan “Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’nde (1981), seslendirmenin teknik işlem olarak, sözlendirmenin ise bugünkü anlamda dublaj ve sonradan seslendirme anlamlarında kullanıldığını görüyoruz.

Yine ülkemizin köklü ve saygın kurumlarından olan TRT Kurumu, dublaj kavramı yerine, “**seslendirme**” kavramını kullanmayı tercih etmektedir. TRT’nin seslendirme kavramı ise, sadece yabancı filmlerin değil, yerli fimlerin seslendirilmesi anlamında kullanılmaktadır. Bir başka deyişle burada seslendirme, dil içiliği ve diller arasılığı kapsamaktadır.

Meydan-Larousse’da (11. Cilt, 1981: 219) “seslendirme, sessiz bir filme konuşmalar, fon müziği ve gürültü katmaktadır. Bu üç kısım genellikle ayrı kuşaklar üzerine kaydedilir, sonra birleştirme işlemiyle tek bir kuşağa geçirilir” denilmektedir.

Kaçan (2010: 13) ise, **seslendirmenin** tanımını şöyle yapmaktadır: “Sessiz çekilmiş bir filme ya da animasyona seslendirme sanatçıları tarafından ses verilmesi işlemine SESLENDİRME denir”.

Ayrıca, dublaj kavramı için Almanca ve İngilizce kaynaklarda kimi zaman “**senkronizasyon**” sözcüğünün kullanılmaktadır. Dilimize Fransızca “synchronisation” sözcüğünden yerleşmiş olan “senkronizasyon” kavramı, TDK tarafından “eşleme” olarak Türkçeleştirilerek, sinema ve TV alanında, “görüntü ve ses kuşakları arasındaki bağ” anlamında kullanılmıştır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁵⁵

Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’nde **eşleme** kavramının tanımını şu şekilde yapmaktadır:

1. Görüntü ile ses kuşakları arasında gerekli bağı anlatır genel terim. 2. Ses ile resmin ya film üzerindeki yerleri ya da bunların görüntülük üzerinde işitilme ve görülme zamanlarıyla ilgili durum. 3. Bir sesin, ilgili olduğu resimle uyumunu sağlama; görüntü ile sesin birlikte, düzgün olarak gitmesi durumu. TV. 4. Eşleme imleri

⁵⁵

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50b734ecc34342.94262443 adresinden 29 Kasım 2012’de alındı.

yardımla alıcı ışıtacındaki tarama ile almaç ışıtacındaki tarama arasında tam bir uyuşum sağlama (Özön, 1981: 110).

TDK, Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü'nde ise **eşleme** “bir oyun çalışmasının son evresinde oyunculuk, dekor, giysi, ışıklandırma, ses ve görüntü etmenleri gibi tüm öğelerin uyum içinde geliştirilmesi için yapılan çok yönlü bireşim çalışması” olarak tanımlanmaktadır.⁵⁶

Aksoy (2006: 45), “Seslendirme Sanatı” adlı eserinde **eşlemeyi** şöyle tanımlar:

Eşleme, filmin görüntü ve ses kayıtlarını eşzamanlı duruma getirmek demektir. Bu yöntem, daha uğraştırıcı olmakla birlikte, daha sağlıklıdır. Eşleme sırasında filmin her karesi ile tek tek oynama olanağı vardır. Gerekirse görüntüden birkaç kare atılarak, senkronun tam olarak oturması sağlanır (Aksoy, 2006: 45).

Aksoy'un bu tanımlamasında, eşlemenin tamamen teknik bir işlem süreci olarak değerlendirildiğini görüyoruz. Dolayısıyla eşleme işlemini yapan teknik elemandır. Seslendirme bittikten sonra teknik masada eşleme yapılmaktadır. Aksoy ile yapılan karşılıklı söyleşide, görüntü-ses eşzamanlılığını belirtmek için pratikte hangi sözcüğü kullandıkları sorulduğunda “**senkron**” sözcüğünün kullanıldığını belirtmiştir. Zaman zaman seslendirme esnasında, seslendirme yönetmeninin “senkron olmadı” diyerek süreci böldüğünü, bu durumda filmin o sahnesinin, görüntüdeki oyuncunun ağız hareketleriyle uyumlu oluncaya kadar tekrar tekrar seslendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Almanca Kaynaklarda

Dublaj kavramının Almanca karşılığına baktığımızda ise, dublaj için Almancada “**Synchronisation**”, “**Synchronisierung**”, “**Nachsynchronisation**” veya “**Synchronität**” kavramlarının kullanıldığını görüyoruz. “Synchronisation” terimi, Almancaya, Yunanca σύν (yazılışı: συν, anlamı: eş) ve chrónos (yazılışı: χρόνος, anlamı: zaman) sözcüklerinin birleşimi olan “synchronos” (anlamı: eşzamanlı)

⁵⁶ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 29 Kasım 2012’de alındı.

sözcüğünden gelmiştir. Genel anlamda “synchronisation”, “iki süreç arasında eşzamanlılık üretimi”dir (Meyers Groseß Taschenlexikon, Mannheim: 1995: 261).

Lensing (2009), filmde sesin oluşturulması üzerine yazdığı kitabında “**Synchronisation**” veya “**Synchronisierung**” kavramlarının, “film üretim alanında ses ve görüntünün eşzamanlı seyrinin oluşturulması işlemi” olarak tanımlandığını belirtmektedir. Prodüksiyon sonrasında ses kanalının söz düzlemi işleme tabi tutulur. Diyalogların olduğu kesimlerin kaydının ardından metin, resim ile tekrar örtüştürülür. Bu sürece “Automatic Dialogue Recording”⁵⁷ (ADR) veya “Sprachsynchron” denilmektedir (Lensing, 2009: 142). Lensing’in bu tanımında yine “synchronisation” kavramının teknik bir işlem olarak değerlendirildiğini görüyoruz. Türkçe’de “eşleme” kavramının da teknik bir işlem olarak değerlendirildiği gibi.

Ancak daha sonra “synchronisation” kavramı, anlam genişlemesiyle film seslendirmesi anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. Hatta “Synchronautor” (eşlemeye dikkat ederek dublaj çevirisi yapan çevirmen), “Synchronregisseur” (eşlemeyi dikkate alan seslendirme yönetmeni), “Synchronbuch” (seslendirilmek üzere hazırlanmış diyalog metni), “Synchronsprecher” (seslendirme sanatçıları) gibi tanımlamalar da yapılmaktadır.

Almanya’nın saygın sözlüklerinden olan Duden’de, bir eylem olarak **senkronizasyon** (Alm. **synchronisieren**), bir filmin ses ve görüntüsünün birbiriyle uyumlu, eşzamanlı hale getirmek; yabancı dildeki bir filmi, kendi dilinde seslendirme ve filmdeki oyuncunun dudak hareketleriyle söylenen sözlerin birbiriyle örtüşmesini sağlayacak şekilde kaydetme işidir (Duden, 2010: 913).

Almanya’nın bir diğer saygın sözlüğü olan Wahrig’te **senkronizasyon** sözcüğüne, dil içi ve diller arası kullanımına işaret eden iki anlam yüklenmiştir: “1. Birbirinden ayrı kaydedilmiş olan görüntü ses ve bandlarının zamansal olarak birleştirilmesi, 2. (yabancı bir filmde) Ses bandının, filmin gösterileceği ülkenin dilinde hazırlanması ve zaman olarak görüntü ile birleştirilmesi” (Wahrig, 2006: 1448). Burada,

⁵⁷ Otomatik Diyalog Kaydı

senkronizasyon kavramının, Türkçede teknik işlem anlamında “eşleme” kavramıyla aynı anlamda kullanıldığını görüyoruz.

Filmlexikon’da (Film Terimleri Sözlüğü’nde) “**Synchronisation**” kavramı, film çevirisi, seslendirme ve teknik işlem açısından ele alınarak tanımlanmaktadır:

1. Film çevirisi anlamında “**Synchronisation**”: (İng. dubbing, film synchronization) Yabancı bir filmin, ilgili hedef dile, (sesli) aktarımıdır. Burada seslendirme sanatçıları ekranda gördükleri oyuncunun ağız hareketleriyle uyumlu olacak şekilde ellerindeki diyalog metnini seslendirirler.
2. Sonradan seslendirme anlamında “**Nachsynchrisation**”: (İng. postsynchronization, post-dubbing) Film üretim sürecinin prodüksiyon sonrası aşamasında yapılan yeniden seslendirme işlemidir. Örneğin, ses net olmamış olabilir, oyuncunun sesi detone olmuş olabilir. Bu gibi durumlarda o sahne yeniden seslendirilir.
3. Ses-görüntü uyumu açısından “**Synchronisation**”: Teknik bir işlem olarak ses kanalıyla görüntü şeridinin eşzamanlı olarak eşlenmesi işlemidir (Film Terimleri Sözlüğü).⁵⁸

Alman çeviribilimci Thomas Herbst’e (1994: 1) göre “**Synchronisation**”, “önceden belirlenmiş olan görüntü dizisini, başka bir dilin sesleri ile vermek”tir. Herbst, burada ses ve görüntü ilişkisinin, dudak eşlemesi (Alm. Lippensynchronität) veya ses kalitesi gibi sorunları da beraberinde getirdiğini belirtmektedir. Herbst’e (1994: 53) göre “**Synchronität**” ise, “filmde görüntü bilgisi ile ses bilgisinin zamansal olarak örtüşmesi”dir. Ses ve görüntü izleri arasındaki farklılıklar ise “Asynchronie” veya “Asynchronität” olarak adlandırılmaktadır.

Senkronizasyonu bir süreç olarak değerlendiren Cedeño Rojas’a (2007: 94) göre ise, **Synchronisation**, orijinal dil diyaloglarının çevirisi yapıldıktan sonra, seslendirmeciler veya oyuncular tarafından kendi ülke dillerinde seslendirilerek kaydedilmesi ve son olarak, görüntü ile birleştirilmesi sürecidir.

⁵⁸ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=suchen&tag=suchen&uid=1> adresinden 30 Kasım 2012’de alındı.

Pruys (1997: 7) ise, 1895'ten 1997'ye kadarki tüm yabancı sinema filmlerinin her türlü çeviri işlemini incelediği yayımlanmış doktora tezi çalışmasında, “**Synchronisation**” kavramını, sessiz sinema filmlerinde bir anlatanın yaptığı yorumlama olsun, altyazı olsun veya dudak eşlemesine uygun yeni diyaloglar olsun, yabancı sinema filmlerinin her türlü çevirisinde bir üst kavram olarak değerlendirmiştir. Pruys, altyazı ve sessiz sinemada kullanılan yorum yöntemini de bu kavrama dâhil etmesini, sessiz sinemada bir piyanistin veya anlatıcının yorumunun, yazının görüntü ile eşzamanlı verilmesi zorunluluğu olan altyazı yönteminde olduğu gibi, ses-görüntü senkronunun olmasına dayandırmaktadır. Burada Pruys'ın “Synchronisation” kavramıyla, film çevirilerinde, görüntü ile eşzamanlı işlemesi gereken her türlü çeviri yöntemini vurgulamak istediğini görüyoruz. Pruys'ın bu yaklaşımına göre Alm. “Synchronisation”, görüntü ile senkron olması gereken bir aktarım işlemidir. Pruys, bu kadar geniş kapsamlı değerlendirdiği “Synchronisation” kavramını, yabancı filmdeki sözlerin yerine hedef dilde sözlerin yerleştirilerek çevrilmesi olarak dar anlamda kullanabilmek için, diğer bir deyişle dublaj anlamında “Lippensynchronität” (Lippensynchrone Fassungen) kavramını kullanmak zorunda kalmıştır (bkz. Pruys, 1997: 198).

Diğer yandan Pruys'ın bu üst kavramı, yeni seslerin eklenmesi, orijinal seslerin kesilmesi, sahnelerin yer değiştirmesi gibi aktarımda yapılan tüm işlemleri kapsayacak şekildedir. Bununla ilgili olarak Pruys (1997: 6), film çevirisi eyleminde rol alanların yaratıcılığından bahsederek, en iyi yaratıcılık örneği olarak Michael Curtiz'in “Casablanca” filminin Almanca seslendirilmiş versiyonunu gösterir. Alman sinemalarında 1952 yılında gösterime giren bu melodram filmde, Çek isyancıların, artık Alman işgalcilerinden kaçmak zorunda kalmadıklarını (ki, Amerikan beyaz perdesinde Alman askerlerinden kaçmaları gerekmiştir) belirtmektedir. Zira Almanca versiyonunda, Alman işgal güçlerinin hepsi, yok olmuştur. Bu nedenle de film, orijinalinden 23 dakika daha kısa sürmüştür. Pruys, ayrıca, yaratıcı çevirmen veya senkron yazarı sayesinde, orijinal filmde kötü olan bir karakterin, yeni versiyonda iyi bir karaktere dönüşebildiğini belirtmektedir. Burada, Amerikan yapımı bir filmin, Alman versiyonunda hem içerik hem de biçim açısından değiştirilmiş olduğunu, eşdeğer bir aktarımın yapılmamış olduğunu görüyoruz. Film, hedef izleyicisi için değiştirilmiştir. Ancak Pruys'ın (1997: 79) da belirttiği gibi, günümüzde, birçok film

çevirisinde, bu tarz büyük içeriksel değişiklikler yapılmamaktadır. Orijinalin içeriği mümkün olduğunca korunmaktadır.

İngilizce Kaynaklarda

Dublaj kavramıyla ilgili olarak İngilizcede “dubbing”, “synchronization”, “post-synchronization”, “post-syncing”, “lipsynchronization” gibi kavramlar kullanılmaktadır.

Yerli literatürde olduğu gibi, İngilizce literatürde de **dublaj** kavramı, salt yabancı filmlerin seslendirilmesi için değil, aynı zamanda yerli filmlerin aynı dilde sonradan seslendirilmesi için de kullanılmaktadır. Ancak, burada şöyle bir ayrım yapılmaktadır: çeviri bağlamında “dubbing” kavramı kullanılırken, **seslendirme** bağlamında teknik işlemi de kapsayan “post-dubbing”, “post-synchronization” veya “looping” kavramları kullanılmaktadır. Nitekim daha iyi ses kalitesi veya karaktere daha uygun bir ses tonu gibi nedenlerden dolayı yeniden veya sonradan seslendirme anlamında Monaco, dublajın bu dil içi kullanımının teknik işleyişini şu şekilde izah eder:

Ses kuşağının kurgusu, görüntülerin kurgusundan biraz farklıdır. Öncelikle, sette görüntülerle aynı anda kaydedilen ses çeşitli nedenlerle işe yaramayabilir. Kötü çekilmiş bir görüntü tamamen yararsız olup yeniden çekilmesi gerekirken, kötü kaydedilmiş bir ses kolayca onarılabilir ya da yerine başka bir şey konabilir. Sonradan bileştirme (post-dubbing) ya da seslendirme (looping) denen süreçte filmin birkaç saniyesi, bir ses stüdyosunda çember biçiminde düzenlenir ve seslendirme sanatçısının sahnenin ritmini yakalayabilmesi için defalarca tekrar okunur ve daha sonra da diyalogunu görüntüyle senkronize olarak söyler. Daha sonra bu kaydedilir ve orijinal ses kuşağına eklenir (2000/2009: 130).

Dublajın dil içi ve diller arası kullanımı açısından Luyken ve diğerlerinin tanımı, genel bir tanım özelliğindedir. Zira Luyken ve diğerleri (1991: 31) günlük konuşma dilinde kullanılan “**dubbing**” kavramının, “**lip-synchronized**” veya “**lip-sync dubbing**” kavramlarını tanımlamak için kullanıldığını belirterek, dublajı, “ses kanalındaki orijinal konuşmanın değiştirilmesini gerektiren, mümkün olduğunca özgün

diyalogdaki süreyi, deyiş şeklini ve dudak hareketlerini takip etmeye çalışan bir süreç” olarak tanımlamaktadır.

Whitman-Linsen’in ise, bir filmi sonradan seslendirme veya dublaj anlamında sadece İng. “**synchronization**” kavramını kullanmaktadır. Whitman-Linsen (1992: 56-57), bu kavramın farklı kullanımlarını, senkronizasyonu üçe ayırarak ortaya koymaktadır:

1. **Pre-synchronization (Önceden seslendirme):** Burada ilgili sahneden önce ses kaydedilir. Özellikle dans sahneleri için önemlidir; zira oyuncuların metne değil dans adımlarına yoğunlaşmaları gerekir. Çekimlerde ses olmadan sadece görüntü kaydedilir ve daha sonra önceden kaydedilmiş olan sesle senkron bir şekilde birleştirilir. Bu tarz eşlemeye film dilinde “Playback” denir.
2. **Direct sound synchronization (Sesli çekim):** Burada görüntü ve ses aynı anda kaydedilir. Bu tür kayda örnek olarak haber yayınları veya canlı röportajlar verilebilir. Bu tür kayıtlarda ne önceden seslendirme ne de sonradan seslendirme mümkün değildir.
3. **Post-synchronization (Sonradan seslendirme):** Bu seslendirme türü en bilindik olanıdır. Burada çekilen film sahneleri sonradan seslendirilir. Ses ve görüntü ayrı ayrı kaydedilir ve daha sonra senkron bir biçimde birbiriyle eşlenir. Bu sadece yabancı filmlerin dublajı anlamında değildir. Orijinal filmde çekim esnasında rahatsız edici sesleri kapatmak ya da daha iyi bir ses kalitesi sağlamak için de sonradan seslendirme kullanılır (Whitman-Linsen, 1992: 56-57).

Whitman-Linsen’in bu sınıflandırmasında genel anlamda İng. “synchronization” kavramını, “seslendirme” anlamında; İng. “post-synchronization” kavramını ise “dublaj” anlamında ele aldığını görüyoruz. Bu anlamda yukarıda yapmış olduğumuz kavram tanımlamalarıyla bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Bu çelişki, diller arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle çalışmamızda ayrıntılı bir şekilde kavram tanımlamalarına yer verilmiştir.

Çevirinin özel bir tekniği olarak değerlendirdiği İng. “**post-synchronization**” kavramını Vöge (1977: 120) şöyle tanımlamaktadır:

[...] burada oyuncular [seslendirme sanatçıları], diyalogun çevirisini yeni bir ses kanalında kaydeder. Çeviri, öyle seslendirilir ve biçimlendirilir ki, görüntüdeki ağız hareketleri, seslendirme sanatçısının dudak hareketleriyle mümkün olduğunca örtüşür (Vöge, 1977: 120).

Istvan Fodor (1976: 9) ise “Film Dubbing” adlı yapıtında, “**dubbing**” kavramı ile “**synchronization**” kavramını eşanlamlı tutarak şöyle tanımlamaktadır:

Sesin bu yeni kaydı, [...] görüntü ile öyle eşleşmelidir ki, yeni konuşma sesleri, artikülasyon organlarının görünen hareketleriyle mükemmel bir şekilde örtüşsün. Bu süreç, “dublaj” veya “senkronizasyon” olarak bilinmektedir (Fodor, 1976: 9).

Dolayısıyla bu tanımları film sektörüne göre düşünersek senkronizasyon, hem görsel hem de işitsel olan filmlerde ses ve görüntüden oluşan bu iki sürecin birbiriyle uyumlu bir biçimde eşzamanlı olarak işlemesidir. Bu tanımlardan görülüyor ki Almanca ve İngilizcede “senkronizasyon”, “dublaj” anlamında da kullanılmaktadır.

Özön, İng. lip-synchronization kavramınının Türkçe karşılığı olarak “dudak eşlemesi” kavramını kullanmış ve kavramın tanımını da şöyle yapmıştır:

1. Sözlendirmede, görüntülükteki görüntüde yer alan dudak devinimlerine uygun ses çıkarma. (Bu eşleme, hem süre bakımından (yani sesin, dudak oynadığı vakit çıkıp durduğu vakit kesilmesi), hem de biçim bakımından (yani dudağın aldığı biçime uygun ses çıkarılması) yapılır). 2. Konuşmalarda, ses ile görüntünün birlikte saptanması (Özön, 1981: 92).

Görüldüğü üzere, ne Türkçede, ne Almancada ne de İngilizcede, bu konuda bir kavram birliği sağlanamamıştır. Bu nedenle kimi zaman dublaj, kimi zaman seslendirme, nadiren de eşleme kavramları aynı anlamda kullanılmaktadır. Nitekim dublaj sözcüğü, sadece yabancı dildeki bir filmin başka bir dile çevrilmesi anlamında kullanılmamaktadır. Dublaj aynı zamanda “sonradan seslendirme” anlamında da kullanılmaktadır. Bir başka deyişle, sözsüz çekilen bir filmin daha sonra stüdyoda seslendirilmesi işlemi için de dublaj sözcüğü kullanılmaktadır. Ancak, eşanlamlı olsalar dahi, bazı sözcükler, kullanıldıkları bağlama göre özellikle tercih edilmektedir. Veya

daha önce de belirttiğimiz gibi anlamları aynı olmasına rağmen dilimize bazı nedenlerden dolayı yerleşmiş kalıplaşmış deyişler “film tarihi” değil de “sinema tarihi” gibi ifadeler vardır. Bu nedenle kavramlarımızın, kendi alanlarındaki yaygın kullanımları da dikkate alınarak, içinde kullanıldıkları bağlama göre belirlenmeye çalışılması daha doğru olacaktır.

Dolayısıyla bu çalışmada, “**seslendirme**”, genel anlamda, bir filmin dil içi ve diller arası seslendirilmesi şeklinde üst kavram olarak; “**dublaj**”, dar anlamda, yabancı bir filmin dil göstergelerinin hedef dil göstergeleriyle sözlendirilmesi olarak; “**eşleme**”, dublaj kapsamında, görüntü-ses uyumu anlamında; son olarak “**senkron**” ise, eşleme kapsamında, görüntü ve sesin sadece eşzamanlılığı anlamında kullanılarak, araştırma sürecinde yabancı kaynakların incelenmesi aşamasında yaşanan kavram kargaşası çözülmeye çalışılacaktır. Böylelikle eşleme, sadece teknik bir işlem olarak değerlendirilmemiş olacaktır.

6.1 Dublajın Önemi

Filmlerin, hem görsel hem de işitsel kanaldan algılanması nedeniyle, bir filmin orijinal diyalogunun başka bir dile aktarımında her zaman görsel kanalın da dikkate alınması gerekmektedir. Dublajlı filmin, orijinali gibi doğal ve anlaşılır olması, ancak, filmin işitsel öğelerinin yanı sıra, görsel öğelerinin de dikkate alınmasıyla sağlanabilir. Dolayısıyla, dublajlı filmin işitsel unsurlarının, orijinal filmin görsel unsurlarına mümkün mertebede uyması gerekmektedir. Bu nedenle, dublajın hedefi, filmin sanatsal niteliğini, tarzını, amacını ve hedef kitlesini dikkate alarak, yabancı dili anlaşılır kılmak ve izleyicide, duyduğu sözleri, gördüğü oyuncular konuşuyormuş izlenimi yaşatarak konuşmanın doğal karşılanmasını sağlamak, böylelikle orijinal filmin kendi izleyicisi üzerinde gösterdiği etkinin benzerini dublajlı film izleyicisi üzerinde de göstermesini mümkün kılmaktır. İzleyici dublajlı filmi izlerken işitsel ve görsel unsurların homojen bir şekilde bütünleştiğini görmelidir. Bu yanılsama sağlanamadığı zaman, izleyici, filminden uzaklaşır, görsellik açısından rahatsız olur. Bu rahatsızlıkların en başında, görüntü-ses eşlemesinin olmaması gelir. Uyumsuzluklar filmin kabullenilmesini, algılanmasını engelleyerek bu sanatsal çalışmanın beğeniyle izlenmesini zorlaştırır.

Eşleme, başka birçok şey gibi, değeri ancak yokluğunda anlaşılan olgudur. Aksoy'un (2006: 45) da ifade ettiği gibi, izleyici genellikle senkronun düzgünlüğünü takdir etmez ya da filmin akışı içinde senkronun nasıl sağlandığı konusuyla ilgilenmez. Ama bir aksama olması halinde, bu durum derhal dikkatini çeker.

Dolayısıyla dublajda, oyuncunun ağız hareketleriyle seslendirme sanatçısının söyleyişlerinin aynı anda başlayıp aynı anda bitecek şekilde senkron olmasının yanı sıra oyuncunun jest ve mimikleri, ses tonu, konuşma hızı vb. ile duyulan sesin ve konuşmanın mümkün olduğunda eşlenmesine dikkat edilmelidir. Başka bir ifadeyle, jest ve mimiklerin sözlü ifadeyle bir bütün olması ve bağlamların edimsel çağrışımlarının aynı kalması gerekmektedir.⁵⁹ Dublajda aynı zamanda duyguların da aktarılması gerektiği için bu tarz eşlemelere dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu anlamda, Whitman-Linsen'a (1992: 17) göre, bir diyalog metninin yabancı bir dilde yeniden oluşturulması, konuşma eyleminin her bir görsel göstergesinin dikkate alınmasını gerektirir. Zira jestler, metnin anlam ve vurgusuyla bir bütün oluşturmalı, edimin bağlama uygunluğu muhafaza edilmeli, çağrışımlar dönüştürülmeli ve dramatik gereklilikler gözetilmelidir.

Bir filmin dublajı genelde orijinal olanın üvey evladı olarak görülür. Orijinal filmdeki oyuncular gözde olup tanınırken seslendirme sanatçıları genelde film yıldızlarının gölgesinde kalır ve isimleri çoğunlukla ekranda dahi yer almaz. Aynı şekilde, senaryo yazarları film ve edebiyat çevresinde büyük yankı uyandırabilirken, film çevirmenleri anonim kalır. Çeviri alanında da film çevirisi etkinliğine diğer çeviri türlerine verildiği kadar değer verilmez. Whitman-Linsen'a (1992: 9) göre, çok fazla kitlelere ulaşarak, kültürlerarası anlaşmayı ve sanatsal anlayışı etkileme ve teşvik etme gücüne sahip olan bu profesyonel alanın, bu kadar geniş etki potansiyelinin olmasına rağmen böyle hafife alınması ve hatta önerilmemesi bir paradokstur.

Film çevirilerinin, özellikle de dublajlı filmlerin, yazılı metin çevirisine oranla daha fazla alıcıya (izleyiciye) ulaştığı bir gerçektir. Avrupa'da, yabancı filmlerin çok az bir kısmı özgün dilde izlenmektedir. Çoğu Avrupa ülkelerinde yabancı filmler dublaj yoluyla çevrilmektedir. Ağırlıklı olarak da İngilizce filmlerden çeviriler yapılmaktadır. Bu dublajlı filmleri, kitap okumadan ziyade TV karşısında zaman geçiren milyonlarca

⁵⁹ Eşleme üzerinde ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak durulacaktır.

insan her gün izlemektedir. Dolayısıyla film çevirisinin (dublajın) anlamı, kültürlerarası olması ve eğitim ve sanatsal iletişimin ihtiyacı açısından tartışılmazdır.

Yabancı dildeki bir filmin başka bir dile dublaj yoluyla çevrilmesiyle oluşturulan filmler, bu filmler arasında sinema filminin yanı sıra, televizyon dizileri, reklamlar, belgeseller gibi her türlü görsel işitsel materyaller de yer alır, sadece özgün dil ülkesinin imajını taşımakla kalmaz aynı zamanda hedef kültürü ve hedef dili de etkiler. Yabancı filmler aracılığıyla hedef dile yerleşen veya adapte edilen sözcük veya deyişlerin, dil üzerindeki etkileri olumlu olabildiği gibi olumsuz da olabilmektedir. Bununla ilgili olarak, yazar Burçin Erol, kaynak dilin hedef dil üzerindeki etkisini dublaja bağlamaktadır:

Bu filmlerdeki Amerikanvari “Hey!” hitap tarzı Türk kültürüne aykırı olmakla beraber filmlerdeki aşırı kullanım sonucu artık gündelik yaşama bile girmiştir. Bu örneklerin en “ifradı” ve Türkçe’de film çevirmenlerinden önce hiç mi hiç duyulmamış olanı “Oo, yoo!” ifadesidir. Bu da yalnızca “Yoo!” veya “Hayır!” olarak alınmalıdır (Erol, 1988: 33).

Dublajın kullanımına ilişkin olumsuz eleştiriler, sadece hedef dil üzerindeki olumsuz etkileriyle sınırlı kalmamıştır. Nitekim dublaj için, sanatsal niyete zarar verdiği, özgün yapımı bozduğu ve kalitesini tehlikeye soktuğu da söylenmiştir (Whitman-Linsen, 1992: 13). Dublaj yönteminde, ses ve görüntünün senkron olmaması çok eleştirilmiştir. Ayrıca bir oyuncunun sesinin, beğenilen başka bir sesle değiştirilemeyeceği, zira sesin bir insanın karakterinin ayrılmaz bir parçası olduğu iddia edilmiştir (Cedeño Rojas, 2007: 32). Diller arası aktarımlarda kullanılan bu yöntemle, bazı filmlerin içeriğinde değişiklikler yapılarak orijinalin değişmesine ve bozulmasına neden olduğu dahi söylenmiştir. Dublajın çoğu muhalifleri, onu film sansürüne hizmet etmekle de suçlamıştır (Bräutigam, 2001: 17-22). Diller arası dublajın neden olduğu tahrifin, daha ziyade içsel alanda, örneğin dil ve jest uyumunun bozulmasında görüldüğü ileri sürülmüştür. Bununla ilgili olarak Balázs (1948/1961: 64), her dilin kendine özgü ve o dili kullanan insanlar için karakteristik olan anlamlı jestlerinin olduğunu, İngilizce konuşurken, konuşmayı İtalyan jestleriyle desteklenilemeyeceğini ileri sürmektedir.

Tüm bu olumsuz eleştirilere rağmen film çevirisinde dublaj kullanılmaya devam edilmektedir. Zira bu tarz olumsuz yaklaşımlara karşın tercih edilmesinin nedeni, taşıdığı özelliklerin üstün gelmesinden kaynaklanmaktadır. Öncelikle izleyici açısından avantajları bulunmaktadır. İzleyici, hem görsel hem de işitsel olarak yabancı bir filmi kendi dilinde izleme şansına sahiptir. İyi ve kaliteli dublajlı filmi beğeniyle izleyerek, orijinal filmin kendi izleyicisi üzerinde oluşturduğu etkinin belki aynı olmasa da benzerini yaşayabilmektedir. Altyazılı filmlerde olduğu gibi, okuma-yazma bilmek veya iyi görebilmek zorunda değildir. Aynı zamanda yazı takip etmesi gerekmediği için rahatlıkla filmi takip edebilmektedir. Dublajın, filmi yayınlamak isteyen taraf açısından avantajları ise, kurumun veya ülkenin yayın ilkelerine ve ideolojisine uygun olacak şekilde filmin içeriğinin veya izleyici filmin özgün diyalogunu duymadığı için söylemlerinin değiştirilebilmesi, istenmeyen sahnelerin veya söylemlerin film karesinden çıkartılabilesidir.

Diğer yandan, film çeviri teknikleri arasından dublaj, en pahalı olan yöntemdir. Filmin dublaj sürecinde birçok teknik ekip yer almaktadır. Bu ekip, çevirmen, seslendirme yönetmeni, seslendirme sanatçıları, ses teknisyeni vb. kişilerden oluşmaktadır. Seslendirme işi de, diğer yöntemlere göre daha çok zaman almaktadır. Bu gibi etkenlerden dolayı dublajın daha masraflı olması nedeniyle, bir ülkenin ekonomik koşulları, film çevirisinde tercih edilecek tekniği belirlemede en büyük etkidir.

6.2 Dublajın Tarihi Süreci

Üç erkek kardeşin kurmuş olduğu ‘Warner Bros’ film şirketinin, 1927 yılında çekmiş olduğu ve sinemada devrim yaratmış olan “The Jazz Singer” isimli sinema filmiyle sesli filme geçiş başlamıştır (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 456) (bkz. 5.1.2). Sesli filmler, izleyiciler tarafından ilgi görmüş, böylelikle sinemaya ilgi artmıştır. Ancak, sesli filmlerle birlikte dil sorunu da gündeme gelmiştir. Zira daha önce sessiz olmaları nedeniyle evrensel dil özelliğine sahip filmler, farklı dil toplulukları tarafından rahatlıkla izlenebilmekte iken, görüntü ile sesin birleştiği bu filmlerin yurt dışına ihracatında dil engeli yüzünden zorluklar yaşanmaya başlanmıştır. Dil sorunu nedeniyle film piyasalarında bir durulma görülmüştür.

Dil engelini aşarak film piyasasını hızlandırmak için çeşitli çeviri teknikleri geliştirilmiştir. İlk ve uzun süre kullanılmış olan tekniklerden biri orijinal kaydı, seyredileceği ülkenin diline arayazılarla aktarılması olmuştur. Ancak, sesin ve görüntünün arayazılar nedeniyle sık sık kesilmesi, film estetiğini oldukça olumsuz etkilemiştir (Cedeño Rojas, 2007: 31).

Bu nedenle dil sorununa çözüm arayışları devam etmiştir. 1929-1933 yılları arasında, filmler, istenen dili konuşan oyuncularla farklı dillerde yeniden çekilerek bu soruna çözüm bulunmaya çalışılmıştır. Ancak bu yeniden üretim yöntemi, maddi açıdan oldukça pahalı olmuştur, fazla zaman almıştır ve o ülke dilini konuşan oyuncular, ünlü Hollywood yıldızları kadar dikkat çekmemiştir (Karamitroglou, 2000: 8–9).

Bu uygulamanın dezavantajları nedeniyle daha sonra ülkenin tercihinine göre, altyazı ve dublaj yöntemleri denenmiştir. Altyazılı filmlerde izleyici hem oyuncuların orijinal konuşmalarını duyabilmekte, hem de ne demek istediklerini okuyup anlayabilmekteydi. Ancak altyazıda, filmde geçen diyaloglar oldukça kısaltılarak verilmekte, altyazıyı okurken dikkat filminden uzaklaşmaktaydı (Cedeño Rojas, 2007: 32). Böylelikle, dil engelini aşabilmek için alternatif bir çözüm yolu olarak ortaya çıkan dublaj yöntemiyle, yabancı yapım filmler, tamamen dublaj yöntemiyle hedef dile çevrilerek yayınlanmıştır (Karamitroglou, 2000: 9). 1932'den itibaren dublaj tekniği gelişerek film çeviri yöntemleri arasında öne çıkmaya başlamıştır. 1940 yılında, sesleri, farklı kanallara ayıran bantlar kullanılarak, oyuncuların sesleri ile ses efektleri, ortam sesleri ve müzik birbirinden ayrılmıştır. Böylelikle, dublaj yönteminde bu teknolojiyen yararlanılarak sadece diyalog/söz kanalı değiştirilmiş, ses bandının kalan kısmına müdahale edilmemiştir (Karamitroglou, 2000: 9). Ses kanallarının bu şekilde ayırarak dublajı gerçekleştirme şekli günümüzde kullanılmaya devam edilmektedir. Dublaj aslında en parlak dönemini İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşamıştır. 1945 yılında Amerikan bölgesinde ilk sinemalar, film gösterimi için lisans almışlardır. Böylelikle film sektöründe, dublaj firmaları da ilk lisanslı kuruluş olmuştur (Bräutigam, 2001: 10-13).

1970'li yıllarda TV'nin ön plana çıkması ve 1980'li yıllarda videonun popüler olmasıyla dublajın rolü değişmiştir. Piyasa, düşük bütçeli filmlerle dolmuştur. Bu filmler, sinemada gösterilmek üzere yapılan filmler değil, doğrudan videolarla

gösterilmek üzere yapılan filmlerdir. Bu da dublajın kalitesini olumsuz etkilemiştir. Zira bu filmlerin dublajı da, düşük bütçelerle yapılmak zorunda kalmıştır. Küçük stüdyolarda gerçekleştirilen dublajlar için genellikle kaliteli çevirmen ve seslendirme sanatçısı kullanılamamıştır; bu da seslendirmenin genellikle monoton olmasına neden olmuştur (Kurz, 2006: 33). 2000’lerde ise, DVD popüler olmuş ve videoların (VHS kasetlerinin) yerini almıştır. DVD’nin özelliği çok dilli seçeneğinin olması ve altyazıyla orijinal filmi izleyebilme imkânının olmasıdır.

6.2.1. Türkiye’de Dublaj

Türk sinemasında sesli filmler ilk başlarda yurtdışında özellikle de Fransa’daki stüdyolarda çekilmiştir. Maliyetin yüksek olması nedeniyle Türkiye’de sesli film stüdyosu kurulmasına karar verilmiştir. Bu amaçla 1932 yılında kurulan İpek Film Şirketi, İstanbul’da Nişantaşı’ndaki büyük bir fırını yeni baştan düzenleyerek stüdyo durumuna getirmiştir. Bu sesli film stüdyosunda bir yandan sesli Türk filmleri çekilmiş, bir yandan da yurtdışından ithal edilen yabancı sinema filmlerinin Türkçe dublajı yapılmıştır (Arslan, 2007: 127-128).

Ahmet Şahin Aksoy’un “Seslendirme Sanatı” (2006) adlı eserinin önsözünden edindiğimiz bilgilere göre, 1970 yılında televizyon henüz deneme yayınındayken haftada 3 gün sadece Ankara, İstanbul ve İzmir’de yayın yapılmıştır. Yayınlanan filmler İstanbul’da seslendirilip diğer iki şehre hava yolu kargosuyla iletilmiştir. Tek kişilik anlatımlarda spiker kullanılmış, ancak çok sesli senkron seslendirme yapılamamıştır. Ulaştırma sorunu nedeniyle Ankara’da da dublaj yapılmasına karar verilmiştir. Böylelikle ilk olarak, bir Fransız dizisinin Türkçe dublajı yapılmıştır.

1976 yılına kadar sadece Ankara’da yapılan televizyonda yayınlanacak olan yabancı filmlerin seslendirme hizmetine (dublaja) İstanbul da katılmıştır. O tarihe kadar sessiz çekilen Türk sinemasının filmlerini seslendiren Yeşilçam seslendirme sanatçıları, böylelikle TRT İstanbul stüdyosunda yabancı filmlerin seslendirilmesine başlamıştır (Kaçan, 2010: 16-17). Dublaj, yabancı filmleri daha da zevkli kılan bir uğraş olarak başında aydınlar olması nedeniyle de biraz prestijli bir iş olarak görülmüştür.

Türk Sinematek Derneği'nin kurucuları arasında yer alan, yazar kimliği ile de bilinen Onat Kutlar, 1990 yılında yayımlanan Metis Çeviri Dergisi'nde yer alan söyleşisinde, sinemanın, dünyada ilk ortaya çıktığında teknolojik bir buluş, merak verici bir olay olarak görüldüğünü, ancak bir süre sonra eğlence olarak kabul edildiğini, ülkemizde ise neredeyse 1960'lı yıllara kadar sinemanın bir eğlence aracı olarak algılandığını ifade ederek, o yıllarda Türkiye'de dublaj yönteminin etkin olarak kullanıldığını dikkat çeker. Bu söyleşiden edindiğimiz bilgiye göre, o dönemde Marx Brothers, Buster Keaton, Şarlo (Charlie Chaplin) filmleri yaygındır. Ancak, bu sanatçıların kendilerine özgü bir mizah anlayışı vardır. Bu mizah anlayışıyla Türkiye'deki geniş izleyici kitlesini buluşturmak kolay olmadığından, onları Türk kültürüne uydurmanın yolları aranmıştır. Bu durum, dublajın, başka bir anlamda gelişmesine yol açmıştır. Şöyle ki, Marx Brothers, Arşak Palabıyıkyan adı altında ve Ermeni şivesiyle konuşturularak kamuoyuna maledilmiştir. Filmdeki espiriler, Türk kültüründe kabul gören espirilerle değiştirilmiştir. Kutlar, Ferdi Tayfur ve kardeşi Adalet Cimcoz'un bu konudaki ustalığına dikkat çeker (Metis Çeviri, 1990: 15-16).

Dolayısıyla, ilk seslendirme yönetmenleri arasında, izleyiciye Lorel-Hardi'yi ve Marx kardeşleri sevdiren Ferdi Tayfur (1904-1958), onun kız kardeşi Adalet Cimcoz ve Nazım Hikmet sayılabilir. Ferdi Tayfur, en çok yabancı filmlere, özellikle de Marx Brothers, Eddi Cantor, Laurel-Hardy gibi Amerikan sinemasının büyük komedi yıldızlarının filmlerine yaptığı seslendirmelerle ünlüdür. Ferdi Tayfur'un kız kardeşi ünlü seslendirme sanatçısı Adalet Cimcoz'un belirttiğine göre Tayfur, yabancı filmleri seslendirirken halkın konuştuğu dilde, yalın tümceler kullanmıştır. Oyuncunun dudak hareketlerine senkron bir şekilde seslendirme yapabilmek için de sık sık devrik tümceler kullanmıştır. Yabancı filmdeki oyuncunun ağzı açık olarak bitirdiği tümceyi ağzı kapalı olarak bitirmemiştir (Onaran, 1978: 91).

Kendine özgü doğaçlamalarıyla hatırdta kalmış olan Ferdi Tayfur, orijinal filmin diyaloglarını sadece değiştirmekle kalmamış, karakterlerin aksanlarıyla da oynayarak onları daha aşına kılmıştır. Ferdi Tayfur'un Almanca, İngilizce ve Fransızca senaryolardan dublaj esnasında filme bakarak anında çeviri yaparak seslendirme yaptığı ve hatta oyuncunun canlandırdığı karakteri Türk izleyicisinin kabullenip sevebileceği bir karaktere dönüştürebildiği de bilinmektedir. Örneğin Amerikan komedi oyuncusu

Marx Brothers Tayfur sayesinde Türk izleyicisi tarafından Arşak Palabıyıkyan ismiyle sevilerek izlenmiştir. Bununla ilgili olarak Onat Kutlar şöyle demektedir:

Hatta bugün, Marx Brothers'ın bir filmini İngilizce seyrettiğimizde aynı zevki alamıyoruz; oradaki espirilerin Ferdi Tayfur'unkilerden daha zayıf olduğunu gördüğümüz oluyor. Bu tabii Ferdi Tayfur'un kişisel özelliklerinden kaynaklanıyor, onun dışındaki çoğu seslendirmede tam tersine müthiş bir yavanlık ortaya çıkıyor (Metis Çeviri, 1990: 16).

Bu da dublajın, Türkiye'de sinemanın ilk yıllarında sadece bir filmin yabancı dilden Türkçeye çevrilmesi değil, uyarlamalar ve taklitler yoluyla daha tanıdık karakterlerin ve öykülerin yaratılması anlamına geldiğini göstermektedir. Dolayısıyla, yabancı filmlerin çevirisinde tercih edilen yöntem ve başarılı bir dublaj, orijinal filmin kalitesini artırabilmektedir. Bu tarz yaklaşımda tercih edilen çeviri türü genellikle hedef dil izleyicisine yönelik çeviridir.

Aksoy, “Seslendirme Sanatı” adlı eserinde, Türkiye'de seslendirme tarihiyle ilgili bilgiler verirken ilk film çevirilerinin nasıl yapıldığına örnek olarak, Yeşilçam'ın Ferdi Tayfur'lu yıllarını yaşamış ve gerek oyuncu, gerekse seslendirme sanatçısı olarak uzun yıllarını vermiş bir emekçi olan Mustafa Doğan'ın anlatımına yer verir:

Ferdi Tayfur, sanatçı kişiliğinin yanı sıra, son derece zeki, yetenekli ve becerikli bir seslendirme yönetmeniydi. Yabancı bir filmin orijinal sesini kulaklıktan dinler, sonra da stüdyodaki seslendirme sanatçılarına dönerek: Sen şunu söyle, sen şunu, sen de şunu, derdi. Öyle şimdiki gibi çeviri metni, yazılı tekst vesaire yoktu. Dinler ve anında çevirip hangi sanatçının ne söyleyeceğine karar verirdi (akt. Aksoy, 2006: 15)

Birçok nedenlerden dolayı Türk sineması istenen noktaya gelememiştir. Ancak seslendirme sektörü hızlı bir gelişme içinde olmuştur. Bunun nedenini Aksoy (2006: 15) şöyle açıklar:

Bu sektörün en önemli eksikliği, uzun yıllar dar bir sanatçı kadrosunun dışına çıkamayışındır. Yeşilçam seslendirmesi, başarılı olmasının yanı sıra, hep aynı kişilerce yapıldığı için, bir anlamda klişeleşmiştir. Öyle ki, izleyici seslendirme sanatçısının sesini duyduğu anda, onun konuştuğu karakterin iyi adam mı, kötü adam mı, komik mi

olduğunu derhal anlar hale gelmiştir. Jön konuşan sesler, uzun yıllar bir elin parmak sayısını bile bulamamıştır (Aksoy, 2006: 15)

TV dizilerinin yayınlanmasıyla 1970 yılından itibaren izleyiciler, sinema yerine evlerinde film izlemeyi tercih etmiştir. Bu dizileri seslendirenler, dönemlerinde popüler olmuştur. Bu 40 yıllık sürede çok başarılı seslendirme sanatçıları yetişmiş ve Türkiye seslendirme alanında en başarılı ülkelerden biri olarak gösterilmiştir (Kaçan, 2010: 14).

1980’li yılların başlarında bütün dünyada esen değişim rüzgârından Türkiye de payını almıştır. Bunların en önemlilerinden biri olan video cihazları sayesinde, sinemalarda izleme fırsatı bulunamayan bir film, istenilen zamanda izlenebilir olmuştur. Orijinal sesiyle ve altyazılı olarak izlemek isteyenler de olmasına rağmen Türkçe seslendirilmiş film izlemek isteyenlerin sayısı artmıştır. Televizyon filmlerinin seslendirilmesi yalnızca Ankara ve İstanbul’da yapıldığı için, eldeki sınırlı sayıyla bu işin üstesinden gelebilmek çok zor olmuştur (Aksoy, 2006: 108). Videonun bu hızlı yükselişiyle sinema kültürü neredeyse yok olma aşamasına gelmiştir. Çok az sinema ayakta kalabilmiştir. Aksoy, bu dönemi şöyle anlatır:

Başlangıçta bir piyasa filmi seslendirilmeden önce, büyük bir ciddiyetle prova yapılırdı. [...] Sonra kayda girilir ve zamana karşı bir yarış başlardı. [...] Bir çeviriyi haftada ya da on beş günde yetiştirmeye alışmış olan çevirmenler bu tempoya ayak uyduramayınca, acemi çevirmenler devreye girdi. Bu çeviriler o kadar kötüydü ki, sık sık kayıt durdurulur, çevirmenin ne demek istediği tartışmaya açılırdı. [...] O sırada, özellikle Almanya’daki gurbetçiler tarafından çok tutulan Hint filmleri furyası vardı. Hint filmleri Hintçe ya da Urduca olduğundan, bu dilleri bilen çevirmen sıkıntısı yaşıyordu (Aksoy, 2006: 109).

Telsiz Kanununda⁶⁰ yapılan değişikliklerle özel kanallar devreye girmiş ve kanal sayısı artmıştır. Böylece video cihazları eski önemini yitirmiştir (Aksoy, 2006: 111). 1990’larda özel televizyonların da açılmasıyla birlikte özel stüdyolar kurulmuştur (Kaçan, 2010: 15).

⁶⁰ Bu Kanunun adı “Telsiz Kanunu” iken, 5/11/2008 tarihli ve 5809 sayılı Kanunun 67. maddesiyle “Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumunun Kuruluşuna İlişkin Kanun” şeklinde değiştirilmiştir (Aksoy, 2006: 111).

6.3 Dublaj Aşamaları

Yabancı filmin hedef dile çevirisinde, izleyiciler tarafından en çok tercih edilen çeviri yöntemi olan dublaj etkinliğinin bir bütünlük içerisinde daha iyi kavranabilmesi açısından yöntemin teknik işleyişi hakkında, fazla ayrıntıya girmeden kısaca fikir sahibi olunmasında yarar görülmektedir. Bu nedenle dublaj yönteminin, dış ülkelerdeki ve ülkemizdeki aşamalarını kısaca aktarmaya çalışacağız. Bir firma veya kurum tarafından satın alınan veya kiralanan yabancı bir filmin, çevrilerek izleyiciye sunulmasında kullanılan dublaj yönteminin işleyişinin iki başlık altında incelenmesinin nedeni ise, bu sürecin, ülkemizde ve diğer ülkelerde, temelde aynı olsa da önemli bazı farklılıklarının bulunmasıdır.

6.3.1. Diğer Ülkelerde Dublaj Aşamaları

Thomas Herbst'in 1994 yılında yayımlanan "Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie" adlı yapıtından elde ettiğimiz bilgilere göre, bir firma veya kurum tarafından satın alınan veya kiralanan yabancı bir filmin çevrilerek izleyiciye sunulmasında kullanılan dublaj tekniğinde belirli aşamalar söz konusudur. Herbst'in (1994: 13-18) bahsettiği bu aşamaları, beş başlık altında şöyle toplayabiliriz:

1. Ham çeviri (Alm. Rohübersetzung; İng. rough translation)
2. Eşleme çeviri (Alm. Synchronübersetzung; İng. sync translation)
3. Çekimler (İng. Takes)
4. Kayıt (Alm. Registrierung; İng. Register)
5. Son birleştirme (Alm. Endmischung; İng. Finalmix)

Dublajın gerçekleşebilmesi için, seslendirme stüdyosunda, orijinal filmin bir kopyası, filmin orijinal diyaloglarının, kamera açılarının, çerçevelerinin ve filmin akışının yer aldığı metin (İng. post-production script), kayıt sistemi ve üzerinde sadece ses etkilerinin (Alm. Geräusche) ve müziğin yer aldığı ses kanallarının (İng. M+E Track) bulunması gerekir (Kurz, 2006: 62).

6.3.1.1. Ham Çeviri

Bräutigam (2001: 32), Almanya’da dublaj tekniği sürecinin, orijinal diyalogun ham çevirisi ile başladığını belirtmektedir.

Ham çeviri, orijinal diyalogun salt çevirisidir. Bu çeviri sürecinde, metin mümkün olduğunca sözcüğü sözcüğüne aktarılır. Hatta ham çeviride, orijinal metnin gerçek anlamda birebir çevirisi de yer almaktadır. Orijinal metnin, bağlama uygun çevirisinin yanı sıra parantez içerisinde birebir çevirisi de belirtilir. Doğrudan çevrilemeyen deyişler, açıklanarak verilir. Özellikle konuşma dili, deyimler, atasözleri, mecazlar ve deyimsel ifadeler parantez içinde açıklanır (Herbst, 1994: 201-202).

Ham çeviride, sözcük düzeyinde bir eşdeğerlik gözetilmediği gibi, metin düzeyinde de, çevirinin doğal yapıda bir metin ortaya koyması gerektiği anlamında bir eşdeğerlik gözetilmemektedir (Herbst, 1994: 201-202). Bu nedenle ham çeviri tümceleri genellikle anlamlı bir bütünlük oluşturmamaktadır.

Dublaj sürecinin ilk aşaması olan ham çeviri sürecinde, yapım şirketi tarafından film ile birlikte gönderilen film metni (Alm. Textmanuskripts), çeviriyi yapacak olan çevirmene verilirken orijinal filmin bir kopyası verilmemektedir. Bununla ilgili olarak Whitman-Linsen (1992: 105), sadece çok nadir durumlarda çevirmene film eşliğinde çeviri yapma imkânının tanındığını belirtmektedir. Çevirmen, bu tek materyal ile filmin ham çevirisini yapar. Ancak çevirmene verilen bu senaryo özelliğindeki metin, her zaman için filmin son şeklini yansıtan metin (İng. post-production script) olmayabilir. Dolayısıyla, filmin çekim aşamasından önce kaleme alınmış olan film metni (İng. pre-production script), filmin çekim aşamasında yapılan değişiklikleri içermediği için yapılan ham çeviri çok verimli olamamaktadır (Bakewell, 1987: 17; akt. Herbst, 1994: 16).

Çevirmen, ham çeviriyi filmi izlemeden gerçekleştirdiği için, filmin ilgili sahnesinde ne olduğunu bilmeden, sadece kaynak dilde yazılı olarak algıladığını hedef dile aktarmaktadır. Bu nedenle ham çeviri, bir tasarı niteliğindedir. Aynı zamanda “kör çeviri” (Alm. Blindübersetzung) olarak da adlandırılan bu çeviri, nihai çeviri değildir;

daha çok seslendirme yönetmenine (rejisöre) filmin konusu hakkında fikir verir (Hesse-Quack, 1969: 98; Whitman-Linsen, 1992: 105).

Tüm bu nedenlerden dolayı ham çeviri, önce eşleme çevirisi aşamasında daha sonra da stüdyoda kayıt esnasında değişikliğe uğrar. Ancak şu da bir gerçektir ki, ham çeviriler, tekstin nihai şeklini etkilemektedir. Bu değişikliklerin nedeni ise sadece eşlemeye yönelik değildir. Tümcelerın hedef dilde düzgün sözdizime sahip olmaları gerektiğinden de kaynaklanmaktadır (Herbst, 1994: 203-206).

6.3.1.2. Eşleme Çeviri

Bu aşamada ham çevirinin, eşlemeyi sağlayacak olan çevirmen (Alm. Synchronübersetzer) tarafından “eşleme çevirisi” yapılır. Çevirmen, ham çeviri metni ve orijinal filmin bir kopyası ile birlikte seslendirme sanatçılara hizmet edecek olan eşlemesi yapılmış metni (Alm. Synchronbuch) hazırlar. Eşleme dikkate alınarak yapılan çeviride, ham çeviri görüntüye uymak zorundadır. Bu nedenle çevirmen, senkronu da kapsayan eşlemenin gerekliliklerini yerine getirir, bir başka ifadeyle görsel-işitsel öğelerin biçimsel ve içeriksel uyumuna dikkat etmek zorundadır. Bu aşamaya “eşleme çeviri” (Alm. Synchronübersetzung) denilmektedir (Herbst, 1994: 16).

Eşleme gözetilerek yapılan çeviri, seslendirme stüdyosunda kayıt için esas teşkil eder. Kayıt esnasında seslendirme yönetmeni (Alm. Synchronregisseur) (seslendirme yönetmeni genellikle eşleme çevirmeni ile özdeş olmamakla birlikte nadiren özdeş olabilmektedir) tarafından eşlemesi yapılmış olan çeviri metninde de değişiklikler öngörülebilir. Özellikle de bu çeviri metninin konuşulması güç ise veya eşlemeye uygun değil ise değişiklikler yapılır (Herbst, 1994: 16).

Eşlemeye dikkat edecek olan çevirmenin (Alm. Synchronautor) görevi, özellikle oyuncunun ağız hareketlerinin çok belirgin olduğu yüz çekimi ve yakın çekimli sahnelerde kaynak ifade ile hedef ifadenin uzunluklarının mümkün olduğunca aynı olmasını sağlamaktır. Diğer yandan yakın çekimlerde, oyuncunun dudak hareketleriyle, bu harekete bağlı olarak duyulması beklenen seslerin (özellikle labiodental sesler ve

bazı ünlü harfler) mümkün olduğunca örtüşmesi gerekmektedir. Tümce tümce yapılan çeviride, eşlemeye ve anlam eşdeğerliğine dikkat edilir (Herbst, 1994: 207-208).

Eşleme çeviri, kayda alınacak olan teksti oluşturduğu için üzerinde birçok değişiklik yapılması doğaldır. Zira seslendirme aşamasında beyazperdedeki görüntü, metni, eşmeyi dikkate alarak oluşturan çevirmenin monitörden takip ettiği görüntüden daha büyük olduğu için oyuncunun ağız hareketleri daha net seçilebilmektedir. Ayrıca kayıt aşamasında ilk defa metin, filmdeki görüntü üzerine okunmaktadır. Yapılması öngörülen değişiklikleri kayıt aşamasında seslendirme sanatçıları ile seslendirme yönetmeni belirler ve eşlemenin sağlandığına karar verilinceye kadar kayıt tekrarlanabilir. Değişikliklerle ilgili nihai kararı ise seslendirme yönetmeni verir. Zira seslendirme sanatçılarının aksine, filmi baştan sona bilen ve genellikle zaten eşlemeyi yapan kendisidir (Herbst, 1994: 208-209).

Bir filmin orijinal dilini bilmeyen bir seslendirme yönetmeni çok nadirdir. Ancak bunların arasında çok azı profesyonel eğitilmiş bir çevirmendir. Bununla birlikte genelde yönetmen, yazar, jurnalist, eski seslendirme sanatçısı ve bu mesleğe yabancı olmayan kişiler ile seslendirme alanında yıllarını vermiş kişiler (Hesse-Quack, 1969: 100) sayesinde en azından ham çeviri metninde görülen büyük hatalar, dublaj sürecinin bu ikinci aşamasında bertaraf edebilir.

6.3.1.3. Çekimler

Bir filmin dublajı Almanca ve İngilizce “take” olarak adlandırılan çekimler üzerine işlenir. Bu teknik Almanya’da yaygın kullanılmaktadır. Burada, filmin dublajının yapılacağı küçük film bölümleri (çekimleri) söz konusudur. Bunlar en fazla üç tümcelik film kesitleridir. 45 dakikalık bir televizyon dizi filmi yaklaşık 300 çekimden oluşur (Herbst, 1994: 13).

Kesici (Alm. Cutterassistent) tarafından film şeridi çekimlere ayrılır, bu çekimler daha sonra stüdyoda istenilen sırada seslendirilebilir. Bu şekilde ortaya çıkan yeni diyaloglar, stüdyoda, metnin hedef dilde seslendirilmesi aşamasında küçük

değişikliklere tabi tutulur, zira bu aşamadan önce seslendirme yönetmeni metni gözden geçirmiş ve eşlemeye uygun değişiklikleri yapmıştır (Hesse-Quack, 1969: 98). Daha az masraflı olması için bir seslendirme sanatçısına ait tüm çekimler, bir araya getirilir. Dolayısıyla da film, filmin akışındaki sırayla değil seslendiren kişiye göre sıralanır; böylelikle zamandan tasarruf edilerek en kısa zamanda çekimlerin seslendirilmesinin bitirilmesi hedeflenir.

6.3.1.4. Kayıt

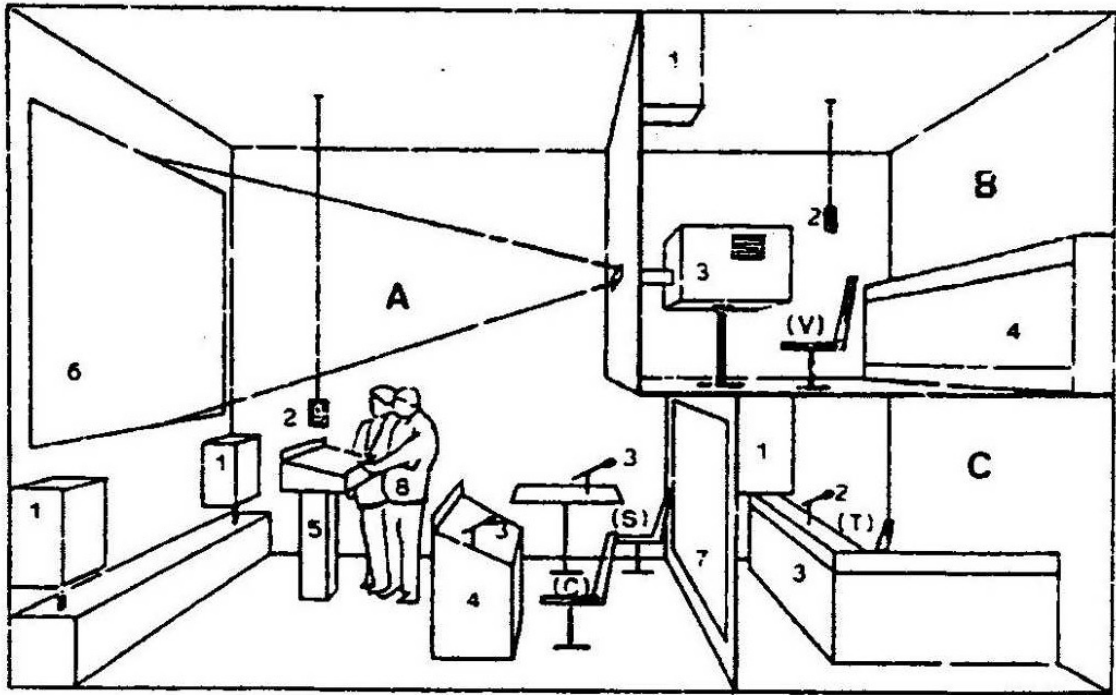
Seslendirme stüdyosunda, seslendirme yönetmeni (Alm. Synchronregisseur), seslendirme sanatçıları (Alm. Synchronschauspieler), kurgucu (Alm. Cutter), gösterimeci (Alm. Vorführer) ve ses yönetmeni (Alm. Tonmeister) yer alır (Herbst, 1994: 13-14).

Seslendirme sanatçıları, kayıt odasında, bir monitörden veya beyazperdeden kısa bir mesafe uzaklıkta yer alan masanın arkasında ayakta durur. Önlerinde konuşulması gereken tekstler (Alm. Synchronbuch) bulunur. Seslendirme sanatçısı, görüntüyle eşzamanlı olacak şekilde elindeki teksti mikrofona konuşur. Bu esnada yönetmen, seslendirme sanatçılarına, nasıl konuşulması gerektiği, konuşmanın hangi bağlamda geçtiği, söz konusu sahnedeki olay, karakterin içinde bulunduğu durum hakkında bilgi verir. Seslendirme yönetmeni bunu yapmalıdır, zira seslendirme sanatçıları genellikle filmin bütünü hakkında, hatta söz konusu sahne hakkında bilgi sahibi değildir. Ayrıca filmin her bir sahnesi veya bir dizinin her bir basamağı kronolojik bir sırayla seslendirilmemektedir, aksine aynı seslendirme sanatçısının seslendirmesi gereken sahneler peşpeşe sıralanmaktadır (Herbst, 1994: 14).

Seslendirme yönetmeni, kurgucu ve ses yönetmeniyle birlikte kaydın eşlemeye uygun olup olmadığını da kontrol eder. Eşlemenin sağlanamaması durumunda, başka bir deyişle konuşmanın görüntüyle örtüşmemesi durumunda kaydı durdurarak tekste değişiklikler öngörebilir. Bu noktada Herbst, Strasser, Reimer, Gollwitzer ve Riescher'den (1985: 2) yaptığı alıntıyla, gösterilen bir çekimde (görüntüde), seslendirme sanatçısının konuştuğu yerlerdeki ses kalitesine, sesin görüntüye uygunluğuna bakıldığını, eşlemenin sağlanamadığı yerlerde kaydın çok kez

tekrarlandığını, düzeltilmesi gereken seslendirme, tonlama, konuşma şekli vb. kalmayınca kadar yapılan kaydın, son bir kez daha dinlenip yeni bir çekime geçildiğini belirtir (Herbst, 1994: 14). Çoğu zaman tüm katılımcılar memnun olana kadar bu işlem tekrarlanır. Burada Herbst'in (1994: 13), teoride orijinal sesin dinlenebileceğini, ancak uygulamada bunun çok ender yapıldığını belirtmesi dikkat çekicidir.

Herbst ayrıca, başka bir teknikte, filmin çekimler halinde olmadan da seslendirilebileceğini belirtir. Bu teknikte, bütün halinde olan film makarası, ileri veya geri sarılabilir. Konuşmaya dair ipuçları, ekranın altında elektronik olarak gösterilir. Görüntü ve yönlendirici yazının aynı anda görülebilmesiyle, seslendirme sanatçılarının nasıl konuşmaları gerektiği kontrol edilebilir, sıkışık veya daha geniş yazılarla konuşma hızı ayarlanabilir (1994: 13-14).



Şema 3: Seslendirme Stüdyosu⁶¹ (Kaynak: Müller, 1982: 126; akt. Herbst, 1994: 13)

⁶¹ **A = Kayıt Odası.** Bu odada bulunanlar:

(S) = Seslendirme yönetmeni, (C) = Kurgucu

1 = Hoparlör, 2 = Seslendirmeyi kaydeden mikrofon, 3 = Bağlantı mikrofonu,

4 = Kurgucunun rejî masası, 5 = Seslendirme sanatçıları metinlerini koydukları masa, 6 =

Beyazperde, 7 = Ses geçirmeyen cam bölme, 8 = Seslendirme sanatçıları

B = Projeksiyon Odası. Bu odada bulunanlar:

(V) = Gösterimci,

1 = Hoparlör, 2 = Bağlantı mikrofonu, 3 = Projektör,

4 = Kullanıma hazır çekimlerin olduğu film arşiv dolabı.

C = Ses kabini (ses geçirmez)

Açıkça görülüyor ki, stüdyoda seslendirme aşamasında, yabancı dilden çevrilen diyaloglar, görüntü ile sesin eşlenmesi adına bir kez daha değiştirilmektedir. Diyalog metninde, sadece görsel-işitsel eşleme nedeniyle değil, başka etkenler nedeniyle de değişiklik öngörülebilmektedir. Değişikliklerin hemen hemen yarısı, metnin kalitesini artırmak için yapılmaktadır. Ancak bunlar, sözcüğe dayalı veya tümceye dayalı değişikliklerdir ve geniş ölçüde bir değişiklik yapılmamaktadır (Herbst, 1994: 215).

6.3.1.5. Son Bileştirme

Sonuçta çekimler ve kayıtlar ses teknisyeni tarafından işlendikten kesici tarafından kesim odasına alınır ve doğru sıralara getirilip film ile senkron bir şekilde kesilir. Bu işlem sırasında, eksik olan ayak sesleri, kapı sesleri, motor sesleri gibi, müzik ve efekt kanalları (İng. M + E tracks) olarak da bilinen ‘uluslararası ses’ (İng. international sound) kanalları banda eklenir. Ses kayıt aşamasında konuşmaların kaydedildiği birden fazla konuşma sesi kanalı, bunun yanı sıra efekt kanalları, uluslararası ses kanalları ve son olarak görüntüden oluşan öğeler bir araya getirilir ve birleştirilir. Birleştirmeyi yapan kurgucu ile ses yönetmeni birleşimi kontrol ederek, karışımın dengeli olduğundan emin olurlar. Nitekim müziğin, sesi arka planda bırakacak şekilde yüksek olmaması, diğer ortam efektlerinin konuşmayı bastırmaması veya çok arka planda kalmaması gerekmektedir (Hensel, 1987: 15; akt. Herbst, 1994: 15). Böylelikle yeni kaydedilen sesin, görüntü ile mükemmel bir şekilde eşlenmesiyle “mix” aşaması sona ermiş olur.

6.3.1.6. Ham / Eşleme Çevirinin Dezavantajları

Yukarıda incelenen dublaj süreci aşamalarında “ham çeviri” ve “eşleme çeviri” olmak üzere iki farklı çeviriden bahsedildiği görülmektedir. Çeviri kuramcıları tarafından, dublaj işleminin oldukça fazla eleştirilen yanı, çeviri sürecinin ham ve

T = Ses teknisyeni,
1 = Hoparlör, 2 = Bağlantı mikrofonu, 3 = Ses kontrol masası

eşleme çeviri olmak üzere iki parça halinde olmasıdır. Herbst (1994) ve Whitman-Linsen'a (1992) göre, hedef versiyonların hataları ham çeviriye dayanmaktadır.

Bu iki aşamalı çevirinin en büyük dezavantajı çağrışımların (Alm. Konnotation) kaybolma ihtimalinin olmasıdır. Bu durum, özellikle dil oyunları, ironileri, mecazları, deyimsel kullanımları ve sıralamaları etkilemektedir (Kurz, 2006: 63).

Ham çeviri, tüm müteakip işlem aşamalarının temelini oluşturur. Herbst'in (1994: 201-215) kaynak metin ile ham çeviri, eşleme çeviri ve eşleme yapılarak oluşturulan metin (tekst) kıyaslamasıyla da tespit ettiği üzere, sözcüğü sözcüğüne çeviri olan ham çevirinin metin özellikleri, tamamıyla metnin devam eden işlem seyrinde de yer alır ve sadece eşleme çeviriye değil aynı zamanda tekstin son haline de etki eder. Bu durumda, dublajlı filmde de hâlâ sözcüğü sözcüğüne çevirinin izleri görülebilir. Bunun neticesinde hedef dil izleyicisi, hem oyuncunun sözlerine bir anlam veremez hem de film doğallığını kaybeder. Dolayısıyla eşlemenin hedef dil izleyici üzerinde orijinalinin sağladığı etkinin benzerini sağlayabilme amacı başarısız olur. Bu nedenle, eşlemenin dikkate alındığı çeviride, ham çeviride görülen tüm hataların ve eksikliklerin mümkün olduğunca giderilmesi gerekir ki, tekst, orijinalin mantığını verebilsin ve orijinaldeki deyimsellik ve doğallığın aynısını dublajlı filmde de gösterebilsin.

Filmlerde, görsel ve işitsel öğelerin birlikte değerlendirilmesi suretiyle anlama ulaşılabilmektedir. Sadece sözlerin değil, aynı zamanda görüntünün de bilgi taşıyıcısı olarak görev yaptığı düşünüldüğünde, çevirmenlerin, ham çeviri sürecinde filmi izleyememeleri ham çevirinin kalitesini olumsuz etkiler. Dolayısıyla ham çevirinin kalitesi, dublaj sürecinin devamındaki aşamaları hatta filmin tamamını etkileyeceği için ham çevirilerin, uzman çevirmenler tarafından filmi izleyerek yapılması dublajın kalitesini artıracaktır. Aksi halde çevirmen filmi izleyemediği için oyuncunun ses tonu, ses düzeyi gibi paralinguistik ifade araçlarını, şive veya tonlama gibi prozodik özellikleri kaçırmaz. Bu durum eşdeğer çeviri şartlarıyla tamamen çelişmektedir.

Otto Hesse-Quack'ın (1969) yaptığı bir araştırmada Almanya'da kalifiye olmayan ancak daha ucuz olan ham çeviri çevirmenleriyle çalışıldığı görülmüştür. Bu gerçek, sektör içinde de tartışılmaktadır. Hesse-Quack (1969: 214) tarafından sorulan seslendirme alanındaki uzmanların ifadelerine göre, bu alanda, sanatsal sorumluluk

yoktur ve açıkça kazanç gözetilmektedir. İyi olan çevirmen değil, ucuz olan görevi almaktadır.

Whitman-Linsen (1992: 122), dublaj sürecine ilişkin yaptığı detaylı inceleme sonucunda bazı önerilerde bulunur. Bunların arasında Fransa ve İspanya’da da olduğu gibi Almanya’da da ham çeviri ile seslendirilecek olan diyalog metninin aynı kişi tarafından yapılması gerektiği yer alır. Böylelikle hatalar azalacak, zaman ve masraftan da tasarruf edilmiş olacaktır.

6.3.2. Türkiye’de Dublaj Aşamaları

“Metis Çeviri” dergisinin 1990 yılında yayımlanan sayısında, televizyon için yapılan film çevirileri hakkında bir TRT yetkilisiyle yapılmış olan söyleşiye göre, film çevirilerinde çoğunlukla dublaj yöntemini tercih eden TRT’de, o tarihlerde dublaj tekniği süreci şöyle gerçekleşmektedir: Video band veya sinema filmi şeklinde olan film materyali, kasetlere aktarılır, metni varsa, metinle birlikte çevirmene verilir. Ancak filmlerin yaklaşık dörtte biri metinsiz gelebilmektedir. Metinli olanların bir kısmı ise senaryo metni şeklindedir ve bu metinler de çoğunlukla reji sırasında yönetmenin yaptığı değişiklikleri içermemektedir. Kurumun çevireceği filmler, İngilizce haricinde başka bir dilde olsa dahi, mutlaka İngilizce metinleri de gelmektedir. İngilizce metnin bulunmadığı durumlarda, kaynak dilde çevirmen bulmak güç olmaktadır. Bu tür durumlarda piyasa araştırması yapılır, çevirmenlerin veya yönetmenlerin yardımıyla o dili bilen kişiler araştırılır ya da konsolosluklara başvurulur. Ancak konsolosluklarda bulunan elemanların Türkçeyi iyi bilmemelerinden dolayı istenilen şekilde çeviri yapılamamaktadır. Bu nedenle, bu elemanlara, yalnızca konuyu meydana çıkartacak, karakterleri belirtecek şekilde bir kaba çeviri yaptırılır. Daha sonra bu metinler tecrübeli çevirmenlere verilir, onlar, filmle beraber tekrar izledikten sonra senkrona ve dublaja uygun bir çeviri haline getirir. Görüntü dışı konuşmalar varsa, bunları işaretler, filtreli konuşmalar varsa, telefon sesi vb. bunları belirtir, uzun tümceleri kısaltıp kısa tümceleri uzatarak metni konuşma diline uygun olarak redakte eder. Çeviriler geldikten sonra seslendirme yönetmeni, çevrilen metinle birlikte filmi izler ve son rötuşları yapar. Ardından, metinler çoğaltılarak seslendirme aşamasında sanatçılara dağıtılır.

Seslendirme sanatçıları prova yaptıktan sonra da dublaja girilir. (Metis Çeviri, 1990: 19).

Kaçan, 2010 yılında yayımlanan “Seslendirmeye Giriş” adlı eserinde, Türkiye’de uygulanan dublaj tekniğini üç aşamaya ayırmaktadır:

1. **Kayıt Öncesi Aşama:** Bu aşama yabancı filmin yönetmene verilmesiyle başlar. Öncelikle film kopyalanır ve varsa metniyle birlikte çevirmene gönderilir. Çevirmen, filmin çevirisini tamamladıktan sonra, film ve çeviri metni (tekst) seslendirme yönetmenine iletilir. Yönetmen, filmi izler ve gerekli düzeltmeleri yapar. Daha sonra yönetmen, hangi rolü kimin konuşacağını (cast), hangi sanatçının, saat kaçta kayda gireceğini ve ne kadar ücret alacağını belirler. Son olarak yönetmen yardımcısı seslendirme sanatçılarını arar ve seansları bildirir.
2. **Kayıt Aşaması:** Seslendirme sanatçılarıyla birlikte kaydın yapıldığı aşamadır. Kayıt için sanatçıların diyalog metinleri hazırlanmıştır. Yönetmenin yaptığı cast, ya tulum⁶² ya da tek tek, başka bir deyişle kanal⁶³ olarak kaydedilir. Bu aşamada yönetmenle birlikte reji odasında ses teknisyeni de bulunur. Sanatçılar ellerindeki metinlerden rollerini seslendirirken bir yandan da kulaklıktan filmin orijinal sesini dinler.
3. **Kayıt Sonrası Aşama:** Bu aşamada kaydı biten film ağ bağlantısıyla senkron ve miks ünitesine gönderilir. Kaçan, bu aşamayı da ikiye ayırır:
 - a. **Senkron Aşaması:** Öncelikle filmin senkronu yapılır. Buradaki senkron, kayıt bittikten sonra ses ve görüntünün eşlenmesidir. Film baştan beş ya da altı kare çekilir. Sesi duyup konuşmaya başlayana kadar birkaç kare geçmiş varsayılır. Buna rağmen ağza oturmayan sözcükler, tümceler varsa bunlar ağızla uyum sağlanana kadar ileri ya da geri kaydırılarak eşleme sağlanır. Tecrübeli sanatçılarda senkron sorunu yaşanmaz. Eko ve filtre olan repliklere gerekli ses ayarları yapılır. Gerekirse normal kaydedilen sesin süresiyle oynanarak konuşma hızlandırılır ya da ağırlaştırılır. Ses gerekirse kalınlaştırılıp inceltir.

⁶² Tulum kayıt: Filmin seslendirilmesine baştan başlayıp sona kadar gitmeyi ifade eder. Sahneler ya da konuşmacılar atlanmaz (Kaçan, 2010: 97) (bkz. EK-4).

⁶³ Kanal: Sesin kaydedildiği alan. Dijital olduğu için resmini görmek mümkündür. Patlama, bozulma (distorsiyon) vb. bu resimde görmek mümkündür. (Kaçan, 2010: 71) (bkz. EK-4).

b. Miks Aşaması: Seslerin enterle⁶⁴ bir araya getirildiği aşamadır. Bu aşamadan sonra her şey yayın bandına aktarılır (Kaçan, 2010: 23-24).

Hakan Kaçan'ın "Seslendirmeye Giriş" (2010) adlı eseri, Ahmet Şahin Aksoy'un (2006) "Seslendirme Sanatı" adlı eseri, TRT'den emekli seslendirme yönetmeni Nuri Çevik'in "Temel Dublaj Tekniği" semineri ve TRT bünyesinde seslendirme yönetmeni olarak görev yapan Eser Çelik ile yapılan yüzyüze görüşmelerden elde edilen bilgilere göre, bir filmin yurt dışından ithalinden Türkçe seslendirilmiş olarak izleyiciye sunulmasına kadar olan süreci şu şekilde sınıflandırabiliriz:

6.3.2.1. Çeviri Öncesi

Kurumun kiraladığı veya satın aldığı yabancı bir filmin öncelikle teknik kontrolü yapılır. Montajlı sesin orijinal diline, efekt seslere, HD kalitesine uyumuna bakılır. Daha sonra filmi seslendirme müdürü izler ve müdürlüğüne bağlı yönetmenlerden birini, filmin seslendirilmesiyle görevlendirir. Filmi izleyen seslendirme müdürünün yönetmen seçimi ile ilk adım atılmış olur. Yönetmen filmi inceler, filmin lisanına ve türüne göre çeviriyi yapacak çevirmene karar verir. Filmin metni varsa filmin bir kopyası ile birlikte çevirmene verilir. Kurumun maliyeti açısından yabancı filmin metninin olması önemlidir.

6.3.2.2. Çeviri Süreci

Çevirmen, orijinal filmi izledikten sonra film ve diyalog metni yardımıyla film çevirisini yapar. Hedef dildeki konuşma süresini kaynak dildeki süreye uydurabilmek için her iki dilin sözcük hecelerini sayar. Hatta iyi bir film çevirmeni görüntüdeki oyuncunun konuşma girişinin / bitişinin açık ağızla mı yoksa kapalı ağızla mı olduğuna da dikkat eder. Ayrıca çevirmen, çeviri metninde seslendirme sanatçılarıyı yönlendirici işaretler kullanır. Örneğin GD (görüntü dışı), F (filtre), Nida gibi. Seslendirme

⁶⁴ Enter: Bir filmde yer alan konuşmaların dışındaki bütün sesler. Müzik, gürültü, zil sesi, telefon sesi vb. filmin enteridir. (Kaçan, 2010: 65) (bkz. EK-4).

sanatçısının vereceği ‘es’ler belirtilir.⁶⁵ Ayrıca çevirmen kurumun kriterlerine uygun sözcükleri kullanmaya özen gösterir. Çevirisi yapılan film yönetmene teslim edilir.

6.3.2.3. Denetim

Yönetmen, çevirisi tamamlanmış olan diyalog metnini metin denetimine gönderir. Metin denetiminde, kurumun yayın ilkelerine uygun olmayan sözcükler, ya metinden çıkartılır veya değiştirilir. Gerekirse filmin anlamını bozmayacak şekilde tümcenin tamamı değiştirilir. Tüm bu değişiklikler kayda girmeden önce gerçekleştirilir. Denetçilerin “yayınlanır” onayından sonra metin seslendirme yönetmenine gönderilir.

6.3.2.4. Rol Dağılımı

Yönetmen, denetimin uygun gördüğü değişiklikler, düzeltmeler, kısaltmalar varsa, bunları gözden geçirir, önemli değişiklikleri yapar. Bu değişiklikler çıkarma, ekleme veya alternatif değişiklik şeklinde yapılır. Değişikliklerden sonra yönetmen filmi, Türkçe çeviri metni ile birlikte prova setinde izler ve çevirmenin belirttiği rol dağılımına göre hangi rolü kimin seslendireceğine karar verir. Burada filmdeki karaktere uygun rol dağıtılır. Yönetmenin yaptığı bu çalışmaya cast çıkarma (casting), ya da rol dağılımı (distrübisyon) adı verilir. Yönetmen ayrıca, tedbir amacıyla her rolün (özellikle belli başlı rollerin) yedek castını da hazırlar.

6.3.2.5. Seslendirme/Kayıt

Yönetmen, stüdyolardan sorumlu birimle görüşür. Stüdyoların uygunluğuna göre kayıt yapacağı günü ve saati belirler. Artık sıra, sanatçılara haber vermeye gelmiştir. Asistanlar tarafından sanatçılar tek tek aranarak, rol önerisinde bulunulur. Bu görüşmelerin ardından, cast kesinlik kazanır. Ses teknisyeninin son hazırlıklarını bitirmesi beklenir. Zamanı gelince de stüdyoya girilir, kulaklıklar takılır, mikrofonlar ayarlanır ve yönetmenin “kayıt” komutuyla filmin seslendirilmesine başlanır (Aksoy, 2006: 17-18). Seslendirme sanatçıları, seslendirmelerini loş bir ortamda gerçekleştirir.

⁶⁵ Bu konuda “Film Çevirmeni” bölümünde ayrıntılı bilgiler verilmiştir.

Zira önlerinde, duvardaki büyük ekranda gösterilen filmi iyi görüp takip etmeleri gerekmektedir. Seslendirme stüdyosunun reji odasında, seslendirme yönetmeni ve ses teknisyeni bulunur. Yönetmen filmdeki senkron, doğru Türkçe kullanımı ve iyi oyun gibi genel kaliteye yönelik kontrollerini yaparak kaydı yönetir. Sayfa castı olarak roller verilir. Rollerini alan seslendirme sanatçıları stüdyoda genelde üç mikrofon başında rollerini seslendirir. Seslendirme sanatçısı stüdyoya girdiğinde önce kulaklık takar, bunun amacı reji odasından yönetmenin komut ve uyarılarını duymak, ayrıca filmin orijinal sesini kayıt sırasında elindeki metin ile takip etmektir. Yönetmen, kayıt sırasında stüdyonun içindeki sanatçılarla iletişim sağlayabilir. Stüdyo içindeki sanatçılar, yönetmenin sesini kulaklıktan duyar ancak genellikle cevap vermez, göz göze gelerek işaret diliyle iletişim kurar. Sanatçı, elindeki çeviri metni ile birlikte kulaklıktan gelen orijinal sese göre, kendi canlandıracağı orijinal ses geldiğinde aynı anda metindeki rolünü oyunlaştırarak dublaja başlar. Seslendirme sahne sahne yapılır. Her sahnenin seslendirenlerle birlikte önce provası yapılır sonra kaydına geçilir. Seslendirme sanatçısı senkronu ve oyunu kulaklıktan aldığı orijinal ses sayesinde sağlar. Bu nedenle filmin orijinal sesin hangi dilde olduğunun önemi yoktur. Seslendiren bu orijinal sesi giriş çıkış yerlerini duymak için kılavuz olarak kullanır. Dublaj esnasında sanatçılar fikirlerini belirtebilir. Buna göre de gerekirse çeviride değişiklikler yapılabilir. Seslendirme işlemi iki veya üç gün içerisinde tamamlanır.



Resim 3: Stüdyoda kayıt

Kaynak: <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/378074.asp> adresinden Ocak 2013'de alındı.

6.3.2.6. Son Birleştirme (Finalmiks)

Kayıt bitince seslendirilen filmin dublaj bandı ile enter bandı eşlenir, son düzeltmeler yapılır. Yönetmenin gözetiminde, teknisyenler, seslendirilmiş filme son şeklini verir. Eşlemenin tam olması için, film birkaç kare öne veya ileriye çekilir. Tüm bu işlemlere son birleştirme (İng. finalmix) adı verilir. Böylelikle film yayına hazır duruma gelir.

Yayına hazır duruma gelen film, yayınlanmadan önce, son şekliyle yeniden denetime girer. Bu denetimde, genellikle filmin yayınlanmasına onay verilerek film yayınlanır. Diğer yandan denetçiler, kurumun yayın ilkelerine uygun bulmadıkları bölümler varsa, bunları belirleyip yönetmene bildirir. Bazen de filmin yayınlanması uygun bulunmaz, film tümüyle yayından kaldırılır (Aksoy, 2006: 22).

Filmlerin, geniş bir izleyici kitlesinin olduğu ve izleyicileri üzerinde olumlu ya da olumsuz etkileri olduğu bir gerçektir. Nitekim izleyicisini hiçbir şekilde etkilemeyen bir film başarısız demektir. Özellikle de gençler ve çocuklar üzerinde yönlendirici etkisi olabilmektedir. Bu nedenlerden dolayı, Aksoy'un da (2006: 123) ifade ettiği gibi “doğru ve dozunda” bir denetim şarttır. Bu anlamda Türkiye’de bu işi RTÜK yapmaktadır.

Yabancı ülkelerde özellikle Almanya’da gerçekleşen dublaj tekniğinde, film metni çevirisinin ham çeviri ve eşleme çeviri olmak üzere iki aşamalı olduğunu görmüştük. Bu iki aşamalı çeviri sürecinin ülkemizde uygulanmadığını görüyoruz. Dolayısıyla iki aşamalı çeviri sürecinden kaynaklanan bazı olumsuzluklar ülkemiz için geçerli değildir.

6.4 Seslendirme Sanatçıları

Kaçan (2010: 13), “sessiz çekilmiş bir filme ya da animasyona seslendirme sanatçıları tarafından ses verilmesi işlemi”ni seslendirme; “televizyon ve sinema

filmlerine, dizilerine, belgesellerine, televizyon programlarına, reklam ve tanıtım filmlerine, sesli kitaplara, DVD, VCD ve CD'lere, fonogram ya da canlı yayın icracısı olarak bir metne bağlı kalarak ya da irticalen, seslendirme yapan nitelikli kişi"yi de seslendirme sanatçısı olarak nitelemektedir (2010: 18).

Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere, seslendirme sanatçısı sadece film seslendirmesi yapmaz. Dolayısıyla iyi bir seslendirme sanatçısı sesini her alanda iyi ve doğru kullanmayı bilir. Farklı duyguları sesiyle yansıtabilir, sahnenin ruhuna uygun yorgun, neşeli, sinirli vb. duyguları sesiyle verebilir, gerektiğinde farklı şivelerle konuşabilir, kullandığı sözcükleri kime karşı hangi duyguyla söylediğini belirleyebilir ve oyuncunun konuşma hızını yakalayabilir. Aksi halde ağlaması, gülmesi, bağırması vb. inandırıcı olmaz dolayısıyla da izleyicileri etkileyemez (Kaçan, 2010: 30, 127). Böylelikle seslendirme sanatçıları genellikle, diksiyonu düzgün, yerinde vurgu ve tonlama yapabilen profesyonel oyunculardır.

Seslendirme sanatçısının sesindeki en ufak bir hata, titreme, vurgu, tonlama vb. sözcüğün veya tümcenin anlamına zarar verebilir (Kaçan, 2010: 32). Bu nedenle seslendirme sanatçısının bu hususlara dikkat etmesi gerekir. Bunun dışında "boş ağız", "ağız kalması" (kavramların tanımı için bkz. EK-4) gibi eşleme uyumuna; ah, of, üf gibi nidaları da yerinde ve eksiksiz kullanmaya da dikkat etmelidir.

Ayrıca seslendirme sanatçısının seslendireceği karakterin kişiliğini tanıması önemlidir. Karakter neşeli biri mi, alaycı biri mi bilmelidir. Bunun haricinde film içinde karakter değişikliği oluyorsa bunun ayrımını iyi yapmalıdır. Örneğin filmin başında izleyici üzerinde çok olumlu izlenim bırakan bir aktör, filmin sonunda aranan katil çıkabilir. Ya da başta kimsenin sevmediği bir adam aslında iyi bir insan olabilir (Aksoy, 2006: 25).

Seslendirme sanatçısı kayda girdiği andan itibaren elindeki metinden rolünü okumaya başlar; bunu yaparken okuyor değil, konuşuyor havası vermelidir. Aynı anda karşısındaki ekrandan filmi izleyerek tekstte belirtilmeyen bir nida, bir "ağız" olup olmadığını kontrol eder. Kulaklığından filmin orijinal sesini dinlerken bir taraftan da stüdyo içindeki sesleri, rol arkadaşlarının sözlerini takip eder (Aksoy, 2006: 35). Böylelikle orijinal sesin nüansları hakkında fikir edinirken, filmdeki olaylarla ilgili veya

rol bağlamında bilgiler veren seslendirme yönetmeninin sesini de duyabilir. Kayıt esnasında seslendirme sanatçısı teksti, orijinal filmin oyuncusunun hareketlerine ve konuşma özelliklerine mümkün mertebede uygun olarak okur.

Seslendirme sanatçılarının zamanlarının kısıtlı olması nedeniyle, kayıt öncesinde filmi baştan sona bütün halinde izleme ve böylelikle kendi rolleri ve filmin konusu hakkında genel bir bilgi sahibi olma imkânı bulunmamaktadır. Ayrıca kayıt, bir bütünlük sağlayacak sırada değil de, sadece seslendirmenin yapılacağı sahneler göre yapıldığı için seslendirme sanatçılarının işi bu anlamda zorlaşmaktadır. Bu nedenlerden dolayı, seslendirme sanatçıları seslendirmenin hakkını verebilmek için seslendirme yönetmeninin sadece her bir sahneden önce verdiği kısıtlı bilgilere güvenmek zorundadır.

Seslendirme sanatçıları kimi zaman, imkânlar ölçüsünde, sözlerine hareketleriyle eşlik edebilir. Bunu orijinal filmdeki sesin özelliklerini yansıtabilmek için yaparlar. Örneğin filmdeki oyuncu ağzında sigarayla konuşuyorsa, seslendiren de iki parmağıyla ağzını hafiften kapatarak konuşur.

Bir seslendirme sanatçısı, sanat yaşamı boyunca farklı kimliklerdeki çok sayıda oyuncuyu seslendirir. Filmde yüz yaşında bir adam varsa, onun seslendirmesi için yüz yaşında bir sanatçı, ya da kekemeyse kekeme bir sanatçı vb. olamayacağı için, sanatçının seslendirmedeki ustalığı ön plana çıkar. Yaşamı boyunca içki içmediği halde mükemmel sarhoş konuşan sanatçılar vardır (Aksoy, 2006: 38).

Seslendirme sanatçılarının ne denli önemli olduğunu, Aksoy'un (2006: 138), "Seslendirme Sanatı" adlı eserinde yer alan şu sözlerinden anlıyoruz:

Çetin Tekindor, oyunculuğu ve seslendirme sanatçılığını aynı başarıyla yürütebilen nadir sanatçılardan biridir. Onu, yetmişli yılların başlarında fırtına gibi esen televizyon dizisi Kaçak'ta, Dr. Richard Kimble'ı seslendiren sanatçı olarak tanıdık. Daha sonra yedeksubaylık görevi için seslendirmeye ara verince, bu rolü Cihan Ünal konuşmuş, o da büyük sükse yapmıştı.

Türkiye’de çok tutulunca, Richard Kimble’ı oynayan aktör tatilini geçirmek üzere ülkemize gelmiş ve havaalanına inişinden, ayrılışına kadar büyük ilgi görmüştü.

David Janssen merak edip sormuş: “Bu dizi dünyanın pek çok ülkesinde yayınlandığı halde, bu denli ilgi görmedi, ülkenizde neden çok tutuldu?” Bu başarının büyük ölçüde seslendirmesinden kaynaklandığı söylenince de, Çetin Tekindor ile tanışmak istemiş. Komutanlıktan özel izin çıkarılmış ve bir araya getirilip tanıştırılmışlar. David Janssen, karşısında güzel sesiyle olduğu kadar düzgün fiziğiyle de dikkat çeken bir Çetin Tekindor görünce, kim bilir nasıl şaşırmıştır (Aksoy, 2006: 138).

Eylül 2012’de TRT’ye yapmış olduğum ziyarette, orada bulunan, Türkiye’nin değerli seslendirme sanatçılarından olan ve bu çalışmamda yararlandığım “Seslendirme Sanatı” adlı eserin yazarı olan Ahmet Şahin Aksoy ile tanışıp, icra ettiği mesleği hakkında sohbet etme şansım oldu. Aksoy’a, seslendirmede, seslendirme sanatçısını en çok zorlayan etkeni sorduğumda, tecrübeli bir seslendirme sanatçısının zorlanmadığını ancak bu işe yeni başlamış olan seslendirme sanatçılarının yabancı nidaların Türkçe ifadelerinin zorlayabildiğini söyledi. Aksoy’a, araştırmalarım esnasında, orijinal filmdeki atmosferin dublajda hissedilmemesinden bahsedildiğini söylediğimde, Aksoy, günümüzde kullanılan teknolojilerle artık böyle bir durumun söz konusu olmadığını, oyuncunun oyunculğu ve sesiyle aktardığı duyguları, seslendirme sanatçılarının da sesiyle çok iyi yansıtabildiğini belirtti. Tekst ile ilgili bir sıkıntı yaşayıp yaşamadıklarını sorduğumda ise, çevirmenin yapmış olduğu çeviri metninde, imlaların kullanımına ilişkin bazı sorunlar yaşayabildiklerini; seslendirme sanatçılarının, güzel Türkçe kullanma, diksiyon gibi konularda eğitilmiş olduklarını, bu nedenle çok nadir de olsa, textte düzeltmeler yapmak zorunda kaldıklarını ifade etti.

6.5 Dublaj Yönteminde Eşleme

Dublaj yöntemiyle film çevirisinde rol alan herkesin dikkat etmesi gereken ortak nokta eşlemedir. Film metninin çevirisi aşamasında yer alan çevirmen, seslendirme aşamasında yer alan seslendirme yönetmeni, seslendirme sanatçıları ve ses teknisyeni görüntü ile sesin eşlenmesine dikkat eder. Eşleme kavramıyla belirtilmek istenen sadece

senkron değildir elbette. Görüntü ile sesin uyumunda/örtüşmesinde dikkat edilmesi gereken, eşzamanlılık dışında daha farklı hususlar da bulunmaktadır. Nitekim oyuncunun belirgin dudak hareketlerine, bir başka deyişle telaffuz esnasında dudağın aldığı şekle uygun seslerin seçilmesine, söze eşlik eden beden diliyle uyumlu ve senkron konuşulmasına, karaktere uygun bir sesin seçilmesine, oyuncunun ses tonuna, konuşma hızına, vurgularına göre konuşmanın şekillenmesine dikkat edilmesi gerekmektedir.

Duyulan ses ile görünen hareketin tam olarak eşlenebilmesi amacıyla bazı sözcükler başka bir sözcükle değiştirilebilir, oyuncunun dudak hareketlerine uygun sözcükler seçilebilir ya da bir metin pasajı kısaltılabilir. Kısaltmaların, anlam kayması, bilgi kaybı veya diyalogun doğal durmaması gibi olumsuz etkilerinin ortaya çıkmamasına da özellikle dikkat edilmelidir. Senkronu sağlama amacıyla doğal olmayan bir şekilde hızlı veya yavaş konuşma veya eşlemeyi sağlayabilmek için alışılmadık söz kullanma, sözcüğü farklı bağlamlarda kullanma, metnin biçem düzenini değiştirme şeklinde yapılan değişiklikler dublajın kalitesini olumsuz etkileyerek izleyiciyi rahatsız eder.

Dublajın başarısını ve kalitesini artırmak amacıyla dikkat edilmesi gereken bu tarz kurallar, “eşleme türleri” başlığı altında toplanarak sınıflandırılmaktadır. Eşleme türlerinin ne kadar çoğu dikkate alınarak dublaj yapılırsa o kadar başarılı bir dublajdan bahsedilebilir. Dublaj alanında araştırmalarda bulunan birçok yabancı araştırmacı, dublajın temelini oluşturan eşlemeyi oldukça detaylı bir şekilde irdelemiştir. Bu bağlamda çalışma yapanlar arasında, Macar dilbilimci István Fodor’un 1976 yılında yayımlanan “Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects” adlı yapıtı, Candace Whitman-Linsen’in, 1991 yılında hazırladığı ve 1992 yılında yayımlanan “Through the Dubbing Glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish” adlı doktora tezi ve Alman dilbilimci/çeviribilimci Thomas Herbst’in 1994 yılında hazırladığı ve aynı yılda yayımlanan “Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie” adlı profesörlük tezi (Alm. Habilitationsschrift) çalışması, dublajda eşleme açısından önde gelen yapıtlardandır.

Bu üç bilim insanının, çeviribilim/dilbilim kapsamında ele aldıkları dublaja yönelik çalışmaları incelendiğinde, üçünün de eşlemeyi detaylı bir şekilde inceledikleri görülmektedir. Dublajda eşleme incelemeleri temelde aynı olsa da önemli bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Bu farklılıklardan birisi de “eşleme türleri” sınıflandırmalarıdır.

6.5.1. Eşleme Türleri

Bu bölümde, István Fodor’un (1976), Candace Whitman-Linsen’in (1992) ve Thomas Herbst’in (1994) yukarıda bahsedilen çalışmalarında inceledikleri eşleme türleri (kendi sınıflandırmamızda ayrıntısına girileceği için) kısaca belirtilerek, ülkemizde böyle bir çalışma ve dolayısıyla da böyle bir sınıflandırma yapılmamış olduğu için, bu üç sınıflandırma ışığında kendi sınıflandırmamız yapılmaya çalışılacaktır.

- **István Fodor’a göre eşleme türleri:**

Eşlemeyi bu bağlamda ilk kez 1976 yılında kullanan István Fodor (1976: 10), eşleme türlerini genel olarak, “phonetik synchrony”, “character synchrony” ve “content synchrony” olmak üzere üç başlık altında toplamaktadır. Fodor çalışmasının ilerleyen bölümlerinde bu üç eşleme türünü daha detaylı olarak ele alır.

1. Fonetik Eşleme (İng. Phonetic synchrony): Görülen telaffuz (söyleyiş) hareketleri ile duyulan ses arasında birlik sağlandığı durumda “fonetik eşleme”den bahsedilir. Fonetik eşlemede kaynak dil ve hedef dil versiyonları fonetik olarak senkron olmalıdır. Bir başka deyişle, bir film çevirmeni, görüntüdeki oyuncunun gözle görülen artikülasyon (Fr. articulation) hareketleri ile seslendirme sanatçısı tarafından okunan tekst arasında bir birlik oluşturabilmelidir.

2. Karakter Eşlemesi (İng. Character synchrony): Seslendirme sanatçısının (İng. acoustic (dubbing) personifier) sesi (ses tınısı, ses şiddeti, konuşma hızı

vb.) ile oyuncunun görünüşü, jest ve mimikleri, duruşu arasında bir uyum olursa “karakter eşlemesi” söz konusu olmaktadır. Zira izleyicinin, duyduğu sesin gerçekten ekrandaki oyuncuya aitmiş izlenimine kapılması gerekir.

3. İçeriksel Eşleme (İng. Content synchrony): Çeviri metni ile orijinal filmin eylem aksiyonunun (olay örgüsünün) içeriksel olarak uyumu halinde içeriksel eşlemeden bahsedilir. Görünen eyleme sadece oyuncunun jest ve mimikleri değil aynı zamanda filmin görsel düzlemindeki tüm non-verbal ve verbal olguları da dâhildir. Fodor (1976: 79) ayrıca, görüntü ve sesin, filmin orijinal seslendirmesinde olduğu gibi dublajında da anlamlı bir bütünlükte kaynaşması halinde içeriksel eşlemeye ulaşıldığını belirtmektedir.

Fodor (1976: 21-72), bu sınıflandırmasında, fonetik eşleme türünü oldukça ayrıntılı olarak ele almıştır. Ancak tüm bunların uygulamaya geçirilmesi çok da mümkün gibi görünmemektedir. Zira yaklaşık 1,5 – 2 saat süren bir filmin, seslendirme stüdyosu ortamında seslendirilmesi ve kayıt işlemi (bkz. Şema 3, Reim 3, Resim 4), tüm ekip tarafından en kısa sürede bitirmeye çalışılmaktadır. Bu nedenle de, izleyiciyi rahatsız edebilecek ve filmin içeriğinde ve anlamında önemli olan eşlemelere daha çok özen gösterilmektedir. Diğer yandan, kaydın sık sık kesilmesi, sanatçıların filmden uzaklaşmasına ve bütünlüğü kaybetmelerine, konsantrasyonlarının bozulmasına vb. neden olarak verimi düşürebilir. Fodor (1976: 77) ayrıca, seslendirme sanatçıların, oyuncunun ses performansına daha yakın bir performans sağlayabilmeleri için, oyuncunun yaptığı bazı hareketleri stüdyoda yapmalarının faydalı olacağını ileri sürmektedir. Ancak bu bilgi kuramsal olarak doğru olsa da uygulamada mümkün değildir. Bu nedenlerden dolayı, Fodor’un eşlemeye yönelik verdiği kuramsal bilgilerin büyük bir çoğunluğunun bilinmesi gerekli bilgiler olmasına karşın, uygulamaya yönelik olmadığını söyleyebiliriz.

- **Whitman-Linsen’e göre eşleme türleri:**

Whitman-Linsen (1992: 19), “Through the Dubbing Glass” adlı çalışmasında, eşleme türlerinin, birbiriyle iç içe ve bağlantılı olmalarına rağmen yine de sınıflandırma adına ayırmış olduğunu belirterek eşleme türlerini, semantik, fonetik, psikolojik, estetik

ve semiyotik bağlamda, temel olarak görsel ve işitsel eşleme olmak üzere ikiye ayırmıştır:

1. Görsel/Optik Eşleme (İng. Visual/Optical Synchrony)

- a. Dudak eşlemesi (Fonetik eşleme) (İng. lip synchrony (phonetic synchrony))
- b. Hece telaffuzu eşlemesi (İng. syllable articulation synchrony)
- c. Söyleyiş uzunluğu eşlemesi (Boşluk eşlemesi veya ritimsel eşleme) (İng. length of utterance synchrony (gap synchrony or isochrony))
- d. Jest ve mimik eşlemesi (kinetik eşleme) (İng. gesture and facial expression synchrony (kinetic synchrony))

2. İşitsel/Akustik Eşleme (İng. Audio/Acoustic Synchrony)

- a. Kendine has ses özelliği (İng. idiosyncratic vocal type)
- b. Paralinguistik öğeler (ses tonu, ses tınısı, ses perdesi) (İng. paralinguistic elements (tone, timbre, pitch of voice))
- c. Prozodi (tonlama, melodi, hız) (İng. prosody (intonation, melody, tempo))
- d. Kültürel varyasyonlar (İng. cultural variations)
- e. Şive, aksan ve lehçeler (İng. accents and dialects) (Whitman-Linsen, 1992: 19).

Whitman-Linsen (1992: 20-53) bu sınıflandırmasını daha sonra ayrıntılandırır ve kimi alt sınıflandırmaları da birleştirerek şöyle değerlendirir:

1. Görsel/Optik Eşleme

- a. **Dudak Eşlemesi (Fonetik Eşleme):** Bir filmi izlerken görsel düzlemde, ağız ve dudak hareketleri tutarsızlıklarını algılarız. Bu anlamda, algıladığımız ilk tutarsızlık, oyuncunun gördüğümüz ağız ve dudak hareketlerinden algıladığımız ünlü ve ünsüz telaffuzların, duyduğumuz sesler ile uyumsuzluğudur. İkincisi ise, hece telaffuzunun görsel ve işitsel uyumsuzluğudur. Son olarak ise, eşzamanlılık olarak da bilinen, ifadelerin başlangıç ve bitişinin görsel ve işitsel algılanması açıdan zamansal eşitsizliğidir. Film izlerken izleyiciyi en çok rahatsız eden, oyuncu ağzını kapadıktan sonra sesinin duyulmaya devam edilmesi veya sesin bitmesine

rağmen oyuncunun konuşma hareketlerinin devam etmesidir. Telaffuzları görsel düzlemde oldukça belirgin olan sesler: çift dudak ünsüzleri /b/, /p/, /m/, diş-dudak ünsüzleri /f/, /v/ ve açık ünlülerdir. Günümüzde artık sadece güçlü dudaksıl sesler örtüştürülmeye çalışılmaktadır.⁶⁶ Genel olarak bir ifadenin ilk hecesi ile son sesleri eşleme açısından belirleyici olmaktadır (Whitman-Linsen, 1992: 20-23)

b. Hece ve Boşluk Eşlemesi: Burada Whitman-Linsen iki alt sınıflandırmayı, “hece telaffuz eşlemesi” ve “söyleyiş uzunluğu eşlemesi”ni (boşluk eşlemesi) bir arada ele almıştır. Bu eşleme türü, bir ifadede hecelerin sayısı ve ritimleri/uzunlukları ile ilgilidir. Orijinal ifade çok heceliyken, çevirisi az heceli bir ifade olursa eşlemede sorun yaşanır. Böyle bir durumda seslendirme sanatçısı, konuşmasını yavaşlatmak veya heceleri uzatmak zorunda kalır. Genellikle de tümcenin başlangıcını ve sonunu kendi okuduğu metin ile eşleştirmeye çalışır. Elbette bunun tersi bir durum da söz konusu olabilmektedir. Bu durumda ise seslendirme sanatçısının işi daha da zorlaşır. Nitekim bunu önlemek için orijinal metnin içeriğinde değişiklik yapmak gerekebilir. Dolayısıyla bu bir hece sayma ve bunları aynı miktarda hecelerle yer değiştirme olayı değildir. Diğer yandan, bire bir sayı denkliği olsa dahi ritim değişebilmektedir (Whitman-Linsen, 1992: 28-33).

c. Kinetik Eşleme: Bu eşleme türü, oyuncunun jest ve mimikleriyle sözün eşlenmesini kapsamaktadır. Konuşurken kullanılan jest ve mimiklerin geniş kültürel farklılıkları gösterdiği bir gerçektir. Bu nedenle de bir kültürden farklı bir kültüre geçişlerde kinetik uyumsuzluklar yaşanması kaçınılmazdır. Zira beden dilindeki bu uyumsuzluk her dil ve kültürün kendine özgü hareketlerinin var olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu farklılıklar, seslendirme sanatçısının yeteneğine bağlı olarak, işitsel ögenin, görsel ögeye göre ayarlanmasıyla en aza indirgenebilir. Kaynak dilin jest ve mimiklerinin hedef dilde tanınmaması veya farklı anlamlar içermesi durumunda, yanlış anlamaları önlemek için sözlü çeviriye ihtiyaç olacaktır.

⁶⁶ Seslerin sınıflandırılmasına ilişkin detaylı bilgi için bkz. Ek-2 ve Ek3.

Bu da oyuncunun görüntü dışı olduğu sahnelerde söz eklenmesi şeklinde yapılabilir (Whitman-Linsen, 1992: 33-38).

2. İşitsel/Akustik Eşleme

a. Kendine has ses özelliği: İzleyici, duyduğu ses ile gördüğü oyuncu ve karakteri bütünleştiremezse rahatsız olur. Daha açık bir ifadeyle, bir ses duyduğumuzda genellikle konuşmacının fiziksel detayları ile sesini ilişkilendiririz. Sese göre, kişinin boyunu, ağırlığını, kişiliğini, dış görünüşünü, yaşını, cinsiyetini vb. tahmin ederiz. Bu nedenle, Hesse-Quack'ın (1994: 214), dublajda uygun sesin nasıl belirlenmesi gerektiğine ilişkin araştırmasının sonucunda da olduğu gibi, seslendirme sanatçısının, oyuncunun veya karakterin sesine benzer bir sese sahip olması değil, sesinin filmdeki karakterin 'tipine' uygun olması gerekmektedir. Ancak orijinal sesin film arasında duyulması gerektiği durumlarda özgün benzerlik bir avantajdır (Whitman-Linsen, 1992: 40-43).

b. Paralinguistik ve prozodik öğeler: Burada Whitman-Linsen iki alt sınıflandırmayı bir arada ele almıştır. Paralinguistik ve prozodik öğeler, ses tonu, ses tınısı, ses perdesi, tonlama, ezgi, tempo gibi sessel özelliklerin nasıl bir anlam içerdiğini kapsamaktadır. Ses, insanın fiziksel özelliklerinin yanı sıra, sevinç, üzüntü, heyecan, sıkıntı, sabırsızlık, öfke, şaşkınlık gibi duygusal durumlarını da yansıtmaktadır. Bu açıdan, örneğin prozodik öğeye bir örnek olarak ses tonu, iletişimde muazzam bir rol oynar. Ses tonu, bir ifadenin anlamını zayıflatabilir veya anlamsal içeriğini kaydırabilir. Bu anlamda seslendirme sanatçılarının sorumlulukları ağırdır. Sanatçı, sesiyle bir rolü canlandırırken aynı zamanda da o kişinin duygularını yansıtmak zorundadır, oyuncunun yaşadığı atmosferi yaşamıyor olsa dahi. Oyuncunun bedensel hareketlerinden kopuk bir şekilde, ruhu, ifadeyi, atmosferi, duyguyu sadece sesi ile yansıtmaları gerekmektedir. Bu durumu zorlaştıran başka etkenler de bulunmaktadır: Seslendirme sanatçıları genellikle orijinal filmi bütünüyle görmemiştir, kayıt esnasında da film kronolojik bir düzen içinde seslendirilmemektedir (Whitman-Linsen, 1992: 45-46).

c. Kültürel çeşitlilik, aksan, şive ve lehçeler: Duyguların dışı vurumu, kültürden kültüre değişir. Whitman-Linsen bununla ilgili olarak Fodor’dan bir alıntı yaparak, birinin ölüm haberine, kişilik olarak aynı tutulsalar dahi, bir Fransız, İtalyan, İngiliz veya Rus tarafından (biraz) farklı şekillerde tepki verildiğini belirtir. Diğer yandan, her kültür içerisinde, farklı şiveler, aksanlar ve lehçeler bulunmaktadır. Bu dilsel değiş özellikleri, seslendirmede sorun oluşturur. Örneğin, filmdeki bölgesel aksan veya şive, hedef dile nasıl aktarılabilir? Orijinal filmde mevcut olan şive, hedef versiyonda yok edilmeli midir? Orijinal dildeki bir şive, hedef dilde bir şekilde yansıtılabilir belki ancak lehçelerde durum daha zordur. Hesse-Quack (1994: 230), lehçe ve argonun hedef dilde eşdeğerinin bulunamayacağı kanaatindedir. Kuşkusuz lehçe en zor olanıdır ve hedef dilde verilmeye çalışıldığı zaman genellikle oyuncunun konuşma özelliğine uygun olmayabilir. Dublaj kavramı, aslında linguistik ve paralinguistik eşdeğerlik prensibine dayanmaktadır. Ancak, her zaman için hedef dilde bir eşdeğer bulunamayabilmektedir (Whitman-Linsen, 1992: 48-52)

Whitman-Linsen’in eşleme yaklaşımı, Fodor’a kıyasla daha uygulamaya yönelik bilgiler içermektedir. Diğer yandan Whitman-Linsen’in “hece ve boşluk eşlemesi” sınıflandırmasının senkrona yönelik bir sınıflandırma olduğunu görüyoruz.

- **Thomas Herbst’e göre eşleme türleri:**

Herbst (1994: 29-52), “Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien” adlı çalışmada “dudak eşlemesi” ve “paralinguistik eşleme” olmak üzere iki tip eşlemeden bahseder. Herbst’in sınıflandırması şöyledir:

- 1. Dudak Eşlemesi (Alm. Lippensynchronität)**

- a. Kantitatif Dudak Eşlemesi (Alm. Quantitative Lippensynchronität)
- b. Kalitatif Dudak Eşlemesi (Alm. Qualitative Lippensynchronität)
- c. Konuşma Hızı Açısından Dudak Eşlemesi (Alm. Lippensynchronität in bezug auf das Sprechtempo)

- d. Artikülasyon Netliği ve Ses Şiddeti Açısından Dudak Eşlemesi (Alm. Lippensynchronität in Bezug auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit) (Herbst, 1994: 32).

2. Paralinguistik Eşleme (Alm. Paralinguistische Synchronität)

- a. Jest ve Mimik Eşlemesi (Alm. Gestensynchronität)
b. Diğer Paralinguistik Eşleme (Alm. Weitere paralinguistische Synchronität) (Herbst, 1994: 50-52).

Herbst (1994: 32), dudak eşlemesini, ilk etapta “kantitatif”, “kalitatif”, “konuşma temposu açısından” ve “ses şiddeti (hacmi) ve telaffuz belirginliği açısından” dudak eşlemesi olmak üzere dörde ayırmış olsa da, daha sonra bu türleri açıklarken “ses şiddeti (hacmi) ve telaffuz belirginliği açısından” dudak eşlemesi ayırımını yapmamıştır:

- 1. Dudak Eşlemesi:** Dublajda konuşma, görüntüdeki oyuncunun dudak hareketlerine uydurulmaya çalışılır. Dudak eşlemesinde sadece “on-passage” denilen, yüzlerin, özellikle de oyuncunun dudak ve çene hareketlerinin görüntüde olduğu çekimlerde önemlidir. Aynı zamanda oyuncular çok belirgin bir şekilde konuşuyorsa da önemlidir (Herbst, 1994: 29-30). Herbst, dudak eşlemesini kendi arasında üçe ayırmıştır:

- a. Kantitatif Dudak Eşlemesi:** Kantitatif dudak eşlemesi, dudak hareketlerinin niteliğinden bağımsız olarak, diğer bir deyişle konuşma hızından ve konuşma sırasında dudakların aldığı şekilden bağımsız olarak ses ve dudak hareketlerinin senkronudur/eşzamanlılığıdır (Herbst, 1994: 33).
- b. Kalitatif Dudak Eşlemesi:** Kalitatif dudak eşlemesi, oluşumu için konuşma organlarının belirgin hareketlerini gerektiren sorunlu seslerin tanınarak telaffuzunun dudak şekli veya dudak hareketine uygunluğudur. Sadece bu durumlarda kalitatif dudak eşlemesine dikkat edilmesi gerektiği açıktır (Herbst, 1994: 38-39).
- c. Konuşma Hızı Açısından Dudak Eşlemesi:** Konuşma hızı, sadece dudak hareketleri açısından değil aynı zamanda semantik eşdeğerlik açısından da kısıtlamalara tabidir (Herbst, 1994: 35).

2. Paralinguistik Eşleme: Paralinguistik kavramı burada ses tonu, ses düzeyi gibi belirli özelliklerinin yanı sıra sözlü iletişimi destekleyen jestler, yüz ifadeleri, göz hareketleri vb. kapsar. Herbst, paralinguistik eşlemeyi de kendi arasında ikiye ayırmıştır:

a. Jest ve Mimik Eşlemesi: Kalitatif dudak eşlemesine göre vurgulu hecelerin, dudak hareketlerinin özel bir belirginliği nedeniyle özel bir anlam içerdiği gerçeği jest ve mimik eşlemesiyle bağlantılıdır. Bu arada bir ifadenin hareketin bir unsurunu içeren ve konuşulan dil ile doğrudan ilişkili olan tüm kinetik unsurları jest olarak değerlendirilmelidir (Herbst, 1994: 50-52).

b. Diğer Paralinguistik Eşlemeler: Prensipte dudak hareketi de bir jesttir. Diğer jestler gibi dudak hareketinin de belirginliği, konuşanın duygularını yansıtmada anlamında bir anlam taşıyabilir. Bu anlam sadece dudak hareketleriyle değil paralinguistik fonetik özelliklerle de ortaya çıkabilmesi nedeniyle eşleme açısından önemlidir. Ayrıca belirgin dudak hareketleriyle sesin yüksekliği ve boğumlanma belirginliği gibi faktörler arasında doğrudan bir bağıntı vardır (Herbst, 1994: 52-53).

3. Karakter Eşdeğerliği (Alm. Äquivalenz des Charakters): Karakter eşdeğerliği, bir rolün kişilik görüntüsünün orijinal filmde ve dublajlı filmde karşılanmasıdır. Burada kişilik özelliklerinin sadece sesle değil bir dizi başka özelliklerle de belirginleştiğine dikkat edilmelidir (Herbst, 1994: 84-85).

Fodor'un (1976: 10, 72-77) "Character synchrony" olarak ele aldığı eşleme türünü Herbst (1994: 84) kavram çelişkisi nedeniyle "Äquivalenz des Charakters" olarak tanımlamıştır. Herbst, "synchrony" teriminin, ses ve görüntünün eşzamanlılığı anlamında kullanılması dolayısıyla Fodor'un kullandığı bağlamda kullanılamayacağını; karakter eşzamanlılığı gibi bir kavramın olamayacağını, kavramın içerdiği anlamın, ancak eşdeğerlik terimiyle verilebileceğini ileri sürer. Buna benzer kavram kargaşası yaşamamamız için dar anlamda 'senkron' kavramı yerine daha geniş anlamda 'eşleme' kavramı kullanılmıştır. Bu çalışmada, "eşleme türleri" başlığı altında sınıflandırma yapıldığı için Herbst'in "karakter eşdeğerliği" kavramıyla vermek istediği bilgileri "karakter eşlemesi" olarak adlandırabiliriz.

Yukarıdaki incelemelerden, terminoloji ve sınıflandırma haricinde Herbst (1994), Whitman-Linsen (1992) ve Fodor'un (1976) eşleme türleri ayrımının birbirinden çok da farklı olmadığı, daha açıkçası eşleme türlerinin içerik olarak birbirinden farklı olmadığı sadece sınıflandırma farklılıkları olduğu görülmektedir. Bu üç farklı sınıflandırma ışığında ve TRT'de yapılan dublaj kaydı aşamasındaki gözlemlerime dayanarak, yabancı bir filmin çevirisi ve seslendirilmesi aşamasında dikkat edilmesi gereken eşleme türlerini şöyle sınıflandırabiliriz:

1. Ağız Senkronu
2. Fonetik Eşleme
3. Karakter Eşlemesi
4. Dil Varyasyonları Eşlemesi
5. Görsel İçerik Eşlemesi
6. Paralinguistik Eşleme
 - a. Prozodik Eşleme
 - b. Konuşma Hızı Eşlemesi
 - c. Beden Dili Eşlemesi

6.5.1.1. Ağız Senkronu

Ağız senkronu, Herbst'in (1994: 33) de belirttiği gibi, ses ve ağız hareketinin eşzamanlılığı ile ilgilidir. Burada, sahnede görünen ve konuşmakta olan oyuncunun kaynak dil ve hedef dil söylemlerinin eşzamanlı seyri önemlidir. Dolayısıyla ağız senkronu, dudağın telaffuz sırasında aldığı şekilden bağımsız olarak, oyuncunun ağzının hareket etmesiyle başlar ve/veya aynı anda biter. Hedef dil sözleri, kaynak dil sözleriyle her zaman için aynı anda başlayıp aynı anda bitmek zorunda değildir.

Oyuncunun görüntü dışı (GD) olduğu sahneler, arkadan veya yandan çekildiği sahneler ile oyuncunun GD iken söze başlaması veya GD iken sözünü bitirmesi senkron açısından bir sorun teşkil etmezken, oyuncunun önden çekildiği ve ağız hareketlerinin oldukça net görülebildiği sahneler, özellikle de oyuncunun sözünün başından sonuna

kadar görüntüde olduğu yakın çekimlerde senkronun sağlanması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır.

Kameranin oyuncuyu çekiş açısına bağlı olarak önem kazanan senkronunda, görsel ve işitsel yollardan algılanan bir sözün başlangıç ve bitişi arasında zamansal örtüşme sağlanmaya çalışılır. Zira aynı ifade, farklı dillerde farklı uzunlukta olabilir. Bir dilde sadece üç sözcükle ifade edilen bir düşüncenin, başka bir dilde beş sözcükle ifade edilmesi gerekebilir. Bu tarz farklılıklar, senkronu zorlaştırmakta, bu nedenle çeşitli çözüm yollarına başvurulmaktadır.

Dublaj sürecinde eşlemeyi ilk dikkate alması gereken kişi çevirmendir. Çevirmenin, kaynak dil ve hedef dil repliklerinin uzunluklarını kontrol etmek için hece sayması gerekebilir. Çevirmen, bunun neticesinde orijinalden daha uzun bir ifade veya daha kısa bir ifade olduğunu tespit ederse, kaynak dil - hedef dil ifadeleri arasındaki zaman farkını kapatabilmek için eksiltileme, kaynak dil bileşenlerinden bazılarını çıkarma, adıl kullanma gibi yollarla hedef dil repliğini kısaltabilir veya “tabi ki”, “elbette”, “dur bir kere”, “demek istiyorum ki” gibi ifadeyi güçlendirici sözler ekleyerek repliği uzatabilir. Çevirmenin, ekleme, çıkarma veya kısaltma yoluyla bertaraf etmeye çalıştığı senkron sorunu, kayıt aşamasında, seslendirme sanatçısının söyleyiş şekline bağlı olarak veya hecelerin/sözcüklerin söyleniş uzunluğuna göre tekrar ortaya çıkabilir. Böyle bir durumda, kayıt esnasında da, ekleme veya çıkarma yapılabilmektedir. Bunları yaparken orijinal söylemin biçiminin ve içeriğinin bozulmamasına dikkat etmek gerekir elbette. Özellikle, metnin sık sık kısaltılması, bazı bilgilerin atlanması filmin içeriğini olumsuz etkiler ve anlam bozulmasına veya kaybına neden olabilir, filmin bütünlüğünde ve atmosferinde bozulmalar görülebilir. Bu nedenle, senkronu sağlama amacıyla filmin orijinal metninden bazı bilgiler çıkartılacak ise, bu bilgilerin daha sonra filmin başka bölümlerinde (örneğin oyuncunun GD olduğu sahnelerde) verilebilir olmasına dikkat edilmelidir. Aksi halde filmin anlam bütünlüğü ve anlaşılabilirliği bozulabilir.

Senkronu sağlamak için ekleme, çıkarma veya repliği kısaltacak şekilde tümcelerde değişiklik yapma şeklindeki çözüm yollarının haricinde, başka bir çözüm seçeneği ise, Herbst’in (1994: 35) de belirttiği gibi, daha yavaş veya daha hızlı

konuşmaktır. Senkronu sağlamak için başvurulmuş bu yöntemi, seslendirme sanatçıları⁶⁷ uygulamaktadır. Ancak oyuncunun filmdeki konuşması özel bir durum içermiyorsa yavaş yavaş, uzata uzata konuşmak ya da kesik kesik konuşmak bir hatadır (Kaçan, 2010: 21). Zira genellikle konuşma hızının hızlı veya yavaş olması, semantik ve semiyotik anlam içerir. Şöyle ki, çok yavaş konuşma, ilgisizlik veya boş vermişlik göstergesi olabilirken, hızlı konuşma sabırsızlık veya sinirlilik göstergesi olabilmektedir; kesik kesik ve az sözcüklerle yavaş yavaş konuşma, ‘şu anda müsait değilim’ veya ‘rahat konuşmıyorum’ anlamını içerebilmektedir. Uygun olmayan konuşma hızının, anlamı değiştirebiliyor olması nedeniyle, senkronu sağlama amacıyla konuşma hızı özgürce değiştirilemez. Bu anlamda, Herbst’in (1994: 38) de ifade ettiği gibi, konuşma hızı, sadece senkronu sağlama amacıyla değil, aynı zamanda semantik eşdeğerliği sağlama amacıyla da ayarlanmalıdır.⁶⁸ Bu açılarından konuşma hızının da eşlenmesi gerekmektedir.

Diğer yandan, hedef metnin orijinal metne kıyasla uzun veya kısa oluşuna göre, oyuncunun ağzının açık veya kapalı oluşuna bağlı olarak söze erken veya geç başlanabilir veya bitirilebilir (Herbst, 1994: 33-34). Örneğin hedef metnin kısa olduğu durumda, oyuncu sözüne başlarken belirgin bir dudak hareketi yoksa ve ağzı aralık şekildeyse söze geç başlanabilir; hedef metnin uzun olduğu durumda ise oyuncu sözünü bitirdiğinde ağzını hemen kapatmamış ise söze devam edilebilir.

Görsel düzlemde dublajın başarısını etkileyen en önemli etken olan senkronun dikkate alınmaması halinde, söyleyişin doğallığının bozulmasının yanı sıra bir de Whitman-Linsen’in (1992: 20) da belirttiği gibi, oyuncunun ağzı hareket ederken sesin olmaması (‘ağız kaldı’) veya oyuncu konuşmasını çoktan bitirmiş ve ağız hareketi durmuş olmasına rağmen sesinin duyulması kadar izleyiciyi rahatsız eden başka bir şey yoktur. Bu durumun sık olması, izleyicide orijinal filmi izliyormuş hissinin bozulmasına neden olur.

⁶⁷ Daha hızlı veya daha yavaş konuşma, teknik işlemle de mümkündür.

⁶⁸ Konuşma hızı, paralinguistik bir olgu olması nedeniyle ‘paralinguistik eşleme’ başlığı altında değerlendirilecektir.

6.5.1.2. Fonetik Eşleme

TDK'nin internet sayfasında, dilimize Fransızca “phonétique” sözcüğünden yerleşmiş olan “**fonetik**” sözcüğü için “**ses bilgisi**”, “sesleri bütün özellikleriyle ve ayrıntılarıyla gösteren, **sesçil**” ve “**ses yapısı, ses özelliği**” ifadeleri kullanılmaktadır (TDK, Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü).⁶⁹

Yine TDK'nin Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde ise **fonetik**, “dil in ses ve ton eğitimi. Dil ritmi ve konuşma temposu, özel olarak da konuşma dinamiğini öğret en ve tiyatro için çok önemli bir bilim kolu” şeklinde tanımlanmaktadır.⁷⁰

Fonetik sözcüğünü “**sesbilgisi**” olarak Türkçeleştiren Vardar, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü'nde “bildirişim açısından taşıdıkları özellikleri ya da işlevlerini göz önünde bulundurmadan sesleri somut gerçeklikleri içinde, oluşumları, aktarımları ve algılanmaları bakımından inceleyen dal” olarak tanımlamaktadır (2002: 167).

Meydan-Larousse'da fonetik “(fr. *phonétique*). Konuşulan dili meydana getiren ses unsurlarının incelenmesi.[...]. Telaffuz fonetiği'nin konusu, konuşma organları tarafından çıkarılan seslerin incelenmesini, bu seslerin çıkarılma tarzını (yani rol oynayan çeşitli organların durumlarını ve gerilimlerini) belirlemektir.” (4. Cilt, 1981: 747) şeklinde tanımlanmaktadır.

Fonetik kavramının Türkçe karşılığında, isim olan “ses bilgisi” veya “sesbilgisi”, sıfat olan “sesçil” sözcüklerinin önerildiğini görüyoruz. Çalışmamızda, “fonetik” kavramı, bir bilim dalı olarak değil, bir sıfat isim olarak değerlendirilmektedir. Nitekim yabancı kaynaklarda da sıfat olarak kullanılmıştır: Whitman-Linsen (1992: 20), İngilizce “phonetic”, Herbst (1994: 32), Almanca “phonetisch” sıfat sözcüklerini kullanmıştır. Dolayısıyla İng. “phonetic” veya Alm. “phonetisch” olarak kullanılan kavram, Türkçe “sesbilgisel” veya “sesçil” anlamında bir sıfattır. Bu anlamdaki sıfat sözcüklerin tanımına baktığımızda, sesbilgisel, “1. Sesbilgisine ilişkin olan. 2. Sesçil.”

⁶⁹ <http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=fonetik&kategori=terim&hng=md> adresinden 19 Aralık 2012'de alındı.

⁷⁰ <http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=fonetik&kategori=terim&hng=md> adresinden 19 Aralık 2012'de alındı.

şeklinde; sesçil ise, “sesle ilgili olan, sese ilişkin olan” şeklinde tanımlanmaktadır (Vardar, 2002: 167, 170). Çalışmamızda kullanılan ‘fonetik’ sözcüğünün anlamı, Vardar’ın tanımından hareketle, “seslerin oluşumları, aktarılımları ve algılanmaları” ile ilgilidir. Diğer yandan, ülkemizde bilimsel araştırmalarda ve üniversitelerde verilen derslerde⁷¹ “fonetik” sözcüğünün kullanımı yaygındır. Tüm bu nedenlerden dolayı, bu çalışmada “fonetik eşleme” kavramının kullanılması tercih edilmiştir.

Görsel düzlem bilgileriyle, işitsel düzlem bilgilerinin bir bütünlük oluşturması anlamında değerlendirdiğimiz eşleme kapsamında, dublajda gözetilmesi gereken “fonetik eşleme”, dudak şekli/hareketi ile sesin örtüşmesidir. Görsel düzlemde, oyuncunun dudak hareketleri, hangi sesleri duyacağımıza dair bir göstergedir. Görsel düzlemdeki bu göstergeyle işitsel bir beklenti oluşur. Oyuncunun bu görsel göstergesi, seslendirme sanatçısının sözleriyle işitsel göstergelere, diğer bir deyişle dil göstergelerine dönüşür. Dolayısıyla burada bir göstergenin iki farklı kaynağı bulunmaktadır: Oyuncu ve seslendirme sanatçısı. Oyuncu dilsel göstergelerin görüntü düzleminde yer alırken, seslendirme sanatçısı bu göstergelerin işitsel düzleminde yer almaktadır. Bu nedenle fonetik eşlemede bu iki farklı kaynaktan gelen göstergenin, görüntü düzlemindeki kaynağı tarafından dilsel göstergeye dönüşüyormuşçasına bir bütünlük oluşturacak şekilde birleşmesi gerekir. Bu anlamda, ‘fonetik eşleme’ kısaca, duyulan seslerin, görülen dudak hareketleriyle uyumudur.

Fonetik eşleme için “kantitatif dudak eşlemesi” (Alm. qualitative Lippensynchronität) kavramını kullanmayı tercih eden Herbst (1994: 38), fonetik eşleme için ilk adımın, sorunlu seslerin, diğer bir deyişle telaffuzu için konuşma organlarının⁷² belirgin hareketini gerektiren seslerin tanınması olduğunu ve sadece bu seslerde fonetik eşlemeye dikkat edilmesi gerektiğinin açık olduğunu belirtir. Belirgin telaffuz hareketi gerektiren seslerin en dikkat çekenini ise, bazı sessiz harflerdir. Bu nedenle, sesli harflerin aksine sessiz harflerde daha fazla sorun yaşanmaktadır.

Fonetik eşleme kapsamında sık sık kullanılan “**artikülasyon**” kavramının anlamına ve kullanımına ilişkin açıklama yapmak yerinde olacaktır.

⁷¹ özellikle konservatuar müfredatlarında ilgili ders "Fonetik" adıyla sunulmaktadır.

⁷² konuşma organları için ‘artikülasyon organları’ kavramı da kullanılmaktadır.

Dilimize, Fransızca “articulation” sözcüğünden yerleşmiş olan artikülasyon terimi, TDK tarafından “**boğumlanma**”, olarak Türkçeleştirilmiştir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁷³ “Boğumlanma” sözcüğünün tanımı ise şu şekilde yapılmaktadır:

Konuşma organlarımızın (dudak, dil, damak, yanaklar, altçene) boğazımızdan çıkan sese biçim vermek için topluca çalışması. Sessiz harflerin bir tümcenin başında ve sonunda kesin, belirli bir biçimde ve sesli harflerin yüksekliğine, vurgularına renklerine dikkat edilerek söylenmesi (TDK, 1983: Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü).⁷⁴

Bu tanıma göre, “boğumlanma”, “telaffuz” ve “artikülasyon” eşanlamlı kavramlardır.

Diğer yandan Meydan-Larousse’da boğumlama “ses çıkarken ses yolunun herhangi bir yerindeki kapanma ve daralma” şeklinde tanımlanmaktadır (2. Cilt, 1981: 463).

Vardar, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü’nde, “boğumlama” olarak da kullanıldığını belirttiği “artikülasyon” terimi için “**eklemleme**” (Alm. Artikulation; İng. articulation) sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Bu sözcüğün tanımını ise, “sesleme örgenleri⁷⁵ aracılığıyla sesleri oluşturup çıkarma; akciğerlerden gelen havanın belli konumlara girmesini sağlayan devinimlerin tümü; özellikle de, ses yolunun kimi nokta ya da bölgelerde daralması ya da kapanması” şeklinde yapmıştır (2002: 90-91).

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi’nde (11. Cilt, 1994: 137-138) artikülasyon veya boğumlama olarak da bilindiği belirtilen **eklemleme**, “ses bilgisinde, ses yolunun (gırtlak, yutak, ağız ve burun boşlukları) seslerin oluşturulup çıkarılmasını sağlamak üzere belli konumlara girmesi” şeklinde tanımlanmaktadır.

Fonetik sözcüğünün Türkçe karşılığında yaşanan terim kargaşasına, artikülasyon sözcüğünde de rastlanmaktadır. Nitekim artikülasyon terimi için “boğumlanma”,

⁷³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/adresinden> 12 Aralık 2012’de alındı.

⁷⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 12 Aralık 2012’de alındı.

⁷⁵ Vardar’ın tanımında geçen “sesleme örgenleri”, “ses örgenleri” “(Alm. Sprechorgane; İng. organs of speech) “seslemeyi sağlayan akciğerler, gırtlak, ağız, dil, vb. ile bunları yöneten kaslar”dır (Vardar, 2002: 172). Vardar, “ses örgenleri” için “konuşma örgenleri” de denildiğini belirtmektedir.

“boğumlama”, “eklemlleme”, “eklemlenme”, “telaffuz”, “eklemlilik” (bkz. Vardar, 2002: 91) sözcükleri önerilmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda çalışmamızda, konuşma seslerinin oluşumu esnasında görev alan organlar için “konuşma organları” (bkz. EK-1), konuşma organlarında konuşma seslerinin oluşturulmasına işaret etmek için “boğumlanma”, sesin oluşumundan sonra dudakların aldığı şekille duyulmasına işaret etmek için ise, “telaffuz” kavramları kullanılacaktır.

Whitman-Linsen’in (1992: 23) da belirtmiş olduğu gibi, fonetik eşlemede, sadece, dudakların telaffuz hareketi ile bu hareketin neticesinde oluşması/işitilmesi beklenen seslerin örtüşmesi önemlidir. Yakın çekimlerde, özellikle yüz çekimlerinde, yüzün önden görüntüde olduğu sahnelerde, oluşumu için konuşma organlarının belirgin hareketini gerektiren sesler/harfler, fonetik eşlemede sorun oluşturur. Dudaklar, çok sayıda ünlü ve ünsüzün üretiminde temel konuşma organı olarak görev yapar. Dudakların, çeşitli derecelerde açılma-kapanma, genişleme-daralma veya yuvarlaklaşma hareketleriyle, seslerin birbirinden farklılaşması sağlanır (bkz. EK-2, EK-3). Seslerin oluşmasında alt çenenin açılıp kapanma hareketi, alt dudağı etkileyerek iki dudak arasındaki mesafenin değişmesini sağlar. Bu şekilde işitilme noktasına gelen konuşma sesleri ünlü ve ünsüz olarak çıkar. Ünlü harflerden, özellikle oldukça fazla ağız açılması gerektiren sesler (örn. /a/) veya oldukça güçlü bir dudak yuvarlaması gerektiren sesler (örn. /o/, /u/) veya yayılan bir dudak hareketi gerektiren (örn. /i/) seslerde sorun yaşanır. Ünsüz harflerde ise, oluşumunda belirgin dudak hareketi gerektiren ve dudakların tamamen kapalı olduğu /b/, /p/, /m/ ünsüzlerinde sorun yaşanır. Bir harfin boğumlanması ne kadar uzun sürerse dudak ve ağız hareketleri de o kadar belirgin ve baskılı olur (Herbst, 1994: 42-43; Whitman-Linsen, 1992: 23). Bu gibi durumlarda eşlemede, ilgili yerlerde yakın seslerin çıkarılmasına dikkat edilmesi gerekir. Bu anlamda Fodor (1976: 71), sorunlu sesleri listeyerek bir transkripsiyon oluşturmuş ve bununla çevirmen ve seslendirme yönetmenlerine pratikte faydalı olabileceğini düşünmüştür.⁷⁶

⁷⁶ Sorunlu seslerle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Herbst, 1994: 38-50, Fodor, 1976: 48-61.

Elbette görünen ve işitilen seslerin tam bir eşlemesi mümkün değildir. Daha ziyade önemli olan ve dikkat edilmesi gereken, dublajda, belli bir dudak hareketiyle şekillenen ve işitilen belli başlı seslere uygun seslerle eşleme yapılmasıdır. Zira bu belirgin hareketlere bağlı bazı sesler izleyicinin özellikle dikkatini çeker. Ayrıca, bir ifade içinde geçen tüm belirgin telaffuzlu seslerin eşlenmesinin mümkün olamayacağı için, Whitman-Linsen’in (1992: 23) da belirttiği gibi, ifadenin başındaki ile sonundaki seslerin eşlenmesi daha önemlidir.

Fonetik eşleme, sadece İngilizce “on-passage” denilen, yüzlerin özellikle de oyuncunun dudak ve ağız hareketlerinin net bir şekilde görüntüde olduğu (G) durumlarda önemlidir. Konuşmakta olan oyuncunun görüntüde olmadığı (GD), arkadan veya yandan çekildiği sahnelerde, eşlemeye dikkat edilmesine ihtiyaç yoktur. Ancak, yüzün yakın ve detaylı çekimi esnasında konuşan kişinin dudak hareketleriyle sözün veya sesin eşlenmesine özen gösterilmelidir. Bunun yanı sıra, oyuncuların konuşma şekilleri çok belirgin ise fonetik eşlemeye daha çok dikkat edilmesi gerekir (Herbst, 1992: 30). Filmin hangi ortamlarda gösterileceği de bir o kadar önemlidir. Film örneğin sinemada yani büyük bir beyaz perdede oynatılacaksa uyumsuzluklar küçük bir ekranda televizyonda izlenenden çok daha dikkat çekecektir.

Fonetik eşlemeyi zorlaştıran bu etkenlerin dışında, oyuncunun dudak hareketlerinin belirgin ve net olmadığı durumlarda eşleme sorun olmamaktadır. Bunlardan biri oyuncu etkenlidir. Örneğin bir oyuncu konuşurken ağzını neredeyse hiç kımıldatmıyorsa, eşleme kısmen kolaylaşmış olur. Yine, bir oyuncu görüntüde olmasına rağmen sarhoş bir kişiyi canlandırıyor, temiz bir şekilde konuşmayacağı için eşleme de kolay olacaktır. Eşlemeyi kolaylaştıran diğer bir etken ise, bıyık ve sakaldır. Pos bıyıklı, sakallı bir karakterde dudak hareketleri net görülemeyeceği için fonetik eşleme kolaylaşacaktır (Herbst, 1992: 31).

6.5.1.3. Karakter Eşlemesi

Fransızca “caractère” sözcüğünden gelen karakter kavramı, isim olarak “ayırıcı edici nitelik” anlamındadır. Kişilik anlamında ise, “bir bireyin kendine özgü yapısı, onu

başkalarından ayıran temel belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen, üstün ana özellik”dir. Karakter kavramının edebi alandaki anlamı ise, “bir eserde duygu, tutku ve düşünce yönlerinden ele alınan kimse”dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁷⁷

Dolayısıyla, bir filmde, oyuncuların canlandırdıkları karakterler, duygu, tutku ve düşünce yönlerinden ele alınan kimselerdir ve kendine özgü yapısı, onu başkalarından ayıran temel belirtileri bulunmaktadır. Filmdeki karakterlerin, karakter özelliklerini belirleyen, davranışları, sesleri, konuşma şekilleri ve söyleyiş özellikleridir. Bu bağlamda Herbst (1994: 84), “karakter eşdeğerliği”nden (Alm. Äquivalenz des Charakters) bahseder.

Her insanın kendine özgü, onun karakterini gösteren bir sesi vardır. İnsanın ses rengi, ses düzeyi, ses tonu vb. kişiliğinin göstergesidir. Hatta günümüzde sestem karakter analizi yapılmaktadır. Bir ses duyduğumuzda, zihnimizde, duyduğumuz sese göre bir şekil canlanır. Kişinin yaşı, cinsiyeti, yapısı ve özgül kişiliği hakkında bir fikre varırız. Dolayısıyla bir Arnold Schwarzenegger’nın görüntüsü ile ufak tefek, ince yapılu bir kişiye aitlik duygusu veren bir ses bütünleşemez. Bu nedenle Türk sinemalarında, kendi sesi, filmlerde canlandırdığı karakterlere ve onların görünümüne çok uygun olmadığı için Cüneyt Arkın, Toron Karacaoğlu tarafından seslendirilmiştir. Örneklerimizden de anlaşılacağı üzere karakter eşleşmesinde, öncelikle sesin fiziksel özelliği önemli rol oynar. Ancak, bu bilgilerden, seslendirenin ses özelliğinin, orijinal filmdeki oyuncunun sesine yakın bir ses olması gerektiği algılanmamalıdır, daha ziyade, ses, karakterin kişiliğine uygun olmalıdır (Whitman-Linsen, 1992: 41). Filmdeki karaktere uygun sesi belirleyen kişi, seslendirme yönetmenidir. Seslendirme yönetmeni role uygun sesin seçiminde karakter özelliklerine ve bir sesin kültürel kodlarına dikkat etmelidir. Örneğin Almanlar için itici gelen bir ses, Türkler için çekici gelebilir veya Japonlar için çekici gelen bir ses, İngilizler için gülünç gelebilir. Ses ile karakterin bu tarz bütünleşmesinden dolayı seslendirme şirketleri, ünlü oyuncular için aynı seslendirme sanatçıları kullanmaya çalışırlar ki, izleyicide şaşkınlık uyandırmasın. İzleyiciler genellikle, kendi dilerindeki sese alışır ve o sesi görüntüdeki figürle bütünleştirir. Bu durum özellikle ünlü film yıldızları için söz konusu olur, zira ünlü yıldızların seslendirenleri de genelde aynı kişi olur; bu nedenle oldukça iyi tanınan

⁷⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 12 Aralık 2012’de alındı.

sesler vardır. Örneğin Türkiye’de Rocky ve Rambo’yu birçok serisinde Sezai Aydın seslendirmiştir. Hatta aynı zamanda oyuncu olan bazı seslendirme sanatçıları, film yıldızlarının aranan sesleri olmalarıyla ünlü olmuşlardır. Bu nedenle bir filmde sık sık görünen oyuncuların başka bir sesle görünmeleri rahatsız edici olabilir. Bu durumlarda izleyicinin şaşkınlığı kaçınılmaz olur.

Diğer yandan, konuşma hızı da karakteristik özellik taşımaktadır. Yavaş konuşan, rahat, sakin bir karakter görüntüsü çizerken, hızlı konuşan bir kişi, aceleci, telaşlı, tez canlı bir kişiliği ortaya koyar. Konuşma hızı, filmdeki karakterin fiziksel yapısıyla da ilişkilidir. Şöyle ki, karakter aşırı kilolu ise hızlı konuşamaz, zira nefes darlığı yaşar. Bu bağlamda konuşma hızı, karakter eşlemesi kapsamında değerlendirilmelidir. Ancak konuşma hızının aynı zamanda semantik ve semiyotik anlamlar taşıyor olması nedeniyle, paralinguistik eşleme kapsamında da değerlendirilmelidir. Örn. filmdeki karakter, hayal kırıklığı yaşıyorsa yavaş, önemli bir haberi acilen iletme istiyorsa hızlı konuşur veya rahat konuşamadığını anlatmak için düşük ses tonuyla ve duraksayarak konuşur.

Whitman-Linsen (1992: 39), şayet seslendirme sanatçısının sesi ve konuşma şekli, filmdeki oyuncunun sesiyle eşlenemezse, çevirmen harika bir çeviri yapmış ve mükemmel bir fonetik eşleme sağlanmış olsa dahi, bu durumun izleyici için tamamen nahoş olacağını belirtir.

Ses özelliği ve konuşma hızının haricinde, karakter profilinde sosyolekt (Alm. Soziolekt) de belirleyici bir etkidir. ‘Sosyolekt’ kavramını, “topluluk dili” olarak Türkçeleştiren dilbilimci ve çeviribilimci Berke Vardar’a göre topluluk dili “bir dilin belli bir toplumsal öbeğe özgü biçimi”dir (2002: 196). Değerli dilbilimcimiz Doğan Aksan ise, ‘sosyolekt’ kavramının ‘grup dili’ veya ‘özel dil’ olarak da adlandırıldığından bahseder:

Dilcilerin *grup dili* ya da *özel dil* adını verdikleri diller, bir toplumda, bireyin içinde bulunduğu sınıfa, yaşa, özellikle mesleğe göre belirlenen dillerdir. Son yılların çalışmalarında bu tür için *sosyolekt* (*sociolecte*, *sociolect*, *Soziolekt*) terimi kullanılmaktadır ki, *social* ve *dialecte* sözcüklerinin kısaltılarak bileşiminden oluşan bu terim, onun niteliğini de aşağı yukarı ortaya koyuyor (Aksan, 1995: 86, 87).

Sosyolekte, kültür açısından birbirinden farklı düzeydeki insanların, aynı dili kullanış biçimleri de birbirinden farklıdır. Bu kişiler arasında, aynı sözcüğün ses özellikleri, sözdizimi yapıları, sözcük seçimleri, sözcük dağarcıkları yönünden büyük farklılıklar bulunmaktadır.⁷⁸ Kültür seviyesi daha düşük bir kişi, sözcük dağarcığının yetersizliğinden dolayı konuşurken söz varlığından daha az yararlanır, somut kavramlara, somutlaştırmalara fazla yer verirken, iyi bir kültür birikimi olan kişi ise, kavram ve sözcük zenginliği ile kendini gösterir (Aksan, 1995: 87).

Temelde, konuşmada, deyim ve atasözlerinin sık kullanımı ile argo ve kaba söz kullanımı, kültür seviyesinin düşüklüğüne, eğitimsizliğe, alt sınıfa aitliğe işaret etmektedir. Özellikle argo ve kaba söz kullanımı, bir seviyesizlik ve saygısızlık göstergesidir. Ancak genel olarak toplumun aşağı tabakasında kullanılan argo, okumuş, yetişmiş kişiler arasında da kullanılmaktadır. Her ülkede, her dilde görülen argo, toplum içinde bir kesimin ya da öbeklerin farklı bir biçimde anlaşmayı sağlamak amacıyla oluşturduğu özel bir dildir. Argonun söz varlığı, ortak dilin sözcüklerine özel anlamlar vermek, bazı sözcüklerde bilinçli değişiklikler yapmak, eskimiş ögelerden, dilin lehçelerinden veya yabancı kökenli ögelerden yararlanmak suretiyle oluşturulur (Aksan, 1995: 89).

Özetle belirtecek olursak, seslendirme yönetmeni, filmdeki karakterin, yaş, cinsiyet, fiziksel görünüşüne uygun sese sahip seslendirme sanatçısını⁷⁹ seçerken, çevirmen, karakterin, sosyal sınıfına, sözcük seçimine, tümce kuruluşlarına, kısacası sosyolektine dikkat ederek çevirisini yapar. Son olarak seslendirme sanatçısı, kayıt aşamasında karakterin söyleyiş şekillerine eşdeğer bir biçimde seslendirmesini gerçekleştirir. Bu şekilde karakter eşlemesi sağlanmış olur.

⁷⁸ Karakter eşlemesi kapsamında sosyolektin karakter belirleyici özelliklerinden, sözdizimi ve sözcük dağarcıkları değerlendirilecektir. Söyleyiş şekli, ses özellikleri ise, 'dil varyasyonları eşlemesi' kapsamında ele alınacaktır.

⁷⁹ Sesini çok iyi kullanan seslendirme sanatçılarının karakterin bu özelliklerinin birçoğuna göre sesini ayarlayabildiği veya teknik imkânlarla sesin renginin, tonunun değiştirilebildiğini de unutmamak gerekir.

6.5.1.4. Dil Varyasyonları Eşlemesi

Hemen hemen her filmde karşılaştığımız dil varyasyonları, film çevirisinde özellikle de dublaj yöntemiyle çeviride büyük sorun oluşturmaktadır. Her toplumun farklı dil ve bu dilin içinde olduğu kültürü vardır. Belirli bir kültür içinde gelişen dil, yine aynı kültürün içinde farklı kullanımlara sahiptir. Bu bağlamda, lehçe, ağız, şive ve aksandan söz etmek gerekir.

Lehçe/Diyalekt (Alm. Dialekt; İng. dialect), bir dilin tarihsel, toplumsal, kültürel nedenlerle zaman ya da uzamda söyleyiş, dilbilgisi ve sözlük açılarından farklılaşmış biçimidir. Örneğin Özbek lehçesi, Azeri lehçesi Türk lehçelerindendir (Vardar, 2002: 143).

Ağız (Alm. Sondersprache; İng. local language, vocational slang), “bir dil alanı içinde görülen konuşma biçimlerini, söyleyiş türlerini, kimi durumlarda da toplumsal özellikleri yansıtan kullanımların her biri”dir. Yerel kullanım anlamında ağız, lehçeye karşıt olarak, çok dar bir alanda yer alır. Örn. taşra ağızı (Vardar, 2002: 14).

TDK’nin internet sayfasında ise **ağız** (İng. langage), “türlü şartlara ve hallere göre, kullanılan dil” şeklinde tanımlanarak örnek olarak şehirli ağız, taşra ağız, köylü ağız, sokak ağızı verilmektedir (TDK, 1949: Dilbilim Terimleri Sözlüğü)⁸⁰. Aynı kurumun Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü’nde (1972) ağız (İng. local dialekt), “(Derleme. şive) Tarihî gelişim ve bölge etkisiyle, bir anadilin lehçesi içinde ses ve yapı bakımından görülen küçük ayrılıklar: İstanbul ağızı, Gaziantep ağızı, taşra ağızı, Rumeli ağızı, Anadolu ağızları vb.” şeklinde tanımlanmaktadır. Yine TDK’nin Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü’nde (1983) ağız (İng. dialect) “kendine özgü söyleyişi olan yöresel konuşma” olarak geçmektedir.⁸¹

Vardar, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü’nde ağız ile şiveyi aynı anlamda değerlendirerek şivenin tanımını şöyle yapmaktadır: “**şive** (Alm. *Akzent*, Fr. *accent*, İng. *accent*). Aynı dil çevresinde, bir yöreye, bir topluluğa, vb. özgü konuşma biçimi; söyleyiş özelliklerinin tümü; ağız” (2002: 188).

⁸⁰ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 11 Aralık 2012’de alındı.

⁸¹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 11 Aralık 2012’de alındı.

Aksan (Fr. accent) ise, “bir ülkenin insanlarına veya bir çevreye özgü söyleyiş özelliği; vurgu”dur. (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁸²

Vardar, “Fr. accent” kavramını Türkçede “şive” olarak alırken, Türk Dil Kurumu, “Fr. accent” kavramını Türkçede “aksan” olarak kullanmaktadır. Ayrıca Vardar’ın “ağız” ile “şive”yi eşanlamlı kullandığını görüyoruz.

Doğan Aksan “lehçe, bir dilin değişik ülkelerde ve bölgelerde, yine aynı dilbirliğinden kimselerce konuşulan değişik biçimidir” şeklinde lehçe tanımını yaptıktan sonra ağız ile lehçeyi şu şekilde ilişkilendirmektedir:

Bugün Anadolu’da tek bir lehçe konuşulur ki, biz buna *Türkiye Türkçesi* adını veriyoruz. Bölgesel, yöresel ayrımlar, aynı lehçe içinde, [...] *ağız*’lara aittir. [...], Türk ortak dilinin ya da yazı dilinin, İstanbul ağzı üzerine kurulduğu kabul edilir. Ancak Türkçe, Asyanın ve Avrupanın daha birçok ülkelerinde, değişik lehçeler halinde yaşamaktadır. Rusya ve İran’daki Azeri lehçesi, Türkmen lehçesi, Kazak, Kırgız lehçesi, bunlara örnek gösterilebilir (Aksan, 1995: 141).

Ağız (parler, Mundart), aynı lehçe içinde, daha küçük yerleşim bölgelerine özgü olan ve daha küçük ayrımlara dayanan konuşma biçimidir. Örneğin Türkiye Türkçesinde, Anadolu’nun çeşitli yörelerinin konuşma biçimleri, ağız olarak nitelenebilir. Orta Anadolu ağızları, Ankara ağzı, Sivas ağzı, Van ağzı gibi. Kimi dilciler lehçe kavramını “ağız ailesi” olarak tanımlar (Aksan, 1995: 142).

Lehçe ile ağız ayrımını belirttikten sonra Aksan, diğer ülkelerde durumun Türkiye’dekinden farklı olduğuna da dikkat çeker:

Başka diller için durum böyle değildir. Örneğin Almanya’da birbirine çok yakın iki kentin ayrı lehçeler konuştukları görülebilir. Bunlar içinden, bir başka Alman lehçesinden çok, Hollandacaya yakın olanlar bile vardır (Aksan, 1995: 141, 142).

Almancada bu kavramların anlamları daha doğrusu kapsamları biraz yer değiştirmiştir. Şöyle ki, “**Dialekt**” ile “**Mundart**” eşanlamlı kullanılır ve “Mundart” “belirli bir bölgenin konuşma şekli, diyalekt” olarak tanımlanır (bkz. Neues Deutsches

⁸² <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 11 Aralık 2012’de alındı.

Wörterbuch, 1996: 209, 623). “Mundart”, Almancaya Yunancadan gelen “Dialekt” sözcüğünün Almanca karşılığıdır. Eyaletlerden oluşan Almanya’nın her bir eyaletinin kendi “dialekt”i/”Mundart”ı vardır. Örneğin Bavyera eyaletinin ağız/lehçesi “Bairisch” olarak adlandırılır. Bir Bavyeralı, Yüksek Almancayı, “Bairisch” **aksanıyla** konuşabilir, ancak, “Bairisch” lehçesiyle konuşamaz.

Almanya’nın değerli sözlüklerinden olan Langenscheidt tarafından hazırlanan ve Karl Steuerwald’ın kaleme almış olduğu “Langenscheidts Taschenwörterbuch” sözlüğünde ise, Almanca **Mundart**, “diyalekt, lehçe, şive, ağız” olarak Türkçeleştirilmiştir (Langenscheidt, 1975: 335). Aynı sözlükte **şive**, konuşma tarzı olarak “**Sprechart; Sprechweise**” olarak geçmekte (1975: 444, 446), Türkçe **ağız** için Almanca “**Sprechweise, Mundart**” denilmektedir (1975: 22).

Lehçe, ağız, şive ve aksan sözcüklerinin kullanımında, bir kavram kargaşası görülmektedir. Araştırmamızda dil varyasyonları eşlemesi kapsamında lehçe, ağız ve aksan kullanımlarının hedef dilde yansıtılması üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda **lehçe/diyalekt**, aynı dilbirliğinden gelen, ancak farklı yapılanmış ve özerkleşmiş bir dil haline gelerek, değişik ülkelerde veya bölgelerde, yine aynı dilbirliğinden kimselerce konuşulan değişik biçimi olarak; **ağız**, aynı dil içerisinde, daha küçük yerleşim bölgelerine özgü olan ve daha küçük ayrımlara dayanan konuşma biçimi olarak; **aksan** ise, farklı bir dil, lehçe veya ağız kullanan bir kişinin, konuşma sırasında bir dilin seslerini veya sözcüklerini farklı telaffuz etmesi olarak değerlendirilecektir. Şive ise, şive ve ağız ayrımı yapılmayarak, ağız kapsamında değerlendirilecektir.

Bir filmde, karakterin diyalekti ve ağız, filmin çevirisinde ve seslendirilmesinde çok önemli sorunlar oluşturur. Kültürel bir eşdeğerliğin olmaması nedeniyle de hedef dile aktarılamaz ve filmin içeriğinde ve anlamında kayıplar yaşanır. Dil varyasyonlarının, dublajlı filmde orijinal filmdekiyle aynı çağrışımlarla verilebilmesi zordur. Örneğin, eyaletlerden oluşan Almanya’nın güneyinde yer alan Bavyera eyaletinde kullanılan “Bairisch” lehçesi⁸³, Türkiye’nin güneyinde kullanılan bir ağız veya başka bir lehçe kullanımıyla karşılanamaz. Dolayısıyla filmdeki karakterin etnik ve yöresel kökenine işaret eden bu dil kullanımları, film çevirisinde eşleme yoluyla

⁸³ Bairisch, dar anlamda ağız, geniş anlamda lehçedir. Almanya sınırları içerisinde olsa da, kendine özgü sözcük kullanımları vardır; Avusturya ve İsviçre’de kullanımına rastlanmaktadır.

hedef dile aktarılamaz. Bu gibi durumlarda, çeviri metnine duruma ilişkin bilginin eklenmesi denenmelidir. Örneğin, filmde Almanya'nın güneyinde yer alan Bavyera eyaletinden gelen ve bu eyaletin kendine özgü dilini konuşan Hans karakteri için, filmin uygun bir sahnesinde, “Hans mı söyledi?” yerine “güneyli çocuk Hans mı söyledi?” şeklinde bir kullanımla, hedef dil izleyicisi karakterin kökeni hakkında bilgilendirilebilir. Ancak Herbst'in de ifade ettiği gibi, filmin ana konusunu bu özellikli dil kullanımları üzerine kurulu olaylar örgüsü oluşturuyorsa, eşleme imkânsızlaşır. Zira hiçbir dilde yöresel veya bölgesel dil kullanımlarının karşılığı diğer bir dilde yoktur. Bu durumda yine de yapılan ve büyük başarı sağlayan dublajlar, sadece orijinal metin hakkında bilgi aktarımını sağlayabilmiş dublajlı versiyonlar olarak anlaşılmalıdır (1994: 128).

Diğer yandan, karakterin sosyal sınıfına (sosyolekt) ilişkin dil kullanımı ise, diyalekt ve ağzın eşdeğer aktarımına kıyasla daha mümkündür. Örneğin, filmde kültür seviyesi düşük, saf bir karakter canlandırılıyorsa, karakterin bu özellikleri, belirli sözcük hazinesi kullanımının yanı sıra, sözcüklerin telaffuzunda birkaç önemli detayla hedef dile yansıtılabilir.

Filmlerde kullanılan dilsel kullanımların aktarımına ilişkin Cedéno (2007: 62), “diatopik” (Alm. diatopisch) ve “diastratik” (Alm. diastratisch) çeşitlilikten bahseder. Cedéno'a göre, şayet söz konusu sosyal gruplar hedef dil toplumunda da olursa ve hedef dilde eşdeğer varyasyonları olursa, kaynak dilde kullanılan sosyolektler, hedef dilde daha az sorun olur. Diatopik varyasyonların aksine, diastratik varyasyonlar, bölgeye bağlı değildir ve bu nedenle her yerde kullanılabilir.

Cedéno'nun bu yaklaşımına göre, lehçe ve ağız “diatopik”, “diastratik” ise aksan ve sosyolektir. Cedéno'nun bu yaklaşımı doğrultusunda şöyle bir örnek verebiliriz: Bilinen bir diyalekt, belli bir bölge ile ilişkilendirilir (örn. Bavyera Eyaletine ait Bairisch Lehçesi) veya bilinen bir şive/ağız yine bir bölge veya şehir ile ilişkilendirilir (örn. ‘uşağı:m’ sözcüğünü duyduğumuzda Karadeniz bölgesi çağrışım yapar veya ‘Angara’ diyen birisinin Ankaralı olduğunu anlarız). Bu nedenle, nasıl bir Vaho Ağayı, laz uşağı Temel'in konuşmasıyla (ağızıyla) izlemek gülünç olur ise, bir Brad Pitt'i de “hadi gari nittirdin” derken izlemek bir o kadar hatta çok daha fazla komik ve anlamsız olacaktır. Ancak Türkçe konuşmaya çalışan bir Brad Pitt'i, kimi zaman /r/ leri

yuvarlayarak kimi zaman ise /r/lere vurgu yaparak izlemek anlamsız olmayacaktır. Aynı şekilde filmdeki sosyetik şımarık kızın sosyolektini, dublajda yansıtmak çok da zor olmayacaktır.

Dolayısıyla, film çevirisinde ve dublajda büyük sorun oluşturan lehçe ve ağız kullanımının aksine aksan, vurgulama, ses tonunun ayarlanması veya biçimsel tasarlanma imkânlarının olması nedeniyle, sosyolekt ise, kültür düzeyini yansıtan, ait olduğu sosyal sınıfı gösteren konuşma şekilleriyle, söyleyiş özellikleriyle dublajda/eşlemede kısmen daha kolay olabilir. Bu tarz söyleyiş özellikli kullanımlar, söz diziminde, vurgu veya biçimsel değişikliklerle hedef dile yansıtılabilir. Örneğin “ondan daha büyük” yerine “onun gibi daha büyük” şeklinde, dil bilgisi (gramer) açısından veya biçimsel açıdan bozukluklar kullanılabilir. Yine orijinal filmde bir İngiliz Almanca konuşuyorsa, Türkçe konuşan bir İngiliz gibi seslendirme yapılabilir. Bu şekilde hedef dile yansıtılan “yabancı olma” durumu, günümüz filmlerinde oldukça sık karşımıza çıkmaktadır.

6.5.1.5. Görsel İçerik Eşlemesi

Filmde aynı anda hem işitsel hem de görsel bilgi aktarımı söz konusudur. Böylelikle izleyici, işitsel göstergeler ile görsel göstergeleri birlikte algılar; görüntü ve ses bir bütünlük oluşturur. Görsel düzlemdeki bilgiler, diğer bir deyişle görüntü, işitsel düzlemdeki bilgilerin, diğer bir deyişle seslerin/sözlerin netlik kazanmasında bağlamsal rol oynar. Dolayısıyla, bir söylemin mantığı, ancak olaylarla bağıntılı olduğu zaman ortaya çıkar.

Bu nedenle, filmin olay örgüsünde anlam taşıyan ve hedef dil izleyicisine tamamen veya kısmen yabancı olan görsel düzlem göstergelerini anlaşılır kılmak gerekir. Görsel düzlem göstergeleri arasında, Chaume'nin, “grafik kodu” olarak değerlendirdiği filmde geçen yazılı dilsel göstergeler (örn. gazete başlıkları, mekân adları, mektup içeriği, yer adları vb.) ile “ikonografik kod” olarak belirttiği filmde belirtilmeyen ancak filmin anlam bütünlüğü açısından önem taşıyan öğeler (örn. tarihi bir bina, kaynak dil izleyicisi tarafından bilinen markalar vb.) yer alır (bkz. 5.4 ve

5.10.1). Eşdeğer bir çeviri için çevirmen, görsel düzlemde yer alan bu bilgileri, diyalogun oluşmasında dikkate almalıdır. Örneğin filmdeki altyazıyla verilmiş olan mekân adları veya görüntüdeki gazete başlıkları, hedef dile genellikle dış ses kanalıyla, bu yazıları içinden okuyan bir kişi varsa, okuyan kişinin sesiyle monolog şeklinde, diğer bir deyişle “kafa sesi” ile verilir.

Görsel düzlemdeki bilgilerin, işitsel olarak aktarımında, görüntü ile sesin senkron olmasına dikkat edilmelidir. Filmdeki bu bilginin görüntüde olduğu süre içerisinde hedef dildeki sözün başlayıp bitmesi gerekir. Bu nedenle sözün, bu zaman zarfına sığacak uzunlukta olması gerekir. Sözün, bu zaman zarfını aştığı durumlarda seslendirme sanatçısı hızlı okuma yoluyla senkron sağlamaya çalışabilir. Ancak buna rağmen söz hâlen daha uzunsa kısaltılmalıdır. Zira sahne değişimlerinde sesin devam ediyor olması sorun yaratır. Şöyle ki, gazetede ki haber başlığını gösteren sözsüz bir sahneden sonra diyalogun başladığı bir başka sahneye geçilebilir. Bu gibi durumlarda yazılı bilgi, sadece içeriğini aktaracak şekilde kısaltılarak sözlü bilgiye çevrilmelidir.

Diğer yandan filmde, görsel kültürel veya tarihi öğeler veya bu görüntülerle ilgili açık veya gizli ifadeler yer alabilir. Görsel içerik eşlemesinde, görsel düzlemde bilgi akışını sağlayan öğelere işaret eden sözlü mesajların içeriğinin de hedef dile aktarılması gerekmektedir. Şayet filmin ilerleyen sahnelerinde, önceki sahnelerde görsel düzlemde iletilmiş olan bir bilgiye işaret eden bir söz söyleniyor ise ve işaretin bilinmemesinden dolayı filmi anlamada sıkıntı yaşanacaksa, kaynak dildeki bu ifade hedef dile mutlaka açık bir şekilde aktarılmalıdır. Örneğin, bir genç, şiir dinletisine gider ve X şairinin özellikle bir şiirini çok beğenir. Filmde şairin kim olduğu, kaynak dil izleyicisi tarafından bilindiği için şairin adı zikredilmez. Filmin ilerleyen bölümlerinde gencin sevgilisinin “ben X şairi hiç beğenmiyorum, çünkü...” dediği ve gence, X şairini şiirlerini sevip sevmediğini sorduğu görülür. Genç de, X şairinin şiirlerini kesinlikle sevmediğini söyler. Şairin kim olduğunu bilmeyen hedef dil izleyicisi, gencin bu davranışının farkına varamaz. Bu nedenle çevirmenin, bu bilgi yitimini engellemek için, filmin uygun bir sahnesinde gencin beğenmiş olduğu şairin kim olduğu bilgisini hedef dil izleyicisine iletmesi gerekmektedir.

Dolayısıyla görsel içerik eşlemesinde, filmde kullanılan ve bir anlam taşıyan görsel ve işitsel düzlemde her unsurun taşıdığı bilginin içeriğinin hedef dile uygun bir

şekilde aktarılmasına özen gösterilmelidir. Kaynak dildeki söylemlerin hedef dile aktarımında içeriğin eşlenebilmesi adına orijinal metinde bazı değişiklikler veya eklemeler yapılabilir. Zira çeviribilimsel anlayış, hedef alıcı için kaynak metni anlaşılır kılmak adına bu tür eklemeleri öngörmektedir. Önemli olan filmin o sahnesinde yaratılan atmosferin dublajda da sağlanabilmesidir.

6.5.1.6. Paralinguistik (Dil Dışı) Eşleme

Almanya'nın seçkin sözlüklerinden Duden'de paralinguistik kavramı, dar anlamda dilsel olmayan (örn. konuşma yoğunluğu, yüz ifadeleri), konuşmaya eşlik eden veya onunla ilişkili olgularla ilgilenen, dilbilimin bir dalı olarak tanımlanmaktadır.⁸⁴

Paralinguistik kavramı, Hacettepe Üniversitesi Bilgisayar ve Öğretim Teknolojileri Eğitimi Bölümü derslerinde kullanılmak üzere hazırlanmış olan internet sayfasında ise, “iletişimin sözel olmayan öğeleri olan sesin frekansı, ses tonu, ses uyumu, beden dili, jest mimik gibi sesin bileşenlerini inceleyen bilim” şeklinde tanımlanmaktadır.⁸⁵

Genel anlamda paralinguistik öğeler, dili inceleyen “linguistik”ten farklıdır ve iletişimin sözel olmayan öğelerinden sesin bileşenlerini inceler. Bir iletişimde, sözler haricinde, bu dil dışı öğeler de kullanılmaktadır. Nitekim konuşma hızıyla, sesin yüksekliği ile veya heceleyerek konuşma ile de karşı tarafa mesaj iletilir. Bir gülme veya göz kırpmaya hareketi, söylenen şeyin gerçekten kastedilmediğinin işareti olarak ses tonu kadar iyi bir işlev görür. Bu açıdan Herbst (1994: 50), film seslendirmesi bağlamında paralinguistik kavramın, ses tonu, ses düzeyi gibi belirli özelliklerinin yanı sıra sözlü iletişimi destekleyen jestleri, yüz ifadelerini, göz hareketlerini vb. de kapsadığını belirtmektedir. Araştırmalar, bir iletişimde yaklaşık olarak sözün % 10, ses tonunun % 30, beden dilinin ise % 40 etkili olduğunu göstermiştir.

⁸⁴ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Paralinguistik> adresinden 12 Aralık 2012'de alındı.

⁸⁵ http://bote.hacettepe.edu.tr/wiki/index.php/Linguistik,_Para_linguistik adresinden 12 Aralık 2012'de alındı.

Konuşma diline, diğer bir deyişle söze farklı bir anlam katan veya sözün anlamının pekiştirilmesini sağlayan dil dışı özellikler, sözün hangi bağlamda söylendiğinin anlaşılmasına katkı sağlar. Bir sözün hangi bağlamda söylendiğini bilmeden sözü anlamaya çalışmak, yanlış anlama riskini de beraberinde getirir. Örneğin “tebrik ederim” sözü, dil dışı öğelerin kullanımına bağlı olarak takdir etmeyi veya çekememezliği hatta başarıya ilişkin bir kuşkuyu dile getirebilir.

Diğer yandan filmde yer alan müzik eşliğinde yapılan hareketler ve söylenen ritimli sözler, şarkılarda ses tonunun alçaklığı, yüksekliği, vurgulamalar, yapılan hareketle sözün uyumu-uyumsuzluğu, sesin yumuşaklığı, sertliği vb. sözler dışında bir anlam taşımaktadır. Bu nedenle, filmde müzik eşliğinde veya müzik olmadan bir anlam içeren şarkı söyleniyor ise veya bir mesaj iletmek üzere ritimli, kafiyeli bir söz söyleniyor ise, bu sözlerin içerdiği anlamın hedef dile aktarılması, bunu yaparken de görüntüdeki hareketlerle eşleme sağlanması gerekmektedir.

Anlaşılacağı üzere, dil dışı (paralinguistik) olguların, anlamı tamamlayıcı işlev gördüğü, hatta taşıdığı anlamın, sözün taşıdığı anlamdan çok daha etkili olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla dilin bu bileşenlerinin dublajda eşlenmesi, filmin anlam bütünlüğü açısından oldukça önemlidir.

6.5.1.6.1 Bürünsel (Prozodik) Eşleme

Ses tonuyla, vurguyla, duraksamalarla vb. konuşmacı dinleyiciye mesajlar aktarır. Bunlar sesin bileşenleridir, diğer bir deyişle, ifadenin şekilsel içerikleridir. Dublajda, sözlerin görüntü ile eşlenmesinin yanı sıra, bürün veya prozodi (Alm. Prosodie; İng. prosody) olarak adlandırılan ses öğelerinin de görüntü ile eşlenmesi gerekir. Öncelikle bu kavramların sözlük tanımlarına bakalım.

TDK’nin Güncel Türkçe Sözlüğü’nde **bürün**, “vurgu, ezgi, durak, ulama, ton, uzunluk gibi konuşma diline özgü öğelere verilen ad” olarak tanımlanmaktadır.⁸⁶

⁸⁶ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 11 Aralık 2012’de alındı.

Dilbilimci Berke Vardar (2002: 52) ise, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü'nde **bürün** kavramını, “titrem [ton], vurgu, durak, süre, vb. ses olgularının genel adı” olarak tanımlamaktadır.

TDK, Fransızca “prosodie” sözcüğünden gelen **prozodi** kavramını dilbilimsel açıdan, “vurgu, durak, ezgi gibi ses bilgisi öğelerinin tamamı” şeklinde tanımlamaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁸⁷

Whitman-Linsen (1992: 45), sevinç, üzüntü, heyecan, sıkıntı, sabırsızlık gibi insan hislerinin tüm nüanslarının “**prozodi**” ile ifade edildiğini, konuşmada kullanılan prozodik öğelerin, genelde sözcüğün kendisinden daha anlamlı olabildiğini belirtir.

Prozodik öğeler, diğer bir deyişle, ses tonuyla, seslerin uzunluk-kısalık ve vurgusuyla ilgili konuşma diline özgü öğeler, iletişimde büyük rol oynar. Öyle ki, kimi zaman, konuşmada duyguları belirtecek biçimde ses tonunun değiştirilmesi, ifadenin kendisinden tamamen farklı çelişkili bir anlam ortaya çıkarabilir. “Tabi ki sana inanıyorum” veya “güzel görünüyorsun” derken sesin tonuna ve vurgulamaya bağlı olarak birbirine zıt iki farklı anlam oluşabilir. Veya “hala gelmedi” ile “hâlâ gelmedi” arasında /a/ sesinin uzunluğu ve ince veya kalın telaffuzu, anlam belirleyici rol oynar. İlkinde babanın kız kardeşi “hala”dan bahsedilirken, ikincisinde hâlen, henüz anlamında süreklilik ifade eden zarf niteliğindedir.

Hafife alma, alay ve kinaye gibi konuşma şekilleri genellikle prozodik öğelerin yardımıyla tam anlamıyla ifade edilebilir (Whitman-Linsen, 1992: 45). Bu nedenle filmin orijinal sözlerinin prozodik özellikleri, hedef dilin sözlerinde de olmalıdır. Ancak, Mounin'in (1965/1967: 144) de ifade ettiği gibi, diller, tümce kuruluşları ve yapıları itibarıyla birbirinden farklıdır. Farklı dillerin, farklı söz dizimleri olması nedeniyle prozodik öğelerin, hedef dildeki bir ifadede, kaynak dildekenden farklı sözcüklerde veya hecelerde uygulanması gerekebilir. Prozodik öğelerin dillere göre farklılık arz etmesi, dublajda kayıt aşamasında sorun oluşturabilir.

87

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50c712e2806ed0.755942
15 adresinden 11 Aralık 2012'de alındı.

Whitman-Linsen (1992: 46), filmin bu özelliklerinin çeviride kaybolabileceğine işaret eder. Prozodik unsurların başarılı olması her şeyden önce izleyiciyi rol yeteneği ile şaşırtabilen bir seslendirme sanatçısının yeteneğine bağlıdır. Seslendirme sanatçısı, orijinal filmdeki oyuncunun duygularını kendi sesiyle yansıtabilmeli, bunu sanki filmdeki oyuncuymuş gibi yapabilmelidir. Ancak seslendirme sanatçısının bunu başarabilmesini olumsuz etkileyen çevresel faktörler bulunmaktadır. Örneğin seslendirme sanatçısı, filmdeki oyuncunun set ekibiyle film setinde yaşadığı atmosferi yaşayamaz, kayıt stüdyosunda oyuncunun filmde yaptığı beden hareketlerinin aynısını her zaman yapma imkânı bulamaz.

Diğer yandan, çevirmen, filmi izleyerek gerçekleştirdiği çevirisinde, oyuncuların repliklerinde yer alan bu prozodik öğelerin taşıdıkları anlamları/mesajları, tekstinde belirtmelidir. Bu şekilde, seslendirmesini tekste göre yapan seslendirme sanatçıları, söyleyişlerini buna göre şekillendirecektir. Örneğin çevirmen, şaşkınlıkla ve mutlu olunarak söylenen bir ifadenin sonuna ünlem işareti (!) koyarak, “-mi” soru eki kullanılmadan vurgulamayla soru sorma tümcelerinde sonuna soru işareti (?) koyarak veya ağlamaklı bir söylemde ifadenin başına parantez içersinde (ağlamaklı) yazarak ifadenin şekillenmesini sağlayabilir.

6.5.1.6.2 Konuşma Hızı Eşlemesi

Bir konuşma veya diyalog sürecinde, karşı tarafa mesajın iletilmesini sağlayan sadece sözler veya ses tonu değildir; konuşmanın hızı da bir anlam iletir. Konuşma hızı, daha önce ağız senkronunda da (bkz. 6.5.1.1) değindiğimiz gibi senkronu sağlama amacıyla hızlandırılıp yavaşlatılabilmektedir. Ancak, konuşma hızının da semantik bir içeriğinin olması nedeniyle, başka bir deyişle konuşmanın yavaş veya hızlı olmasının bir anlam taşıması nedeniyle, “oyuncunun filmdeki konuşması özel bir durum içermiyorsa” hızlı veya yavaş konuşmak ciddi bir hataya neden olabilir (Kaçan, 2010: 21). Örneğin yavaş konuşma, ilgisizlik veya boş vermişlik göstergesi olabilirken, hızlı konuşma, acelecilik veya sinirlilik göstergesi olabilir. Gereğinden hızlı konuşma veya yavaş konuşma durumunda “time code”ün önüne geçmek ya da gerisinde kalmak gibi

bir duruma yol açarsa seslendirme yönetmeni müdahale edecek ve “topla”, “yay” türünden uyarılarda bulunacaktır” (Kaçan, 2010: 21).

Konuşma hızını belirleyen birçok farklı etken vardır. Filmdeki karakter, hayal kırıklığı yaşıyor ise yavaş, önemli bir haberi acilen iletmek istiyorsa hızlı konuşur. Ayrıca oyuncu, kişilik yapısı gereği ağırkanlı olan bir karakteri canlandırıyorsa yavaş, tez canlı bir karakteri canlandırıyorsa hızlı konuşur. Bunların haricinde karakter aşırı kilolu ise hızlı konuşamaz, zira nefes darlığı yaşar veya yeni uyanmış ve uyku mahmuru ise yavaş konuşur.

Kısacası, konuşma hızı, filmdeki karakterin duygu durumuna, kişilik ve fiziksel özelliğine uygun olmalıdır. Seslendirme sanatçısı, konuşma hızını, karakterin içinde bulunduğu durumun özelliklerine ve karakterin kendi özelliklerine göre belirleyerek eşlemelidir. “Düzgün konuşması gereken bir oyuncuya seslendirmeci kendi heyecanını katamaz” (Kaçan, 2010: 21). Şunu da unutmamak gerekir ki, konuşma hızını belirlemede semantik eşdeğerlik, senkron dan daha önemli bir belirleyicidir. Bu nedenle konuşma hızı eşlemesi, konuşmanın yavaş olmasını gerektiren bir anlam taşıyorsa yavaş, hızlı yapılmasını gerektiren bir anlam içeriyorsa hızlı olmalıdır.

6.5.1.6.3 Beden Dili (Jest ve Mimik) Eşlemesi

Uzun yıllar süren araştırmalar neticesinde, insanların birbirleriyle kurdukları iletişimde sözcüklerden çok daha fazla beden dilinin etkili olduğu tespit edilmiştir. Beden dili, jestler, mimikler, aradaki mesafe, temas gibi sözsüz mesajları kapsar. Bu sözsüz mesajlar, diğer kişilere görsel sinyaller gönderir. Tüm bu unsurları içermesi nedeniyle “beden dili yaşanan şartlar içinde, birbirini izleyen hareketlerle değer ve önem kazanan, ses tonu ile desteklenen ve kelimelerle son şeklini alan karmaşık bir süreçtir” (Baltaş ve Baltaş, 2008: Sunuş).

Sözlü iletişimi pekiştiren hareketler genellikle “mimik” olarak adlandırılan yüz ifadeleri ile “jest” olarak adlandırılan baş, el ve kol hareketleridir. Jest ve mimik dışında

bedenin duruşu, bacakların, ayakların hareketi vb. de anlam taşır. Ancak bunlar, bir diyalog esnasında jest ve mimik kadar ön plana çıkmaz.

Bu kavramların sözlük anlamlarına baktığımızda, dilimize, Fransızca “mimique” sözcüğünden yerleşmiş olan “**mimik**” kavramı, TDK’nin internet sayfasında “1. Yüz, el, kol hareketleriyle düşünceyi anlatma sanatı [...] 2. Duyguları, düşünceleri belirtecek biçimde yüzde beliren kıvrımları, hareketler” olarak tanımlanmaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁸⁸

Yine, Fransızca “geste” sözcüğünden gelen “**jest**” kavramı ise, TDK’nin internet sayfasında “herhangi bir şeyi açıklamak için genellikle el, kol ve baş ile yapılan içgüdüsel veya iradeli hareket” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁸⁹

Thomas Herbst (1994: 50) ise **jestin**, “hareketin bir ögesini içeren ve konuşulan dil ile doğrudan bağlantılı olan, bir ifadenin tüm kinetik ögeleri, örneğin kaşların kaldırılması, baş veya el hareketleri” olarak algılanabileceğini ileri sürmektedir.

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere, Herbst’in (1994: 50) yapmış olduğu jest tanımıyla, TDK’nin jest tanımı arasından önemli bir fark vardır: TDK’nin jest tanımı, el ve kol hareketlerini, mimik tanımı ise sadece yüz hareketlerini kapsarken Herbst’in jest tanımı mimiği de içermektedir.

Beden dili ise, “duygu ve düşüncelerin yüz ifadesi, beden duruşu vb. yollarla anlatıldığı iletişim biçimi”dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).⁹⁰

Hem görsel hem de işitsel kanaldan izleyicilere ulaşan filmlerde, sözlü iletişim kadar sözsüz iletişim de etkilidir. İletişimde, sözlerin ve konuşma hızı, ses tonu, gülme, vurgu vb. gibi prozodik ögelerin yanı sıra beden dili, özellikle jest ve mimikler de bir anlam taşır; hatta dilsel ögeler olmadan salt kendisi bir anlam iletir. Z. Baltaş ve A.

⁸⁸ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 12 Aralık 2012’de alındı.

⁸⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 12 Aralık 2012’de alındı.

⁹⁰

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50c999207c0723.51916774 adresinden 12 Aralık 2012’de alındı.

Baltaş'ın (2008: 13) da belirttiği gibi, beden dili, sözcüklerden çok daha kolay anlaşılır. Bu açıdan beden dili, evrensel olma özelliğine sahiptir.

Beden dilinin, evrensel olma özelliği anlamında, temel yaşamsal değerlere ilişkin duygu ve düşüncelerin ifade edilmesine ilişkin yapılan kültürlerarası araştırmalarda önemli benzerlikler bulunmuş olduğunu belirten Z. Baltaş ve A. Baltaş (2008: 24), “insan dünyanın her yerinde şaşkınlığını veya öfkesini, sahip olduğu aynı yüz kaslarını çok benzer şekillerde kullanarak ifade eder” demektedir. Bu anlamda çeşitli kültürlerde yapılan birçok araştırmadan elde edilen sonuçlar, altı temel duygu ifadesini aktaran ortak yüz anlatımları olduğunu göstermektedir. Bunlar mutluluk, korku, öfke, hayret, üzüntü ve tiksinti anlatımlarıdır (Baltaş ve Baltaş, 2008: 47).

Duygu ve düşüncelerin anlatımında, bir bakış, bir duruş, bir dokunuş vb. binlerce sözcükten fazla anlam içerir. Özellikle gözlerin filmde çok özel bir yeri vardır; her sahnede çok önemli duygu anlatımları, karakterin bakışının yönü, gözlerini kullanışı ve kaşlarının biçimiyle aktarılır. Gözlerin yanı sıra yüzün en etkileyici parçaları kaşlar ve ağızdır. Hepsi birlikte karakterin, bir duruma nasıl tepki verdiğinin göstergesini oluşturur. Bunun dışında gözler yüz için ne ise, eller de beden için odur. Eller dikkati odaklar ve karakterin duygularını ve düşüncelerini akla getirir (Bordwell ve Thompson, 2008/2009: 134-135). Oyuncunun jest ve mimikleri haricinde yürüyüşü, duruşu, oturuşu vb. de canlandırdığı karakterin kişilik ve tutumuyla ilgili çok şey aktarır. Örneğin eller yüzün çevresinde, dizler de vücudu korumak için çeneye doğru çekilirse, bedenin bu (cenin) pozisyonu, kendini dış dünyaya kapatma isteğinin veya bir korku duygusunun göstergesidir.

Ancak “beden dili evrensel özellikleri sebebiyle bir yönüyle kültürden ve toplumsal yapıdan bağımsız olma özelliğine sahipken, bir yönüyle de kültürel ve toplumsal yapıya sıkı sıkıya bağlıdır” (Baltaş ve Baltaş, 2008: Sunuş). Her dil ailesinin kendine özgü, diğer dillerden ayrılan geleneksel ifade şekilleri, farklı jest ve mimikleri vardır. Bu nedenle, bu genel durumların dışında kültüre özgü ve o toplumu belirleyici beden dili özellikleri, başka toplumlar tarafından kolay anlaşılabilir (Baltaş ve Baltaş, 2008: 26). Bunu bir örnekle anlatacak olursak, bir Alman alnına işaret parmağıyla birkaç kez vurarak “deli” işareti yapar. Bir Türk ise, bunun için kafasının

hizasında elini ampul çeviriyormuş gibi hareket yapar. Dilden dile ve kültürden kültüre fark eden beden dili, jest ve mimikler, eşlemede sorun olabilir.

Kültür farklılığından dolayı farklı jest ve mimikler olabildiği gibi, bir jestin, bir mimiğin hedef dil kültüründe karşılığı hiç olmayabilir veya yanlış anlaşılabilir. Örneğin bir Alman şans dilediğini göstermek için, başparmağını avucunun içine alarak diğer parmaklarıyla bastırır ve bunu şans dilediği kişiye gösterir. Türk kültüründe ise, bu işaretin bir anlamı yoktur; sadece, başparmağı incinen bir kişi bu parmağını avucunun içine alır.

Kimi zaman aynı jest ve mimik, iki farklı kültürde de bulunmasına rağmen tamamen zıt anlamlar içerebilir. Örneğin, Arapların selamlaşma şeklinde, sağ el önce göğüs üzerine konur, sonra alna götürülür ve son olarak da baştan yukarı doğru el savrulur. Bu işaret Hindistan'da teşekkür anlamındadır.

Jest ve mimiklerin kullanımı coğrafik olarak da farklılık göstermektedir. Güney ülkelerinde jestlerle yapılan vurgulamalar, kuzey ülkelerinden daha fazladır. Araştırma filmleri üzerinde yapılan incelemeler, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu Akdeniz ülkelerinde jestlerin, kuzeyde yer alan Avrupa ülkelerinden daha sık ve daha büyük hareketlerle kullanıldığını göstermiştir (Baltaş ve Baltaş, 2008: 58). Örneğin Japonlar yüzlerini çok az kullanır, İtalyanlar ise ellerini çok kullanır. Türkler bir iletişim esnasında el ve kollarını çok kullanır.

Yanlış anlamalar veya farklı değerlendirmeler sadece farklı dil çevrelerine ait kültürel farklılıklardan değil aynı zamanda, gönderen ile alıcının farklı toplumsal gruplara ait olmaları, farklı yaş gruplarından veya başka bir kültür çevresinden olmaları halinde de ortaya çıkar. Ancak özellikle farklı kültürlerden kişiler arasında sözsüz iletişimde iletiler yanlış anlaşılır veya yanlış yorumlanır. Farklı kültürlerden insanlar karşı karşıya geldiklerinde genellikle ortak olan davranış biçimleri değil, farklı olanlar dikkat çeker. Bu nedenle bir kültürde önemli bir rol oynamayan, ancak, kendi kültürümüzde olmadığı için dikkatimizi çeken davranışlar bize tipik gelebilir. Filmde böyle durumlarda, sözlü çeviri gerekli olur ve bu sözlü bilgi, sahneye uygun bir anda eklenmelidir (Whitman-Linsen, 1992: 34). Görüntüdeki beden dilinin anlamını açıklığa kavuşturmak için, filmin akışına uyacak şekilde, sahnenin bir yerine söz eklenebilir.

Ancak, ilerleyen sahnelerde eklenmek istenen sözlü bilginin yer alabileceği uygun görüntüler olmazsa ekleme yapılamayacağı için hedef dil izleyicisi bu bilgiden yoksun kalmış olur. Bu durum, özellikle filmin anlaşılabilirliğini engelliyorsa mutlaka çözümlenmelidir. Zira film çevirisinde hedef, filmi anlaşılır kılmaktır. Farklı kültürel özelliklerden kaynaklanan ve filmin anlaşılabilirliğini olumsuz etkileyen beden dili farklılıklarının söz konusu olduğu sahnelerde, bu dilin semantik eşdeğerinin verilmesi önemlidir. Bu sayede yanlış anlamalar önlenir. Örneğin, oyuncu, hiç konuşmadan, işaret parmağıyla birkaç kez şakağına vuruyorsa, bunun ne anlama geldiğini anlamayan hedef dil izleyicisi için çevirmen, oyuncunun jesti yaptığı anda “deli misin” sözünü ekleyebilir. Bu açıklama amaçlı ekleme, seslendirme aşamasında, oyuncunun monolog konuşması, diğer bir deyişle ‘kafa sesi’ şeklinde verilebilir.

Filmde, oyuncu sözünü jest ve mimiklerle bütünlüyorsa, filmin dublajında, görsel düzlemde yer alan el, kol, baş, mimik vb. hareketin yapıldığı anda, söylenmesi gereken sözün yer alması gerekir. Bir başka deyişle beden diliyle sözlü dil, senkron olmalıdır. Ayrıca, söze, beden dili eşlik ettiğinde genellikle o ifadede bir vurgulama vardır. Örneğin misafirine oturacağı yeri gösteren bir kişi “şöyle buyurun” derken vurgu “şöyle” sözcüğündedir. Şayet, oyuncu yer gösterme jestini yaparken “şöyle” sözü senkron olamıyorsa, senkronu sağlayacak şekilde devrik tümce kurulabilir, hatta gerekiyorsa tümce değiştirilir ve seslendirme sanatçısı, ses tonu, vurgu ve ritim yardımıyla konuşma şeklini oyuncunun jestine yaklaştırır. Vurgulama, özellikle jest ve mimikle bir bütünlük oluşturacak şekilde yapılmalıdır. Dolayısıyla, seslendirilecek olan ifade, oyuncunun beden diline göre şekillendirilmelidir. Aksi takdirde, söz ile beden dilinin eşlenemediği sahneler izleyiciyi rahatsız eder.

Diğer yandan, kültürler ve yaşam tarzları arasında da her zaman kesişmeler olduğundan farklı kültürler arasında geçişler olabilir. Filmlerin, oldukça fazla izleyici kitlesine ulaşabilmesi, film çevirileriyle farklı dil ve kültüre sahip toplumlara da ulaşma imkânının olması, bu farklı kültürlerin birbirinden etkilenmesine neden olmaktadır. Z. Baltaş ve A. Baltaş’ın (2008: 51) da belirtmiş olduğu gibi, Alman kültüründe, ‘evet’ için baş, yukarı-aşağı hareket ettirilir, ‘hayır’ içinse iki yana sallanır. Türk kültüründe ise, eskiden, ‘hayır’ olarak başı yukarı kaldırma hareketi, ‘evet’ olarak da başı aşağı indirme hareketi yapıldı. Ancak artık, Türk kültüründe de evet ve hayır için Alman kültüründeki baş hareketleri yapılmaktadır.

Görüldüğü üzere, eşleme türleri, birbiriyle bütünlük içerisindedir ve karşılıklı olarak birbirini etkililer (Whitman-Linsen, 1992: 53). Bir filmin dublajının kalitesi, bu sınıflandırmalardan hangisine öncelik verilmesi gerektiğinin doğru tespit edilmesine bağlıdır. Örneğin oyuncunun yakın çekimde olduğu ve dudak hareketlerinin çok belirgin olduğu yüz çekimlerinde, fonetik eşleme gerekirken, aynı sahnede bir de görüntü düzleminde bir bilgi yer alıyorsa, fonetik eşlemenin yanı sıra, görsel içerik eşlemesinin de dikkate alınması gerekecektir. Ancak böyle bir durumda çevirmenin işi daha da zorlaşacaktır. Eşleme türlerinden hangisine öncelik veya ağırlık verilmesi gerektiği konusunda bir genelleme yapılamaz, ancak özellikli duruma göre karar verilebilir. Bir sahnede, bir söylemin içeriği önemliyse, yüz çekimi dahi olsa fonetik eşlemeyle ilgili bir ihmal kabul edilebilir. Veya oyuncunun çok önemli anlamlı bir konuşma yaptığı bir sahnede, sahnenin atmosferinin ve içeriğinin/anlamının korunmuş olması, izleyicilerin fonetik eşlemeye ilişkin küçük ihmalleri görmezden gelmesini sağlayabilir. Dublajda eşleme önemlidir, görüntü-ses uyumu hedeflenir, ancak bu uyumdan daha öncelikli hedef, içerik ve biçimin korunmasıdır.

6.6 Dublaj Çevirisi

Günümüzde, her yıl başta Hollywood sineması olmak üzere birçok ülkede filmler yapılmaktadır. Bunlar arasında efsaneleşen filmler de vardır. Bunun nedeni, filmlerde işlenen temaların güncelliği, ilginçliği ya da toplum tarafından çok ilgi gösterilen bir olayın işlenişi olabildiği gibi, filmdeki anlatımın çok etkili olması da olabilir. Bu durumda çeviride anlatımın korunması gerekir ki, o ülke izleyicileri üzerinde de benzer etkiyi sağlayabilsin. Orijinalini izlediğimiz bir filmin dublajlı versiyonunu izlediğimizde aynı tadı alamamamızın nedeni yeterince iyi bir seslendirmenin yapılamayışının yanı sıra, yeterince iyi bir çevirinin de olmayışındır. Zira “çevirmen, filmin anlatımını en çok etkileyen kişidir” (Aksoy, 2006: 75).

Filmlerin, kültürlerarası iletişimde üstlendikleri rolleri daha önceki bölümlerde belirtmiştik (bkz. 5.9). Bu nedenle, yabancı filmlerin her türlü çevirisi, kaynak dil ve kültür üzerindeki etkileri açısından çok önemlidir. Kaynak dilin iletisini, görsel düzlemle uyum içerisinde hedef dille işitsel kanaldan aktaran dublaj çevirisi, diğer film

çeviri türlerinden, özellikle de altyazıdan çok daha zordur ve çok daha fazla önem arz etmektedir.

Dublajda amaç, yabancı dili ve dolayısıyla filmi anlaşılır kılmak ve izleyicide, duyduğu sözleri, gördüğü oyuncular konuşuyormuş izlenimi yaşatarak konuşmanın doğal karşılanmasını sağlamaktır. Ancak böylelikle orijinal filmin kendi izleyicisi üzerinde gösterdiği etkinin benzeri, dublajlı film izleyicisi üzerinde gösterilebilir. Bunun için, dublaj için çeviri yapan çevirmenin, diğer film çevirmenlerinden dikkat etmesi gereken çok farklı etkenler söz konusudur.

6.6.1. Dublaj Çevirmeni

Filmler, kültürlerarası iletişimde oldukça önemli rol oynamaktadır. Yabancı filmler sayesinde farklı dil ve kültürler tanınmakta, kendi dil ve kültürünün farkına varılmaktadır. Dublaj yöntemiyle film çevirisinde, izleyiciye yabancı olan dil, bilindik bir dile dönüşmektedir. Böylelikle izleyici, yabancı izler taşıyan filmi, kendi dilinde rahatlıkla anlayabilmekte, filmin büyümesine çok daha rahat kapılarak, dublajın “benzer tepki sağlama” amacını yerine getirmektedir. Bunun için çevirmene büyük rol düşmektedir. Çevirmenin bunu başarabilmesi için öncelikle her çevirmenin taşıması gereken temel özelliklerden biri olan, her iki dile hâkimiyetinin olması gerekmektedir. Dilin kültürü, dilbilgisi, deyimleri, hicivleri gibi incelikleri vb. hakkında yeterli bilgiye sahip olmayan bir çevirmen, çok iyi bir filmi etkisiz hale getirebilir.

Dublaj çevirmeni, daha önceki bölümlerde belirttiğimiz genel anlamda çevirmen özellikleriyle (bkz. 4.9) film çevirmenin taşıması gereken özellikleri (bkz. 5.10.3) taşımalı, tüm çevirmenlerin ve film çevirmenlerinin dikkat etmesi gereken hususlara dikkat etmelidir. Bunun yanı sıra dublaj çevirmeninin, yazınsal metin çevirmeninden veya diğer film çeviri yöntemlerini kullanan çevirmenlerden farklı olarak dikkat etmesi ve bilmesi gereken hususlar bulunmaktadır. Örneğin, sözün, oyuncunun ağız hareketlerine senkron olmasını sağlamak zorunda olan çevirmenin, çeviri söyleminin, kaynak söylemden daha uzun veya daha kısa olduğunu fark ettiği durumlarda hece sayması gerekebilir. Hece sayma işleminde, okunan ile söylenen arasında farklılık

olduğunu da dikkate almalıdır. Şöyle ki, “kalkamayacağım” 6 heceli, okunuşu “kalkamıycam” 4 heceli. Çevirmenin bu tarz teknik bilgilerinin olması gerekmektedir.⁹¹

Diğer yandan, izleyicinin, yakın çekimde ve görüntüde olan oyuncunun dudak hareketlerini rahatlıkla takip edebildiği sahnelerde çevirmen, fonetik eşlemeye dikkat etmelidir. Bu bağlamda Chaume (2004: 18), “planlama kodu”ndan (İng. the planning code) diğer bir deyişle “çekim türleri”nden (İng. types of shots) bahsederek, özellikle yüz çekimlerinde, çevirmenin, “dudak eşlemesi” olarak da adlandırılan “fonetik eşleme”ye dikkat etmesi gerektiğini belirtmektedir.⁹²

Film çevirisinde, çevirmenin, çeviri metninde (tekste) belirtmesi gereken teknik hususlar da vardır (ayrıntılı bilgi için bkz. EK-4). Örneğin çevirmen üst konuşma olan senaryolarda çevirisinde bunu belirtmek zorundadır. Bunu ya (üst) yazarak ya da (ü) yazarak yapar. Veya ekrandaki oyuncuların “görüntü dışı” olduğu sahnelerde, görüntü dışına çıktığı halde konuşan bir oyuncuyu seslendiren sanatçının şaşırmaması için, çevirmen tarafından tekste, (GD) işareti konulur. Oyuncunun yeniden görüntüye gelmesi halinde (G) işareti konulur ki, teksti izleyen ve göz ucuyla da ekrana bakan seslendirme sanatçısı, doğru yerde olduğunu anlayabilsin (Aksoy, 2006: 63). Yine, tekste (F) işareti varsa, filtreli bir konuşma yapılacağı anlamına gelir. Filtreli konuşma, sesin özel bir aygıt yardımıyla değişikliğe uğratılması demektir ve seslendirme sanatçısıyla değil, teknikle ilgili bir konudur. Ses teknisyeni, filmin akışını izleyen yönetmenin uyarısıyla, filtreli konuşacak sanatçının mikrofonunu, filtre cihazıyla bağlantılandırır. Filtreden çıkılacağı zaman da, yine yönetmenin talimatıyla filtreli sesi normal hale getirir. Bu sırada seslendirme sanatçısı, her zamanki konuşmasını sürdürür. Filtreye girildiği için sesinin tonunu değiştirmez (Aksoy, 2006: 63-65).

Bunların dışında tekste belirtilmesi gereken bir başka hatırlatma da nidalaradır. Duygu ve düşüncelerimizi sözcükler yerine o sözcüklerin anlamındaki seslerle ifade edebiliriz. İşte bir duygu ya da düşünce ifade eden sese “nida” denir. Bazı çevirmenler tekste yalnızca (Nida) yazarken, bazıları o nidanın açılımını da yazar. Bazı çevirmenler de nidanın cinsini belirtir (Aksoy, 2006: 71-73).

⁹¹ Dublajda dikkat edilmesi gereken senkronu daha ayrıntılı olarak 6.5.1.1’de ele alınmıştır.

⁹² Fonetik eşlemeye ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bkz. 6.5.1.2

Bir görsel-işitsel metin çevirisinde yer alması gereken hatırlatmalar varken belirtilmesi gerekmeyen noktalar da vardır. Örneğin film çevirilerinde sahneler, sahnenin geçtiği alanlara göre bölümlere ayrılmaz. Bir çekim senaryosu olmayan seslendirme çevirisinde buna gerek yoktur. Seslendirme sanatçısı filmi zaten izlemekte ve onun ne sahnesi olduğunu görmektedir (Aksoy, 2006: 77).

Çevirmen ayrıca, filmde geçen konu ve konumlara da dikkat etmelidir. Örneğin askerlikle ilgili komutlarda, ifadenin sert ve keskin oluşu önemlidir. Bununla ilgili olarak Aksoy, “Seslendirme Sanatı” adlı eserinde şöyle bir örnek verir:

Askerlikte “rahat” ve “hazır ol” komutları, kesin ve sert bir ifadeyle söylenir. Öyle ki, “hazırol” komutu, kesinlik kazanması için “ı” harfi düşülerek, “hazrol!” olarak söylenir. Oysa Amerikan filmlerinde bu komut her biri birkaç heceden oluşan iki sözcükle ifade edilir. Çevirmen senkronu tutturabilmek amacıyla, genellikle şöyle yazar: “HAZııııı / Oooooool.”

Bu yanlışır. Film Türk izleyicisi için seslendirileceğine göre, komutlar da bize uygun bir tarzda olmalıdır. Şöyle düzeltilebilir:

“Bölük / Hazrool.”

Böylece hem yanlış yapılmamış, hem de senkron sorunu giderilmiş olur (Aksoy, 2006: 55).

Tüm bunların dışında çevirmen, tekste geçen şahıs ismi, yer ismi, mekân ismi gibi özel isimleri nasıl telaffuz edilmesi gerekiyorsa, tekste o şekilde yazmalıdır (Kaçan, 2010: 119). Seslendirme sanatçısı bir “Alm. Heinrich-Heine” caddesinin veya Alman ismi olan “Michael” isminin nasıl okunduğunu bilemeyebilir; bu nedenle de Almanca “Miha:l” şeklinde okuması gereken ismi, İngilizce “Maykıl” şeklinde okuyabilir. Seslendirme anında bununla ilgili bir sorun yaşanmaması için çevirmenin, çeviri metninde bu hususlara dikkat etmesi, bu tarz isimleri yazıldığı gibi değil, okunduğu gibi yazması gerekir. Veya yukarıdaki örnekte de olduğu üzere “bölük hazrool” şeklinde, söylenişin uzunluğunu belirtecek şekilde yazması gerekmektedir. Bu bağlamda Chaume (2004: 17), tekstleri (film metinlerinin çevirisini) “söylemleri taklit eden yazılı metinler” olarak nitelendirmektedir.

Çevirmen'in gözden kaçırmaması gereken noktalardan bir tanesi de "sen" - "siz" ayrımıdır. Türk kültüründe konuşmalarda genellikle mesafeli olan "siz" (Alm. "Sie") şeklinde hitap yerine samimi olan "sen" (Alm. "du") şeklinde hitap söz konusudur. Alman kültüründe ise, genellikle "siz" hitap şekli kullanılmaktadır. Dolayısıyla, çeviride yaşanan sorunlardan biri de "sen" – "siz" ayrımıdır. Bu bağlamda Aksoy (2006: 95), "seslendirilmiş sinema filmlerinin bazılarında, bakarsınız kişiler tanışır tanışmaz senli benli konuşmaya başlar. Özellikle farklı cinsten iki kişinin, aradan kabul edilebilir bir süre geçmeden samimi olamayacağı bilinmeli çevirilerde bu konuya dikkat edilmelidir" demektedir. İnsanlar arası ilişkilerde sen/siz farkı önemlidir. Türk kültüründe yakın insan ilişkilerinde, arada seviye farkı olmadığını hissettirmek için "sen", yakın ilişkide bulunulmayan, henüz yeni tanışılmış kişilere karşı aradaki mesafeyi hissettirmek için ise, "siz" kullanılır. Ayrıca "siz", bir saygı anlamı da içerir. Saygı duyduğumuz birine (yaşından, mevkiinde vb. dolayı) "siz" diye hitap ederiz. Özellikle de çalışma ortamlarında üst düzeyde bulunan amirlere karşı nezaket sözüdür. Dolayısıyla sen/siz farkı, bir kültürel özellik taşımaktadır. Alman kültüründe ise, saygı ve nezaket ifadesi olması nedeniyle "Sie" hitap şeklinin kullanımı daha yaygındır. Alman kültüründe, belirli bir yaşa kadar kişilere "sen", bir yaştan sonra ise, "siz" olarak hitap etme geleneği vardır. Örneğin, okullarda öğretmenler yaklaşık 16 yaşına kadar öğrencisine "sen" diye hitap ederken, lisenin sonlarına doğru, özellikle de üniversite öğrencisine "siz" diye hitap eder. Bir öğrenci ise öğretmenine her zaman "siz" diye hitap eder. Kimi dillerde ise, "sen" / "siz" ayrımı yoktur. Örneğin İngilizcede böyle bir ayrım yoktur, her ikisi için de "you" sözü kullanılmaktadır. Bu nedenle "you" sözünün hangi anlamda kullanıldığını (samimi/mesafeli), diyalogun süreci belirler. İlk tanışmalarda ise, "siz" anlamındaki "you" kullanımı yaygındır.

Diğer yandan çevirmen, yabancı filmlerin çevirisinde alaturka söylemlerden kaçınmalıdır. Yabancı kültüre özgü söylemleri yansıtan ifadeler kullanmalıdır. Örneğin filmdeki bir Hristiyan "Allah seni korusun" değil, "Tanrı seni korusun" demelidir.

Dublaj çevirmeni çeviri sürecinde, diğer çevirmenlerden çok daha fazla dış etkenlere maruz kalmaktadır. Çevirmen, çeviri işini veren kişi veya kurum/kuruluşun belirlediği kıstaslar, çevirinin kimler için ve hangi amaçla yapıldığı gibi daha birçok dış etkenle karşı karşıya kalır ve sürecin yönünü buna göre belirler. Araştırmamla ilgili olarak, ülkemizin saygın seslendirme sanatçılarından olan Ahmet Şahin Aksoy ile

gerçekleştirdiğim karşılıklı görüşme esnasında Aksoy, daha önceki yıllarda TRT kurumunun yapmış olduğu yabancı film çevirilerinde “domuz” sözcüğünün kullanılmasının yasaklandığını, TRT yayın ilkeleri gereği, görüntüde bir domuz olmasına rağmen ne olursa olsun hiçbir şekilde bu sözcüğün kullanılmadığını belirtmiştir.

6.6.1.1. İşitsel Bilgilerin Çevirisi

Diğer metin çevirilerinin aksine birçok görsel-işitsel metinler seslendirilmek üzere kaleme alınır. Bu nedenle Chaume’nin de (2004: 17) belirttiği gibi, görsel-işitsel metinler, her ne kadar sözlü metinler olarak görülse de aslında söylemleri taklit eden yazılı metinlerdir. Bu sözlü söylemler ise, doğaçlama değil, planlıdır.

Filmde söylenecek sözler her ne kadar doğaçlama değil, planlı olsa da, günlük yaşantıda konuşma esnasında yaşanan kopuklukların, sözlü iletişimi canlı kılması ve inanılır yapması nedeniyle, filmde izlediğimiz karakterin konuşmasının da bu tarz doğallıklar kullanılmaktadır. Dolayısıyla çeviride de konuşmanın doğal ve inanılır olmasının sağlanması için bu özelliklere dikkat edilmesi gerekmektedir. Filmin orijinal konuşmasında yer alan bu doğallıkları çevirmen, tekste “hmmm”, “ben, şey” “...” vb. ifadeler/simgeler kullanarak belirtmelidir.

Sinema dilini oluşturan renk, alıcı devinimleri, sahne geçişleri vb. ile sözlü dilin bileşenleri olan vurgu, ton, süre vb. bir anlam oluşmasında önemli rol oynar, zira anlam ancak bir dil aracılığı ile var olabilmektedir (Büker, 1991: 4-5). Filmde yer alan sözlerdeki en küçük bir vurgulama, ses tonu değişimi veya müzik notası bir mesaj iletmehtir. Bir tümceyi söyleyiş şeklimiz, seçtiğimiz sözcüğü vurgulama biçimimiz, konuşma esnasında duraksamalarımız vb., her biri ifademizin anlamını etkiler. Hatta tümcenin temel anlamından tamamen farklı yananamlar çıkabilir. Ayrıca ses tonumuz, ses şiddetimiz, konuşma tempomuz vb., kullandığımız jest ve mimikler, bir anlamın yorumlanmasında ayırt edicidir. Tüm bu öğelerde, sevinç, hüzn, heyecan, can sıkıntısı, telaş, korku gibi duygu durumu belirtileri fark ederiz. Çevirmenin, bu detayları keşfedip işlemesi ve uygun bir şekilde hedef dile aktarması gerekmektedir. Bu bağlamda

Chaume (2004: 17), gülmeler, duraksamalar, ses yüksekliği ve tonlama gibi ses niteliklerini kapsayan “dil dışı kodlar”dan (İng. paralinguistic codes) bahseder. Chaume, bu kodları gösteren simgeleri, çevirmenin, tekste belirtmesi gerektiğini vurgular.⁹³

Kendi izleyicileri için oldukça doğal karşılanan orijinal filmdeki sözlü ifadelerin, hedef dil izleyicisi için de doğal ve konuşulan dilmiş gibi algılanabilmesi için çevirmen, filmdeki karakterin kişiliğini yansıtan konuşma şeklini, kullandığı sözcükleri, çeviri metninde aslıymış gibi verebilmelidir. Ancak bunu yaparken, hedef dil ülkesinin kültürel özelliklerini de gözetmelidir. Örneğin Amerikan filmlerinde kaba ve ahlaksız sözcükler sıkça kullanılır. Bunların Türkçeye çevirisinde ise, bu söylemler, yumuşatılarak verilir. Diğer yandan filmde köylü bir karakter canlandırılıyor ve köylü ağzıyla konuşuyor ise, bu karakterin sözlerini çevirmen, belirli bir bölge konuşmasını yansıtmayacak ancak köylü konuşması olduğunu fark ettirecek şekilde hedef dile aktarabilmelidir.⁹⁴

Filmde kullanılan dil varyasyonlarının (şive, lehçe, ağız vb.) hedef dile aktarımı çoğu zaman mümkün değildir, hatta hiç mümkün olmayanları da vardır. Kültürel özellikler taşıyan bu dil kullanımları, filmin anlam bütünlüğü içerisinde hedef dile yansıtılmak zorunda ise, dikkatli olunmalı, bu dil varyasyonunu kullanan karaktere uygun olacak bir dil kullanımıyla hedef dile aktarılmalıdır. Yabancı film seslendirmelerinde İstanbul ağzı kullanılmasının en önemli nedeninin bu olduğunu belirten Aksoy (2006: 114), bu kurala uyulmadığı takdirde, “Karadeniz ağzıyla konuşan bir Alain Delon, Urfa ağzıyla konuşan bir Al Pacino, izleyiciyi güldürür” demektedir.⁹⁵

Diğer yandan, çevirmen, filmde yer alan şarkılar ile özel ses efektlerini de, çeviri metninde belirtmeli veya çevirmelidir (Chaume, 2004: 18). Filmde geçen müzikli veya müziksiz şarkı sözleri, hedef dile iki şekilde aktarılabilir: ya şarkı orijinal kalır ve sadece sözleri altyazı ile verilir ya da seslendirme sanatçısı orijinal müzik eşliğinde şarkı sözlerini seslendirir. Bu iki alternatiften hangisinin kullanılacağı genellikle şarkı sözlerinin sahnenin anlam bütünlüğündeki etkisine göre belirlenir.

⁹³ Bununla ilgili olarak daha ayrıntılı bilgi “paralinguistik eşleme” (6.5.1.6.) kapsamında değerlendirilmiştir.

⁹⁴ Filmdeki karakterin kişilik özelliklerinin hedef dilde yansıtılması, 6.5.1.3’de ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

⁹⁵ Dil Varyasyonlarının aktarımına ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bkz. 6.5.1.4

6.6.1.2. Görsel Bilgilerin Çevirisi

Filmin hem işitsel hem de görsel olması nedeniyle, filmde mesajlar sadece sözlerle değil, bunun yanı sıra görsel bilgiler de iletilmektedir. Çevirmen, filmin anlaşılabilirliği açısından önem taşıyan simgeleri veya kültüre özgü öğeleri, filmin anlam bütünlüğünü korumak için, hedef dile aktarmalıdır. Bunun için altyazı kullanılabilir veya filmin uygun sahnesinde söz eklenebilir. Chaume'nin (2004: 18-19), ikonografik kodlar (İng. iconographic codes), olarak adlandırdığı bu tarz görsel kodlara, sözlü bir açıklama eşlik etmediği veya onların çevrilmesi, hikâyenin anlaşılması için elzem olmadığı sürece, çevirmenin bunları çevirmesine gerek yoktur. Diğer yandan, Chaume'nin (2004: 21) “grafik kodlar” (İng. graphic codes) olarak ele aldığı, filmde yer alan, gazete başlığı, mektup, reklam pankartı şeklindeki yazılı bilgileri özgün dili bilmeyen hedef dil izleyicisi anlayamayacağı için hedef dile aktarılmalıdır. Bu yazılı bilgiler, altyazıyla, dış ses aracılığıyla veya kafa sesi olarak izleyiciye ulaştırılır.⁹⁶

Chaume'nin (2004: 20) bahsettiği “hareket kodları”nın içerdiği mesajların da hedef dile aktarılması gerekmektedir. Oyuncunun beden dili olarak adlandırabileceğimiz bu kodlar, dilsel kod ile senkron ve uyumlu olmalıdır. Kimi zaman oyuncunun beden diline bir söz eşlik etmiyor olabilir. Daha açık bir ifadeyle, oyuncu beden dilini kullanırken hiçbir şey söylemez. Bu gibi durumlarda, her iki kültür için geçerli olan ve eşdeğer olan bir beden dili söz konusuysa çevirmenin müdahalesine gerek yoktur. Ancak, farklı anlamlardaysa veya hedef dilde karşılığı yoksa çevirmen, hedef izleyiciye bu görsel bilgiyi aktarmalıdır. Bunun için bir ‘iç ses’, diğer bir deyişle ‘kafa sesi’ kullanabilir.⁹⁷

Filmlerde kullanılan yakın plan çekimlerinde oyuncunun jest ve mimikleri oldukça belirgin olmaktadır. Bu durumda ağız ve dudak hareketleri ile sözlerinin aynı anda başlayıp aynı anda bitmesine, belirgin boğumlanma gerektiren seslerde dudağın aldığı şekil ile sesin uyumuna vb. dikkat edilmesi gerekir. Bu gibi durumlarda çevirmen, sadece metni hedef dile çevirmekle kalmaz, aynı zamanda dikkat etmesi gereken bu hususlar nedeniyle sözcük seçimlerini ve ifade uzunluklarını da buna göre belirlemek zorunda kalır.

⁹⁶ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. 6.5.1.5

⁹⁷ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. 6.5.1.6.3

Filmlerdeki hikâyeler, karakterler, görüntüsel göstergeler (ikonografi) ve bütün bunların sinemasal tekniklerle anlatılma biçimleri; filmlerin dünyayı anlamlandırıp yaşananları yeniden üretme şekilleri “ideolojinin işleyişi”dir (Güçhan, 1999: 3).

6.7 Dublaja Yönelik Eleştiriler

Günümüzde pek çok ülke tarafından tercih edilen yabancı bir filmin hedef dile çevrilerek seslendirilmesi işine, diğer bir deyişle dublaj yöntemine yönelik olumlu-olumsuz birçok eleştiri yapılmaktadır.

Dublaja yönelik yapılan olumsuz eleştirilerin başında, dublajın, bir yanılsama veya orijinal olanın taklidi olduğu gelir. Bu açıdan dublaj, diğer bir önde gelen çeviri tekniği olan altyazıyla karşılaştırılır. Dublajın bir yanılsama olduğu doğrudur, zira izleyiciye sanki tüm oyuncular onun dilinde konuşuyormuş gibi hissettirilmektedir.

Bu bağlamda Kurz (2006: 54), dublajda, Reinert’in (2004: 74)’de belirtmiş olduğu gibi bir “gizli çeviri”nin (İng. covert translation) söz konusu olduğunu, bu nedenle, bir çeviri etkinliğinin varlığının hemen fark edilmediğini belirtir.⁹⁸ Covert translation, yanılsamayı, sanki oyuncular hedef dili konuşuyorlarmış gibi yaparak sağlar. Böylelikle söz ve görüntü birliği ile sinematik yaşantı elde edilir. Dublajın bu özelliği, altyazıya kıyasla bir avantajdır. Dublajın bu avantajına karşın Kurz (2006: 62) altyazıda, izleyicinin film esnasında sürekli bir çevirinin söz konusu olduğuyula yüzleştiğini belirtir. Bu durumda, Kurz’un yaklaşımıyla altyazı tekniği ile film çevirisinin bir nevi ‘açık eviri’ (İng. overt translation) olduğunu söyleyebiliriz.

Dublajdan ziyade, filmin kendisi bir yanılsamadır aslında, izleyiciyi bir süreliğine başka bir dünyanın içine alır. Dublaj ise bu yanılsamanın sağlanmasında sadece bir araçtır. Dublaj sayesinde yabancı dildeki filmler, söz konusu dili öğrenmeye veya anlamak için altyazı okuma çabası sarf etmeye gerek kalmadan geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilir.

⁹⁸ “Covert translation” ve “overt translation” kavramlarını House (2002: 105-107) de kullanmıştır (bkz. 4.10.1.1). Ancak House bu kavramları “işlevsel eşdeğerlik” kapsamında kullanmıştır.

Kurz'a (2006: 55) göre, dublajın avantajlarından biri de, mizah ve dil oyununun dublajda temsili olarak görülebilmesidir. Zira mizah (fıkralar) veya dil oyunları, başarılı bir şekilde hedef dile aktarıldıklarında, sözel olarak ifade edilebildikleri için, altyazılı ifadelerinden daha etkili ve eğlenceli olmaktadır. Ancak Kurz bu noktada, dil oyunlarının belirli bir dereceye kadar çevrilebilir veya değiştirilebilir olması nedeniyle dublajlı filmlerde, başarısız espiriler ve dil oyunları örneklerinin hiç de az olmadığını belirtir.

Ayrıca izleyicilerin dikkatinin altyazıdaki durumun aksine, görüntüden uzaklaşmaması dublaj için bir avantajdır. Ancak, dublajın bu avantajına rağmen, ağız senkronunun veya fonetik eşlemenin sağlamak için film diyaloglarının değiştirilmesi dolayısıyla filmin özgünlüğünden yitimler olduğu gerekçesiyle de olumsuz eleştirilmektedir (Cedeño Rojas, 2007: 83). Bununla bağlantılı olarak dublajda eşlemenin başarısız olması durumunda izleyiciyi rahatsız eden birçok görüntü-ses uyumsuzluğunun ortaya çıkabilmesi durumu, dublaja yönelik yapılan olumsuz eleştirilerden bir başkasıdır. Yukarıda ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız gibi (bkz. 6.5.1) bir filmde tüm eşleme türlerinin hepsinin uygulanabilmesi pek mümkün değildir. Her filmde görsel ve işitsel açıdan dikkati çeken uyumsuzluklar bulunabilir. Ancak bunlar, filmin kabul edilebilirliğini neredeyse hiç etkilemeyecek uyumsuzluklar olmalıdır.

Dublajda, orijinal sesin yok olmasıyla film oyuncusunun kişiliğinin bir kısmının da yok olduğu ileri sürülmektedir. Bununla ilgili olarak Wolfgang Maier (1997: 13-14), orijinal ses ve tınısının kişi hakkında belirli özellikleri yansıtması ve oyunculuk yeteneğini göstermesi göz önüne alındığında, ses değişikliğinin dublaj için bir dezavantaj olduğunu, bu durumun özellikle markan sesi olan veya konuşma özelliği ile tanınan oyuncular için geçerli olduğunu belirtmektedir. Bu noktada şunu da belirtmek isteriz ki, iyi seçilmiş bir ses, film oyuncusunun sesinin yerini alan seslendirme sanatçısının sesi, oyuncunun karakterini orijinal sestten daha iyi yansıtabilir.

Dublajda sesin yok olmasıyla ortaya çıkan başka bir yitim ise, filmlerde kullanılan lehçe, ağız ve aksanların, kişinin bölgesel veya sosyal kökeni hakkında bilgi verici olmasından kaynaklanan bilgi yitimleridir. Ancak dublajın bu dezavantajı diğer bütün film çeviri yöntemlerinde söz konusu olur. Orijinal ses duyuluyor olsa dahi hedef dil izleyicisi, bu dilin kullanım özelliğinin kaynağını ve içerdiği anlamı bilemez, zira

kültürleri farklıdır. Film çevirilerinde bu tarz dil özellikleri daima sorun olur. Bu durumda bölgesel konuşma dili kullanılmaz ve genellikle bütün filmler günümüzde İstanbul ağızıyla seslendirilir.

Dublaja yönelik yapılan olumsuz eleştirilerden bir tanesi de, diğer bir deyişle dublajın başka bir dezavantajı, orijinal filmde birden fazla lisan kullanılıyor ise, izleyicinin zihninin karışmaması için seslendirme yönetmeninin birkaç yabancı dili yok etmesidir. Örneğin orijinal dili Almanca olan bir filmde, Almanya’da yaşayan bir Türk kızı, Berlin’de bir yeri aramaktadır. Türke benzettiği birisinin yanına gider ve “Türk müsün?” diye sorar; cevap alamayınca “Können Sie Deutsch” diye sorar. Karşısındaki İtalyan aksanıyla “ja, natürlich” diye cevap verir ve Almanca konuşmaya devam ederler. Konuşmanın sonunda Türk kızı cep telefonu ile arkadaşını arayarak Türkçe konuşurken, yeri tarif eden kişi de yanına gelen arkadaşıyla İtalyanca konuşmaya başlar. Ancak Türkçe dublajında Türk kızı, “Türk müsün” diye sorar, cevap alamayınca “Almanca biliyor musunuz?” diye sorar. Karşısındaki de “Tabii ki” diye cevap verir ve Türkçe konuşmaya devam ederler. Ayrıldıklarında ise, her ikisi de arkadaşlarıyla yine Türkçe konuşur. Bu durumda diğer kişinin İtalyan olduğu bilgisi kaybolur. İzleyici her ne kadar filmi, kendi dilinde izliyor olsa da yabancı bir ülkede, yabancı insanların yabancı bir dil konuştuklarının bilincindedir. Buradaki asıl sorun filmdeki Türkçe ve İtalyanca konuşmaların Türkçeye nasıl aktarılacağıdır. Bu gibi durumlarda, filmlerde çok dilli bir ortamda herkes kendi dilinde konuşurken orijinal konuşma sesi korunur ve çevirisi altyazı ile verilir veya üstten konuşma tekniği kullanılır. Bu şekilde, dil ile dili kullanan ayrılmamış olur; dilsel çeşitlilik kaybolmamış olur.

Diğer taraftan, daha önce de belirttiğimiz gibi dublaj, yabancı film seslendirme yöntemleri arasında en pahalı olan ve zaman gerektiren bir işlemdir; ayrıca karmaşık bir süreçtir ve bu sürecin gerçekleşmesinde birçok kişi görev alır. Bu anlamda, dublaj sektörünün, zaman sıkıntısı ve finansal baskı nedeniyle senkron işleminde kalite sıkıntısı yaşadığına işaret eden Whitman-Linsen (1992: 13), sektörde, ‘hızlı’ ve ‘ucuz’ sıfatların, ‘nitelikli’ sıfatından çok daha değerli olduğunu ileri sürmektedir.

Nezih Erdoğan (2003) “Yeşilçam’da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler” isimli makalesinde, 1997 yılında, ‘sonradan seslendirme’ye ilişkin çıkan bir tartışmadan

hareketle Radikal Gazetesinin yürüttüğü bir araştırmada, bu alanda deneyimli kişilerin dublaja ilişkin görüşlerini şöyle alıntılanmıştır:

Örneğin sinema tarihçisi ve yazar Burçak Evren, dublajın “filmin doğallıktan uzaklaşıp yapaylaşmasına” neden olduğunu ileri sürerken, genç yönetmen Mustafa Altıoklar, “sonradan seslendirme yapıldığında filmin inandırıcılığı ortadan kalkıyor. Samimiyet kalmıyor” diyordu. (Erdoğan, 2003: 107).

Bräutigam’a (2001: 23) göre dublajda eşlemeyi sağlamak adına diyalogun değiştirilmesiyle öyle bir ciddi müdahale söz konusu olur ki, sonucu “başka bir film” olarak adlandırmak abartılmış olmaz. Zira dublajlı filmde, orijinalinden farklı bir dil kullanımının yanı sıra, tamamen farklı bir duygu, farklı bir melodi, farklı bir akustik atmosfer de söz konusudur. Bräutigam’ın bu yaklaşımı, dublaja yönelik yapılan olumsuz eleştirilerle aynı doğrultudadır. Ancak Bräutigam (2001: 24), bir dublajı, orijinalin sağladığı etkiyi sağlayabildiği için iyi veya orijinalin sağladığı etkiden farklı bir etki gösterdiği için kötü olarak değerlendiremeyeceğini de savunur. Bu noktada sürekli vurguladığımız hususu yine söylemeliyiz: Dublaj, benzer etki yaratma amacından hareketle gerçekleştiriliyor olsa da, asıl amaç, filmin anlaşılabilirliğini sağlamak, bunu yaparken de filmin biçimini ve içeriğini korumaktır.

6.8 Dublaj Ülkeleri

Mona Baker’ın editörlüğünü yaptığı, “Routledge Encyclopedia of Translation Studies” adlı çeviri ansiklopedisinde, 1929 yılından itibaren, ilk sesli filmlerin uluslararası izleyicilerle buluşmasıyla, film çevirisinde, altyazı (İng. subtitling) ve dublaj (İng. dubbing, post-synchronization) yöntemlerinin ön plana çıktığı; film, TV ve video çevirisi söz konusu olduğunda ise dünyanın, dört bloğa ayrıldığı belirtilmektedir. Bunlar, kaynak dil ülkeleri, dublaj ülkeleri, üstten konuşma ülkeleri, altyazı ülkeleridir.

1. **Kaynak dil ülkeleri:** İngilizce olmayan filmlerin ithalatının neredeyse hiç yapılmadığı, İngilizce konuşan ülkelerdir. Bu ülkelerde, ithal edilen filmler,

genellikle altyazılıdır. Bu filmler de genellikle okuryazar kitleye yönelik sanat filmleridir.

2. **Dublaj ülkeleri:** Özellikle Almanca, Fransızca, İspanyolca ve İtalyanca konuşan ülkeler ve diğer Avrupa ülkeleridir. Bu ülkelere ithal edilen filmlerin ve TV programlarının büyük bir kısmı dublajlanır.
3. **Üstten Konuşma Ülkeleri:** Rusya, Polonya ve diğer büyük veya orta büyüklükte dilsel topluluklar, dublaj maliyetini karşılayamayan ülkelerdir. Üstten konuşma tekniğinde, filmde, görüntü dışı bir anlatıcı, tüm diyalogları hedef dilde seslendirir.
4. **Altyazı Ülkeleri:** Birçok Avrupa dışı dilsel toplulukların yanı sıra, okuryazarlık oranı yüksek olan bazı küçük Avrupa ülkeleridir. Bu ülkelerde, dublajdan ziyade altyazı tercih edilir (Baker, 1998: 317-318).

Luyken'in, farklı Avrupa ülkelerinden dört bilim adamıyla birlikte hazırlamış olduğu ve European Institute for the Media⁹⁹ tarafından 1991 yılında yayımlanan "Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience" adlı çalışmada, televizyonda dil engellerini aşma yolları, özellikle de Avrupalı izleyiciler açısından altyazı ve dublaj yöntemleri incelenmektedir. Adı geçen eserde, oldukça profesyonel bir yaklaşımla, ilk kez, çeviri programları, işgücü maliyetleri ve izleyici tercihlerine ilişkin istatistikler sistemli bir şekilde derlenmiştir. Bu istatistikî verilere göre, dublaj ve altyazı ülkelerini şöyle belirtebiliriz:

Dublaj Ülkeleri

	<i>Dublaj</i>	<i>Altyazı</i>	<i>Üstten Konuşma/Anlatı</i>
İtalya	%100	%0	%0
Avusturya	%97	%0	%3
Fransa	%90	%8	%2
Almanya	%80	%10	%10
İspanya	%80	%0	%20

Tablo 1: Dublaj Ülkeleri

(Kaynak: Luyken ve diğerleri, 1991: 30)

⁹⁹ Avrupa Medya Enstitüsü/Bölümü

Altyazı Ülkeleri

	<i>Altyazı</i>	<i>Dublaj</i>	<i>Üstten Konuşma/Anlatı</i>
Hollanda	%94	%1	%5
Finlandiya	%92	%0	%8
Yunanistan	%90	%5	%5
Norveç	%85	%1	%14
Danimarka	%77	% 0	%23
İsveç	% 71	%0	%29
Portekiz	%70	%10	%20
Kıbrıs	%70	%0	%10
Belçika	%53	%11	%9

Tablo 2: Altyazı Ülkeleri

(Kaynak: Luyken ve diğerleri, 1991: 33)

Dublaj ve altyazı, görsel-işitsel çeviri teknikleri arasında en çok kullanılan yöntemlerdir. Luyken'in yapmış olduğu istatistik listesinde yer almayan Türkiye'de ise sinemada gösterilen filmlerinin çevirisinde ekseriya altyazı kullanılırken televizyonda gösterilen filmlerin çevirisinde dublaj kullanılmaktadır. Kurz (2006: 51), kimi ülkelerde ise, her iki yöntemin aynı anda kullanıldığını belirtir. Buna göre, Belçika'da, Flamanca (Hollandaca) konuşulan kısımlarda altyazı tekniği, Valonca (Fransızca) konuşulan kısımlarda dublaj yöntemi kullanılmaktadır. Yine Rusya'da, etkili Hollywood filmleri dublaj yöntemiyle, diğer yayınlar ise, üstten konuşma yöntemiyle izleyiciye sunulmaktadır. Üstten konuşma yönteminde, tüm erkek oyuncular, tek bir erkek sesiyle, bütün kadın oyuncular ise, tek bir kadın sesiyle seslendirilmektedir.

Whitman-Linsen'a (1992: 18-19) göre, genellenecek olursa, küçük ülkelerin finansal nedenlerden dolayı altyazıyı tercih ettikleri, büyük ve nüfusu kalabalık ülkelerin ise, hedef dil izleyici sayısının fazla olması nedeniyle dublajı tercih ettiği iddia edilir.

6.9 TRT’de Seslendirme (Dublaj)

Bu çalışmamda materyal temini konusunda desteğini esirgemeyen seslendirme yönetmeni Eser Bey ile yaptığım telefon görüşmesiyle randevu alarak Batman filminin seslendirilmesi anına şahit olmak üzere, Eylül 2012’de, Türkiye Televizyon ve Radyo Kurumu’na (TRT) yaptığım ziyaret, benim ve çalışmam açısından oldukça verimli olmuştur. Dublajın kayıt aşamasına ilişkin gözlemlerimi belirtmek istiyorum:

Akustik ses yalıtımı olan ve iki bölmeden oluşan seslendirme stüdyosunun kayıt bölümünde seslendirme sanatçıları, reji odasında ise ses teknisyeni ve seslendirme yönetmeni yer alır. Loş bir ortam olan kayıt bölümünde üç adet ayaklı mikrofon ve üç kulaklık ile büyük ekran bir LCD televizyon bulunur. Bu iki oda, birbirinden cam bölme ile ayrılır. Arkaları cam bölmeye, reji odasına dönük duran sanatçılar, yaklaşık 2 metrelik bir mesafede, karşılarındaki duvarda duran televizyondan filmi, ellerindeki tekstlerden de diyaloglarını takip ederken kulaklıklarında da orijinal sesi duyabilmektedir.



Resim 4: Seslendirme/Kayıt

(Kaynak: Başkent Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Web:

<http://www.baskentiletisim.com/seslendirme-egitimi.html> adresinden 18 Aralık 2012’de alındı)

Reji odasında, masada oturan seslendirme yönetmeni, önünde masanın üzerinde duran küçük bir televizyondan filmi takip ederken kulaklığından da filmin orijinal sesini dinler. Kayıt odasındaki sanatçıların seslerini de hoparlörden duyar. Müdahale etmesi

gereken bir durum olduğunda reji masasındaki bir düğmeye basarak “kestik” der ve sanatçılara konuyla ilgili direktifler verir. Seslendirme sanatçıları, yönetmenin direktiflerini, odalarında bulunan hoparlörden duyar.



Resim 5: Seslendirme Yönetmeni

(Kaynak Web: <http://dekorasyontadilatfirmasi.com/tag/reji-odas%C4%B1-yal%C4%B1t%C4%B1m-ustas%C4%B1.html> adresinden 18 Aralık 2012’de alındı)

Seslendirme yönetmeniyle aynı masada oturan ses teknisyeninin önünde ise, sesleri kontrol edebildiği bir ses ünitesi ve iki adet monitör bulunur. Bu monitörlerin birinde, orijinal ses kanalı ve hemen altında yeni kaydedilen sesin olduğu kanal olmak üzere iki ses kanallı yer alır. Teknisyen, bu ses kanallarının dalgalanmalarını, iniş-çıkışlarını kıyaslar. Orijinal sesin olduğu kanalda seste bir çıkış varken seslendirmede aynı yerde bu çıkış olmadığı zaman veya bunun tersi bir durumda yönetmene bildirir. Veya seslendirme sanatçısının konuşması esnasında bir “patlama”¹⁰⁰ olduğu zaman kayıt kesilir ve o bölüm yeniden seslendirilir. Teknisyen, teknik imkânları kullanarak ses ile görüntünün senkron olabilmelerini sağlar. Bunun için ses kanalını birkaç kare öne veya ileri çekebilir. Aynı zamanda konuşmanın genişlemesini/yayılmasını veya daralmasını/hızlanmasını da sağlayabilir. Bu teknik imkânlar sayesinde, seslendirme sanatçısının tekrar seslendirme yapmasına gerek kalmaz.

¹⁰⁰ Seslendirme sanatçısının konuşurken mikrofona çok yakın olmasından veya telaffuzundan kaynaklanan seste anormal çıkış.



Resim 6: Ses Teknisyeninin Ünitesi

(Kaynak Web: <http://dekorasyontadilatfirmasi.com/tag/reji-odas%C4%B1-yal%C4%B1t%C4%B1m-ustas%C4%B1.html> adresinden 18 Aralık 2012’de alındı)

Seslendirme aşamasında, stüdyonun dışında koridorda birçok seslendirme sanatçısı sırasını beklerken diyalogunu çalışır. Seslendirme yönetmeni, sırası gelen sanatçıyı, seslenerek çağırır. Sanatçı, yönetmenin olduğu odadan içeri kayıt odasına geçer. Bu esnada kısa bir ara verilmiş olur. Diyalogu daha fazla olan sanatçılar, odadan çıkmayarak sıralarını bekler. Yönetmen, filmi, orijinal sesi ve sanatçıların sesini takip ederken eşlemeye ilişkin bir sorun yaşandığında kaydı durdurur.

Şahit olduğum seslendirme anında yönetmen, en çok şu eşleme sorunlarında kaydı durdurmuştur (“kestik” demiştir):

1. Özellikle yakın çekimlerde oyuncunun konuşmasıyla seslendirme sanatçısının sözünün senkron olmadığı durumlarda,
2. görüntüde yer alan yazılı bilgilerin seslendirilmesinde, yazının ekranda kalış süresiyle sözün senkron olmamasında,
3. yüz çekimlerinde oyuncunun dudak hareketlerine uygun seslerin (fonemlerin) olmadığı durumlarda,
4. özellikle aksiyon içeren sahnelerde filmin orijinalinde herhangi bir nida olmamasına rağmen, eksikliği hissedilen nidaların eklenmesi için,
5. oyuncunun sözüne eşlik eden jest ve mimiğine uygun söyleyiş şeklinin eşlenememesinde, vurguların, ses tonunun beden diline uygun olmadığı durumlarda,

6. seslendirme sanatçısının sesini, karakterin yansıtması gereken duygusuna göre ayarlayamadığında,
7. sesin patlama yaptığı durumlarda.

Seslendirme yönetmeninin, tüm bu işlemleri, çok seri bir şekilde yaptığı dikkatimi çekmiştir. Bunun nedeni şudur: Seslendirme sanatçıları bir süre sonra yorulmaya başlayacak ve konsantrasyonları bozulacaktır; kesitler halinde takip ettikleri filmin bütünlüğüne ilişkin sıkıntı yaşanırken, “kestik” aralarının da uzun süreli olması dikkatleri iyice dağıtacaktır; en önemlisi de stüdyoyu kullanma sürelerini aşmamaları gerekmektedir.

Kayıt aşamasında dikkatimi çeken bir husus, filmin bazı sahnelerinin, o anda orada bulunmayan seslendirme sanatçıları tarafından daha önceden seslendirilmiş olmasıydı. Bu sahneler, filmin başrol oyuncularının olduğu sahnelerdi. Bunun nedeni, özellikle başrol oyuncularını veya filmdeki özel bir karakteri (örn. özürlü bir çocuk) seslendiren önemli seslendirme sanatçılarının, bu kayıt aşamasının karmaşık süreci içerisinde yer alacak vakitlerinin olmamasından veya İstanbul’dan geldikleri için zaman sıkıntısı yaşamamaları için, öncelikle bu sahnelerin/bu karakterlerin seslendirilmesinin yapılmış olmasıydı. Bu bilgiyi veren Eser Bey, özellikle şehir dışından gelen seslendirme sanatçılarının yol yorgunlarını atamadan stüdyoya girdiklerini de belirtmiştir.

Tanık olduğum seslendirme anından sonra Eser Bey ile yaptığım görüşmede, TRT’deki dublaj aşamasının işleyişi hakkında bilgi edindim. Buna göre, öncelikle dublajı yapılması planlanan film, satın alınır. TRT filmi satın alırken veya kiralarken, aslında yayınlanma hakkını satın almaktadır. Dolayısıyla sözleşmesinde, telif hakkını alırken aynı zamanda da her türlü değişiklik ile ilgili hak bildirir. Bu sözleşme uyarınca, örneğin domuz etiyle ilgili sahneler veya cinsellikle ilgili sahneler çıkartılabilir, ülkeye yönelik olumsuz imalar vb. değiştirilebilir veya filminden çıkartılabilir. Filmler genellikle dünyada geçerli olan “Betacam” kasetlerinde gelir. Filmin yanında bir de filmin orijinal metni ile İngilizce metni gelir. Film, yönetime gönderilir. Yönetim, yayın bantları ile orijinal metni seslendirme yönetmenine gönderir. Yönetmen orijinal filmi izler ve bir çevirmen tayin eder. Çevirmen, uzmanlık alanına ve filmin orijinal diline göre belirlenir. Film ile birlikte gelen İngilizce metin, şayet filmin orijinal dilinde bir

çevirmen bulunamazsa (örn. Hintçe) filmin çevirisinde kaynak metin olarak kullanılır. Çevirmene, metin ile birlikte orijinal filmin bilgisayarda izlenebilmesi için çözünürlüğü düşürülerek bir kopyası DVD ortamında verilir. Çevirmen filmin çevirisini yapar. Eser Bey çevirmenin filmi üç yolla çevirebileceğini belirtmiştir: Birinci yol: Çevirmen önce, film ile birlikte kendisine verilen kaynak diyalog metninden çeviri yapar (ham çeviri), daha sonra filmi izler ve çevirisini filmin diyaloguna göre düzeltir (eşleme çeviri). İkinci yol: Çevirmen diyalog metnine hiç bakmaz, sadece filmi izler ve sahne sahne çevirisini yapar. Üçüncü yol: Çevirmen, bilgisayarda ekranda hem filmi izler, hem metni takip eder hem de çevirisini yapar. Ancak ilk yolla ilgili bir sıkıntı, film ile birlikte gönderilmiş olan bu metin, filmin çekim aşamasından önce hazırlanmış olduğundan çekim esnasında yapılan değişiklikleri kapsamamasıdır. Bu nedenle de metinde, filmde oldukça farklı diyaloglar veya mekân ve olaylar yer alabilir. Çevirmenden gelen çeviri metni (tekst) denetlenir. Kurumun ve yasal yayın ilkelerine uygun olmayan sözler çıkartılır. Denetlenen metin yönetmene verilir. Yönetmen, metin eşliğinde filmi tekrar izledikten sonra, filmdeki karakterlere uygun sese ve seslendirme özelliğine sahip seslendirme sanatçıları belirler. Bu işleme “Cast List” denir. Bu arada stüdyo hazırlanır. Sanatçıları organize eden kişi, tüm sanatçıları arar, gün ve saat belirlenir. Hemen hemen tüm sanatçılar, aynı gün ve saatte hazır olacak şekilde planlama yapılır. Hepsinin aynı ortamda bulunmasının en önemli nedeni, duygu etkileşimini yakalayabilmektir. Sayıya göre tekstler çoğaltılır. Kayıt günü ve saati geldiğinde hazır bulunan ekip stüdyoya geçer. Seslendirme yönetmeni, seslendirme sanatçılarına, “sert oku”, “yumuşak oku” gibi uyarılarda bulunur. Hatta kimi zaman, özellikle önemli (başrol gibi) ve özellikli (özürlü konuşma gibi) rollerde sanatçılara prova yaptırır. Hazırlıklar tamamlanınca kayıt başlar. Kayıtta, yüksek kaliteli görüntünün üzerine, stüdyoda kaydedilmiş olan ses yerleştirilir. Bu işleme “eşleme” ve “mix” denir. Balans ayarı yapılır. Söz ve ses ayarlanır, yayın bandına kaydedilir. Bu işlemde sonra yayın bandı, görüntü denetimine yollanır. Görüntü denetiminde, filmde geçen reklam görüntüleri, müstehcen görüntüler, sigara, alkol kullanımı gibi görüntüler, ülkemize hakaret içeren görüntüler vb. tespit edilir ve mozaiklenir veya tamamen çıkartılır. Daha önce metin denetiminde çıkartılması istenilmiş olan kısımlar, filmde çıkartılmış mı diye kontrol edilir. Bu işlemlerden sonra film, yayına hazır hale gelir.

TRT filmlerinde “bip”leme olmamasının nedeni bu kadar sıkı kontrollerin yapılması olsa gerek. Normalde “bip”lenmesi gereken birçok söz, bu kurumun yayınladığı filmlerde genellikle yumuşatılarak verilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

7. ALMANCA FİLMİN TÜRKÇE DUBLAJININ İNCELENMESİ

Bu bölümde, daha önce kuramsal bölümde yapmış olduğumuz araştırmalar neticesinde elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda, film çeviri süreci, filmin görsel-işitsel bir materyal olmasından kaynaklanan çeviri sorunları, çeviri sürecine yönelik tespitler, çeviri sürecinde ve seslendirme/kayıt aşamasında eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları irdelenmeye çalışılacaktır.

Uygulamaya yönelik incelememiz için seçmiş olduğumuz “Das Leben der Anderen” adlı filmin dublaj yöntemiyle çevirisinde, Whitman-Linsen, Fodor ve Herbst’in eşleme türlerinin ışığında oluşturduğumuz eşleme türlerinden hangilerinin uygulanmış olduğuna, eşlemenin nasıl sağlanmış olduğuna bakılacak, eşlemenin sağlanamadığı durumlarda sorunun olası kaynağı araştırılacaktır.

Bu bağlamda ele alacağımız hususlara ilişkin inceleme materyallerimiz, filmin Almanca diyalog kitabı, filmin Almancası, filmin Türkçesi ve çevirmenin yapmış olduğu çeviri metnidir. Bu noktada şunu belirtmeliyiz: Almanca metin, film çekilmeden önce hazırlanmış olan metindir, Türkçe metin ise, seslendirme sürecinde seslendirme yönetmeni veya seslendirme sanatçıları tarafından değişiklik yapılmadan önceki metindir, diğer bir deyişle çevirmenin hazırlamış olduğu teksttir.

Amacımız film çevirisi eleştirisi yapmak olmadığından, adı geçen Almanca filmin Türkçe çevirisinde, daha ziyade, eşleme çerçevesinde karşılaşılan çeviri sorunları, bu sorunlarının nasıl aşıldığı, aşılamadıysa nedenleri üzerinde durulacak, gerekirse çözüm önerilerinde bulunulacaktır. Bunun dışında, eşleme haricinde tespit edilen çeviri sorunları da ele alınacaktır.

7.1 Film Hakkında Genel Bilgiler

Orijinal adı “Das Leben der Anderen” (bkz. EK-6) olan 2006 Alman yapımı film, Türkçeye orijinal adın birebir çevirisiyle “Başkalarının Hayatı” (bkz. EK-5) olarak çevrilmiştir. Florian Henckel von Donnersmarck, filmin senaryosunu yazmış ve aynı zamanda yönetmenliğini de yapmıştır. Filmin önemli rollerinde Martina Gedeck (Christa-Maria Sieland), Ulrich Mühe (Yüzbaşı Gerd Wiesler), Sebastian Koch (Yazar Georg Dreyman), Ulrich Tukur (Yarbay Anton Grubitz), Thomas Thieme (Bakan Bruno Hempf), Hans-Uwe Bauer (Gazeteci Paul Hauser) ve Volkmar Kleinert (sahne yönetmeni Albert Jerska) oynamıştır. Bu film, F.H. von Donnersmarck’ın kendi başına çektiği ilk uzun metrajlı sinema filmidir.

Film, ABD’de “En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü”nü (İng. Best foreign language film of the year) ve aynı dalda İngiltere’de BAFTA (İng. The British Academy of Film and Television Arts), Danimarka’da Bodil ve Fransa’da César Ödülleri’ni kazanmıştır. Bu ödüllerin haricinde filme çeşitli yarışma ve festivallerde 58 ödül daha verilmiştir. 2006 Alman yapımı film, 2007 yılında, Türkiye’de öncelikle altyazılı olarak sinemalarda gösterime girmiştir. Daha sonra TRT Kurumu tarafından, televizyonda yayınlamak üzere filmin dublajı yapılmıştır.

Almancadan Türkçeye çevrilmiş ve Türkçe seslendirilmiş film seçeneğinin çok fazla olmadığını söylemek zorundayız. Türkiye’de ağırlıklı olarak Amerikan yapımı filmler Türkçeye çevrilmektedir. Aynı zamanda sinema filmlerinde, Türkçe seslendirme yerine altyazı şeklinde çeviriler daha fazla kullanılmaktadır.

Çalışma konumuz olan “eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları” kapsamında, konumuza uygun bir film seçiminde dikkate aldığımız kriterler neticesinde “Başkalarının Hayatı” adlı dramatik dönem filminin çevirisinin incelenmesine karar verilmiştir. Bu kriterlerin başında, filmin dublajının, güvenilirliğine ve ciddiyetine inandığımız TRT Kurumu tarafından yapılmış olması yer almıştır. TRT bünyesinde Türkçe seslendirilmiş, yapım tarihi eski olmayan filmler araştırıldıktan sonra, bu filmi seçmemizin nedeni, Oskar ödüllü olması ve Almanya’nın tarihiyle ilgili bir film olması, hemen hemen tüm kültürler tarafından bilinen bir konuyu işlemesi (Doğu-Batı

Almanya, Berlin Duvarı), kültürel öğeler içermesi, oyuncuların ekranda net görünüyör olması gibi etkenlerdir.

Film, tarihi bir konuyu işlediği için, filmde görsel alanda kültürel unsurlar yer almaktadır. Nitekim filmde, Sovyetler Birliğine ait anıtlar ve dikili taş göze çarpmaktadır. Filmde ayrıca, görsel düzlemde yazılı bilgi aktarımı oldukça fazladır. Örneğin daktilo yazıları, kitap, dergi ve gazete başlıkları, yer ve zaman belirten yazılar vb. filmde oldukça fazla yer almaktadır. Bunun dışında filmde, Türk kültürüne yabancı görsel ve işitsel öğeler bulunmaktadır. Filmin orijinalinde, oldukça fazla kısaltma kullanılmaktadır, özellikle dönemin Devlet Güvenlik Bakanlığı temsilcilerinin yürüttükleri sisteme ait özel kısaltmalar bulunmaktadır. Dilsel kullanımlar açısından şiveli, aksanlı, kaba söz, argo söz kullanan karakter yer almaktadır. Diğer yandan, deyimler, fıkralar, imalı deyişler vb. dikkat çekmektedir.

Dolayısıyla, adı geçen filmin seçiminde kültüre özgü imalar, deyişler, kişi ve yer isimleri, deyimler, hitap şekillerinin, kısacası kültürel öğelerin olması etkili olmuştur. Ayrıca filmin 2006 yapımı olması, güncel çeviribilimsel eğilimlerin incelenmesi açısından iyi bir kaynak olmuştur.

7.2 Filmin Konusu

Filmin konusu, 1984 yılında başlar ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasından ve Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılmış olan Almanya'nın 1989 yılında birleşmesinin üzerinden iki yıl geçtikten sonra, 1991 yılında biter.

“Doğu Almanya” adıyla bilinen eski “Demokratik Almanya Cumhuriyeti”¹⁰¹ hükümeti, çöküşünden beş yıl önce iktidarını, son derece sıkı bir kontrol ve gözetleme sistemiyle sürdürmektedir. Bunu, Stasi¹⁰² olarak bilinen, Demokratik Almanya Cumhuriyeti Devlet Güvenlik Bakanlığı¹⁰³ güvenlik ve istihbarat organizasyonu olan

¹⁰¹ Alm. Deutsche Demokratische Republik (DDR)

¹⁰² Alm. Staatssicherheit sözcüğünün kısaltmasıdır

¹⁰³ Alm. Ministerium für Staatssicherheit (MfS)

gizli servis aracılığıyla yapmaktadır. Stasi'ye bağlı binlerce muhbirin yaptığı ihbarlar sonucunda binlerce kişi gözetlenerek dosyası tutulmuştur. Hükümetin ve Stasi'nin hedefi, "başkalarının hayatları" hakkında her şeyi bilmektir.

Totaliter rejimin korunabilmesi için devlet, ülkede kurduğu çok güçlü ve yaygın bir güvenlik ve istihbarat ağı olan Stasi bünyesinde binlerce istihbarat elemanı çalıştırmaktadır. Bunlardan biri de aynı zamanda örgütün akademisinde dersler veren Yüzbaşı Gerd Wiesler'dır. Wiesler ve akademiden eski sınıf arkadaşı ve şimdiki amiri Yarbay Grubitz birlikte bir oyunun galasına gider. Galada bulunan Bakan Bruno Hempf, Grubitz'e, oyun yazarı Georg Dreyman'ın rejim muhalifi olabileceğinden kuşkulandığını belirterek, onun takip edilmesini ister. Oysa Dreyman, sanatçılar arasında rejime en sadık olandır. Ancak Bakanın Dreyman'ı takip ettirme nedeni farklıdır. Zira Dreyman'ın birlikte yaşadığı sevgilisi, tiyatro oyuncusu Christa-Maria Sieland ile ilgilenmektedir. Kariyerinde ilerlemesine yardımcı olacağını hesaplayarak Yarbay Grubitz, ülkede henüz takip altına alınmamış ender sanatçılardan olan Dreyman'ı da takibe almaya karar verir ve en iyi elemanı olan Yüzbaşı Wiesler'yı bu iş için görevlendirir. Yüzbaşı Wiesler, ekibiyle birlikte yazarın evine dinleme cihazları yerleştirir. Binanın çatı katına da tam teşekküllü bir dinleme istasyonu kurar. Kendi seçtiği elemanı Kıdemli Başçavuş Leye Udo ile birlikte iki vardiya şeklinde evi dinlemeye başlar. Böylelikle Wiesler, artık 24 saat Dreyman'ın hayatının içindedir. Yazarın her anını daktilosuyla kayda alır.

Başlarda rejime bütün kalbiyle bağlı olan Dreyman, uyuşturucu ilaç alışkanlığı olan sevgilisinin, şantaj yapılarak Bakan Hempf'le ilişkiye zorlanması ve yedi yıldır iş verilmeyen muhalif sahne yönetmeni arkadaşı Albert Jerska'nın intihara sürüklenmesi üzerine rejimi sorgulamaya başlar. Batı Almanya'da çıkan "Der Spiegel" dergisinde yayımlanmak üzere, Doğu Almanya'daki intiharlarla ilgili isimsiz bir makale gönderir. Çiftin hayatına çok fazla girmiş olan Wiesler, artık empati kurmaya başlamış olduğu için bu makaleden amirlerine bahsetmemiştir. Rejime eleştirel yaklaşan makalenin yayımlanması üzerine çok sinirlenen yetkililerin Dreyman hakkındaki kuşkuları artar.

Christa-Maria'nın kendisiyle buluşmama kararı alması üzerine sinirlenen Bakan Hempf, onun tutuklanmasını sağlar. Christa-Maria, kendini kurtarabilmek için Dreyman'ın dergi için yazdığı makalede kullandığı daktilonun saklandığı yeri söylemek

zorunda kalır. Christa-Maria'nın ifadesi üzerine eve baskın yapan Stasi adamlarından önce Wiesler, daktiloyu evden çıkarır. Ancak ihanetinden dolayı pişmanlık duyan Christa-Maria intihar eder. Wiesler'nın ihanetini sezen ama elinde kanıt olmayan Grubitz, onu görevden alır ve ceza olarak mektupların gizlice açılıp kontrol edildiği kapalı, güneş görmeyen bir bölüme verir. Bu olayın ardından 2 yıl geçer. Berlin Duvarı yıkılır ve iki Almanya birleşir. Stasi'nin bütün arşivleri halka açılır. Zamanında, gizlice evinin dinlendiğini ve hakkında kayıt tutulduğunu öğrenen Dreyman, bu belgeleri okur ve onları okudukça kendine yardım eden kişinin Wiesler olduğunu öğrenir, onu arar ve bulur; ancak onunla konuşamaz. Bunun üzerinden iki yıl geçer. Dreyman, “İyi Bir İnsan İçin Sonat” adını verdiği yeni kitabını, kod adıyla Wiesler'ya ithaf eder. Kitabı satın alan Wiesler, bu ithaf satırını görür görmez yıllar önce yapmış olduğu iyiliğin farkına varılmış olduğunu anlar.

7.3 Filmin Türkçe Dublajının Eşleme Bağlamında İncelemesi

TRT'nin yapmış olduğu dublajlı film, araştırmamızın ana materyalini oluşturmaktadır. Çeviribilim kapsamında ele alacağımız filmin çevirisinde, öncelikle filmin görsel-işitsel uyumuna dayanan eşleme kapsamında karşılaşılan çeviri sorunlarına ilişkin detaylı bir inceleme yapıldıktan sonra genel anlamda film çevirisine ilişkin çeviri sorunları üzerinde durulacaktır.

Bu bağlamda, öncelikle orijinal film izlenmiş, filmin Almanca diyalog metni (Alm. Dialogbuch) ile filmdeki diyaloglar karşılaştırılmıştır. Almanca diyalog metninden bir örnek:

INT. STASI-UNTERSUCHUNGSGEFÄNGNIS HOHENSCHÖNHAUSEN - MORGEN
Ein GEFANGENER in Zivil wird von einem uniformierten Wächter durch einen endlos scheinenden Gefängnisgang mit Linoleumboden geführt, an Dutzenden Zellen vorbei.
Titel auf Bild: "November 1984, BERLIN-HOHENSCHÖNHAUSEN

UNTERSUCHUNGSGEFÄNGIS DES MINISTERIUMS FÜR
STAATSSICHERHEIT"

Plötzlich schalten sich in der Länge des Ganges rote Warnlampen an.

WÄCHTER

Stehenbleiben. Blick nach unten.

Am Ende des Ganges wird über einen quer verlaufenden Korridor ein anderer Gefangener in Gefängniskittel vorbeigeführt. Als er durchgegangen ist, geht das rote Licht wieder aus.

WÄCHTER

Weitergehen.

Der Wächter führt den ersten Gefangenen weiter durch die Gänge, bis sie an der Tür zu einem der vielen Verhörzimmer stehenbleiben.

WÄCHTER

Anrede: Herr Hauptmann.

Er klopft an.

INT. HOHENSCHÖNHAUSEN, VERHÖRRAUM - ZUR GLEICHEN ZEIT

Önceki bölümlerde (bkz. 6.3.1.1, 6.3.2.2., 6.9), film ile birlikte diyalog metninin de gönderildiğini, bu metnin, sadece diyalogları değil, filmin seyrini belirten bilgileri de içerdiğini belirtmiştik. Orijinal film ile birlikte gönderilmiş olan Almanca diyalog metninden aldığımız bu kesitten de anlaşıldığı üzere, diyalog metni bir nevi özet senaryo niteliğindedir.

Filmin Almanca diyalog metni ile filmdeki Almanca diyalogların karşılaştırılması neticesinde, yazılı diyalog metninde ve kimi sahnelerde çok az da olsa değişiklikler yapılmış olduğu görülmüştür. Bu duruma ilişkin birkaç örnek verecek olursak:

- Filmde bir tiyatro oyununun galası gösterilmektedir. Oyunda yer alan bir oyuncunun sözünü bitirmesi beklenmeden üstten müzik girdiği için repliğini nasıl bitirdiği bilinmemektedir. Almanca diyalog metninde Marta, “*Nein, Schwester, glaube mir. Er ist gestürzt. In seinen Tod. Das große, starke Rad hat ihn zermahlen. Ich sehe es, und würd’ doch jeden Schrecken lieber sehen... Warum bleibt mir dies Sehen nicht erspart? Elena, geh nach Haus **und lege Trauer an. Ich werde Deine Schicht zu Ende führen.***” demektedir. Ancak filmde Marta “*Elena, geh nach Haus ...*” dediği esnada arka planda duyulmaya başlanan müzik, sözün önüne geçmiş ve sözün devamını duyulmaz yapmıştır.
- Oyunu izleyen Grubitz, Wiesler’ya metinde, “*Ich sage Dir doch: Der ist sauberer als sauber. Sogar Hempf kommt zu seiner Premiere. **Wenn wir so einen überwachen, schneiden wir uns ins eigene Fleisch***” demekte iken, filmde, “*Ich sage Dir doch: Der ist sauberer als sauber. Sogar Hempf kommt zu seiner Premiere. **Wenn man so einen überwacht, dann schneidet man sich ins eigene Fleisch***” demektedir.
- Önemli bir görüşmeyi kendi evinde yapabileceklerini söyleyen Dreyman’a, arkadaşı Hauser ‘olmaz’ anlamında başını sallayarak bir yazı yazar ve Dreyman’a gösterir. Diyalog metninde kağıtta “*15 Uhr **Bootssteg am Teufelssee***” yazdığı belirtilmektedir. Ancak filmde görülen kâğıtta “*15 UHR **EHRENMAL PANKOW***” yazmaktadır. Nitekim filmin devamında iskelede değil, bir anıtın (dikilitaşın) önünde buluşurlar.

Almanca diyalog metninde yazan replikler ile filmde işitilen repliklerin veya diyalog metninde belirtilen yazılı mesajlar ile filmde görülen görsel düzlemde yer alan yazıların örtüşmemesi veyahut da filmin çekilmesi planlanan mekânın daha sonradan değiştirilmesi nedeniyle diyalog metninde verilen mekân ile filmdeki mekânın aynı yer olmaması gibi durumlar, filmin çekim aşamasında diyalog metninde değişiklikler yapıldığını göstermektedir. Daha önceki bölümlerde diyalog metninin nihai metin olmadığını, çekimlerde değişiklikler yapılabildiğini belirtilmiştik (bkz. 6.3.). Almanca diyalog metninde yer alan bilgiler ile filmde yer alan görsel, işitsel veya yazılı bilgilerin örtüşmemesi nedeniyle, Almanca film dikkatlice izlenerek elimizdeki Almanca metin düzeltilmiştir.

Orijinal metin filme göre düzeltildikten sonra, çeviri metninin (teksttin) incelenmesine geçilmiştir. Öncelikle çeviri metni ile filmin Türkçesi kıyaslanmış, metinde yer alan bilgiler ile filmde yer alan bilgiler arasındaki farklılıklar işaretlenmiştir. Bu farklılıklar, çevirmenin yapmış olduğu çevirinin de nihai metin olmadığını, filmin seslendirilmesi aşamasında, seslendirme yönetmeninin metinde bazı değişiklikler öngörebildiğini göstermektedir. Bununla ilgili örnekler verelim:

- Tekstte: Tutuklu 227: “*Ben bir şey yapmadım!... **Bir şey bilmiyorum***” derken, filmde “*Ben bir şey yapmadım!... **Hiçbir şey bilmiyorum***” demektedir.
- Tekstte: WİSLER: “*İşlemediği bir suçtan dolayı sorgulanan masum bir tutuklu geçen her saatte daha sinirli olur, zamanla bağırmaya ve isyan etmeye başlar.. Suçlu ise sakinleşir, susar..ya da..ağlar...(GD) çünkü bilir ki haksız yere burada değildir ... (G) Eğer birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsan direnci kırılncaya kadar onu sorgulayacaksın*” demektedir. Filmde: “*İşlemediği bir suçtan dolayı sorgulanan masum bir tutuklu geçen her saatte daha sinirli olur, zamanla bağırmaya ve isyan etmeye başlar. Suçlu ise sakinleşir, susar ya da ağlar. Çünkü bilir ki haksız yere burada değildir. Eğer birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsan direnci kırılncaya kadar onu sorgulayacaksın, **bunu unutmayın***” demektedir.
- Tekstte: GRUBİTS: “*Bayan Zilant’ı gizlice evine getiren limuzinin plakasına gelince...o araba bakan Hemp’e aitmiş...*” diyerek devam ederken, filmde “***Bak sana ne söylüycem.** Bayan Zilant’ı gizlice evine getiren limuzinin plakasına gelince...o araba bakan Hemp’e aitmiş*” demektedir.

Film izlenerek düzeltilmiş olan orijinal metin ile yine film izlenerek düzeltilmiş olan tekst de kıyaslanmıştır. Bu karşılaştırmada, eşlemeyi de dikkate alan çevirmenin öncelikle ham çeviri yaptığı, daha açık bir ifadeyle orijinal diyalog metninden çeviri yaptığı anlaşılmıştır:

- Almanca diyalog metninde olan ancak filmde olmayan sözler de çevrilmiştir: Örneğin, metinde, MARTA’nın repliği: “*Nein, Schwester, glaube mir. Er ist gestürzt. In seinen Tod. Das große, starke Rad hat ihn zermahlen. Ich sehe es, und würd’ doch jeden Schrecken lieber sehen... Warum bleibt mir dies Sehen*”

nicht erspart? Elena, geh nach Haus und lege Trauer an. Ich werde Deine Schicht zu Ende führen” olarak belirtilmektedir. Oysa filmde Marta “*Nein, Schwester, glaube mir. Er ist gestürzt. In seinen Tod. Das große, starke Rad hat ihn zermahlen. Ich sehe es, und würd’ doch jeden Schrecken lieber sehen... Warum bleibt mir dies Sehen nicht erspart? Elena, geh nach Haus **und lege Trauer an. Ich werde Deine Schicht zu Ende führen***” derken sözünün “**und lege Trauer an. Ich werde Deine Schicht zu Ende führen**” kısmı duyulmamakta, müzik ön plana çıkmaktadır.

Ancak tekste Marta’nın repliği: “*Hayır kardeşim, inan bana ... Yere yığıldı..ve öldü... Büyük çarkın dişleri arasında ezildi... Gördüm ... insanı dehşete düşüren o anları... Neden bu görüntüler peşimi bırakmaz ki ... (GD) Elena! (ALT) Şimdi eve git **ve yas ilan et. Ben senin işlerini tamamlarım, merak etme***” şeklinde belirtilmektedir. Dolayısıyla filmin Türkçe dublajında da, arka planda duyulmaya başlayarak ön plana geçen müzik, Marta’nın sözünü bastıramamıştır. Çevirmen, çevirisini filmdeki repliğe göre yapmış olsa idi, repliğin “**ve yas ilan et. Ben senin işlerini tamamlarım, merak etme**” kısmı aktarılmamış ve filmde de seslendirilmemiş olacaktı.

- Almanca diyalog metninde, önemli bir görüşmeyi kendi evinde yapabileceklerini söyleyen Dreyman’a, arkadaşı Hauser’nın bir kağıt gösterdiği ve kâğıtta “**15 Uhr Bootssteg am Teufelssee**” [Saat 15’te Şeytan Gölü iskelesinde] yazdığı belirtilmektedir. Filmde görülen kâğıtta ise, “**15 UHR EHRENMAL PANKOW**” [Saat 15’te, Pankow anıtında] yazmaktadır. Filmin bir sonraki sahnesinde de, Pankow Parkı’nda bir anıtın (dikilitaşın) önünde buluşulmaktadır. Ancak tekste bu yazılı bilginin “**Saat 15:00 şeytan gölünün rıhtımında**” olduğu belirtilmiş ve filmde bu yazılı bilgi, okuyan kişinin kafa sesiyle verilmiştir. Filmin ilerleyen sahnesinde, bir rıhtım görmeyi bekleyen izleyici, bir anıtın önünde buluşulduğunu görünce şaşırılmaktadır.

Orijinal film, dublajlı film, diyalog metni, tekst incelemelerinden sonra, araştırmamızın odağını oluşturan eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları tespit edilmeye çalışılmıştır. Eşleme bağlamında tespit edilen çeviri sorunları, daha önce kuramsal kısımda oluşturduğumuz eşleme türleri sınıflandırması uyarınca gruplandırılmıştır.

7.3.1. Ağız Senkronu

Ağız senkronunda, sahnede görünen ve konuşmakta olan oyuncunun ağız hareketleri ile sözünün eşzamanlı olması önemlidir. Dolayısıyla ağız senkronu, dudağın telaffuz sırasında aldığı şekilden bağımsız olarak, oyuncunun ağzının hareket etmesiyle başlar ve/veya oyuncunun ağız hareketinin durmasıyla aynı anda biter. Çevirmen, çeviri sürecinde, seslendirme yönetmeni ise, seslendirme aşamasında ağız senkronuna dikkat etmek zorundadır. Zira oyuncunun ağız hareketlerinin izleyici tarafından rahatlıkla takip edilebildiği sahnelerde “ağız kaldı” olarak tabir edilen, oyuncunun ağzı oynadığı halde repliğin/sesin olmaması veya bunun tam tersi, oyuncunun ağzı oynamadığı halde repliğinin devam etmesi durumunda ortaya çıkan senkron sorunu, izleyiciyi oldukça rahatsız eder.

Senkrona ilişkin örneklemeler bulabilmek için öncelikle filmin Türkçesi çok kez izlenmiştir. Şunu belirtmeliyiz ki, bir izleyici olarak filmin genelinde, sadece birkaç sahnede senkron sorunu dikkatimizi çekmiştir. Daha fazla örneklemeler bulabilmek için film, daha dikkatli ve yavaşlatılarak izlenmiştir. Diğer yandan, eşlemeye ilişkin örneklemelere geçmeden önce yapmış olduğumuz genel incelemede, filmin dublajında, çeviri metninde (tekste) ekleme, çıkarma gibi değişikliklerin yapılmış olduğunu tespit etmiştik (bkz. 7.3). Bu nedenle ağız senkronu kapsamında kayıt aşamasında tekste yapılan değişikliklerin nedenlerine ilişkin örneklemeler de araştırılmıştır. Örneklemelerimiz, senkron sorunun kaynağı, senkronu kolaylaştıran etkenler ve senkron sorunun nasıl aşılmaya çalışılmış olduğunu gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Bu şekildeki incelememiz esnasında, senkron sorunun temel kaygısının dışında tamamen farklı bir kaygıyla (“boş ağız” kaygısıyla) eklemelerin de yapılabildiği fark edilmiştir.

7.3.1.1. Senkron Sorunu

Senkron sorunu temelde tümcenin/repliğin, orijinalinden daha kısa veya daha uzun olması halinde ortaya çıkmaktadır. Ancak, replikler aynı uzunlukta olsa dahi, konuşma hızının yavaş veya hızlı olması da senkron sorununa neden olabilmektedir.

Senkron sorunun aşılabilmesi için de çeviride değişiklikler yapılmak zorunda kalınmaktadır.

1. Tümcenin/Repliğin kısa olması: Hedef dil repliğinin, kaynak dil repliğinden daha kısa olması nedeniyle ortaya çıkan senkron sorunu iki şekilde görülmektedir:

a. Tümcenin kısa olması nedeniyle söze geç başlama: Hedef dil repliğinin, kaynak dil repliğinden daha kısa olması nedeniyle söze geç başlanması, oyuncunun ağız hareketlerinin sözsüz kalmasına neden olduğu için senkron sorunu oluşturmaktadır.

Örnek 1:

Doğu Almanya'da yaşayan yazar Dreyman, Doğu Almanya'daki intihar oranlarıyla ilgili bir makale yazmıştır. Bu makale gizlice, Batı Almanya'da bir dergide yayımlanmıştır. Bunun üzerine harekete geçen üst düzey yöneticiler, makalenin yazarını araştırmaktadır. Makaleye çok sinirlenmiş olan General, Yarbay Grubitz'i telefonla arayarak izahat istemektedir. Bu konuda çalışmalar başlattığını anlatmaya çalışan Grubitz'in sözü General tarafından sık sık kesilmektedir.

GRUBITZ: Genosse Armeegeneral...wir haben durch einen IM in der Spiegel-Redaktion in Hamburg eine Lichtpause des Original Artikels bekommen.

(1:25:43)

GRUBİTS: Hamburg'daki yazı işyerinde bulunan ajanımız sayesinde yazının bir fotokopisini ele geçirdik.

Filmden aldığımız bu kesitte, Grubitz önden yakın çekimdedir ve dudak hareketi çok belirgindir. Her iki tümce uzunlukları kıyaslandığında, Türkçe tümcenin, Almanca tümceden daha kısa olduğu görülmektedir. Türkçe repliğin kısalığı nedeniyle senkronu sağlayabilmek için söze daha geç başlanmıştır.

“Genosse Armeegeneral, wir **haben** durch einen IM in der Spiegel-Redaktion..”

“ ----- ----- ---- **Hamburg’daki** yazı işyerinde bulunan ajanımız...”

Seslendirmede tümceye “Genosse Armeegeneral” atlanarak başlanması senkron sorunu oluşturmuştur. Görüntüde bu noktada, oyuncu ağız hareketinin olmasına rağmen seslendirmede ses yoktur.

Bu senkron sorunu, “*Yoldaş generalim, Hamburg’ta derginin düzelti bölümündeki muhbirimiz sayesinde yazının bir nüshasını ele geçirdik*” şeklinde bir çeviriyle engellenebilir.

Örnek 2:

Yüzbaşı Wiesler, Batı Almanya’ya kaçan bir kişiye yardım edildiğinden şüphelendikleri için Tutuklu 227’yi itiraf ettirmeye çalışmaktadır. Bu sorgulama sürecini akademide derste kullanmak üzere kaydetmiştir. Tutuklunun yalan söylediğini gösteren belirtilere işaret etmektedir.

WIESLER: Es sagt das selbe, wie am Anfang, Wort für Wort. Wer die Wahrheit sagt, kann beliebig umformulieren. Tut es auch; ein Lügner hat sich genaue Sätze zurechtgelegt, auf die er bei großer Anspannung zurückfällt. 227 lügt. **Wir haben** zwei wichtige Indizien und können die Intensität erhöhen.

(0:03:49)

WISLER: Hep aynı cümleleri kuruyor..Kelime kelimesine. (GD) Gerçeği söyleyen kişi bunu istediği şekilde ifade edebilir..ve eder de ... (G) Ama bir yalancı ise söyleyeceği şeyi zihninde kurar ve sadece baskı altında gerçeği söyler ... 227 yalan söylüyor... iki tane kanıtımız var.. ve baskıyı artırabiliriz

Filmden aldığımız bu kesitte, Wiesler’nın yakın çekimde olması nedeniyle ağız ve dudak hareketleri çok belirgindir. Sözüünün son tümcesinde senkron sorunu göze çarpmaktadır.

“Wir haben **zwei** wichtige Indizien und können die Intensität erhöhen”

“ --- ----- **İki** tane kanıtımız var.. ve baskıyı artırabiliriz”

Görüldüğü üzere “*wir haben*” sözcükleri boş kalmıştır; oyuncu orijinalinde bu sözleri söylerken Türkçe seslendirmede herhangi bir söz yoktur. Seslendirmesinde konuşmaya, oyuncuyla aynı anda değil birkaç saniyelik bir gecikmeyle başlanmıştır.

Bu senkron sorunu, “***Bizim*** *iki tane kanıtımız var...*” şeklinde “bizim” iyelik adılının eklenmesiyle giderilebilir.

- b. Tümcenin kısa olması nedeniyle sözün erken bitmesi (“ağız kaldı”):** Hedef dil repliğinin, kaynak dil repliğinden daha kısa olması nedeniyle sözün erken bitmesi, oyuncunun ağız hareketlerinin sözsüz kalmasına neden olacağı için senkron sorunu oluşturmaktadır.

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, Tutuklu 227’yi sorgulama anını kaydetmiştir. Akademide verdiği derste bu kaydı örneklendirme için kullanır. Konuşmasını sağlamak için Tutuklu 227, kırk saat kadar uyanık tutulmuştur. Dersi dinlemekte olan bir öğrenci bu durumu insanlık dışı bulduğunu söyler. Bunun üzerine Wiesler, neden bu yöneme başvurdıklarını açıklar.

WIESLER: ... Wenn Sie wissen wollen, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, gibt es kein besseres Mittel, als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann.

(0:03:17)

WISLER: ...Eğer birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsan direnci kırılncaya kadar onu sorgulayacaksın. **Bunu unutmayın.**

Bu sahnede oyuncu oldukça yakın çekimdedir. Ağız ve dudak hareketleri çok belirgindir. Bu nedenle senkron hayli zorlaşmaktadır. Her iki tümcenin uzunluğuna baktığımızda ekleme (“bunu unutmayın”) olmadan Türkçe metnin, orijinal metinden oldukça kısa olduğunu görüyoruz. Bunun nedeni, Türkçe repliğin, orijinal repliğin tüm metinbirimlerini içermiyor olmasıdır. Çevirmen, “*eğer birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsanız direnci kırılncaya kadar onu sorgulamaktan başka daha iyi bir yol yoktur*” şeklinde olması

gereken söylemi, “*eğer birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsan direnci kırılıncaya kadar onu sorgulayacaksın*” şeklinde çevirmiştir. Film izlendiğinde, tekstteki repliğe “***bunu unutmayın***” sözünün eklenmiş olduğu görülmektedir. Çevirmenin yapmış olduğu atlama nedeniyle kısalan replikte “ağız kaldı” durumunu önlemek için seslendirme yönetmeni kayıt aşamasında “***bunu unutmayın***” sözünü eklemiştir.

2. **Tümcenin/Repliğin uzun olması:** Hedef dil repliğinin, kaynak dil repliğinden daha uzun olması nedeniyle sözün geç bitmesi, senkron sorunu oluşturmaktadır. Oyuncunun ağzının hareket etmemesine, dudaklarının kapalı olmasına rağmen sözün devam etmesi izleyiciyi rahatsız etmektedir.

Örnek:

Yazar Dreyman, kendi evinde, arkadaşı Paul Hauser ve Batı Almanya’da yaşayan ve oradaki bir dergide editör olan Hessenstein ile birlikte, Doğu Almanya’nın aleyhinde gizlice yazacağı makale hakkında konuşmaktadır. Dreyman’ın evini dinlemekte olan Yüzbaşı Wiesler, Hessenstein’in Doğu Almanya hakkında olumsuz eleştirel konuşması ve Dreyman ile Hauser’nin bu konuşmaya katılması üzerine sinirlenerek, bir rapor hazırlar ve durumdan Yarbay Grubitz’i haberdar etmek için onun yanına gider. Grubitz Wiesler’ya o sırada önünde duran doktora tezinden örnekler okur ve sözü bittikten sonra Wiesler’ya neden geldiğini sorar.

GRUBITZ: ... Haha, weißt Du, was das allerbeste ist: Die meisten von diesem Typ 4, die wir so bearbeitet haben, die schreiben ei’ überhaupt nicht mehr, oder malen nicht mehr, oder oder oder was auch immer so Künstler tun. Und das, ohne daß wir irgendeinen Druck ausüben, (GD) einfach so, sozusagen (G) als Geschenk! ! **Was führt Dich zu mir? Entwicklungen im Falle Dreyman?**

(1:19:13)

GRUBİTS: ... (gülme) en iyisi ne biliyor musun?... bu şekilde davrandığımız dördüncü gruba giren sanatçılar, daha sonra ellerine kalem almıyorlar ya da resim ya da her neyse işte... hiç baskı yapmadan, kendiliğinden gerçekleştiriyor.

(GD) sanki bir hediye gibi... (G) böylesi güzel değil mi? **Seni buraya hangi rüzgar attı ... Drayman meselesindeki gelişmeler mi?**

Bu örnekleme oyuncu oldukça yakın çekimdedir, ağız ve dudak hareketleri çok belirgindir. Oyuncunun repliğinin uzun olmasından dolayı sadece örneklendirmek için söylemden, diğer bir deyişle tirattan¹⁰⁴ aldığımız bu kesitte, oyuncunun son tümcesinde senkron sorunu dikkat çekmektedir.

“Was führt Dich zu mir? Entwicklungen im Falle Dreyman?”

“Seni buraya hangi rüzgâr attı? Drayman meselesindeki **gelişmeler mi?**”

Bu tümcede oyuncu orijinalinde “*Dreyman*” derken Türkçesinde “*meselesindeki*” demektedir. Söylemin devamı olan “***gelişmeler mi***” sözü boşta kalmıştır. Ancak oyuncu “*Dreyman*” dedikten sonra ağzını hemen kapatmaktadır. Bu nedenle “***gelişmeler mi***” sözünde oyuncunun ağzı tamamen kapalı durumdadır. Türkçe repliğin, Almanca replikle aynı anda bitmemesi senkron sorununa neden olmuştur.

Oyuncunun repliği “*Seni buraya hangi rüzgâr attı? **Drayman meselesi mi?***” şeklinde olduğunda, tümcenin uzunluğundan dolayı yaşanan senkron sorunu önlenebilmektedir. Almanca “*Entwicklungen*” (“*gelişmeler*”) metinbiriminin tümceden çıkarılması, anlamda bir bozulmaya veya kayba neden olmayacaktır. Zira Grubitz, durumda bir değişiklik, bir gelişme olmadan Wiesler’nın yanına gelmeyeceğini bilmektedir. Bu nedenle, senkronu sağlama amacıyla “***Drayman meselesindeki gelişmeler mi?***” yerine, “***Drayman meselesi mi?***” denilebilir.

3. **Konuşma hızının yavaş olması:** Kuramsal bölümde, konuşmanın, senkronu sağlamak için yavaşlatılıp hızlandırılabilirdiği, ancak bunun, karakter eşlemesi ve paralinguistik eşleme gözetilerek yapılabileceği belirtilmiştir (bkz. 6.5.1.1.). İncelediğimiz filmin bir sahnesinde, Almanca ve Türkçe tümcelerin aynı uzunlukta olmalarına rağmen, seslendirmede senkron sorununun ortaya çıktığı görülmüştür.

¹⁰⁴ Tirat: Bir oyuncunun uzun konuşması. (Kaçan, 2010: 89).

Örnek:

Yazar Dreyman, doğum günü dolayısıyla evinde bir parti düzenlemiştir. Bu partiye dostlarını ve arkadaşlarını çağırmıştır. En yakın dostu sahne yönetmeni Jerska da gelmiştir. Ancak çalışma yasağı olması nedeniyle bunalımda olan Jerska, partide eğlenmeyerek bir kenarda kitap okumaktadır. Bunu fark eden Dreyman, dostunun yanına gider.

JERSKA: Ich hab Dir auch etwas mitgebracht.

DREYMAN: **Bist Du wirklich hierher gekommen, um zu lesen?**

JERSKA: Es ist immerhin Brecht. Ich komme mir vor wie ein Hochstapler unter all diesen Leuten.

(0:29:31)

YERSKA: Ben de sana bir hediye getirdim

DRAYMAN: **Buraya gerçekten kitap okumaya mı geldin?**

YERSKA: Ne de olsa Breht. Bu insanların arasında sahtekâr gibi hissediyorum.

“Bist Du wirklich hierher gekommen, um zu lesen?”

“Buraya gerçekten kitap okumaya mı geldin?”

Almanca tümce ile Türkçe tümce, senkron sorununa neden olmayacak şekilde aynı uzunlukta olmasına rağmen film izlendiğinde Türkçe tümcedeki “**geldin**” eylem sözcüğü, oyuncunun Almanca repliğinin bitmesiyle ağzını kapattığı karede söylenmektedir. Bu nedenle oyuncu ağzı kapalıyken “**geldin**” demektedir. “*Geldin*” eylem sözcüğünde yaşanan aşma nedeniyle senkron sorunun ortaya çıkmasının nedeni, konuşma hızının yavaşlatılmış olmasıdır. Filmin Almancasında, bu sahnede oyuncu daha hızlı konuşurken, Türkçesinde daha yavaş konuşmaktadır.

7.3.1.2. Senkronu Kolaylaştıran Etkenler

Filmin dublajının senkron bağlamında incelenmesi esnasında, senkronu kolaylaştıran bazı etkenlerin olduğu görülmüştür. Bu etkenler, filmin görsel düzlemiyle, oyuncunun GD olduğu karelerle, konuşma aralarında verdiği boşluklarla bağlantılıdır.

1. **Oyuncunun, sözüne başlarken veya sözünü bitirirken GD olması:** Filmdeki karakter konuşmasına başlarken ya da konuşmasını bitirirken görüntüde değil ise, senkron çok fazla sorun olmamaktadır. Sadece dikkat edilmesi gereken nokta, söylem, orijinaliyle aynı anda başlamalı ya da bitmelidir. Hem aynı anda başlayıp hem de aynı anda bitmek zorunda değildir. Bu durum, çevirmene kısmen bir rahatlık sağlamaktadır.

Örnek:

Dreyman'ın yazmış olduğu tiyatro oyununun galasında kutlama yapılırken Bakan Hempf, Dreyman'ı ve başrol oyuncusu Christa-Maria Sieland'ı öven konuşmasından sonra ikilinin yanına gider ve konuşmasıyla ilgili yorumlarını alır:

HEMPF: Wie hat Ihnen denn meine kleine Rede gefallen?

DREYMAN: Danke.

HEMPF: (GD) **Ihr Stück (G) hat mir auch gut gefallen.** (GD) **Nein, wirklich, war gut.**

HAUSER: "Ingenieur der Seele"...Das war Stalin, den Sie zitiert haben.

(0:13:02)

HEMPF: Yaptığım konuşmayı beğendiniz mi?

DRAYMAN: Teşekkür ederim

HEMPF: (GD) **Ben de (G) oyunlarınızı çok beğendim...** (GD) **gerçekten çok iyiydi.**

HAUSER: Ruhun mühendisleri...Bunu söyleyen Stalin'di.

“(GD) Ihr Stück (G) hat mir auch gut gefallen. (GD) Nein, wirklich, war gut.”

“(GD) Ben de (G) oyunlarınızı çok beğendim (GD) gerçekten çok iyiydi.”

Oyuncuların yakın çekimde olduğu bu diyalogda Bakan Hempf “*Ben de oyunlarınızı çok beğendim... gerçekten çok iyiydi*” sözünü söylerken kamera oyuncuyu farklı açılardan çekmiştir. “*Ben de*” derken arkadan, “*oyunlarınızı çok beğendim*” derken önden, “*gerçekten çok iyiydi*” derken de tekrar arkadan çekim yapılmıştır. Görüldüğü üzere, oyuncu repliğine başlarken de repliğini bitirirken de görüntü dışıdır. Orijinal tümceyle çeviri tümcesinin aynı uzunlukta olmasıyla senkron sağlanmıştır. Dolayısıyla repliğin seslendirilmesi, oyuncunun sözüyle aynı anda başlayıp aynı anda bitmektedir. Bu sayede diğer bir karakter olan Hauser’nın sohbete aniden sert bir girişle katılması, Hempf’in sözünün kesilmesine neden olmamıştır. Her ne kadar oyuncunun GD olduğu karelerde senkron sorun değilse de repliğin orijinaliyle aynı anda bitmesi, diğer oyuncunun repliği ile çakışmaması (üstüne konuşma olmaması) anlamında önemlidir.

- 2. Oyuncunun, söyleminde metinbirimleri arasında verdiği boşluklar (‘es’ler) ve GD olduğu kareler:** Oyuncunun konuşma sırasında görüntü dışı olduğu karelerin süresi, senkron için değerlendirilmiştir. Ancak bu durum çevirmene kısmen kolaylık sağlıyor olsa da, senkronun sağlanabilmesi için metin uzunluklarının birbirinden çok farklı olmaması gerekmektedir.

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, akademide öğrencilere, bir tutuklunun nasıl sorgulanması gerektiğine ilişkin ders vermektedir.

WIESLER: Ein unschuldiger Häftling wird mit jeder Stunde, die man ihn länger dabehält, zorniger, wegen der Ungerechtigkeit, die ihm widerfährt. Er schreit und tobt. Ein Schuldiger wird mit den Stunden ruhiger, und schweigt, oder weint. (GD) Er weiß, daß er zurecht dort sitzt. (G) Wenn Sie wissen wollen, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, gibt es kein besseres Mittel, als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann.

(0:03:00)

WİSLER: İşlemediği bir suçtan dolayı sorgulanan masum bir tutuklu geçen her saatte daha sinirli olur, zamanla bağırmaya ve isyan etmeye başlar. Suçluysa sakinleşir, susar (GD) ya da ağlar, çünkü bilir ki haksız yere burada değildir. (G) Eğer birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsan direnci kırılıncaya kadar onu sorgulayacaksın bunu unutmayın.

Bu örneklemede, satır sayısı bazında, Türkçe repliğin, Almanca replikten daha kısa olduğu görülmektedir. Bu kısalığın, “ağız kaldı” duruma neden olması beklenir. Ancak her ne kadar Almanca metin, Türkçe metinden daha uzun görülse de, Türkçe metnin hece sayısı (121) Almanca metinden (100) daha fazladır:

“İş|le|me|di|ği bir suç|tan do|la|yı sor|gu|la|nan ma|sum bir tu|tuk|lu ge|çen her sa|at|te da|ha si|nir|li o|lur, za|man|la ba|ğır|ma|ya ve is|yan et|me|ye baş|lar. Suç|luy|sa sa|kin|le|şir, su|sar ya da ağ|lar, çün|kü bi|lir ki hak|sız ye|re **bu|ra|da** de|ğil|dir. E|ğer bi|ri|nin ma|sum o|lup ol|ma|dı|ğı|nı bil|mek is|ti|yor|san di|ren|ci kırı|lin|ca|ya ka|dar o|nu **sor|gu|la|ya|cak|sın** bu|nu u|nut|ma|yın” = 121 Hece

“Ein un|schul|di|ger Häft|ling wird mit je|der Stun|de, die man ihn län|ger da|be|hält, zor|ni|ger, we|gen der Un|ge|rech|tig|keit, die ihm wi|der|fährt. Er schreit und tobt. Ein Schul|di|ger wird mit den Stun|den ru|hi|ger, und schweigt, oder weint. Er weiß, daß er zu|recht dort sitzt. Wenn Sie wis|sen wol|len, ob je|mand schul|dig ist oder un|schul|dig, gibt es kein bes|ser|es Mit|tel, als ihn zu be|fra|gen, bis er nicht mehr kann” = 100 Hece

Bu durumda da bir ‘aşma’ kaçınılmaz olacaktır. Ne var ki, ne bir “ağız kaldı”, ne de bir ‘aşma’ durumu söz konusu olmamıştır. Senkronun sağlanmasını sağlayan etkenler şunlardır: Hece sayısını etkileyen etkenler ve hecelerin söyleniş uzunluğu. Her ne kadar Türkçe yazıldığı gibi okunan bir dil olsa da bunun aksini gösteren örnekler de bulunmaktadır. Örneğin fiillerdeki /a/ ve /e/ sesleri telaffuzda /ı/, /i/, /u/, /ü/ sesine dönüşür ve bu yazıda gösterilmez. Örneğin , “alacak” – “alıcak”, “bekleyen” – “bekliyen” olarak telaffuz edilir. Bu yazılış ve

okunuş farklılıkları sözcüğün söyleniş uzunluğunu ve süresini etkilediği için dolaylı olarak senkronu da etkilemiş olur. Bunun yanı sıra örnekleme, Türkçesinde “*burada*” ve “*sorgulayacaksın*” sözcükleri okunuşta “*burada*”, “*sorgulıycaksın*” şeklinde telaffuz edilir. Dolayısıyla hece sayısı değişir = 119 olur. Yazılan-okunan farkı durumu, sadece Türkçede değil bütün dillerde söz konusudur. Aynı şekilde Almancada da bunun gibi farklılıklar vardır. Örneğin, “*ich habe einen Neuen*” – “*ich hab’ nen Neuen*”, “*was ist denn?*” – “*was is’n?*” olarak söylenir. Diğer yandan, oyuncunun GD olduğu süreler ile metinbirimler arasında vermiş olduğu boşluklar (‘es’ler) senkron için değerlendirilmiştir. Şöyle ki, oyuncu görüntü dışındayken söylediği sözcükler Almancasında 8 (*Er weiß, daß er zu|recht dort sitzt*), Türkçesinde 22 (*ya da ağ|lar, çün|kü bi|lir ki hak|sız ye|re bur|da de|ğil|dir ve u|nut|ma|yın*) hecedir. Bu durumda, oyuncu görüntüde iken söylenen sözün hece sayısı Almancada $100 - 8 = 92$, Türkçede $119 - 22 = 97$ olmaktadır.

Filmden aldığımız bu örnekleme yaptığımız irdeleme neticesinde, senkronu sağlamak için yapılan hece sayımının, her zaman için doğru neticeye ulaştırmadığı, hece sayısı kadar hecelerin söyleniş uzunluklarının da senkrona etkili olduğu, bunun yanı sıra oyuncunun GD olduğu karelerin süresiyle, söyleminde verdiği ‘es’lerin senkron için değerlendirilebileceği görülmüştür.

3. **Oyuncunun ağzının kapalı olmaması:** Senkronun önemli olduğu sahneler oyuncunun görüntüde olduğu sahnelerdir. Burada dikkat edilmesi gereken, söz bitiminden sonra dudakların açıklığı veya kapalılığıdır. Dudakların hafif aralık olduğu kareye sözde taşma yapılabilir.

Örnek 1:

Yönetmen arkadaşı Jerska’nın kara listede olması nedeniyle uzun yıllar çalışamamasına bağlı olarak bunalıma girerek intihar etmesi üzerine rejimi sorgulamaya başlayan yazar Dreyman, Doğu Almanya’da gerçekleşen intiharlarla ilgili gizlice bir metin yazar ve bu metnin Batı Almanya’da bir dergide yayımlanması için, arkadaşı Hauser ile birlikte derginin editörü Hessenstein ile kendi evinde görüşür. Makalenin dergiye nasıl hazırlanacağı hakkında konuşurlar. Hessenstein, Dreyman’ın evinin güvenli olup olmadığını,

dinlenip dinlenmediğini merak eder. Hauser, Doğuda ceza almadan istediğini söyleyebileceği tek yerin Dreyman'ın evi olduğunu söyler. Bunun üzerine Hessenstein şöyle der:

HESSENSTEIN: (GD) Gut, dann lassen Sie uns (G) **darauf anstoßen**. (GD) Die Flasche ist nämlich echt... (G) Auf daß Sie Gesamtdeutschland das wahre Gesicht der DDR zeigen! (F) (GD) zum Wohl. Na es wird besser als scotisch. Auf gutes Gelingen.

(1:16:50)

HESSENŞTAYN: (GD) Güzel... öyleyse (G) **bunun şerefine kadeh kaldıralım**... (GD) bu şişe gerçek çünkü... eeıı Doğu Almanya'nın gerçek yüzünü göstermek şerefine.... (F) (GD) Hehehehe... şerefe... Ruslarınkinden daha iyidir... başarınıza

“darauf anstoßen”

“bunun şerefine **kadeh kaldıralım**”

Bu örnekte yakın çekimde olan Hessenstein'in ağız hareketleri rahatlıkla takip edilebilmektedir. Ayrıca, oyuncunun konuşmasında boğumlanma hareketlerinin net olması nedeniyle dudak hareketleri belirgindir. Filmin orijinalinde oyuncu görüntüde iken “*darauf anstoßen*” sözünü söylemektedir. Türkçe çevirisinde ise “*bunun şerefine kadeh kaldıralım*” denilmektedir. Görüldüğü üzere, iki sözcük yerine dört sözcük söylenmektedir. Dolayısıyla tümcenin “*kadeh kaldıralım*” kısmında oyuncunun ağzı hareket etmemektedir. Ancak oyuncunun “*anstoßen*” dedikten sonra ağzı yarı açık kalır ve bir saniyelik bir beklemeden sonra ağzını kapatır. Zira bu esnada hafif bir tebessüm yapmaktadır. Dudakların bu bir saniyelik hafif aralık kalma süresine “*kadeh kaldıralım*” sözcüğü yerleşmiştir ve “*kaldıralı**m***” sözcüğündeki /m/ çift dudak ünsüzünde de zaten oyuncunun ağzı kapanmış olduğundan fonetik eşleme sorunu da olmamıştır.

Örnek 2:

Yüzbaşı Wiesler ile birlikte yemeğe çıkan Yarbay Grubitz, yazar Dreyman'ı gözetlemeye başlayan Wiesler'nin tuttuğu raporlar hakkında konuşurken masanın diğer ucunda oturan üç kişinin yanına elinde tabldotuyla bir çalışan (Stigler) gelir ve oturur. Bu sırada da arkadaşlarına partinin genel sekreteriyle ilgili bir fıkra anlatmaya başlar. Grubitz ve Wiesler'yı fark edince susar ve özür diler. Grubitz fıkrasına devam etmesi için onu cesaretlendirir. Ancak fıkranın sonunda sert bir tavırla çalışanın ismini, rütbesini ve birimini sorar. Bunun için ceza alacağını ima eder.

STIGLER: Bitte...bitte...Genosse Oberstleutnant, ich, ich, ich hab' doch nur... ich hab' doch nur...

GRUBITZ: **Sie haben doch nur...unsere Partei verhöhnt. Das war Hetze, Und sicher nur die Spitze des Eisbergs.**

(0:37:17)

ŞTİGLER: eh ..eh... bakın yarbayım ... ben ... ben sadece...

GRUBİTS: (Ü) **sen sadece ... partimizle dalga geçtin ... buna tahrik denir ... kuşkusuz bu buz dağının görünen kısmı. ...**

Oyuncuların yakın çekimde olduğu bu sahnede Stigler'nın sözünü keserek onun tümcesine devam eden Grubitz'in repliğinin “***dalga geçtin***” kısmını söylerken ağız hareketi yoktur ve ağzı tam kapalı değil yarı açıktır. Bir sonraki tümcesine başlayana kadar da bir sessizlik süresi vardır. Türkçe seslendirmesinde “***dalga geçtin***” sözcükleriyle yaşanan aşma, bu boşluktan yararlanılarak telafi edilmiştir. Zira bu iki sözcüğün telaffuzunda belirgin bir dudak hareketi değil, çok hafif bir ağız hareketi yapılması gerekmektedir. Dolayısıyla bu söz aşmasında ağız senkronu sorunu yaşanmamıştır.

7.3.1.3. Senkron Sorununa İlişkin Çözümler

Filmin dublajını incelediğimizde, bazı durumlarda çevirmenin veya seslendirme yönetmenin senkronu sağlayabilmek için tekstte ekleme, çıkarma veya değiştirme gibi değişiklikler yaptığı saptanmıştır.

1. **Ekleme yapma:** Oyuncunun özellikle yakın çekimde olduğu sahnelerde, hedef metnin, kaynak metinden daha kısa olması nedeniyle yaşanacak olan senkron sorununu çözmek için, orijinal metinde olmayan bir metinbirim, hedef dil repliğine eklenmiştir. Bu eklemelerde dikkat edilmesi gereken nokta, ekleme nedeniyle söylemin anlamında bir değişikliğin veya anlamda bir bozulmanın olmamasıdır.

Örnek 1:

Oyuncu sevgilisi Christa-Maria'nın Bakan Hempf ile olan zorlama ilişkisini öğrenen yazar Dreyman, bu ilişkiyi bitirmek için sevgilisini ikna etmeye çalışır. Ancak Christa-Maria, buna mecbur olduğunu ve gerekçelerini söyler.

CHRISTA-MARIA: Nein?... Brauche ich ihn nicht? Brauche ich dieses ganze System nicht? Und Du? Du brauchst es ja dann auch nicht? Oder erst recht nicht? Aber Du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett? Warum tust Du es denn? Weil sie Dich genauso zerstören können, trotz Deines Talents, an dem Du noch nicht einmal zweifelst. Weil sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf, und wer inszeniert. Du willst nicht so enden wie Jerska. Und ich will es auch nicht! Und deshalb gehe ich jetzt...

(0:56:25)

K.MARIA: Yok mu?... ona muhtaç değil miyim? ... Bütün bu sisteme muhtaç değil miyim? ... ya sen?... senin de ihtiyacın yok mu?.. Başlarda olmadı mı?.. Her ne söyleseler yapmıyor musun?.. Sen neden yapıyorsun?..Şüphe etmediğin yeteneğine rağmen.. seni de mahvedebilirler **bunu çok iyi biliyorsun** ...Ne oynanacağını (F)(GD)veya kimin oynayıp ve kimin yöneteceğini onlar belirliyor

... Sonunun Yerska gibi olmasını istemiyorsun ... ben de istemiyorum... bu nedenle şimdi gidiyorum.

“Weil sie Dich genauso zerstören können, trotz Deines Talents, an dem Du noch nicht einmal zweifelst”

“Şüphe etmediğin yeteneğine rağmen.. seni de mahvedebilirler **bunu çok iyi biliyorsun**”

Oyuncunun yakın çekimde olduğu bu sahnede, Türkçe tümcenin, orijinal tümceden daha kısa olması nedeniyle yaşanacak olan senkron sorununu çözmek için “**bunu çok iyi biliyorsun**” sözü eklenmiştir. Tekstte çevirmen, “**bunu biliyorsun**” şeklinde bir ekleme yapmıştır. Bu ekleme kayıt aşamasında “**bunu çok iyi biliyorsun**” olarak seslendirilmiştir. Anlamı pekiştiren “**cok iyi**” niteleme belirtecinin eklenme nedeninin, çevirmenin yapmış olduğu eklemeye rağmen senkronun tam olarak sağlanamamış olmasından kaynaklanmış kanaatindeyiz. Böylelikle “ağız kaldı” durumunun ortaya çıkması engellenmiş, senkron sağlanmıştır. Ayrıca, bu eklemeler söylemin anlamında bir bozulmaya neden olmamıştır.

Örnek 2:

Yarbay Grubitz, işyerinde birlikte yemeğe çıktığı arkadaşı Yüzbaşı Wiesler ile yazar Dreyman’ın evinin dinlenmesi hakkında konuşmaktadır. Wiesler, Dreyman’ın evini gözetlerken, Dreyman’ın sevgilisi Christa-Maria’yı bir limuzinden inerken görmüştür ve aracın plakasının araştırılmasını istemiştir.

GRUBITZ: Wegen Deiner Autokennzeichen-Anfrage von der Limousine, die Frau Sieland nachts heimlich (GD) nach Hause gebracht hat...Es handelt sich hier um den Wagen von Minister Hempf...Wiesler, führende Genossen dürfen wir nicht erfassen. ...

(0:34:36)

GRUBİTS: **Bak sana ne söyleyeceğim**. Bayan Zilant'ı gizlice (GD) evine getiren limuzinin plakasına gelince...o araba Bakan Hemp'e aitmiş... Wisler,.. üst düzey yöneticileri gözetleyemeyiz...

“Wegen Deiner Autokennzeichen-Anfrage von der Limousine, die Frau Sieland nachts heimlich nach Hause gebracht hat”

“**Bak sana ne söyleyeceğim**. Bayan Zilant'ı gizlice evine getiren limuzinin plakasına gelince”

Yakın çekimde olan oyuncunun dudak hareketleri uyarınca senkronu sağlamak için tümceye orijinalinde olmayan metinbirim eklenmesi gerekmiştir, zira hedef dildeki söylem, kaynak dildekine nazaran daha kısadır. İrdelediğimiz bu örnekleme, “*bak sana ne söyleyeceğim*” metinbirimi, kaynak metinde ve tekstte yer almamaktadır. Dolayısıyla bu metinbirim, muhtemelen kayıt aşamasında eklenmiştir. “*Bak sana ne söyleyeceğim*” sözü, Türk kültüründe önemli bir söze başlamadan önce karşı tarafın dikkatini çekmek için söylenilen kalıplaşmış bir deyiştir. Bu nedenle, senkronu sağlamak amacıyla eklenmiş olan bu deyiş, ifadenin anlamını olumsuz yönde etkilememektedir.

- “**Boş ağız**” izlenimini silmek için replik ekleme: Senkronu sağlamak için yapılan eklemelerle ilgili olarak filmde dikkatimizi çeken bir hususu da belirtmekte fayda var. Senkron kaygısıyla yapılan eklemelerin asıl amacının haricinde, farklı bir kaygıyla (“boş ağız” izlenimini ortadan kaldırmak için) yapıldığını düşündüğümüz bir sahneyle karşılaşırız.

Örnek:

Yazar Dreyman, evinde doğum günü partisi vermektedir. Partide, yüksek sesle müzik dinlenmektedir. İçki isteyen arkadaşlarına istediklerini getirmek üzere bir odadan diğerine geçen Dreyman, sohbet eden bir grup arkadaşının yanından geçerken onlara kısaca bir şeyler söyler ve yürümesine devam eder.

CHRISTA-MARIA: Wollt ihr was trinken?

GAST 1: Gerne. Ne Selters.

GAST 2: Für mich Votka

DREYMAN: Ich hol euch was. Was soll das? Warum sitzt Albert dort ganz alleine?

WALLNER: Er will nicht mit uns reden. Er hat uns alle abgewiesen.

(0:28:57)

K.-MARIA: Bir şey içmek ister misiniz?

LİNE: Maden suyu lütfen.

WALTER: Bana votka

DRAYMAN: Ben getiririm .. **Merhaba, hemen geliyorum...** Neler oluyor?

Albert neden tek başına orada?

WALLNER: Bizimle konuşmak istemiyor. Hepimizi başından savdı.

Filmin orijinalinde gürültülü bir ortamda, uzakta görünen oyuncunun ağız hareketinin olmasına rağmen repliğinin olmamasına karşın, seslendirmede ağız hareketinden dolayı oyuncuya replik eklenmiştir. Filmin dublajında bu sahnede Dreyman, siparişleri getirmek için diğer odaya giderken gördüğü arkadaşlarına “***merhaba, hemen geliyorum***” diyerek geçer. Filmin orijinalinde ise, oyuncunun burada arkadaşlarına bir şeyler söylediği görülmekte, ancak oyuncunun repliği bulunmamaktadır. Filmin çevirisinde, izleyicide “boş ağız” düşüncesini oluşturmamak için Dreyman’a, konseptte uygun replik eklendiği fark edilmiştir. Bu ekleme, izleyicinin, seslendirmenin yapılmamış olduğunu düşünebileceği kaygısından kaynaklanmış olabilir.

2. **Çıkarma yapma:** Ağız hareketinin olmamasına rağmen repliğin devam ediyor olması nedeniyle yaşanan senkron sorununu engelleyebilmek için, anılmaması durumunda söylemin içeriğinde bir bozulmaya veya eksilmeye neden olmayacak durumlarda, daha önce adı geçen metinbirimin tümceden çıkartıldığı görülmüştür.

Örnek:

Doğum günü partisi için evde hazırlık yapan Dreyman ve Christa-Maria, Dreyman'ın artık hediye olarak kitap istemediğini konuşmaktadır. Bu esnada Christa-Maria, Dreyman'a hediyesini uzatır. Paketten kravat çıktığını gören Dreyman, kravatı bağlayamayacağı için biraz endişelenir. Christa-Maria bu durumu fark eder.

CHRISTA-MARIA: Du hast doch gesagt, du willst keine Bücher...oder kannst Du am Ende gar keinen Schlips binden, Du alter Arbeiterdichter?

DREYMAN: **Ich, keinen Schlips binden? Ich bin im Schlips geboren.** Du vergißt, daß ich mich durch eigene Kraft von den Fesseln des Bürgertums freikämpfen mußte.

(0:26:09)

KRISTA-MARIA: Kitap istemediğini söylemiştin... Kravat bağlayamıyorsun değil mi proletarya şairi?

DRAYMAN: **Ben mi bağlayamıyorum?... Kravatla doğmuşum ben...** Sanırım unuttun ama ben burjuvazinin zincirlerinden savaşarak kurtuldum.

“Ich, keinen Schlips binden? Ich bin im Schlips geboren”

“Ben mi (kravat) bağlayamıyorum? Kravatla doğmuşum ben”

Bu iki tümcenin karşılaştırılmasından da görüleceği üzere Almanca tümceden “*kravat*” sözcüğü çıkartılmıştır. Aksi halde Türkçe söyleminde bir aşma söz konusu olacaktır. Dreyman o esnada Christa-Maria'nın uzattığı kutunun içinden kravatı çıkarmakta olduğundan, “*kravat*” sözcüğünün söylenmemesi sorun teşkil etmemektedir. Zira daha önce adı geçen ve hakkında konuşulmaya devam edilen kravat, görüntüde de zaten yer almaktadır. Bu durum çeviri için, filmin hem işitsel hem de görsel olmasının sağladığı bir avantajdır.

3. **Senkronu sağlamak için adıl kullanma:** Daha önce belirtilmiş olan bir nesne veya özne için bir sonraki tümcede adıl kullanılmıştır.

Örnek:

Oyuncu sevgilisi Christa-Maria'nın Bakan Hempf ile ilişkisi olduğunu öğrenen Dreyman, sevgilisinin kariyerini riske atmamak için Bakan ile birlikte olduğunu farkındadır. Yine sevgilisinin Bakan ile buluşmak üzere dışarı çıkmak için hazırlandığını gören Dreyman, onu kaybetmekten korktuğunu söyler. Bunun üzerine Christa-Maria, sadece birkaç saatliğine gideceğini ve geri döneceğini, endişelenmemesi gerektiğini belirtir.

DREYMAN: Früher hatte ich immer nur vor zwei Sachen Angst: **Vor dem Alleinsein und vor dem Nicht-Schreiben-Können. Seit Alberts Tod ist mir das Schreiben egal und ... andere Menschen auch.** Jetzt habe ich nur noch Angst, ohne Dich zu sein.

CHRISTA-MARIA: Heute Abend darfst Du Dich aber nicht fürchten. Ich gehe nämlich nur für ein paar Stunden weg.

DREYMAN: Wohin.

(0:54:41)

DRAYMAN: Eskiden sadece iki şeyden korkardım **biri yalnızlıktan, diğeri ise yazamamaktan. Albert'in ölümünden bu yana artık hiçbir şey ... **umurumda değil.**** Sadece seni kaybetmekten korkuyorum.

K.MARIA: Bu akşam korkmana gerek yok. Bir yere kadar gidip geleceğim.

DRAYMAN: Nereye?

“Seit Alberts Tod ist mir **das Schreiben egal und andere Menschen auch**”

“Albert'in ölümünden bu yana **artık hiçbir şey ... umurumda değil**”

Filmin orijinalinde “*Albert'in ölümünden bu yana **yazmak da** umurumda değil, **diğer insanlar da***” şeklinde olan tümceyi çevirmen “*Albert'in ölümünden bu yana artık **hiçbir şey** umurumda değil*” şeklinde değiştirmiştir. Tümcenin bu şekilde değiştirilmemesi halinde Türkçe tümcenin daha uzun olmasından dolayı senkron sağlanamayacaktır. Çevirmen, daha önce bahsedilmiş olan “*yazamama*” ve “*yalnız kalma*” korkusuna işaret eden “*yazmak da umurumda değil diğer insanlar da*” şeklindeki tümcede “*yazma*” ve “*diğer insanlar*” metinbirimleri için “*hiçbiri*” belgisiz adıldan yararlanarak tümceyi “*Albert'in ölümünden bu*

yana artık **hiçbir şey** umurunda değil” olarak çevirmiş, bu şekilde senkronu sağlamıştır.

4. **Eş/yakın anlamlı söz(cük) kullanma:** Filmin dublajında, Almandaki bazı söz(cük)ler, eş veya yakın anlamlarını içeren söz(cük)lerle hedef dile aktarılmıştır.

Örnek:

Dreyman, Batı Almanya’da bir dergide yayımlanmak üzere Doğu Almanya’da yaşanan intiharlar hakkında bir makale yazmaktadır. Sevgilisi Christa-Maria’nın bu makaleden haberi yoktur. Dreyman bunu gizlemek zorunda kalmasından rahatsız olarak durumu Christa-Maria’ya anlatmaya karar verir.

DREYMAN: Es ist kein Theaterstück, das wir schreiben, Christa.

CHRISTA-MARIA: **Du brauchst es mir nicht zu erzählen.**

(01:23:59)

DRAYMAN: Yazdığımız şey tiyatro oyunu değil, Krista

K.MARİA: **Bana bir şey anlatmana gerek yok.**

Elimizde mevcut olan çeviri metnine göre çevirmen, Christa-Maria’nın bu söylemini “*bana bir şey anlatmak zorunda değilsin*” şeklinde çevirmiştir. Ancak dublajda oyuncu, “*Bana bir şey anlatmana gerek yok*” demektedir. Buradan anlaşılıyor ki, tümce seslendirme esnasında değiştirilmiştir. Bu sahnede oyuncunun dudak hareketleri çok belirgin değildir. Ancak ağız hareketi görülebilmektedir. Oyuncunun repliği çevirmenin çevirisine göre seslendirilmiş olsaydı bir aşma söz konusu olacaktı:

“Du brauchst es mir nicht zu erzählen”

“Bana bir şey anlatmana gerek yok”

Çevirmenin tümcesi: “Bana bir şey anlatmak zorunda **değilsin**”

Görüldüğü üzere çevirmenin yapmış olduğu çeviride “*değilsin*” sözcüğünde, bir aşma olmaktadır. Bu nedenle çevirmenin “*bana bir şey anlatmak zorunda*

değilsin” tümcesi senkronu sağlayabilmek için “*bana bir şey anlatmana gerek yok*” şeklinde değiştirilmiş ve senkron sağlanmıştır.

5. **Konuşma hızını değiştirme:** Araştırmamızın kuramsal kısmında, senkronu sağlamak için konuşmanın hızlandırılıp yavaşlatılabildiğinden bahsetmiştik (bkz. 6.5.1.1). Filmin bir sahnesinde orijinalinde oyuncunun oldukça hızlı konuşurken Türkçe dublajında aynı oyuncunun aynı hızda konuşmadığını daha yavaş konuştuğunu görüyoruz.

Örnek 1:

Dreyman’ın, Doğu Almanya’nın aleyhinde yazmış olduğu intihar oranlarıyla ilgili makale Batı Almanya’da isimsiz olarak yayımlandığında büyük tepki görür. Doğu Almanya hükümeti derhal konuyu araştırmaya başlar ve makaleyi kimin yazdığını bulmaya çalışır. Ülkede muhtemelen tüm yazarların daktiloları ve daktilonun yazı özellikleri kayıt altında bulunmaktadır. Bu konuda uzman kişi çağrılarak, yazı karakterinden daktilo ve yazar tespiti yapılmaya çalışılır. Yazı uzmanı bilgilerini paylaşır.

SCHRIFTEXPERTE: ...und so komme ich zu dem Schluß, daß die Schreibmaschine nur eine für den Export bestimmte, heimische Reiseschreibmaschine modernster Ausführung sein kann, mit größter Wahrscheinlichkeit das Modell Kolibri der VEB Groma Büromaschinen. Wäre die Vorlage in schwarzer Tinte gewesen, könnte ich es noch bestimmter sagen.

(1:26:10)

YAZI UZMANI: Bence daktilo sadece ihracata yönelik. muhtemelen kolibri modeli yerli üretim. seyahat daktilosu olduğu sonucuna varıyorum. eğer siyah mürekkep olsaydı o zaman daha kesin şeyler söylemek mümkün olabilirdi.

İki söylemin karşılaştırılmasından da görüleceği üzere çeviri metni orijinal metinden bir hayli kısadır. Dolayısıyla da filmin orijinalinde oldukça hızlı konuşan, hatta neredeyse nefes almadan konuşan yazı uzmanı, filmin Türkçe seslendirmesinde daha düşük tempoda konuşmak zorunda kalmıştır. Ayrıca yazı uzmanı konuşurken bedenini hafifçe öne arkaya hareket ettirerek konuşma

hızına adeta ritim tutmaktadır. Seslendirmede, konuşma hızı daha düşük ve ses tonu sakin olduğu için konuşma hızı, konuşmaya eşlik eden beden ritmiyle uyumlu olmamıştır. Filmin orijinalinde, hızlı konuşma, karakteri aceleci/tez canlı göstermiştir. Ancak bu acelecilik/tez canlılık durumu Türkçe dublajında hissedilmemektedir. Kısaca, konuşma hızı düşürülerek senkron sağlanmıştır. Ancak senkronu sağlamak amacıyla düşürülen konuşma hızı, karakter eşlemesini ve paralinguistik eşlemeyi olumsuz etkilemiştir.

Örnek 2:

Filmin sonlarına doğru Yarbay Grubitz, Yüzbaşı Wiesler'nın, şüpheli yazar Dreyman'a yardım ettiğini, kanıt olarak aradıkları daktiloyu Wiesler'nın ortadan yok ettiğini anlar. Ancak bunu kanıtlayacağı bir delili olmadığı için Wiesler'nın görev yerini değiştirme kararı alır. Bir ceza niteliği taşıyan, mahzende mektup açma işinde görevlendirileceğini söyler.

GRUBITZ: Über eines solltest Du Dir keine Illusionen machen, Wiesler: Deine Karriere ist vorbei. Auch wenn Du natürlich zu schlau warst, um Spuren zu hinterlassen. Du wirst höchstens noch in irgendeinem Kellerloch Briefe aufdampfen bis zu Deiner Rente. Das sind die nächsten zwanzig Jahre. Zwanzig Jahre. Eine lange Zeit.

(1:52:02)

GRUBITZ: Evet Wisler bu iş buraya kadar.. Bundan böyle kariyerin bitmiştir... Her ne kadar geride iz bırakmayacak kadar kurnaz (GD) olsan da... en iyi ihtimalle emekliliğin gelinceye kadar bir depoda mektup ayıklarsın. ... önündeki yirmi yıl böyle geçer... (G) yirmi yıl ... uzun bir süre.

Tekstte çevirmenin çevirisi, “***Wisler anlayacağını.. bundan böyle kariyerin bitmiştir... her ne kadar geride (GD) iz bırakmayacak kurnaz olsan da... en iyi ihtimalle emekliliğin gelinceye kadar bir depoda mektup ayıklarsın. ... önündeki yirmi böyle geçer... (G) yirmi yıl heh ... uzun bir süre.***” şeklindedir.

“Über eines solltest Du Dir keine Illusionen machen, Wiesler”

“--- Evet Wisler bu iş buraya kadar. ...”

Çev. çevirisi: “Wisler anlayacağım ... bundan böyle kariyerin bitmiştir”

“Über eines solltest Du Dir keine Illusionen machen” tümcesindeki “sich Illusionen machen” deyişinin anlamı, boş beklenti içinde olmaktır. Almanca deyişin Türk kültüründe içeriksel eşdeğerinde bir deyim kullanılmaktadır: “hayal kurmak”. Çevirmen, bu deymi kullanmayarak “Wiesler anlayacağın bundan böyle kariyerin bitmiştir” şeklinde bir çeviri yapmıştır. Seslendirme yönetmeni, orijinaline kıyasla daha kısa olan çevirmenin tümcesini senkronu sağlayacak şekilde değiştirmek, tümceye eklemeler yapmak zorunda kalmıştır. Tümcenin bu şekilde değiştirilmiş olması sahnenin anlam bütünlüğünü bozmamakta veya herhangi bir anlam değişmesine neden olmamaktadır. Bu nedenle, “kabul edilebilir” bir çeviri niteliğindedir. Ancak, çevirmenin tümcesine yapılan eklemeler ve değişikliğe rağmen repliğin halen kısa kalması nedeniyle senkronu daha iyi sağlayabilmek için, yayarak konuşma yapılmıştır.

Örnek 3:

Oyuncu Christa-Maria tutuklu olarak sorgulandığı için bir gece eve gidememiştir. Serbest kalmasını, yazar sevgilisi Dreyman’ı ele vererek sağlamıştır. Serbest bırakıldıktan sonra eve gelen Christa-Maria, kendini bekleyen ve nerede kaldığını soran Dreyman’ın yüzüne bakamamaktadır. Bu nedenle hemen duşa girmek ister.

DREYMAN: Christa!

CHRISTA-MARIA: **Komm nicht näher! Ich war bei Kerschners Brandenburg - und es gab kein Wasser. Ich muß erst duschen.**

(1:46:10)

DRAYMAN: Krista

K.MARIA: **Yaklaşma ... Brandenburk’daydım. Su akmıyordu ... önce duş almalıyım**

“Komm nicht näher! Ich war bei Kerschners Brandenburg - und es gab kein Wasser. Ich muß erst duschen”

“Yaklaşma. Brandenburk’daydım. Su akmiyordu, önce duş almalıyım”

Almanca repliğin, Türkçe replikten daha uzun olduğu çok açık görülmektedir. Ancak buna rağmen senkron sorun olmamıştır. Bunun nedeni, dublajda, konuşma hızının daha yavaş olmasıdır.

7.3.2. Fonetik Eşleme

Dublajda “fonetik eşleme” ifadesiyle belirtilen, bir sesin oluşumun gerektirdiği dudak hareketidir. Görsel düzlemde, oyuncunun dudak hareketleri, hangi sesleri duyacağımıza dair bir göstergedir, bu göstergeyle birlikte işitsel bir beklenti oluşur. Oyuncunun bu görsel göstergesi, dublajla işitsel göstergelere dönüşür. Bu nedenle fonetik eşlemede, görsel ve işitsel göstergenin, görüntü düzlemindeki kaynağı tarafından dilsel göstergeye dönüşüyormuşçasına bir bütünlük oluşturacak şekilde birleşmesi gerekir. Bu anlamda, fonetik eşleme, duyulan seslerin, görülen dudak hareketleriyle uyumdur, bu nedenle de seslerin oluşumunda dudağın aldığı şekil önemlidir.

Bu bağlamda incelediğimiz filmde, fonetik eşlemeye ilişkin örneklemeler bulabilmek için öncelikle filmin Türkçesi izlenerek, bir izleyici olarak dikkati çeken fonetik eşlemeye ilişkin sorunlu sahnelerin olup olmadığına bakılmıştır. Tespit edilen sahneler yavaşlatılarak tekrar tekrar izlenmiştir. Bunun neticesinde, elde ettiğimiz örneklemeler, fonetik eşlemeyi zorlaştıran etkenleri, kolaylaştıran etkenleri ve eşleme sorunun nasıl aşılmaya çalışılmış olduğunu gösterecek şekilde düzenlenmiştir.

7.3.2.1. Fonetik Eşlemeyi Zorlaştıran Etkenler

Fonetik eşlemeye ilişkin tespitlerimizi ve açıklamalarımızı daha doğru yapabilmek için örneklemeler film yavaşlatılarak analiz edilmiştir. Bu şekilde

gerçekleştirilmiş olan inceleme neticesinde fonetik eşlemede, özellikle bazı seslerin sorun oluşturduğu saptanmıştır. Kimi zaman ise, seslerin telaffuzu için dudağın aldığı şeklin, algılamada yönlendirici olduğu görülmüştür.

1. **Fonetik eşlemede sorunlu sesler:** Özellikle belirgin dudak hareketi gerektiren sesler, fonetik eşleme açısından sorun oluşturmaktadır. Bu sesler arasında /b/, /m/, /p/ gibi iki dudağın kapanmasıyla oluşan çift dudak ünsüzler ile belirgin dudak biçimlenmesiyle oluşan /ö/, /u/, /i/ gibi ünlüler, eşleme açısından zorluk oluşturmaktadır.

Örnek:

Yasa dışı uyuşturucu ilaç kullandığı için Bakan Hempf'in ihbarı üzerine tutuklanan ve Yarbay Grubitz tarafından sorgulanmakta olan oyuncu Christa-Maria, bir kurtuluş yolu aramaktadır.

CHRISTA-MARIA: Ich kenne fast alle unsere Künstler. Ich könnte viel für Sie herausfinden...

(1:31:47)

K.MARIA: Ben bir çok sanatçı tanıyorum.. Sizin için bilgi toplayabilirim.

Bu örnekte Christa-Maria yakın çekimdedir ve dudak hareketleri takip edilebilmektedir. Belirgin dudak hareketi gerektiren ünsüz sesler kapsamında, oyuncunun Almanca repliğinde çift dudak ünsüzü (p, b, m,) olmadığını görüyoruz. Oyuncunun söylemi daha çok diş ardı ünsüzünden (t, d, s, n, l, r), ve diş-dudak ünsüzünden (f, v) oluşmaktadır. Dolayısıyla dudakları hiç kapanmamaktadır. Bu repliğin Türkçe çevirisinde ise, çift dudak ünsüz sesleri dikkat çekmektedir. Dublajdaki söylemde geçen çift dudak ünsüzlerin Almanca söylemde geçen seslerle eşlemesi şöyledir:

“Ich kenne fast alle unsere Künstler. Ich könnte viel für Sie herausfinden”

“Ben bir çok sanatçı tanıyorm. Sizin için bilgi toplayabilirim.”

Görüldüğü üzere, Türkçe seslendirmesinde dudak uyumsuzluğunun en bariz olduğu çift dudak ünsüzlerin karşısında Almancada, iki dudağın kapanmadığı diş ardı ünsüzleri ve diş-dudak ünsüzleri bulunmaktadır. Dolayısıyla oyuncunun yakın çekimde olduğu bu sahnede fonetik eşleme sorunu ortaya çıkmıştır. Tümcenin, “*tanıdığım birçok sanatçı var. Sizin için çok şey bulabilirim*” şeklinde çevirisiyle, dudağın sesleri çıkarırken aldığı şekil açısından fonetik uyumsuzluk daha az olacaktır:

“Ich kenne fast alle unsere Künstlerr. Ich könnte viel für Sie herausfindenn”
 “ ...Tanıdığım birçok sanatçı varr. Sizin için çok şey bulabilirimm.”

Örnek 2:

Christa-Maria, sonunun, devletin çalışma yasağı yüzünden uzun süredir yönetmenlik yapamayan ve bu nedenle bunalıma girerek intihar eden Jerska gibi olmasını istemediği için Bakan Hempf ile her Perşembe olan randevusuna gitmeye hazırlanırken Dreyman, Christa'nın bu muhtaçlık yüzünden gitmek zorunda olduğu randevusundan artık haberdar olduğunu ve gitmesini istemediğini söyler. Bunun üzerine duyguları karışan Christa-Maria evden çıkarak bir bara girer. Christa-Maria'nın gidip gitmeyeceğini merak eden Wiesler de aynı bara gitmiştir. Wiesler, Christa-Maria'nın bara geldiğini görünce onunla konuşur; oyuncuyu iyi tanıdığını söyler.

CHRISTA-MARIA: Ich muß gehen.

WIESLER: Wohin gehen Sie?

CHRISTA-MARIA: Ich treffe eine alte Klassenkameradin; ich...

WIESLER: Sehen Sie, da waren Sie gerade gar nicht Sie selbst.

CHRISTA-MARIA: Nein?

WIESLER: Nein.

CHRISTA-MARIA: Sie kennen sie also gut, diese **Christa-Maria Sieland**...was meinen Sie; würde sie einen Menschen verletzen, der sie über alles liebt? Würde sie sich verkaufen, für die Kunst?

WIESLER: Verkaufen für die Kunst? Die hat sie doch schon. Das wäre ein schlechtes Geschäft. Sie sind eine große Künstlerin...wissen Sie das denn nicht?

CHRISTA-MARIA: Und Sie sind ein guter Mensch.

(1:00:41)

K.MARİA: (nefes) Ben, gitmeliyim

WİSLER: Nereye gidiyorsunuz?

K.MARİA: Eski bir sınıf arkadaşım ile buluşacağım

WİSLER: Gördünüz mü?... (GD) işte şimdi kendiniz gibi değildiniz

K.MARİA: Öyle mi?

WİSLER: Evet.

K.MARİA: Demek ki bu Maria- Krista Zilant'ı (GD) iyi tanıyorsunuz... (G) öyleyse söyleyin... O, her şeyden daha çok sevdiği bir insanı (GD) kırabilir mi?... (G) Kendini sanat için satabilir mi?

WİSLER: (G) Sanat için (G) mi? Zaten sanata sahip, değil mi? ... bu kötü bir alış veriş olurdu... siz büyük bir sanatçısınız ... bunu bilmiyor musunuz?

K.MARİA: Siz iyi bir insanınız.

“Sie kennen sie also gut, diese Christa-(GD) Maria Sieland...”

“Demek ki bu Maria-Krista Zilant'ı (GD) iyi tanıyorsunuz...”

Oyuncuların yakın çekimde olduğu bu sahnede fonetik eşleme mükemmeldir. Ancak eşlemeyi sağlayabilmek için iki isimli olan oyuncunun isminin farklı dizimde söylendiğini görüyoruz. Karakterin filmin başından itibaren duyula gelen isminin (Krista Maria Zilant) farklı dizimle söylenmesi oldukça dikkat çekmektedir. Bu durum, filmin büyüüne kapılan izleyicide bir an için bir uzaklaşmaya neden olmaktadır. Diğer yandan, çeviride (muhtemelen eşlemeyi sağlamak için) eklenen “*ki*” bağlacı, Wiesler'nın sözünde haklı olduğunu, diğer bir deyişle Christa-Maria'nın bir arkadaşıyla buluşacağını söylerken doğruyu söylemediğini kabul etmiş olduğunu göstermektedir. Ancak filmin orijinal söyleminden böyle bir anlam çıkmamaktadır. Bu nedenle çeviri tümcesinde anlamsal yanlışlık yaşanmaktadır.

2. **Algılama yanlışması:** Türkçe sözcük/hece seslerinin, Almandaki sözcük/hece seslerinin telaffuzundaki dudak hareketiyle örtüşmemesi, sözcüğün yanlış telaffuz edildiği veya gramer hatası yapıldığı izlenimine neden olmuştur. Filmdeki sahneye bakmadan, sadece sözler dinlenildiğinde tümcede bu tarz bir

hata söz konusu değil iken, filmdeki ilgili sahne ile söz birlikte takip edildiğinde, gramer hatasının veya telaffuz hatasının yapıldığı izlenimine neden olmaktadır.

Örnek 1:

Yarbay Grubitz ile Yüzbaşı Wiesler işyerinde yemeğe çıkmıştır. Masanın diğer ucuna oturan bir çalışan ikiliyi fark etmeden arkadaşlarına yönetimin parti genel sekreteriyle ilgili bir fıkra anlatmaya başlar. Bu durumdan memnun olmayan Grubitz fıkranın sonunda çalışanın ismini sorar.

GRUBITZ: Ha ha, ja. **Name?** Dienstgrad? Abteilung?

(0:36:56)

GRUBITZ: Evet, evet. **İsmin** ... rütben, birimin?

“**Name?** Dienstgrad? Abteilung?”

“**İsmin** ... rütben, birimin?”

Bu örnekte, yakın çekimde olan oyuncu “*Name*” derken seslendirmede “*ismin*” demektedir. Ancak dudak hareketi nedeniyle “**esmin**” deniliyormuş gibi algılanmaktadır. Telaffuz hatası olmamasına rağmen ses-görüntü eşleşmesinde fonetik örtüşmenin olmaması, işitilende yanılsamaya neden olmaktadır. Bu algılama yanılsamasını engellemek için “*ismin*” sözcüğü yerine “*Name*” sözcüğündeki “*na*” hecesinin söylenişine daha uygun olacak olan “***adin***” sözcüğü kullanılabilir.

Örnek 2:

Yüzbaşı Wiesler, akademide öğrencilere, bir tutuklunun ifadesinin doğru olup olmadığını tespit etme yöntemlerini anlatırken, yine fonetik uyumsuzluk nedeniyle işitilende yanlışla yaşanmaktadır.

LEHMANN: Warum müssen Sie ihn so lange wachhalten? Ich meine, das ist doch unmenschlich!

WIESLER: Ein unschuldiger Häftling wird mit jeder Stunde, die man ihn länger dabehält, zorniger, wegen der Ungerechtigkeit, die ihm widerfährt. Er schreit und tobt. Ein Schuldiger wird mit den Stunden ruhiger, und schweigt, oder weint -er weiß, daß er zurecht dort sitzt. Wenn Sie wissen wollen, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, **gibt** es kein besseres Mittel, als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann

(0:02: 55)

ÖĞRENCİ LEMAN: Neden uyumasına izin vermediniz? Bu,..insanlık dışı..öyle değil mi?

WISLER: İşlemediği bir suçtan dolayı sorgulanan masum bir tutuklu geçen her saatte daha sinirli olur, zamanla bağırmaya ve isyan etmeye başlar.. Suçlu ise sakinleşir, susar..ya da..ağlar...(GD) çünkü bilir ki haksız yere burada değildir ... (G) Eğer birinin masum olup olmadığını bilmek **istiyorsan** direnci kırılncaya kadar onu sorgulıycaksın. Bunu unutmayın.

“... ob jemand schuldig ist oder unschuldig, **gibt** es kein besseres Mittel ...”

“... masum olup olmadığını bilmek **istiyorsan** direnci kırılncaya ...”

Yakın çekimde olan oyuncunun dudak hareketleri oldukça belirgindir. Dublajda, görüntüdeki oyuncu, “**gibt**” sözcüğündeki /b/ ünsüzünün gerektirdiği boğumlanma hareketini yaparken dublajında “**istiyorsan**” sözcüğündeki /n/ sesbirimini (fonemi) telaffuz etmektedir. /b/ ünsüzü için boğumlanmada iki dudak tamamen kapalı olması gerektiğinden, seslendirmedeki “**istiyorsan**” sözcüğünün /n/ sesbirimi, /n/ yerine /m/ gibi algılanmaktadır. Örneklemedeki bu iki sesbirimi, Türkçede şahıs adıllarının yerine geçmektedir. Bu nedenle, ‘sen istiyorsan’ yerine ‘ben istiyorsam’ şeklinde anlam ortaya çıkar; bu da gramer hatasına işaret eder. Şöyle ki, “...*masum olup olmadığını bilmek istiyorsam* (ben) *direnci kırılncaya kadar onu sorgulayacaksın* (sen)”. Bu şekilde bir algılamadan dolayı izleyici, ifadenin anlamını anlamaya çalışacaktır.

Algılama yanlışlamasını engelleyebilmek için tümce “*eğer birinin masum olup olmadığını anlamak istiyorsan***ız**, *direnci kırılncaya kadar onu*

sorgulamalısınız” şeklinde söylenebilir. Bu durumda görsel algılamadan kaynaklanan işitsel yanılsama ortadan kaldırılmış olur.

7.3.2.2. Fonetik Eşlemeyi Kolaylaştıran Etkenler

Filmin dublajının fonetik eşleme bağlamında incelenmesi esnasında, hiçbir müdahaleye gerek kalmadan eşlemeyi kolaylaştıran bazı etkenlerin olduğu görülmüştür. Bu etkenlerden biri, oyuncunun fiziksel görünümü ile ilgilidir. Bir başka etken ise, Almancada kullanılan bazı sözcüklerin Türkçede de aynı kullanılması diğer bir deyişle aktarma kullanımların olmasıdır (bkz. 4.10.2). Diğer bir etken ise, bazı Almanca sözcüklerin karşılığında kullanılan Türkçe sözcüklerin aynı veya benzer seslerle başlaması veya bitmesidir. Son olarak, filmdeki karakterin konuşurken, belirgin boğumlanma hareketlerinin olmaması da fonetik eşlemeyi kolaylaştıran etkenler arasında yer almaktadır.

1. **Boğumlanma benzerliği:** İşitilen Türkçe sözcüğün, oyuncunun görünen telaffuz hareketiyle örtüşüyor olması senkronu kolaylaştırmıştır.

Örnek:

Wiesler, Batı Almanya'ya kaçan bir kişiye yardım edildiğinden şüphelendikleri için Tutuklu 227'yi itiraf ettirmeye çalıştığı sorgulama sürecini akademide derste kullanmak üzere kaydetmiştir. Tutuklunun yalan söylediğini gösteren belirtilere işaret etmektedir. Bunun birincisi, sorgulama süresi uzadıkça tutuklunun ağlamaya başlamasıdır. İkincisi ise, sürekli ilk ifadesini tekrarlaması bunu yaparken de ezberlemişçesine sözcüğü sözcüğüne aynı tümceleri kurmasıdır. Bu iki önemli ipucu tutuklunun yalan söylediğini göstermektedir.

WIESLER: Es sagt das selbe, wie am Anfang, Wort für Wort. Wer die Wahrheit sagt, kann beliebig umformulieren. Tut es auch; ein Lügner hat sich genaue Sätze zurechtgelegt, auf die er bei großer Anspannung zurückfällt. 227 lügt. Wir haben **zwei** wichtige Indizien und können die Intensität erhöhen.

(0:03:48)

WISLER: Hep aynı cümleleri kuruyor..Kelime kelimesine. (GD) Gerçeği söyleyen kişi bunu istediği şekilde ifade edebilir..ve eder de ... (G) Ama bir yalancı ise söyleyeceği şeyi zihninde kurar ve sadece baskı altında gerçeği söyler ... 227 yalan söylüyor... **iki** tane kanıtımız var.. ve baskıyı artırabiliriz

wir haben **zwei** wichtige Indizien und...

--- **iki** tane **kanıtımız** var ve...

Daha önce “Ağız Senkronu” incelememizde değerlendirmiş olduğumuz bu örneklememizde, Türkçe tümcenin kısa olması nedeniyle söze geç başlanmış olduğunu belirtmiştik (bkz. 7.4.1.1). Diğer yandan, Almanca “zwei” sözcüğünün Türkçe karşılığı “iki”dir. “Zwei” ve “iki” sözcüklerinin telaffuzunda dudak hareketi aynıdır. Bu iki farklı sözcüğün telaffuzu için gereken boğumlanma hareketlerinin birbirine benzer olması, fonetik eşlemeyi kolaylaştırmıştır.

2. **Aynı kullanılan sözcükler:** Kişi ve yer isimleri gibi özel isimlerin, dublajda aynı alınması fonetik eşlemenin gereklerini yerine getirmesi açısından büyük kolaylık oluşturmaktadır. Diğer yandan bu durum, tamamen hedef dile aktarılan filmin orijinalinden izler taşıyarak, yabancı bir film olduğunun hatırlanmasına yol açmaktadır.

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler, 28 Eylül’de Batı Almanya’ya kaçan bir kişiye yardım eden şahısları tespit etmek için Tutuklu 227’yi sorgulamaktadır. Tutuklunun 28 Eylül’de ne yaptığını sorar.

WIESLER: Beschreiben Sie mir doch bitte einmal, was Sie an diesem 28. September gemacht haben.

227: Das hab ich doch schon zu Protokoll gegeben.

WIESLER: Bitte noch einmal.

227: (etwas auswendiggelernt): Ich war mit meinen Kindern im **Treptower Park** spazieren, am Ehrenmal. Dort traf ich meinen alten Schulfreund **Max**

Kirchner. Wir gingen zusammen zu ihm nach Hause und haben bis in die späten Abendstunden Musik gehört. Er hat ein Telephon. Sie können ihn anrufen. Er wird Ihnen das alles bestätigen. Ich kann Ihnen gern die Nummer geben.

(0:01:40)

WISLER: Bana 28 Eylülde bütün gün neler yaşadığınızı anlatır mısınız?

Tutuklu 227: (GD) İfademde anlatmıştım zaten...

WISLER: Tekrar anlatın

Tutuklu 227 (Ezberlemiş gibi): Çocuklarımla birlikte **Treptavir parkında** gezintiye çıkmıştım. Orada eski okul arkadaşım **Maks Kirhner**'e rastladım. Hep birlikte evine gittik ve orada geç saatlere kadar müzik dinledik... (GD) Evinde telefon var açıp ona sorabilirsiniz. Söylediklerimi onaylayacaktır..(F) Numarasını verebilirim...

“Ich war mit **meinen** Kindern im **Treptower Park** spazieren, am Ehrenmal”

“Çocuklarımla birlikte **Treptavir parkında** gezintiye çıkmıştım”

Filmin bu sahnesinde, yer ismi olan “**Treptower Park**” adının, Almancasıyla aynı yerde Türkçede de “**Treptavir parkı**” olarak geçmesi, fonetik eşlemeyi kolaylaştırmaktadır.

“Dort traf ich meinen alten Schulfreund **Max Kirchner**”

GD “Orada eski okul arkadaşım **Maks Kirhner**'e rastladım”

Örnekleminin devamında, aynı şekilde, kişi ismi olan “**Maks Kirhner**” de, Almanca söylendiği yerle aynı yerde geçmektedir. Oyuncu Almancasında “*Dort traf ich meinen alten Schulfreund*” sözünü söylerken GD iken “**Max Kirchner**” derken görüntüye gelmektedir. Yine Türkçesinde de “*Orada eski okul arkadaşım*” derken GDdir ve “**Maks Kirhner**” derken görüntüye gelmektedir. Tümcenin devamında, “*rastladım*” derken de kafasını aşağıya eğmiş olduğu için fonetik eşleme sorunu olmamıştır.

Örnek 2:

Dreyman'ın tiyatro oyununun galasında Bakan Hempf, Dreyman ile konuşmaktadır. Hauser, ikilinin yanına gelerek Hempf'in daha önce söylemiş olduğu ve kime ait olduğunu hatırlayamadığını söylediği bir sözün Stalin'e¹⁰⁵ ait olduğunu söyler. Hauser'nın kendisini kışkırtmak istediğini fark eden Hempf şöyle der:

Hempf: Ach ja. Tja, Ich provoziere eben auch mal gerne, Hauser. Aber anders als Sie, weiß ich genau, wie weit ich dabei gehen darf. Ich bin da eher wie unser (GD) lieber Dreyman. **Er weiß, daß die Partei zwar den (G) Künstler braucht, der Künstler die Partei aber noch viel mehr.**

(0:13:15)

HEMPF Hıhı ... ben de bazen tahrik etmeyi severim bay Hauser ... ama sizden farklı olarak sınırlarımı daha iyi bilirim.. Daha çok (GD) sayın Drayman gibiyim. (G) **Partinin sanatçılara ihtiyacı var ama onların da partie çok ihtiyacı var.**

Oyuncunun görüntüde (G) olduğu kesiti, fonetik eşleme açısından değerlendirecek olursak:

“..zwar den Künstler braucht, der Künstler die Partei aber noch viel mehr.”

“ Partinin sanatçılara ihtiyacı var ama onların da partie çok ihtiyacı var”

Filmi dikkatlice izlediğimizde, fonetik eşlemenin bu şekilde çok güzel sağlanmış olduğunu görüyoruz. Oldukça yakın çekimde olan Hempf'in dudak hareketleri çok net takip edilebilmektedir. Belirgin dudak hareketleri gerektiren ve filmde dikkat çeken sesler, altını çizmiş olduğumuz seslerdir. Almanca “*Partei*”

¹⁰⁵ Josef Stalin, Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi Genel Sekreteridir (1922-1953). O dönemde Genel Sekreterlik makamı aslen idari bir makamdır. Ülkemizdeki parti düzenlemesine göre Genel Başkanlık makamına tekabül etmektedir. Filmde Hauser'in, Bakan Hempf'in kime ait olduğunu hatırlayamadığı sözün Stalin'e ait olduğunu söylemesindeki mana şudur: II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1945'te Almanya işgal bölgelerine ayrılmış, ülkenin doğu kesiminin yönetimi Sovyet Askeri Yönetimine bırakılmıştır. Dolayısıyla Sovyet kontrolü altındaki bölgede kurulan Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin üst düzey yöneticilerinden olan bir Bakan, anılan sözün, önemli Sovyet liderlerinden olan Stalin'e ait olduğunu bilememiştir.

kavramı için Türkçede “*parti*” sözcüğü kullanılmaktadır. Bu iki metinbirim, tümce içerisinde aynı noktada kullanılmıştır; bu durum fonetik eşlemeyi kolaylaştırmıştır.

3. **Oyuncunun fiziksel özelliği:** Filmde Wallner karakterinin, oldukça bıyıklı ve sakallı olması, dudak hareketlerinin görülmesini engellemesi nedeniyle fonetik eşlemeyi kolaylaştırmıştır.

Örnek:

Wallner, arkadaşı Dreyman’ın doğum günü partisine katılmıştır. Wallner, bir arkadaşı ile sohbet ederken yanına Dreyman gelir ve ona Albert’in neden tek başına oturduğunu sorar.

DREYMAN: Ich hol euch was. Was soll das? Warum sitzt Albert dort ganz alleine?

WALLNER: **Er will nicht mit uns reden. Er hat uns alle abgewiesen.**

(0:29:11)

DRAYMAN: Neler oluyor? Albert neden tek başına orada?

WALLNER: **Bizimle konuşmak istemiyor. Hepimizi başından savdı...**

Filmde, bıyıklı ve sakallı olduğu için dudak hareketleri belli olmayan tek karakter Wallner tipleridir. Wallner, Dreyman ve Hauser’nın arkadaşıdır, sakın bir kişiliği vardır ve çok fazla konuşmamaktadır.

4. **Boğumlanma hareketlerinin net olmaması:** Sahne yönetmeni Jerska, yaşlı bir karakterdir. Devlet tarafından çalışma yasağı getirilmiş olan Jerska, ylgın, bıkkın, heyecansız ve isteksiz konuşmaktadır. Bu nedenle, konuşurken çok fazla vurgu kullanmamaktadır ve seslerin telaffuzunda dudak ve ağız hareketleri baskılı değildir. Jerska’nın bu konuşma şekli, fonetik eşlemenin kolaylaşmasını sağlamaktadır.

Örnek:

Jerska, arkadaşı Dreyman'ın doğum günü partisine gitmiştir. Ancak hayattan bezmiş, melankolik bir ruh hali olması nedeniyle eğlenmemekte, bir köşede oturmuş kitap okumaktadır. Onun halini fark eden Dreyman yanına gider.

JERSKA: Ich hab Dir auch etwas mitgebracht.

DREYMAN: Bist Du wirklich hierher gekommen, um zu lesen?

JERSKA: Es ist immerhin Brecht. Ich komme mir vor wie ein Hochstapler unter all diesen Leuten.

(0:29:31)

YERSKA: Ben de sana bir hediye getirdim

DRAYMAN: Buraya gerçekten kitap okumaya mı geldin?

YERSKA: Ne de olsa Brecht. Bu insanların arasında sahtekar gibi hissediyorum

Filmden alınan bu kesitte, konuşurken her iki oyuncu da yakın çekimdedir. Ancak Jerska'nın, hayata küsmüş duruşu nedeniyle hep aynı tonda konuşması, seslerin telaffuzunda dudak ve ağız hareketlerinin baskılı olmaması nedeniyle oyuncunun repliklerinde fonetik eşleme, çok fazla sorun olmamıştır.

7.3.2.3. Fonetik Eşleme Sorununa İlişkin Çözümler

Fonetik eşleme kapsamında incelediğimiz filmde, çevirmen veya seslendirme yönetmeni, eşlemeyi sağlayabilmek için tekstte ekleme, çıkarma veya değiştirme gibi değişiklikler yapmıştır. Orijinal diyalogda olan bir metinbirim çıkarılmış veya olmayan bir birim eklenmiştir. Kimi zaman ise, tümcede küçük değişiklikler yapılmıştır. Ancak, fonetik eşlemeyi sağlamak adına yapılan bu değişiklikler, zaman zaman semantik eşdeğerliği sağlayamamıştır.

1. **Ekleme yapma:** Oyuncunun dudak hareketlerine uygun ses olması amacıyla filmin bazı sahnelerine, orijinal metinde olmayan söz(cük)ler eklenmiştir.

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler, Batı Almanya'ya kaçan bir kişiye yardım edildiğinden şüphelendikleri için Tutuklu 227'yi sorgulamaktadır.

WIESLER: Herein. Setzen Sie sich. Hände unter die Schenkel, Flächen nach unten. Was haben Sie uns zu erzählen?

227: Ich hab nichts getan. **Ich weiß nichts...**

WIESLER: Sie haben nichts getan, wissen nichts...Sie glauben also, daß wir unbescholtene Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus?

(0:00:39)

WISLER: Gir! (GD) Geç şuraya otur !... (G) Eller baldırların altına, (GD) yere bakacak...Bize (G) ne anlatacaksınız?

Tutuklu 227: Ben bir şey yapmadım!. **Hiç bir şey bilmiyorum**

WISLER: Demek bir şey yapmadınız ve bilmiyorsunuz. Masum vatandaşlarımızı keyif olsun diye içeri atıp çıkardığımızı mı zannediyorsunuz?

“**Ich** weiß nichts”

“**Hiç** bir şey bilmiyorum”

Bu örneklememizde, tekste çevirmen, “**Bir şey bilmiyorum**” olarak çeviri yapmıştır. Ancak film izlendiğinde tutuklunun “**Hiç bir şey bilmiyorum**” dediği görülmektedir. Bu şekilde Almanca “*ich*” sözcüğünün telaffuzunda dudağın aldığı şekle uygun olan “*hiç*” sözcüğü fonetik eşlemeyi sağlamıştır. Diğer yandan, “*bir şey bilmiyorum*” tümcesi, olumsuz yargı bildirmektedir. “**Hiçbir**” sıfat sözcüğü, belirsiz anlamda bir söz olan “şey” ad sözcüğünden önce gelerek, o adın bildirdiği varlıktan bir tanesinin dahi olmadığını anlatmakta ve böylelikle “*bilmiyorum*” eylem sözcüğünün anlamını pekiştirmektedir. Bu nedenle ifadenin anlamında bir bozulmaya neden olmadığı gibi, oyuncunun beden diliyle de çok iyi eşleşmektedir. Zira oyuncu “*hiçbir şey*” derken, omuzlarını hafif yukarı kaldırmakta ve başını iki yana sallamaktadır. Böylelikle hem fonetik eşleme hem de beden dili eşlemesi sağlanmıştır.

Örnek 2:

Dreyman'ın, Doğu Almanya'nın aleyhine yazmış olduğu isimsiz makale için kanıt arayan Yarbay Grubitz, Dreyman'ın, makaleyi yazmış olduğu daktiloyu evinde sakladığını öğrenince, kanıtı bulup Dreyman'ı tutuklamak için eve bir operasyon düzenler. Grubitz'i binanın girişinde karşılayan Wiesler, son raporunu Grubitz'e teslim eder.

GRUBITZ: Du hattest es ziemlich eilig, von Hohenschönhausen loszufahren.

WIESLER: Noch läuft ja der OV 'Lazlo'.

GRUBITZ: Sie sind beide in der Wohnung?

WIESLER: Ja. Der Bericht für heute.

GRUBITZ: **Der letzte Tagesbericht des OV 'Lazlo'.**

(1:46:33)

GRUBITZ: Hohenşönhauzin'dan ayırlamak için epeyce aceleci davrandın

WISLER: Lazlo operasyonu hala devam ediyor...

GRUBITZ: İkisi de evde mi?

WISLER: Evet... Bugünün raporu

GRUBITZ: **Demek operasyonun son raporu bu. Lazlo'nun.**

“**Der** letzte Tagesbericht des **OV** 'Lazlo'”

“**Demek** operasyonun son raporu **bu**. Lazlo'nun”

Oyuncuların yakın çekimde oldukları bu örnekte, Almandaki “*der*” artikelinin söylenişindeki dudak hareketine uygun olması için orijinalinde olmayan “*demek*” sözcüğü eklenmiştir. Yine “*OV*” kısaltmasında /v/ ünsüzünün telafuusuzundaki dudak hareketine¹⁰⁶ uygun “*bu*” işaret adılı eklenmiştir. Böylelikle yakın çekimde oyuncunun oldukça belirgin olan dudak hareketlerine uygun fonetik eşleme sağlanmıştır.

2. **Çıkarma yapma:** Oyuncunun dudak hareketlerine uygun ses olması amacıyla, kaynak metinbirimlerinden bazıları çıkarılmıştır.

¹⁰⁶ Almandaki /v/ ünsüz harfi, “fav” olarak okunmaktadır.

Örnek:

Dreyman'ın tiyatro oyununun galasında Bakan Hempf, Dreyman ile konuşmaktadır. Hauser, ikilinin yanına gelerek Hempf'in daha önce söylemiş olduğu ve kime ait olduğunu hatırlayamadığını söylediği bir sözün Stalin'e ait olduğunu söyler. Hauser'nın kendisini kışkırtmak istediğini fark eden Hempf şöyle der:

Hempf: Ach ja. Tja, Ich provoziere eben auch mal gerne, Hauser. Aber anders als Sie weiß ich genau, wie weit ich dabei gehen darf. Ich bin da eher wie unser (GD) lieber Dreyman. **Er weiß, daß die Partei (G) zwar den Künstler braucht, der Künstler die Partei aber noch viel mehr.**

(0:13:15)

HEMPF Hıhı ... ben de bazen tahrik etmeyi severim bay Hauser ... ama sizden farklı olarak sınırlarımı daha iyi bilirim.. Daha çok (GD) sayın Drayman gibiyim. (G) **Partinin sanatçılara ihtiyacı var ama onların da partiye çok ihtiyacı var.**

“**Er weiß**, daß die Partei zwar den Künstler braucht, der Künstler die Partei aber noch viel mehr.”

“Partinin sanatçılara ihtiyacı var ama onların da partiye çok ihtiyacı var.”

“*Er weiß, daß die Partei zwar den Künstler braucht, der Künstler die Partei aber noch viel mehr*” şeklindeki tümcenin Türkçe karşılığı şu şekilde olmalıdır:

“**O biliyor ki**, partinin sanatçılara ihtiyacı var, sanatçıların ise partiye daha çok ihtiyacı var” veya “**O**, partinin sanatçılara ihtiyacı olduğunu, sanatçıların ise partiye daha çok ihtiyacı olduğunu **biliyor**”. Bu tümceden, “*er weiß*” metinbirimi çıkarılmıştır ve tümce, bu ögenin yer almamasına göre kurulmuştur. Oyuncunun sadece görüntüde (G) olduğu kesiti değerlendirecek olursak:

“..zwar den **Künst**ler **b**raucht, der Künstler die **P**artei aber **n**och viel **m**ehr.”

“ Partinin sanat**ç**ılara ihtiyacı var **a**ma onların da **p**artiye **ç**ok ihtiyacı var”

Almanca tümcede “*er*” bir kişi adılıdır ve Dreyman’ı işaret etmektedir. Sınırlarını bilme konusunda kendini Dreyman’a benzeten Hempf, tümcesine, yine Dreyman üzerinden devam etmektedir. Ancak Türkçe çevirisinde Hempf Dreyman üzerinden değil, genel konuşmaktadır. Bu durum, anlamda herhangi bir değişmeye veya anlam yitimine neden olmamıştır. Diğer yandan, filmi dikkatlice izlediğimizde, fonetik eşlemenin bu şekilde çok güzel sağlanmış olduğunu görüyoruz. Oldukça yakın çekimde olan Hempf’in dudak hareketleri çok net takip edilebilmektedir. Bu nedenle fonetik eşlemeyi sağlamak adına yapılan bu çıkarma yerinde olmuştur.

3. **Sözdizimini değiştirme:** Fonetik eşlemeye ilişkin örneklemeler tespit edebilmek amacıyla izlenen filmde, eşlemeyi sağlamak için Türkçe sözdizimlerinde bazı değişikliklerin yapılmış olduğu görülmüştür.

Örnek 1:

Dreyman’ın, Doğu Almanya’nın aleyhine yazmış olduğu makale için kanıt arayan Grubitz, Dreyman’ın, makaleyi yazmış olduğu daktiloyu evinde sakladığını öğrenince, kanıtı bulup onu tutuklamak için eve bir operasyon düzenler. Grubitz’i binanın girişinde karşılayan Wiesler, son raporunu Grubitz’e teslim eder.

GRUBITZ: Du hattest es ziemlich eilig, von Hohenschönhausen loszufahren.

WIESLER: Noch läuft ja der OV ‘Lazlo’.

GRUBITZ: Sie sind beide in der Wohnung?

WIESLER: Ja. Der Bericht für heute.

GRUBITZ: **Der letzte Tagesbericht des OV ‘Lazlo’.**

(1:46:33)

GRUBITZ: Hohenschönhausen’dan ayrılmak için epeyce aceleci davrandın

WIESLER: Lazlo operasyonu hala devam ediyor...

GRUBITZ: İkisi de evde mi?

WIESLER: Evet... Bugünün raporu

GRUBITZ: **Demek operasyonun son raporu bu. Lazlo’nun.**

“Der letzte Tagesbericht des OV ‘Lazlo’”

“Demek operasyonun son raporu bu. Lazlo’nun”

Çev.in çevirisi: “Lazlo operasyonun son raporu”

Çevirmenin yapmış olduğu “*Lazlo operasyonun son raporu*” şeklindeki sözdiziminin, filmin dublajında, “*demek operasyonun son raporu bu. Lazlo’nun*” şeklinde yer aldığı tespit edilmiştir. Oyuncuların yakın çekimde olmaları ve dudak hareketlerinin çok belli olması nedeniyle fonetik eşlemede sorun yaşanması üzerine sözdizimi değişikliğinin yapılmış olduğu kanaatindeyiz. Diğer yandan, Almandaki “*der*” artikelinin söylenişindeki dudak hareketine uygun olması için orijinalinde olmayan “*demek*” sözcüğü eklenmiştir. Yine “*OV*” kısaltmasında /v/ ünsüzünün söylenmesinde dudak hareketini şekline uygun “*bu*” işaret adlı eklenmiştir. (Almandada /v/ ünsüz harfi “*fav*” olarak okunmaktadır). Sözdiziminde yapılan bu değişiklik, devrik tümce oluşmasına neden olurken, fonetik eşlemenin mükemmel olmasını sağlamıştır. Ayrıca, sözdizimi değişikliği ifadenin anlamında bir bozulmaya neden olmamıştır.

6. **Eş/Yakın anlamlı söz(cük) kullanma:** Filmin Türkçe dublajında, Almandaki bazı metinbirimler, eş veya yakın anlamlarını içeren söz(cük)lerle hedef dile aktarılmıştır.

Örnek 1:

Dreyman’ın Doğu Almanya aleyhinde gizlice yazmış olduğu isimsiz makalenin Batı Almanya’da bir dergide yayımlanması nedeniyle harekete geçen Stasi görevlileri, edindikleri bilgi üzerine Dreyman’ın evini aramaktadır.

DREYMAN: Was suchen Sie denn?

LEITER: Geheimsache. Boysen und Müller, Schlafzimmer und Flur, Greska Küche, Bad, WC, Gänge, Heise und Thomas Wohnzimmer, Arbeitszimmer. Los. Was verbrennen sie darin?

DREYMAN: **Schlechte Texte.**

(1:34:26)

DRAYMAN: Ne arıyorsunuz

ŞEF: Gizli söyleyemem...(GD) Boysen ve Müller yatak odası ve antre...
Greska mutfak ..banyo ...(F) tuvalet koridor. Hayze ve Tomas (G) oturma ve
çalışma odası ... hadi

ŞEF: Burada ne yakıyorsunuz?

DRAYMAN: **Taslak metinleri**

“ **Schlechte Texte**”

“**Taslak metinleri**”

Çevirmenin çevirisi: “**Müsvedde metinleri**”

Filmden aldığımız bu örnekte, çevirmenin yapmış olduğu sözcük tercihinin, seslendirme aşamasında eşanlamıyla değiştirilmiş olduğunu görüyoruz. Zira Almanca “*schlechte*” sıfat sözcüğünün fonetik söylenişine “*taslak*” sıfat sözcüğünün fonetik söylenişi daha uygundur. Bu eşanlamlı sözcük değişimiyle fonetik eşleme mükemmel olmuştur.

Örnek 2:

Christa-Maria, sonunun, kara listede olması nedeniyle uzun süredir yönetmenlik yapamayan ve bu nedenle bunalıma girerek intihar eden Jerska gibi olmasını istemediği için Bakan Hempf ile her Perşembe olan randevusuna gitmeye hazırlanırken Dreyman, Christa’nın bu muhtaçlık yüzünden gitmek zorunda olduğu randevusundan artık haberdar olduğunu ve gitmesini istemediğini söyler. Bu sırada onları dinleyen Yüzbaşı Wiesler da, Christa’nın gidip gitmeyeceğini merak eder. Vardiyası biten Wiesler, Christa’nın evden çıkıp çıkmadığını görebilmek için yakınlardaki bir bara girer. Duyguları karışan Christa da evden çıkarak aynı bara gider. Yüzbaşı, Christa’nın oraya geldiğini görünce onunla konuşur. Onu iyi tanıdığını belirterek Bakanın şantajına boyun eğmemesi için cesaretlendirmeye çalışır.

CHRISTA-MARIA: Ein Schauspieler ist nie so wie er ist.

WIESLER: Sie doch. Ich habe Sie auf der Bühne gesehen. Sie waren da mehr so wie sie sind, als...als Sie es jetzt sind.

CHRISTA-MARIA: Sie wissen, wie ich bin?

WIESLER: **Ich bin doch Ihr Publikum.**

(1:00:59)

K. MARÍA: Bir oyuncu asla olduğu gibi görünmez.

WISLER: Siz öylesiniz. Sizi sahnede izledim. Orada daha çok... kendiniz gibiydiniz..ee yani şimdikine göre.

K.MARÍA: Bunu nereden biliyorsunuz?

WISLER: **Ben sizin hayranınızım.**

Tekstte çevirmen, “*Ich bin doch Ihr Publikum*” şeklindeki tümceyi, “*ben sizin seyircinizim*” olarak çevirmiştir. Ancak dublajda söylemin, “*ben sizin hayranınızım*” şeklinde seslendirilmiş olduğunu görüyoruz. Buradan anlaşılıyor ki, “*seyircinizim*” sözcüğü seslendirme anında “*hayranınızım*” sözcüğü ile değiştirilmiştir. Sözcüğün kullanıldığı bağlamda Türk kültüründe, “*birinin seyircisi olmak*” değil, “*birinin hayranı olmak*” geçerli bir kullanımdır. Kayıt aşamasında “*seyirci*” sözcüğü yerine “*hayran*” sözcüğünün kullanılmasının nedeninin bu olması büyük olasılıktır. Seslendirme yönetmeni, sözcüğü değiştirerek, fonetik eşlemenin daha iyi olmasını sağlarken, Türk kültüründeki deyiş özelliğini de korumuştur.

“Ich bin doch Ihr Publikum.”

“Ben sizin hayranınızım.”

Damak ünsüzlerinden olan /y/ ile dişardı ünsüzlerinden olan /r/ harfinin birlikte söylenmesiyle dudağın aldığı şekil, yuvarlak dudak ünlüsü olan /u/ harfinin fonetik söyleminde dudak hareketleri benzer şekil almaktadır.¹⁰⁷ Bu nedenle “*hayranınızım*” sözcüğü “*seyircinizim*” sözcüğüne göre fonetik eşlemeye daha uygun olmuştur. Zira bu sahnede oyuncu yakın çekimdedir ve dudak hareketleri oldukça iyi takip edilebilmektedir.

¹⁰⁷ Seslerin sınıflandırmasına ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. EK-2, EK-3.

Örnek 3:

Dreyman, mesleğini icra etme yasağı olan ve yaşlı bir çift ile aynı evde yaşayan arkadaşı Jerska'yı ziyaret eder, hal hatır sorar.

Dreyman: Wie gehts Dir?

Jerska: Gar nicht so schlecht. Der Lärmpegel ist nicht immer so.

Dreyman: **Ich weiß. Nur an Donnerstagen.**

(0:22:33)

Drayman: Nasılsın?

Yerska: Fena değil işte... burası hep böyle gürültülü değildir

Drayman: **Evet, sadece perşembeleri.**

“**Ich weiß**. Nur an Donnerstagen”

“**Evet**, sadece perşembeleri”

[“**Biliyorum**, sadece perşembeleri”]

Filmin orijinal dilinde “*ich weiß*” ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifadenin anlamı “*biliyorum*”dur. Ancak filmin Türkçe dublajında “*biliyorum*” eylem sözcüğü yerine “*evet*” ilgeci kullanılmıştır. Bu şekilde fonetik eşleme daha iyi olmuştur. Aynı zamanda, “*biliyorum*” eylem sözcüğü yerine “*evet*” ilgeç sözcüğünün kullanılması semantik eşdeğerlik açısından bir sorun oluşturmamaktadır.

Örnek 4:

Wiesler, Batı Almanya'ya kaçan bir kişiye yardım edildiğinden şüphelendikleri için Tutuklu 227'yi itiraf ettirmeye çalıştığı sorgulama sürecini akademide derste kullanmak üzere kaydetmiştir. Tutuklunun yalan söylediğini gösteren belirtilere işaret etmektedir. Bunun birincisi, sorgulama süresi uzadıkça tutuklunun ağlamaya başlamasıdır. İkincisi ise, sürekli ilk ifadesini tekrarlaması bunu yaparken de ezberlemişçesine sözcüğü sözcüğüne aynı tümceleri kurmasıdır. Bu iki önemli ipucu tutuklunun yalan söylediğini göstermektedir.

WIESLER: Es sagt das selbe, wie am Anfang, Wort für Wort. Wer die Wahrheit sagt, kann beliebig umformulieren. Tut es auch; ein Lügner hat sich genaue Sätze zurechtgelegt, auf die er bei großer Anspannung zurückfällt. 227 lügt. **Wir haben zwei wichtige Indizien und können die Intensität erhöhen.**

(0:03:48)

WISLER: Hep aynı cümleleri kuruyor..Kelime kelimesine. (GD) Gerçeği söyleyen kişi bunu istediği şekilde ifade edebilir..ve eder de ... (G) Ama bir yalancı ise söyleyeceği şeyi zihninde kurar ve sadece baskı altında gerçeği söyler ... 227 yalan söylüyor... **iki tane kanıtımız var.. ve baskıyı artırabiliriz**

“wir haben zwei wichtige Indizien und...”

“ --- iki tane kanıtımız var ve...”

Oyuncunun oldukça yakın çekimde olduğu bu örneklememizde, fonetik eşleme mükemmeldir. Almancadaki “zwei” sözcüğünün telaffuzunda dudağın aldığı şekil ile Türkçedeki “iki” sözcüğünün telaffuzunda dudağın aldığı şekil aynıdır. Yine “wichtige” sözcüğünün “-ge” son hecesi, kanıt sözcüğünün “-ka” ilk hecesiyle eşlenmiştir. Wiesler’nın yakın çekimde ve dudak hareketlerinin çok belirgin olduğu bu sahnede fonetik eşleme sağlanmıştır.

Ancak tam anlamıyla bir semantik eşdeğerlik sağlanamamıştır. Şöyle ki, Almanca “Indiz” (-ien çoğul ekidir) “kanıt” olarak çevrilmiştir. Ne var ki, “kanıt” kavramı “Indiz” kavramının semantik karşılığını vermemektedir. Zira *Indiz* sözcüğü Latince “*indicare*” sözcüğünden gelmektedir ve “iz, belirti; şüphe uyandırıcı durum” (Neues Deutsches Wörterbuch, 1996: 444); “belli bir olguya yakın olduğunu gösterir durum” anlamı taşımaktadır (Duden, 2010: 515). Dolayısıyla, *Indiz* kavramı, genel anlamda bir iddiadan çok, kanıttan az bir anlam içermektedir. Türkçe karşılığı olarak kullanılan “kanıt” kavramının hukuk terimi olarak anlamı ise, “anlaşmazlık konusu olan şeyde, yargıcın kanıtlarını oluşturan şey, delil”dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).¹⁰⁸ Filmde iki kanıt olarak anılan, tutuklunun ağlamaya başlaması ve ilk ifadesini tekrarlaması durumu mahkemede kanıt olarak

¹⁰⁸ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 5 Ocak 2012’de alındı.

sunulabilecek nitelik taşımamaktadır. Bu durumda kullanılabilinecek en uygun kavram “*ipucu*” sözcüğüdür. İpucu, “insanı aradığı gerçeğe ulaştırabilecek iz, emare” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük)¹⁰⁹ anlamı taşımaktadır. Dolayısıyla “*kanıt*” kavramı, “*İndiz*” kavramının tam anlamıyla semantik eşdeğeri değildir. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki, “*kanıt*” kavramı “*İndiz*” kavramının tam olarak semantik eşdeğeri olmasa da, sözcüğün kaynak dildeki anlamından çok uzak bir anlam taşımamaktadır. Bu nedenle de filmin anlam bütünlüğünü olumsuz etkileyecek bir çeviri olmadığı için “kabul edilebilir” bir çeviri niteliğindedir.

Örnek 5:

Filmin Almancasında “*arrogant*” sözcüğü dört kez kullanılmıştır. Arrogant sözlükbirimi, kibirli, küstah, ukala anlamında kullanılan bir sıfattır (Duden, 2010: 117). Filmin dublajında, “*arrogant*” sözcüğü, üç kez “*kibirli*”, bir kez de “*ukala*” anlambirimleriyle karşılanmıştır.

• Örnek 1:

Wiesler, fakültede öğrencilere, tutuklunun sorgulanma süreci hakkında ders vermektedir.

WIESLER: Die Gegner unseres Staates sind **arrogant**. Merken Sie sich das. Wir müssen Geduld haben mit ihnen. Etwa 40 Stunden Geduld.

(0:02:07)

WISLER: Rejime karşı olanlar **kibirlidir**. Bunu aklınızdan çıkarmayın. Onlara karşı sabırlı olmalıyız. Yaklaşık 40 saat sabredin.

Bu örnekte, oyuncu oldukça uzak çekimdedir. Dolayısıyla fonetik eşleme kaygısı bulunmamaktadır. Devletin sistemine karşı olanları nitelendirdiği bir sıfat olarak “*kibirli*” sıfat sözcüğü kullanılmıştır. Bu sözcük “kendini büyük gören, büyükleme, gururlu” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük)¹¹⁰ kimseler için kullanılmaktadır. Filmde içinde kullanıldığı bağlamda “*Arrogant*” sözcüğü, kibirli

¹⁰⁹

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50ee997f9edb53.62763374 adresinden 5 Ocak 2012’de alındı.

¹¹⁰ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 13 Ocak 2012’de alındı.

anlamı taşımaktadır. Bu nedenle tümcenin devamında rejime karşı olanları sorgularken uzun süre sabretmek gerektiği söylenmektedir. Kibirli oldukları için onlardan bilgi almanın zorluğuna işaret edilmektedir.

- Örnek 2:

Dreyman'ın yazmış olduğu tiyatro oyununu izlemek üzere olan Wiesler, Dreyman'ı alkışlar eşliğinde sahnede görünce Grubitz'e şöyle der:

WIESLER: Das ist genau der **arrogante** Typ, vor dem ich meine Studenten immer warne.

GRUBITZ: **Arrogant**, aber linientreu. Wenn alle so wären wie der, wär ich arbeitslos. Er ist so ziemlich unser einziger Autor, der nichts Verdächtiges schreibt, und den man trotzdem im Westen liest.

(0:06:45)

WIESLER: Tam da öğrencilerime uzak durmayı öğütlediğim **kibirli** tiplerden.

GRUBITZ: (GD) **Kibirli** ama ideolojiye sadık ... (G) Herkes onun gibi olsaydı işsiz kalırdım. Ülkemiz hakkında kötü yazılar yazmadığı halde Batıda okunan tek yazarımız.

“Das ist genau der arrogante Typ, vor dem ich meine Studenten immer warne”

“Tam da öğrencilerime uzak durmayı öğütlediğim kibirli tiplerden”

Bu örnekte oyuncu yakın çekimdedir ve dudak hareketleri takip edilebilmektedir. Oyuncu filmin orijinalinde “*immer warne*” derken dublajda “*kibirli tiplerden*” demektedir. Dolayısıyla “immer” – “kibirli” sözcüğündeki çift dudak ünsüzü ses uyumu nedeniyle fonetik eşleme sorunu olmamıştır. Bu örnekte “Arrogant” sözcüğü yerine kullanılan “kibirli” sözcüğü, içinde kullanıldığı bağlama uygundur. Zira görüntüdeki Dreyman'ın “büyüklenen, gururlu” bir duruşu vardır.

- Örnek 3:

Hauser’ya Batı Almanya’ya geçiş yasağı getirildiğini öğrenen Dreyman, Christ-Maria’ya şöyle der:

DREYMAN: Wundert Dich das? Wenn er sich so **arrogant** verhält, dann muß er mit so etwas rechnen.

(0:48:18)

DRAYMAN: Buna şaşırdın mı? Bu kadar **ukala** olursa sonuçlarına da katlanır.

Bu örneğimizde çevirmen, Dreyman’ın, tutumunu biraz abartılı bulduğu gazeteci arkadaşı Hauser için “*ukala*” sözcüğünü kullanmıştır. Oyuncu yakın çekimdedir ve dudak hareketleri takip edilebilmektedir.

“Wenn er sich so **arrogant** verhält, dann muß er mit so etwas rechnen”

“Bu kadar **ukala** olursa sonuçlarına da katlanır.”

Sözcüğün içinde bulunduğu bağlama baktığımızda, “kendini akıllı ve bilgili sanan, bilgiçlik taslayan” kimse (TDK, Güncel Türkçe Sözlük)¹¹¹ için kullanılan “*ukala*” sıfat sözcüğü tümcede belirteç olarak kullanılmıştır. “*Ukala*” belirtecinin kullanılması, “*kibirli*” veya “*küstah*” belirteçlerinin kullanılmasından daha uygun olmuştur. Zira filmin ilk sahnelerinde Hauser, Dreyman’a karşı bilgiçlik taslamıştır. Dolayısıyla bu sahnede çevirmenin, “*kibirli*” anlambirimi yerine “*ukala*” anlambirimini tercih etmesi, hem fonetik eşleme hem de semantik eşdeğerlik açısından isabetli bir karar olmuştur.

7. Nida Kullanma: Filmin Türkçe dublajında, oyuncunun görüntüdeki dudak hareketlerine uygun nida kullanılmıştır.

Örnek:

Wiesler ile birlikte yemeğe çıkan Grubitz, Dreyman’ı gözetlemeye başlayan Wiesler’nın tuttuğu raporlar hakkında konuşurken masanın diğer ucunda oturan

¹¹¹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 14 Ocak 2012’de alındı.

üç kişinin yanına elinde tabldotuyla bir çalışan gelir ve oturur. Bu sırada da arkadaşlarına partinin genel sekreteriyle ilgili bir fıkra anlatmaya başlar. Ancak Yarbay Grubitz ve Wiesler’ı fark edince susar ve özür diler. Grubitz fıkrasına devam etmesi için onu cesaretlendirir. Ancak fıkranın sonunda sert bir tavırla çalışanın ismini, rütbesini ve birimini sorar. Bunun için ceza alacağını ima eder.

GRUBITZ: Ha ha, ja. ha ha. Name? Dienstgrad? Abteilung?

MITARBEITER: I.ich? Stigler. Unterleutnant Axel Stigler. Abteilung M.

GRUBITZ: Ja. Ich brauche wohl nicht zu sagen, was das für Ihre Karriere bedeutet, was Sie da gerade getan haben.

STIGLER: **Bitte...bitte...**Genosse Oberstleutnant, ich, ich, ich hab doch nur... ich...

GRUBITZ: Sie haben doch nur...unsere Partei verhöhnt. Das war Hetze, Und sicher nur die Spitze des Eisbergs. Das werde ich dem Büro des Ministers melden.

(0:36:56)

GRUBİTS: Evet Evet... ismin ... rütben, birimin?

ŞTİGLER: Benim mi?...Ştigler... (GD) asteğmen Aksel Ştigler, birim M

GRUBİTS: Peki, kariyerin için bunun ne anlama geldiğini söylememe gerek var mı?... Bu yaptığınla--

ŞTİGLER: **ehm ..ehm...** bakın yarbayım ... ben ... ben sadece...

GRUBİTS: (Ü) sen sadece ... partimizle dalga geçtin ... buna tahrik denir... kuşkusuz bu buz dağının görünen kısmı ... (GD)bunu bakana bildireceğim

“**Bitte...bitte...**Genosse Oberstleutnant, ich, ich, ich hab doch nur... ich...”

“**ehm ..ehm...** bakın yarbayım ... ben ... ben sadece”

Örnekleme, çalışan kekelemeye başlamıştır; rica belirten “*bitte*” sözünü çok sessiz ve çekingen söylemektedir. Almancadaki “*bitte*” sözlükbirimi yerine Türkçede “*lütfen*” sözlükbirimi kullanılmaktadır. Ancak bunun yerine, oyuncunun ağız ve dudak hareketlerine ve sözcüğün kullanıldığı bağlama çok uygun olan bir nida kullanılmıştır. Böylelikle fonetik eşleme kusursuz olmuştur.

8. **Adıl kullanma:** Fonetik eşlemeyi daha iyi sağlayabilmek için kimi zaman özne yerine adıl kullanılmıştır.

Örnek:

Yazar Dreyman, evinde doğum günü partisi vermektedir. Partide, Dreyman'ın yakın arkadaşı olan gazeteci Paul Hauser, hoşlanmadığı yönetmen Schwalber ile tartışmaya başlamak üzeredir. Durumu fark eden Dreyman, yanlarına gider, Paul'ü susturur ve onun adına Schwalber'den özür diler.

HAUSER: Ah mein Lieblingsregisseur. Warte, Warte doch mal, Warte.. Ich muss mit dir reden. Bitte, erkläre mir doch noch einmal genau, wie Du in diese Position gekommen bist. Durch Talent, natürlich, natürlich, aber was hast du sonst noch gemacht?

HAUSER: Dass Du Nichtskönner bei der Stasi bist, das weiß doch jeder! Ja sag es doch. Sag es doch..

SCHWALBER: Das ist eine unglaubliche Unterstellung!

DREYMAN: Paul!!

HAUSER: Was?

DREYMAN: **Schwalber, entschuldigen Sie meinen Freund. Er hat zuviel getrunken.**

HAUSER: Was sollte denn das? Du weißt doch, daß der bei der Stasi ist.

(0:30:16)

HAUSER: İşte benim favori yönetmenim de burada. Sana bir sorum var ... Hey hey bekle dur dur.dur Bu pozisyona nasıl geldiğini bana açıklayabilir misin? Lütfen Hı?. Yeteneğinle mi? Tabii ... tabii... Ama daha..başka neler yaptın? .. senin gibilerin ştasi için (F)(GD) çalıştığını herkes bilir.

ŞVALBER: (Ü)(F) Bu korkunç bir iftira

HAUSER: İftiraymış, hiç de değil.

DRAYMAN: Paul

HAUSER: Ne?

DRAYMAN: **Şvalber onu mazur görün. İçkiyi fazla kaçırdı**

HAUSER: Bu neydi şimdi ha?... Ştaside çalıştığını sen de biliyorsun

“Schwalber, entschuldigen Sie meinen Freund”

“Şvalber, onu mazur görün”

Tekstte çevirmen tümceyi “Şvalber arkadaşımı mazur görün. İçkiyi fazla kaçırdı” şeklinde çevirmiştir. Tümce bu şekilde kalmış olsa idi, fonetik karşılıklar şu şekilde olacaktı:

“Schwalber, entschuldigen Sie meinen Freund”

“Şvalber, arkadaşımı mazur görün.”

Çevirmen, Almanca tümcede kullanılmış olan “Freund” (“arkadaş”) isim sözcüğünü çevirisinde kullanmıştır. Çevirisiyle ilgili bir sorun bulunmamaktadır. Ancak çok yakın çekimde olan Dreyman’ın dudak hareketleri takip edilebilmektedir. Bu nedenle, muhtemelen seslendirme yönetmenin yapmış olduğu adıl kullanımı, fonetik eşlemeyi daha iyi sağlamıştır.

7.3.3. Karakter Eşlemesi

Karakter eşlemesinde, filmdeki karakterlerin kişilik özelliklerini, duygu ve düşüncülerini yansıtacak şekilde ses tonu, ses rengi, konuşma hızı, sosyolekti, diğer bir deyişle konuşma şekli, sözcük kullanımı ve sözdizimine ilişkin özelliklerin orijinaldekiyle mümkün mertebede aynı olması gerekmektedir. Bu bağlamda, karakter eşlemesinde, karaktere uygun ses seçimine, ses tonunun karakterin profil özelliğini yansıtır yansıtmadığına, konuşma hızına, dilsel kullanıma bakılmıştır. Bu niteliklere yönelik örneklem seçiminde, filmde dikkat çeken sekiz tiplene, karakter eşlemesi kapsamında incelenmiştir. Bu karakterler şunlardır:



Resim 7: Christa-Maria Sieland

Oyuncu Christa-Maria Sieland: Ürkek, narin bir kişiliğe sahiptir. Güvensiz ve tedirgin bir ruh hali vardır. Sürekli uyuşturucu ilaç kullandığı için sakin ve alçak sesle konuşur. Hareketleri çok hızlı değildir. Film boyunca hiçbir zaman ses tonunda duygu durumunu gösteren yükseliş olmamıştır. Otuzlu yaşlardadır. Giyimine özen gösterir, daima bakımlıdır.



Resim 8: Georg Dreyman

Yazar Georg Dreyman: Orta boylarda, normal kiloda, ellili yaşlarda, sempatik bir karakterdir. Genelde sakin yapılı, kendini kontrol edebilen, mantığı ön planda olan, aşırı duygusal tepkileri olmayan rahat bir kişiliğe sahiptir. Ses tonu çok yüksek değildir. Toplum içerisinde saygı duyulan bir yazardır. Mütevazı bir yaşantısı vardır. Rahat giyinmeyi sever.



Resim 9: Gerd Wiesler

Yüzbaşı Gerd Wiesler: Minyon tipli, ellili yaşlarda bir karakterdir. Aşırı düzenli, prensip sahibi, kurallar konusunda katı bir kişiliktir. Ses tonu yüksek değildir. Atiktir; mütevazıdır; donuk bakışlıdır. Film boyunca aynı gri kıyafeti giymiştir.



Resim 10: Anton Grubitz

Yarbay Anton Grubitz: Görevinde yükselme peşinde olan, bunun için üstleriyle ilişkilerini sıcak tutmaya çalışan, alt rütbedekilere karşı sert ve alaycı davranabilen bir kişiliktir. İri yapılı olması dolayısıyla sesi de gürdür. Eğlenceli bir kişiliği vardır.



Resim 11: Bruno Hempf

Bakan Bruno Hempf: Altmışlı yaşlarda, tok sesli, kilolu, yavaş hareketli bir karakterdir. Kendinden emin, bulunduğu makamın gücünü kişisel amaçları için kullanabilen, emretmesini seven, istediği olmayınca öfkelenen ve intikam peşine düşen bir kişiliktir. Konuşma esnasında iniş çıkışları yoktur.



Resim 12: Paul Hauser

Gazeteci Paul Hauser: Ellili yaşlarda, zayıf ve dinamiktir. Aceleci bir kişiliği vardır, hızlı konuşur. Aklından geçeni hemen söyler; sivri dillidir. Sözleri imalıdır. Genellikle her şeye muhalif olur.



Resim 13: Laye Udo

Kıdemli Başçavuş Laye Udo: Hafif kilolu, orta boylu, otuzlu yaşlarda, dağınık bir karakterdir. Rahat bir kişiliği vardır. Bölge ağızıyla konuşmaktadır. Bu nedenle bazı sözcüklerin telaffuzunu değişik söylemektedir.



Resim 14: Yazı Uzmanı

Yazı Uzmanı: Minyon tipli, zayıf, orta yaşlarda bir karakterdir. İşine saygılı ve hâkimdir. Hızlı konuşan ve hızlı hareket eden bir karakterdir. Yöresel konuşma özelliği vardır; /r/lere vurgu yaparak genizden konuşmaktadır. Ciddi bir görüntüsü vardır.

7.3.3.1. Karakterlerin Ses Rengi

Filmin Almancası ile Türkçesi peş peşe izlendiğinde, karakterlerin ses özellikleri arasındaki farklılık dikkat çekmektedir. Ancak önemli olan orijinal sese uygun bir sesle seslendirme yapılması değil, karaktere uygun bir sesle seslendirme yapılmasıdır. Filmde en çok dikkat çeken sekiz oyuncunun ses özelliklerine baktığımızda, dublajdaki ses ile görüntüdeki karakterin birbiriyle bütünlük oluşturduğunu görüyoruz:

- Christa-Maria’nın kendine güvenen görüntüsüne rağmen ürkek ve narin bir kişiliği vardır. Dublajda, karakterin bu kişilik özelliğini yansıtan ve “cana yakın ses” olarak tabir edilen, “kulağa hoş gelen, yumuşak, duygulu, içten ses” (Kaçan, 2010: 49) kullanılmıştır.
- Dreyman, kendine güvenen, kendinden emin ve duygularını kontrol edebilen bir kişiliği vardır. Dublajda, karakterin bu profil özelliğini yansıtan ve “bariton” olarak tabir edilen orta kalınlıkta bir ses (bkz. EK-4) kullanılmıştır.
- Minyon tipli Wiesler’nın soğuk ve kuralcı bir kişiliği vardır. Dublajda, onun bu karakter özelliklerini yansıtan bir ses rengi söz konusudur.
- Dublajdaki ses rengi, Grubitz’in alaycı ve kibirli kişiliğini ortaya koyabilen bir sestir.
- Dublajda, Hempf’in yaşına, fiziksel özelliğine uygun gür ve tok bir ses, diğer bir deyişle “bas” ses kullanılmıştır.
- Dublajda, Hauser’nın dinamikliğini ve aceleci kişiliğini yansıtan hafif ince bir ses kullanılmıştır.
- Udo, rahat ve dağınık bir kişiliğe sahiptir. Dublajda kullanılan ses, onun bu kişilik özelliğini yansıtmaktadır.

- Dublajda, yazı uzmanının minyon tipini ve aceleciliğini ortaya koyan hafif ince bir ses seçimiyle karakter-ses rengi uyumu sağlanabilmiştir.

7.3.3.2. Karakterlerin Dilsel Kullanımı

Karakterlerin konuşurken seçtikleri sözcükler, tümce kurma şekilleri (sözdizimi), görüş, duyuş ve anlayışlarını gösteren anlatış özellikleri, kısacası sosyal statüsünü ve kişiliklerini yansıtan sosyolektlerine ilişkin şunları söyleyebiliriz:

- **Christa-Maria Sieland:** Ürkek bir kişiliğe sahip olduğu için, sözlerine dikkat eder. Dikkat çekecek, tepki görecektir söz söylemez. Konuşma şekli, etnik kökenine işaret etmemektedir. Konuşmasında alt veya üst sınıfa aitliğe ilişkin bariz bir belirti bulunmamaktadır.

Örnek:

Oyuncu sevgilisi Christa-Maria'nın Bakan Hempf ile olan zorlama ilişkisini öğrenen yazar Dreyman, bu ilişkiyi bitirmek için sevgilisini ikna etmeye çalışır. Ancak Christa-Maria, buna mecbur olduğunu söyler.

CHRISTA-MARIA: Nein?... Brauche ich ihn nicht? Brauche ich dieses ganze System nicht? Und Du? Du brauchst es ja dann auch nicht? Oder erst recht nicht? Aber Du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett? Warum tust Du es denn? Weil sie Dich genauso zerstören können, trotz Deines Talents, an dem Du noch nicht einmal zweifelst. Weil sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf, und wer inszeniert. Du willst nicht so enden wie Jerska. Und ich will es auch nicht! Und deshalb gehe ich jetzt...

(0:56:25)

K.MARIA: Yok mu?... ona muhtaç değil miyim? ... Bütün bu sisteme muhtaç değil miyim? ... ya sen?... senin de ihtiyacın yok mu?.. Başlarda olmadı mı?.. Her ne söyleseler yapmıyor musun?.. Sen neden yapıyorsun?..Şüphe etmediğin yeteneğine rağmen.. seni de mahvedebilirler bunu çok iyi biliyorsun ...Ne

oyunacağını (F)(GD) veya kimin oynayıp ve kimin yöneteceğini onlar belirliyor ... Sonunun Yerska gibi olmasını istemiyorsun ... ben de istemiyorum... bu nedenle şimdi gidiyorum.

Örneklemimizi oluşturan bu sahne, film boyunca Christa-Maria'nın ne düşündüğünü ve nasıl hissettiğini açıkça ve samimiyetle ifade ettiği tek sahnedir. Christa-Maria, Bakan Hempf ile olan randevusuna hiç istemeyerek gitmektedir; aksi halde mesleğini icra etmesini engellemelerinden korkmaktadır. Zira yakın bir tanıdıkları, yönetmen Jerska, böyle bir cezaya çarptırılmıştır ve intihar etmiştir. Christa-Maria, çok sakin ve yumuşak bir ses tonuyla konuşmaktadır. Duygusal bir konuşma yapmaktadır. Film boyunca öfke belirten veya kaba bir söz kullanmamış olan Christa-Maria'nın "*du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett*" sözü bu anlamda dikkat çekmektedir. Almanca "*sich ins Bett legen*" söz öbeğinin anlamı yatmak, yatağa uzanmaktır; bu söz öbeğine "*mit denen*" sözü eklendiğinde anlamı "birisiyle yatmak" olmaktadır ve filmde içinde kullanıldığı bağlamda mecazi anlam taşımaktadır. Mecazi anlamda kullanılan bu söz öbeği (*sich mit jemandem ins Bett legen*), Almanca "*mit jemandem ins Bett gehen*" deyimini çağrıştırmaktadır. Bu deyim anlamı, birisiyle cinsel ilişkide bulunmak veya birisiyle gizli saklı temasa geçmektir (Deyimler Sözlüğü).¹¹² Bu anlamda Türkçede "*biriyle düşüp kalkmak*" deyimini kullanılmaktadır. Bu deyim anlamı, yasa ve töre dışı sık sık bir araya gelmek; biriyle çok yakın arkadaşlık etmektir (Aksoy, 1988: 741). Dolayısıyla Christa-Maria'nın "*du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett*" tümcesi, kendisinin Bakan Hempf ile istemeden birlikte olduğunu, buna mecbur olduğunu ve bundan duyduğu öfkeli rahatsızlığı belirtmektedir. Diğer yandan tümcede kullanılan "*genauso*" metinbirimi, Dreyman'ın da sistemin ileri gelenleriyle iyi geçinmeye çalışmasına, onlara ters düşecek bir söz veya davranışta bulunmamaya dikkat etmesine, dolaylı olarak onların istediği şekilde yazıp hareket etmesine, bir nevi işbirliğine işaret etmektedir. Ancak bu söz Türkçeye, "*her ne söyleseler yapmıyor musun*" şeklinde aktarılmıştır. Soru amaçlı olmayan, ancak durumu soru tümcesi şeklinde yargılayan "*her ne söyleseler yapmıyor musun*" sözü, mecazi anlamda kullanılan

¹¹² http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ins+Bett+gehen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 12 Ocak 2013'de alındı.

ve kaba deyiş niteliğinde olan deyimi çağrıştıran Almanca söz öbeği ile biçimsel ve içeriksel açıdan örtüşmüyor olsa dahi, Christa-Maria'nın Bakan Hempf ile mecburen görüştüğüne işaret ettiği ve içinde kullanıldığı bağlama uygun bir çeviri olduğu için kabul edilebilir niteliktedir.

Diğer yandan, Christa-Maria'nın bu tiradı, kısa tümcelerden oluşmaktadır. Almanca kısa olan tümceler, Türkçeye de kısa tümceler şeklinde aktarılmıştır. Replik, her iki dilde de soru tümceleriyle başlamaktadır. Tümce aralarında verilen kısa boşluklar, dublajda korunmuştur. Tümcelerin birbiriyle uyumunda, özelden genele daha sonra genelden tekrar özele doğru bir anlatım göze çarpmaktadır. Bu anlatım şekli dublajda korunmuştur. Karakterin konuşması her iki dilde de yalın, duru ve açıktır. Christa-Maria'nın kişiliğini yansıtan konuşma biçimi çeviride korunmuştur. Ancak, Almanca replikte başta soru şeklinde kurulan tümceler, bir noktadan sonra yanıt şeklinde kurulmaktadır. Almanca tümcelerin bu yapısal özelliği, Türkçe tümcelerde yok olmuştur:

*“Nein?... **Brauche ich ihn nicht? Brauche ich dieses ganze System nicht? Und Du? Du brauchst es ja dann auch nicht? Oder erst recht nicht? Aber Du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett? Warum tust Du es denn? Weil sie Dich genauso zerstören können, trotz Deines Talents, an dem Du noch nicht einmal zweifelst. Weil sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf, und wer inszeniert.**”* Bu replikte, *“Du brauchst es ja dann auch nicht? Oder erst recht nicht? Aber Du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett?”* metinbirimleri, yapı olarak soru tümcesi özelliğinde olmasa dahi, oyuncunun söyleyiş şekli ve Almanca diyalog metninde tümce sonlarına konulan soru işaretleri, söz konusu tümcelerin, eksiltili anlatım yapısında birer soru tümcesi olduğunu göstermektedir. Şöyle ki, bu tümcelerin sonunda söylenmeyen söz “nicht war?” soru tümcesidir ve anlamı “değil mi?”dir. Bu soru tümcelerinden sonra yanıt tümceleri yer almaktadır. “Weil” ile başlayan tümceler, yanıt tümceleridir. Almanca repliğin bu bölümü, dublajda şöyle yer almaktadır: *“Yok mu? Ona muhtaç değil miyim? Bütün bu sisteme muhtaç değil miyim? Ya sen? Senin de ihtiyacın yok mu? Başlarda olmadı mı? Her ne söyleseler yapmıyor musun? Sen neden yapıyorsun? Şüphe etmediğin yeteneğine rağmen seni de mahvedebilirler bunu çok iyi biliyorsun. Ne oynanacağını veya kimin oynayıp ve*

kimin yöneteceğini onlar belirliyor.” Görüldüğü üzere, “Du brauchst es ja dann auch nicht? Oder erst recht nicht? Aber Du legst Dich doch genauso mit denen ins Bett?” tümceleri Türkçeye doğrudan soru tümcesi şeklinde aktarılmıştır: *Senin de ihtiyacın yok mu? Başlarda olmadı mı? Her ne söyleseler yapmıyor musun?* Almanca tümcelerin biçimsel özelliklerini koruyabilmek için tümcelerin, “*öyleyse senin de ihtiyacın yok. Ya da henüz yok. Ancak sen de onlarla düşüp kalkıyorsun*” şeklinde çevrilmesi gerekmektedir. Bu ifadenin sonunda saklanan soru tümcesi ise, “öyle değil mi?” sözüdür. Diğer yandan, soru tümcelerinden sonra “*weil*” ile başlayan yanıt tümcelerinin, Türkçede biçimsel eşdeğerini bulmadığını görüyoruz: “*Sen neden yapıyorsun? Şüphe etmediğin yeteneğine rağmen seni de mahvedebilirler bunu çok iyi biliyorsun. Ne oynanacağını veya kimin oynayıp ve kimin yöneteceğini onlar belirliyor.*” Bu tümcelerin, Almanca tümcelerle biçimsel eşdeğerde olabilmesi için, “*weil*” biçimbiriminin “*çünkü*” biçimbirimiyle verilmesi gerekmektedir: “*Sen neden yapıyorsun? Çünkü şüphe etmediğin yeteneğine rağmen seni de mahvedebilirler. Çünkü neyin oynanacağını, kimin oynayacağını ve kimin yöneteceğini onlar belirliyor.*” Dublajda, tümcelerin biçimsel özellikleri korunamamış olsa dahi içerikleri korunmuştur. Kaynak dil metinbirimlerinin biçimsel olarak değiştirilerek aktarılmış olmasının nedeni senkronu sağlama veya fonetik eşlemeyi sağlama çabasıdır. Kaynaklanmıştır olabilir.

- **Georg Dreyman:** Filmde, sadece birkaç sahnede duygularını rahatça gösterebilmiştir. Bu sahnelerde kızgınlık belirten sözler kullanmıştır. Konuşma şekli, halktan bir kişi olduğunu yansıtmaktadır. Günlük konuşmalarında, yazar kişiliğinin vermiş olduğu özellikli bir dil kullanımı görülmemektedir.

Örnek:

Dreyman, oyununun galasında oyuncu sevgilisi Christa-Maria ile dans etmektedir. Kendilerine dikkatlice bakan Bakan Hempf’in bakışlarından rahatsız olmuştur. Haz etmediği Bakanın bu bakışları için Christa-Maria’ya şunları söyler:

DREYMAN: Warum schaut der uns immer so an? Was macht der überhaupt hier? Ich glaube, der hat einen Narren an Dir gefressen.

(0:11:36)

DRAYMAN: Neden bize öyle bakıyor?..... (GD) Ne işi var burada? ... Sanırım sana hayran kaldı.

Bu örnekleme Dreyman, Bakanın bakışlarından duyduğu rahatsızlığı kaba bir tabirle dile getirmektedir: “*Ich glaube, der hat einen Narren an Dir gefressen*”. Genellikle halk arasında kullanılan ve kaba bir deyim olan Almanca bu deyiş, birisini çok beğendiğini gösteren, ancak hayran olmanın ötesinde rahatsız edici bir bakışı olan kişiler için söylenmektedir (Deyimler Sözlüğü).¹¹³ Almanca kaba bir deyiş olan bu deyim, Türkçeye “birisine hayran kalmak” deyişiyle aktarılmıştır. Ancak Türkçesinde yine bir deyim kullanılmış olmasına rağmen, Dreyman’ın, halk arasında kullanılan bu kaba tabiri, hedef dilde yansıtamamıştır. Zira “*sana hayran kaldı*” sözünden bir rahatsızlık durumu ve haz etmeme durumu ortaya çıkmamaktadır. Dolayısıyla bu çeviri, Dreyman’ın söyleyiş biçimini yansıtmamaktadır. Ancak inceliğe aykırı olan bu Almanca deyim, daha yumuşak bir deyimle karşılanmış olması içeriksel ve biçimsel yeterlikte olması nedeniyle kabul edilebilir niteliktedir.

Diğer yandan, “*warum schaut der uns immer so an? Was macht der überhaupt hier?*” soru tümceleri, dublajda da “*neden bize öyle bakıyor? Ne işi var burada?*” şeklinde soru tümceleri ile verilmiştir. Ancak bu soru tümcelerinde bazı anlambirimlerin atlanmış olduğunu görüyoruz. Kaynak replikten çıkarılmış olan “*immer*” anlambirimi, “*so*” belirteç sözcüğünü nitelemektedir; “*überhaupt*” anlambirimi ise, içinde kullanıldığı tümcede şüphe, endişe belirtmektedir. Bu durumda “*immer*” anlambirimi için “*sürekli*”, “*überhaupt*” anlambirimi için ise “*ki*” anlambirimi kullanılmalıdır. Bu nedenlerden dolayı, Dreyman’ın konuşma üslubunu oluşturan kaynak dil dizgesi içinden seçilen dilsel öğelerin hedef dil dizgesi içerisinde yer almıyor olması veya eşdeğer öğelerden oluşmuyor olması,

¹¹³ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=einen%20Narren%20an%20jemandem%20%2F%20etwas%20gefressen%20haben&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 1 Aralık 2012’de alındı.

karakterin duygularını ifade etmek için oluşturduğu dil kullanımını ve üslubunu yansıtamamıştır.

Dreyman'ın konuşmasının biçimsel ve içeriksel eşdeğerde olabilmesi için replik şöyle olmalıdır: *“Neden bize sürekli öyle bakıyor? Ne işi var ki burada? Sanki seni yiyecekmiş gibi bakıyor.”*

- **Wiesler:** Konuşmasında daima bir mesafe, bir resmiyet vardır. Samimiyet belirten herhangi bir ifade şekli veya sözcük kullanımı yoktur. Filmin orijinalinde ve dublajında, konuşma esnasında hiç nida kullanmamıştır. Konuşması daima planlanmış bir konuşma şeklindedir, boşluklar içermez. Karakterin kişiliğini yansıtan bu konuşma şekli, dublajda korunmuştur. Ancak kimi repliklerde ifade biçiminde değişiklikler yapılmıştır.

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, makalenin yazarının Dreyman olduğunu itiraf etmiş olan Christa-Maria'yı, bu kez, makalenin yazıldığı daktilonun nerede olduğunu söylemesini sağlamak için sorgulamaktadır. Wiesler, tiyatro oyuncusu olan Christa-Maria'nın tek korkusunun mesleğini icra edememek olduğunu bildiği için, onun bu hassas noktasından yola çıkarak itiraf ettirmeye çalışmaktadır.

WIESLER: Noch 10 Stunden. Nein, eigentlich in neun einhalb wird Herr Roessing vor das Publikum treten und ansagen, daß Sie wegen einer Unpäßlichkeit leider nicht spielen können. Und das wird das letzte Mal sein, daß man in der Theaterwelt von Ihnen gesprochen hat... Wollen Sie das? Sagen Sie uns, wo das Beweismaterial versteckt ist.

CHRISTA-MARIA: Es gibt keine Beweise. Es gibt keine Schreibmaschine. Das habe ich erfunden.

WIESLER: Ich hoffe nicht. Denn dann müssen wir auch Sie hierbehalten. Eine falsche Aussage im Verhör ist gleichbedeutend mit Meineid. Das heißt ungefähr zwei Jahre Haft. Dreyman muß sowieso ins Gefängnis. Dafür genügt Ihre Aussage und das belastende Material, das wir bereits jetzt in der Wohnung gefunden haben. Retten Sie jetzt wenigstens sich selber. Sie würden nicht

glauben, wie viele Menschen hier wegen sinnlosem Heroismus im Gefängnis sitzen. Denken Sie an Ihr Publikum.

(1:40:19)

WISLER: On saat sonra... yo yo dokuz buçuk saat sonra Bay Rössink seyircilere bir rahatsızlığınız nedeniyle sahne alamayacağınızı bildirecektir... (GD) bu tiyatro dünyasında adınızın anıldığı son an olacaktır...(G) bunu mu istiyorsunuz... (GD) delillerin nerede saklandığını bize söyleyin

K.MARIA: (GD) Delil yok ki ... daktilo da yok .. (G) onu ben uydurdum

WISLER: (GD) Umarım öyle değildir... (G) Yoksa sizi de burada tutmak zorunda kalırız... sorgu sırasında (GD) yalan ifade vermek yaklaşık iki yıl hapis cezası demektir... (G) Drayman zaten hapse girecek... bunun için (GD) ifadeniz ve zaten bulmuş (G) olduğumuz deliller yeterli olacak... (GD) şimdi kendinizi kurtarın..(G) anlamsız kahramanlık yapan kaç kişinin burada olduğunu bir bilerseniz... seyircilerinizi unutmayın.

Repliğin başında Wisler, Almancasında “*noch 10 Stunden. Nein, eigentlich in neun einhalb*”, Türkçesinde ise “*on saat sonra... yo yo dokuz buçuk saat sonra*” demektedir. Wiesler’nın, aşırı disiplinli, soğuk, anlaşılır, kesin ve düzgün konuşan kişilik yapısını düşündüğümüzde, onun kişiliğinde birisinin, özellikle de sorgulama esnasında, işbaşında iken, “yo, yo” demesi beklenmemektedir. Bu nedenle, “*on saat sonra, hayır! Daha doğusu dokuz buçuk saat sonra...*” şeklinde veya senkron sorunu olmaması açısından “hayır” sözcüğü çıkartılarak “*on saat sonra, daha doğusu dokuz buçuk saat sonra...*” şeklinde bir ifade, karakterin konuşma üslubunu daha doğru yansıtacaktır.

Sözdizimine baktığımızda ise, “*Noch 10 Stunden. Nein, eigentlich in neun einhalb wird Herr Roessing vor das Publikum treten und ansagen, daß Sie wegen einer Unpäßlichkeit leider nicht spielen können. Und das wird das letzte Mal sein, daß man in der Theaterwelt von Ihnen gesprochen hat...* Wollen Sie das? Sagen Sie uns, wo das Beweismaterial versteckt ist.” repliğinde ağırlıklı olarak birleşik tümceler kullanıldığını, bu tümcelerin de ilgi tümceleri (Alm. Relativsatz) şeklinde yapılandırıldıklarını görüyoruz. Hint-Avrupa dil ailesinin Avrupa Kolunun Germen Dillerine giren Almanca, Ural-Altay dil ailesinin Altay

Kolundan olan Türkçeden farklıdır. Almancanın tümce yapısı, Özne-Yüklem-Nesne şeklinde, Türkçenin ise, Özne-Nesne-Yüklem şeklindedir. Dolayısıyla Almancada, niteleyen, nitelenenden sonra yer alırken, Türkçede niteleyen, nitelenenden önce gelmektedir. Bu bağlamda, Almanca replikteki ilgi tümceleri, Türkçe replikte, Türkçenin sözdizimine göre yapılandırılmıştır: “*On saat sonra... yo yo dokuz buçuk saat sonra Bay Rössink seyircilere bir rahatsızlığınız nedeniyle sahne alamayacağınızı bildirecektir... (GD) bu tiyatro dünyasında adınızın anıldığı son an olacaktır...(G) bunu mu istiyorsunuz... (GD) delillerin nerede saklandığını bize söyleyin.*”

Bunların haricinde, Almancasında iki tümce şeklinde olan “*Eine falsche Aussage im Verhör ist gleichbedeutend mit Meineid. Das heißt ungefähr zwei Jahre Haft*” ifadesi, Türkçesinde “*ist gleichbedeutend mit Meineid*” sözü çıkartılmış olduğu için “*sorgu sırasında yalan ifade vermek yaklaşık iki yıl hapis cezası demektir*” şeklinde tek tümce olarak verilmiştir. Almanca tümceden çıkartılan metinbirim, “yalan ifade verme”nin bedelinin ağırlığını göstermek için yapılan bir kıyaslama, benzetme tümcesidir. Almancasında, yalan ifade vermek, yalan yere yemin etmekle eşdeğer tutulmaktadır. Dublajda, Almancadaki bu benzetme atlanarak doğrudan neticesi söylenmektedir. Her iki kültürde de “yemin”in ne kadar önemsendiğini düşünürsek, sorgu aşamasında olan bir kişiye bunun hatırlatılmak istenmesi, sorgulanan kişi üzerindeki baskıyı artıracaktır. Bu benzetmenin atlanmış olması, sözün etkisinin azalmasına neden olmaktadır. Almanca ifadenin, biçimsel ve içeriksel açıdan tam olarak yansıtılabilmesi için çevirisi, “*sorgu sırasında yalan ifade vermek, yalan yere yemin etmekle aynı anlama gelir. Bu da yaklaşık iki yıl hapis (cezası) demektir*” şeklinde olmalıdır.

Diğer yandan, Wiesler, daha önce Christa-Maria ile karşılaşmış ve konuşmuştur. Bu konuşmada, onun kendine güvenmesini, cesaretli davranmasını sağlayacak sözler söyleyerek Bakan Hempf ile buluşmaya gitmekten vazgeçmesinde etkili olmuştur. Zira oyuncu Christa-Maria, mesleğini icra etmesinin engellenmesinden korktuğu için Bakan Hempf ile zoraki görüşmektedir. Örneklem için film den aldığımız bu kesitte, Wiesler, daha önceki konuşmalarına da işaret etmektedir: “*Denken Sie an Ihr Publikum*” – “*Seyircilerinizi unutmayın.*” Önceki konuşmalarında “*Publikum*” sözcüğü, “*hayran*” olarak aktarılmıştır (bkz. 7.4.2.3,

Eş/Yakın Anlamalı Söz(cük) Kullanma, Örnek 2). Ancak bu örnekte “*seyirci*” olarak kullanılmıştır. Almanca “*Publikum*” sözcüğü için iki farklı yakın anlamalı sözcüklerin kullanılmış olması, izleyicinin, Wiesler’nın daha önceki diyaloglarına işaret ettiğini anlamasını zorlaştırmaktadır; diğer bir deyişle, ikilinin daha önceki diyaloglarının çağrışım yapmasını engellemektedir. Bu nedenle tümce “*hayranlarınızı düşünün*” şeklinde olmalıdır.

Tüm bu etkenlere dayanarak, kaynak dil repliğinde karakterin iletisini ifade etmek için oluşturduğu yüzeysel yapının, diğer bir deyişle dil kullanımının, karşısındaki şahsı etkilemek için özellikle ve dikkat ederek seçtiği sözcüklerin, kurduğu tümcelerin, hedef dil dizgesi içerisinde olmamaları veya aynı etkide olmamaları nedeniyle repliğin biçim birimlerinin sözdizimsel ve anlamsal düzlemde eşdeğerde olmadıklarını söyleyebiliriz.

- **Grubitz:** Espirili ve rahat kişiliği sözlerine de yansımaktadır. Karakterin konuşma üslubu, “teklifsiz konuşma” olarak tabir edilen niteliktedir. Daha açık bir ifadeyle, Yarbay, üst rütbelilerle ve sanatçılar hariç diğer kişilerle ekseriya, senli benli, samimi, resmî olmadan konuşmakta ve ona göre davranmaktadır. Ayrıca, konuşma esnasında “hı” “ha” gibi nidaları sık kullanmakta, konuşmasında ‘es’ler vermektedir. Kısa tümcelerin yanı sıra uzun tümceler de kurmaktadır.

Örnek:

Yarbay Grubitz telefonda konuşmaktadır. Kapının önünde bekleyen Yüzbaşı Wiesler’ı görünce, eliyle içeri girmesini işaret eder. Telefon görüşmesinden sonra Wiesler ile konuşur.

GRUBITZ: Ja, sag ihm, wenn er den IM enttarnt, dann wird es nicht nur keine Gemeindeversammlungen mehr geben, dann wird seine ganze Kirche geschlossen. So einfach ist das... Ja, soll er den Papst anrufen und sich beschweren....Ja...jetzt los, ich habe mich lange genug mit diesem Blödsinn beschäftigt., ja.

GRUBITZ: Wiesler! Gut, daß Du da bist. Ich muß Dir was zeigen. “Haftbedingungen für Politisch Ideologische Diversanten der Kunst-Szene nach

Charakterprofilen". Na, ist das wissenschaftlich? Und schau mal hier. Da.. Dissertation betreut durch Professor Anton Grubitz! Wie gefällt Dir das? Ist doch großartig, hn? Hn? Ich hab ihm zwar nur ne Zwei gegeben –die sollen nicht gleich denken, dass Promovieren bei mir einfach ist – aber es ist wirklich erstklassig.

(1:17:44)

GRUBİTS: Öyleyse ona söyle eğer ajanımızı açığa çıkarırsa kilisesi de kapatılır ... isterse papayı arayıp şikayetçi olsun.. hadi bu saçmalıklarla yeterince uğraştım, kapatıyorum kapatıyorum hadi ... Wisler, iyi ki geldin sana bir şey göstereceğim. "sanat muhaliflerinin karakteristik profil özelliklerine göre tutuklanma koşulları" çok bilimsel değil mi?. şuraya baksana danışmanlığını profesör Anton Grubitz'in yaptığı doktora tezi..nasıl .mükemmel değil mi?..(GD) Hı? ... gerçi not olarak...(G) sadece iyi verdim. benimle doktora yapmanın çok da kolay olmadığını düşünmesinler diye...(GD) ama ... gerçekten birinci sınıf...

Bu örnekte, Yarbayın konuşma üslubu şöyledir: Araya mesafe koymadığı alt rütbedekilere "sen" diye hitap etmektedir: "Ja, sag ihm...", "Gut, daß Du da bist". Karakterin bu konuşma biçimi, hedef dilde korunmuştur: "Öyleyse ona söyle", "Wisler, iyi ki geldin sana bir şey göstereceğim".

Halk arasında kullanılan konuşma dilini kullanmaktadır: "Ja...jetzt los, ich habe mich lange genug mit diesem Blödsinn beschäftigt..., ja." Karakterin bu konuşma özelliği dublajda korunmuştur: "Hadi bu saçmalıklarla yeterince uğraştım, **kapatıyorum kapatıyorum** hadi". Söylemin Türkçe çevirisinde, kaynak dilde olmayan "kapatıyorum, kapatıyorum hadi" sözünün eklenmiş olduğunu görüyoruz. Filmde oyuncunun, telefonu kapatmak istediği, bu nedenle de karşısındakinin sözünü bitirmesi için acele ettirdiği fark edilmektedir. Böyle bir durumda, Türk kültüründe "hadi kapatıyorum hadi" sözü halk arasında çok kullanılmaktadır. Kalıplaşmış deyiş niteliğinde olan bu sözün repliğe eklenmiş olması, filmdeki atmosferin yakalanmasını sağlamıştır.

Diğer yandan, Yarbayın konuşmasında samimiyet sezilmektedir. Almancada sezilen bu samimiyet, Türkçesinde de sağlanabilmiştir:

“Wiesler! Gut, daß Du da bist. Ich muß Dir was zeigen”.

“ Wisler, iyi ki geldin sana bir şey göstereceğim”;

“Na, ist das wissenschaftlich? Und schau mal hier”

“Bilimsel değil mi? Şuraya baksana”;

Yarbay ayrıca nidalar kullanmaktadır: “Wie gefällt Dir das? Ist doch großartig, **hn**?” – “Nasıl, mükemmel değil mi? Himm...” Grubitz’in bu konuşma nitelikleri hedef dile yansıtılabilmektedir.

Bunların haricinde, filmin genelinde, Bakanlık çalışanları teşkilatla ilgili kısaltmalar kullanılmaktadır. Bakanlık çalışanlarının bir nevi sosyolektini oluşturan bu kısaltmalar, Türk izleyicisi için yabancı olduğundan genellikle içerikleriyle aktarılmıştır. Bu örneklememizde de “IM” kısaltmasının kullanılmış olduğunu görüyoruz. “IM”, “Inoffizieller Mitarbeiter” söz öbeğinin kısaltmasıdır¹¹⁴ ve “gayriresmi işbirlikçi” anlamına gelmektedir. Almancadaki “IM” kısaltması, dublajda “ajan” olarak yer almıştır. Kısaltmanın açılımıyla değil, taşıdığı anlama eşdeğer bir anlambirimle verilmiş olmasının nedeni ise, senkron sorununu önlemektir. Diğer yandan, “IM” kısaltması kaynak dilde sık geçiyor olması nedeniyle sorun oluşturmazken, hedef dilde kısaltmanın “gayriresmi işbirlikçi” şeklinde açılımının kullanılması kabul görmeyecektir. Bu nedenle, bu söz öbeğinin anlamına eş veya yakın anlam kullanılarak hedef dile aktarılması doğru bir yaklaşımdır.

Karakterin konuşma üslubunu oluşturan biçim birimlerden sözdizimsel düzlemle ilgili yapıda ise, kaynak dil dizgesi içerisinde oluşturulmuş olan sözdizimi hedef dil dizgesi içerisinde gözetilmiştir. Örneğin, “Ja, sag ihm, **wenn** er den IM enttarnt, **dann** wird es nicht nur keine Gemeindeversammlungen mehr geben, **dann** wird seine ganze Kirche geschlossen. So einfach ist das... Ja, soll er den Papst anrufen und sich beschweren.....Ja...jetzt los, ich habe mich lange genug mit diesem Blödsinn beschäftigt., ja” repliğinde “wenn.....dann” şeklinde koşullu tümce kullanımı ve ilk tümcenin belirttiği koşulun gerçekleşmesi halinde ortaya çıkacak iki sonuç belirtilmektedir: “Evet, ona söyle, **eğer** ajanımızı deşifre

¹¹⁴ bkz. <http://www.stasiopfer.com/abkuerz.html> adresinden 22 Ağustos 2012’de alındı.

ederse **o zaman** sadece kilise toplantıları iptal olmakla kalmaz, kilisesi de kapatılır. Bu kadar basit. Evet, isterse papayı arayıp şikayetçi olsun. Tamam hadi, bu saçmalıklarla yeterince uğraştım, hadi”. Alman kültüründe her yıl, “Gemeindeversammlung” olarak adlandırılan kilise toplantıları yapılmaktadır. Bu toplantılarda üyeler, kilisenin işleyişi, faaliyetleri hakkında görüşlerini belirtir, bir sonraki yılın planları yapılır. Dolayısıyla bu toplantılar, kilise sorumlusu için önemlidir. Bu nedenle filmin orijinalinde, ajanın deşifre olması halinde bu toplantıların yapılmasına izin verilmeyeceği hatta kilisenin kapatılacağı şeklinde tehdit niteliği taşıyan sözler söylenmektedir. Bu bilgi, filmin dublajında atlanmıştır ve ajanın deşifre olması halinde sadece kilisenin kapatılacağı söylenmektedir. Telefonun diğer ucundaki kişi muhtemelen bunun bu kadar kolay olmayacağını, papanın devreye sokulacağını söylüyor olmalı ki Grubitz, “*bu kadar basit*” demektedir. Çeviride bu bilgi de atlanmıştır. Ancak bu bilgiler, kaynak kültüre ilişkin detaylı bilgilerdir ve hedef kültürde böyle bir uygulama bulunmamaktadır. Bu nedenle çeviride bu bilgilerin atlanmış olması filmin anlam bütünlüğü açısından bir sorun oluşturmamaktadır.

Örneklememizdeki anlatım bozukluğunu da belirtmek gerekirse, “*Wie gefällt Dir das? Ist doch großartig, hn? Hn? Ich hab ihm zwar nur ne Zwei gegeben – die sollen nicht gleich denken, dass Promovieren bei mir einfach ist – aber es ist wirklich erstklassig*” tümcesinde Grubitz, danışmanlığını yaptığı doktora tezini aslında tezi çok beğenmiş olmasına rağmen yine de tez için sadece “zwei” (iki) verdiğini söyler. Alman not sisteminde “zwei” notunun Türk not sisteminde karşılığı “B” veya “iyi”dir. Bu açıdan hedef kültür odaklı bir çeviri gerçekleştirilmiştir. Ancak Grubitz’in “iyi” vermesinin nedeni, kendisinin “notu bol” bir eğitimci olarak görülmek istememesidir. Bu nedenle “*not olarak sadece iyi verdim, benimle doktora yapmanın kolay olduğunu düşünmesinler diye, ama gerçekten birinci sınıf*” demektedir. Bu tümce “*benimle doktora yapmanın çok da kolay olmadığını düşünmesinler diye*” şeklinde çevrilerek iki olumsuz sözcüğün yan yana kullanımı (*kolay olmadığını düşünmesinler*) anlatım bozukluğuna neden olmuştur. Tümce, “*benimle doktora yapmanın çok da kolay olmadığını görsünler diye*” şeklinde de çevrilmelidir.

- **Bakan Hempf:** Altmışlı yaşlardaki karakter, bulunduğu konuma göre değil daha çok duygularına göre konuşmaktadır. Konuşmasında, halk arasında kullanılan deyişlere çok yer vermektedir. Kaba tabirler kullanmaktadır.

Örnek:

Bakan Hempf, hakkında çok iyi şeyler düşünmediği yazar Dreyman'ın tiyatro oyununu izlemiştir. Oyun bittikten sonra Yarbay Grubitz, Bakan'ın yanına gider. Bakan bir süre sonra sözü Dreyman'a getirir. Grubitz'e onun hakkında ne düşündüğünü sorar. Yarbay, Bakan'ın soruş şeklinden ve Dreyman'a bakışından olumsuz düşüncede olduğunu sezer ve Dreyman'ın belki de şüphe edilecek birisi olduğunu söyler. Bunu duyan Bakan keyiflenir.

HEMPF: Ich höre viel über **Ihre** Arbeit. Kulturen sind in guten Händen, sagt man. Ja, **Ihr** Name fällt oft in der Partei.

GRUBITZ: Wir sind Schild und Schwert der Partei, Genosse Minister. Das ist mir zu jedem Augenblick bewußt.

HEMPF: Was halten **Sie** von ihm?

GRUBITZ: Georg Dreyman? Vielleicht-...

HEMPF: Vielleicht was?

GRUBITZ: Vielleicht ist er nicht so, nicht so sauber wie es scheint...

HEMPF: Haha! Grubitz! Deshalb sind Männer wie **Sie** und ich an der Spitze! **Normaler Stasi-Trottel hätte jetzt gesagt:** Einer der besten unseres Landes, linientreu... **den ganzen Käse.** Wir sehen mehr! **Sie** werden es ganz nach oben schaffen, Grubitz. Ja, ja. **An dem ist was faul. Das sagt mir mein Bauch.** Und der lügt nicht. Nächste Woche Donnerstag Abend ist bei Dreyman eine Feier. Da kommen einige **dubiose Leute, Hauser und das ganze Gesocks.** Versuchen **Sie**, bis dahin was aufzubauen. **Diskreten, kleinen OV, Maßnahmen A und B,** nur in seinen Räumen, nichts Auffälliges. Er hat mächtige Freunde. Es darf niemand was von dem **OV** mitbekommen, bis wir was gefunden haben. Aber wenn **Sie** gegen den was finden, dann haben **Sie** einen **ganz dicken Freund im ZK.** **Sie** verstehen, was ich meine.

GRUBITZ: Genosse Minister, einen schönen Abend.

(0:09:34)

HEMP: (GD) Hakkınızda işinizle ilgili çok şey duydum. Kültür bölümünün emin ellerde olduğu söyleniyor. Partide de hep **sizden** bahsediliyor.

GRUBİTS: Partinin kılıç ve kalkanı olarak ...(GD) Sayın Bakan, bunun her an farkındayım.

HEMPF: (GD) Hakkında ne düşünüyorsunuz?

GRUBİTS: (GD) Georg Drayman... Belki --

HEMPF: Belki ne?

GRUBİTS: Belki de görüldüğü kadar.. temiz değildir

HEMPF: (GD) Hı hı hı Grubits. (G) İşte bu nedenle **senin** ve benim gibiler iş (GD) başında. **Başka bir Ştasi ajanı olsaydı** rejime sadık ve (G) ülkemizin en iyilerinden olduğunu söylerdi. Ama biz ileriye görüyoruz. (GD) Kariyerinde çok ilerleyeceksin Grubits. Evet, (G) **icgüdülerim onun görüldüğü gibi olmadığını söylüyor.** (GD) Önümüzdeki hafta Drayman bir parti düzenleyecek. **Hauser gibiler yeni bir hareket başlatmayı deneyecek.** (GD) O zamana kadar bir şeyler yapmaya çalışın. **Küçük ve gizli bir operasyon için (G) tedbirler alın. Çaktırmadan** odasını dinleyin. Onun da nüfuslu tanıdıkları var. Bu durumdan (G) kimse haberdar olmamalı.. Taa ki biz bir şey bulana kadar. Eğer bir şeyler bulacak (G) olursanız, **merkez komitede sıkı bir dostunuz** var demektir. (GD) ne demek istediğimi anladınız sanırım.

GRUBİTS: Sayın Bakanım. İyi akşamlar dilerim.

Filmden alınan bu kesitte, Bakan Grubitz, hoşlanmadığı Dreyman hakkında olumsuz bilgiler bulup Dreyman'ı tutuklatmak istemektedir. Dreyman'a karşı bu yaklaşımının nedeni, Dreyman'ın sevgilisi olan Christa-Maria'ya olan ilgisidir. Bu nedenle pirömiyerde, Yarbay Grubitz'e, Dreyman'ı izlemesi talimatını verir. Filmin bu sahnesinde, Almancasında, Bakan ile Yarbay arasındaki mesafeli konuşma dikkat çekmektedir. Bakan, üst konumda olmasına rağmen, Yarbay'a daima “siz” (Alm. “Sie”) diye hitap etmektedir. Ancak Türkçe dublajında söylemin başında “sen”, söylemin sonlarında ise, “siz” diye konuşmaktadır.

Diğer yandan, film boyunca Bakanın söylemine dikkat edilirse, Bakanın çok da seviyeli konuşmadığı görülmektedir. Bu nedenle, oldukça mesafeli seyreden bir diyalogta Bakanın “*çaktırmadan odasını dinleyin*” sözü dikkat çekmesi

gerekirken, Bakanın konuşma tarzına uygun bir sözcük seçimi olmuştur. Ayrıca, bu sözcükle fonetik eşleme de çok güzel sağlanmıştır:

“nur in seinen Räumen, nichts Auffälliges. Er hat mächtige Freunde.”

“Çaktırmadan odasını dinleyin. Onun da nüfuslu tanıdıkları var”

Bakan Hempf’in kaba sözler kullandığı da görülmektedir. Almancada kızma sözü olan “*Trottel*”, akılsız, budala, alık; bunak; pısrık, mendebur, sümsük, sünepe anlamları taşımaktadır (Langenscheidt, 1975: 483). Akılsız ve budala ile eşanlamda kullanılan “*ahmak*” sözcüğü, içinde kullanıldığı bağlama en uygun olan kavramdır. Ayrıca tümcenin devamında Almancasında “*den ganzen Käse*” denilmektedir. Almanca “*Käse*” sözcüğü mecazi/deyimsel anlamda “*Unsinn*” ile eşanlamlıdır ve Türkçe karşılığı “*saçmalık*”tır. Dolayısıyla “*ahmak*” yerine “*ajan*” kullanılması ve “*Käse*” (“*saçmalık*”) metinbiriminin atlanmış olması, içeriksel eşdeğerliği sağlayamamıştır. Diğer yandan Hempf’in sözdizimine baktığımızda, Hempf önce temel tümceyi söylemekte, daha sonra onu açıklayan yan tümceye geçmektedir: “*Normaler Stasi-Trottel hätte jetzt gesagt: Einer der besten unseres Landes, linientreu... den ganzen Käse.*” Çevirmen tümceyi “*Başka bir Ştasi ajanı olsaydı rejime sadık ve ülkemizin en iyilerinden olduğunu söylerdi*” şeklinde çevirmiştir. Bu nedenle Almanca söylemin biçimsel eşdeğerliği sağlanamamıştır. Bu tümce şu şekilde olmalıdır: “*Sıradan bir Ştazi **ahmağı** olsaydı derdi ki, ülkemizin en iyilerinden, rejime sadık...ve daha birçok **saçmalık***”.

Yine filmin orijinalinde özellikle kullanılan bazı anlambirimlere rastlanılmıştır:

“Da kommen einige dubiose Leute, Hauser und das ganze Gesocks.”

“**Hauser gibiler yeni bir hareket başlatmayı deneyecek.**”

Almanca “*dubios*” sözcüğü, şüpheli veya kuşkulu anlamında kullanılan bir sıfattır (Duden, 2010: 283). “*Gesocks*” sözcüğü halk arasında Almanca “*Gesindel*” sözlükbirimi yerine kullanılmaktadır (Neues Deutsches Wörterbuch, 1996: 370) ve Almanca “*Gesindel*” pejoratif (küçümseyici) sözcüğü, küçümsenen, insanlar için kullanılmaktadır ve pislik, ayaktakımı gibi anlamları

vardır (Duden, 2010: 436). Almancadaki “Gesocks” metinbirimi için Türkçe, “sürü” veya “ayaktakımı” sözlükbirimleri kullanılmaktadır (Langenschatdt, 1975: 239). Dolayısıyla tümce aslında “*Bazı şüpheli insanlar gelecektir, Hauser ve tüm ayaktakımı*” olması gerekirken, “*Hauser gibiler yeni bir hareket başlatmayı deneyecek*” şeklinde, tamamen değiştirilerek çevrilmiştir. Oyuncunun yakın çekimde olduğu bu kesit yavaşlatılarak izlendiğinde, tümcenin “*bazı şüpheli insanlar gelecektir, Hauser ve tüm ayaktakımı*” şeklinde kullanılmasıyla, fonetik eşleme veya senkron açısından bir sorun olmayacağı görülmüştür. Dolayısıyla tümcenin değiştirilmiş olması eşleme kaygısı nedeniyle değildir. Bu şekilde bir değiştirmeye tümcenin anlamı da değişmiştir ve filmin ilerleyen sahnelerinde izleyicide, Hauser’nın bir hareket başlatması beklentisi oluşmasına neden olmuştur. Ancak partide, Hauser ve arkadaşları herhangi bir hareket başlatmamaktadır.

Filmin orijinali izlendiğinde, Doğu Almanya Devlet Güvenlik Bakanlığı çalışanlarının, yöneticilerinin kullandığı belirli bazı sözcüklerin ve kısaltmaların olduğu görülmüştür. Filmin Almancasında dikkat çeken bu kısaltmaların, filmin Türkçe dublajında açılımlarının taşıdığı anlamlarıyla yer aldığını görüyoruz:

“Diskreten, kleinen **OV**, **Maßnahmen A und B**, ... im **ZK**.”

“Küçük ve gizli bir **operasyon** için **tedbirler** alın. ... **merkez komitede**”

Filmin konu aldığı tarihi dönem incelendiğinde, bu tarz kısaltmaların çok sık kullanıldığı görülmektedir. Bu kısaltmalar, dönemin “Devlet Güvenlik Bakanlığı”nın kullandığı kısaltmalardır. “*OV*” = “*Operativer Vorgang*”¹¹⁵ kısaltması olup, “*operasyon süreci*” anlamındadır; “*Maßnahmen A*” = “*Abhören des Telefons*” (telefonların dinlenmesi), “*Maßnahmen B*” = “*Warzen*” (böcek yerleştirilmesi) anlamında kullanılmaktadır (bkz. Spiegel Dergisi)¹¹⁶ “*ZK*” ise, “*Zentralkomitee*” kısaltması olup, “*merkez komite*” anlamı taşımaktadır.¹¹⁷

¹¹⁵ bkz. <http://www.stasiopfer.com/abkuerz.html> adresinden 29 Mart 2012’de alındı.

¹¹⁶ <http://www.spiegel.de/spiegel /print/d-13681057.html> adresinden 5 Nisan 2012’de alındı.

¹¹⁷ http://www.ddr-wissen.de/wiki/ddr.pl?Abkürzungen_Z adresinden 20 Nisan 2012’de alındı.

- **Hauser:** Heyecanlı bir kişiliğe sahip olması nedeniyle hızlı konuşan gazeteci Hauser, düşündüklerini anında söylemektedir. Duyguları konuşmasına yansımaya rağmen, en kızgın anlarında dahi kimse için kötü bir tabir veya kaba söz kullanmamıştır. Duygularını açıkça söyleyemediği durumlarda iğneleyici, tahrik edici sözler söylemektedir.

Örnek:

Yazar arkadaşı Dreyman'ın doğum günü partisine gelen gazeteci Hauser, partide, Stasi adlı gizli servisin işbirlikçilerinden olduğundan emin olduğu bir yönetmeni görür ve onun üzerine giderek nasıl yönetmen olabildiğini sorar. İşbirlikçi olması nedeniyle bu pozisyona gelebildiğini itiraf etmesini ister. Konuşma ilerledikçe ses tonu yükselir ve kızgınlığı artar. Durumu fark eden Dreyman, yanlarına gider ve Hauser'yı susturarak onun adına yönetmenden özür diler. Dreyman'ın bu davranışına bir anlam veremeyen Hauser, evden ayrılmak üzereyken kapıda Dreyman ile sinirli bir şekilde konuşur.

HAUSER: Du bist so ein jämmerlicher Idealist, daß Du fast schon ein Bonze bist. Wer hat denn Jerska so kaputtgemacht? Genau solche Leute, Spitzel, Verräter und Anpasser! Irgendwann mußt du Position beziehen, sonst bist du kein Mensch. Wenn Du je etwas unternehmen willst, dann melde Dich bei mir. Ansonsten brauchen wir uns nicht mehr zu sehen.

(0:31:09)

HAUSER: Öyle zavallı bir idealistsin ki neredeyse kodaman olmuşsun.. Yerska'yı da işte bu tür muhbirler ve sisteme uyan insanlar perişan etti. Eğer taraf belirlemezsen demek ki insan değilsin. Olur da bir şeyler yapmak istersen nerede olduğumu biliyorsun. Yoksa bir daha görüşmeye gerek yok.

Filmden aldığımız bu kesit, Hauser'nın en kızgın olduğu anlardan biridir. Hauser'nın konuşma üslubu, bu örneklemede çok belirgindir. Seçtiği sözcükler ve kurduğu tümceler dikkat çekicidir. Almanca “*Bonze*” metinbiriminin Türkçe karşılığı “nüfuzlu şahsiyet; parti kodamanı”dır (Langenscheidt, 1975: 141). Alay içeren bir söz olan “*kodaman*” sözcüğünün kullanılması biçimsel ve içeriksel

eşdeğerliği sağlamaktadır. Almanca “*kaputtmachen*” sözcüğünün Türkçe karşılığı zarar vermek, bozmaktır. Bir nesne için değil de bir insan için kullanıldığında “*perişan etme*” eylem öbeği, yerinde bir kullanımdır.

Diğer yandan Hauser’nın repliğinde, Almanca “*Relativsatz*” olarak tabir edilen ilgi tümcelerinin, diğer bir deyişle, açıklayıcı yan tümcelerin yer aldığı görülmektedir:

“Du bist so ein jämmerlicher Idealist, daß Du fast schon ein Bonze bist.”

Öyle zavallı bir idealistsin ki neredeyse kodaman olmuşsun

“Wer hat denn Jerska so kaputtgemacht? Genau solche Leute, Spitzel ...”

“Yerska ’yı da işte bu tür muhbirler ve sisteme uyan insanlar perişan etti”

[Kim Jerska’yı mahvetti? İşte bu tür insanlar, muhbirler...]

*“Irgendwann **musst** du Position beziehen, sonst bist du kein Mensch”*

“Eğer taraf belirlemezsen demek ki insan değilsin”

[Bir gün taraf seçmek zorundasın, yoksa insan değilsin]

Sözdizimi açısından incelediğimiz bu üç tümcede, Özne-Yüklem-Nesne şeklinde olan Almanca sözdiziminin ilk tümce dışında korunmamış olduğunu görüyoruz. İkinci tümce kaynak dilde, iki farklı tümce (soru-yanıt tümceleri) şeklindedir. Ancak hedef dilde bu tümceler birleştirilerek verilmiştir. Üçüncü tümcede ise, Almancasında, yargı bildiren ilk tümcede belirtilen yargının gerçekleşmemesi halinde ortaya çıkacak sonuç, yan tümcede belirtilmektedir. Bunun için ilk tümcede “*müssen*” modal/yardımcı fiili kullanılarak bir zorunluluk anlamı katılmıştır. Yan tümcede ise, temel tümcenin bildirdiği yargının, zorunluluğun olmaması durumunda ortaya çıkacak sonucu belirtmek için “*sonst*” zarf sözcüğü kullanılmıştır. Türkçesinde ise, “*müssen*” modal fiiline karşılık olarak gereklilik/zorunluluk kipi yerine “*eğer*” bağlacıyla şart kipi kullanılmıştır.

“Kim Jerska’yı mahvetti? İşte bu tür insanlar, muhbirler...” “Bir gün taraf seçmek zorundasın, yoksa insan değilsin”, şeklinde olması gereken çevirinin, “Yerska’yı da işte bu tür muhbirler ve sisteme uyan insanlar perişan etti”, “Eğer

taraf belirlemezsen demek ki insan değilsin” şeklinde yapılmış olması, Türkçe söylemin, Almanca söylemin biçim niteliklerini içermemesine neden olmuştur. Ancak içeriksel eşdeğerlik sağlanmıştır.

- **Udo:** Rahat bir kişiliği vardır. Bölge ağızıyla konuşmaktadır. Bu nedenle bazı seslerin/sözcüklerin telaffuzunu değişik söylemektedir.

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, kıdemli başçavuş Udo ile vardiyalı olarak yazar Dreyman’ın evini dinlemektedir. Wiesler, nöbeti almaya gelmiştir. Wiesler’nın kayıtlara geçmediği hususlar vardır. Bunlardan birisi, Dreyman’ın, Batı Almanya’da yayımlanmak üzere, Doğu Almanya’nın aleyhinde bir makale yazdığıdır. Bu bilgiyi üstlerinden saklamış olan Wiesler, Udo’ya bir tiyatro oyunu yazdıklarını söyler. Udo, dinlediklerinden, bunun bir tiyatro oyunu olmadığı başka bir şey olduğu sonucuna vardığını söylemesi üzerine Wiesler panikler ancak belli etmez. Rütbesini kullanarak Udo’ya geri adım attırmaya çalışır.

WIESLER: Dann verhalten Sie sich nicht wie einer! Ich habe Sie für diese Aufgabe ausgewählt, weil es hieß, daß Sie die Technik beherrschen und keine Fragen stellen. Überlassen Sie das Denken Ihren Vorgesetzten.

UDO: **Schon gut, Genosse Hauptmann. Ick geh dann mal. Schönen Tag...noch, eh, guten Tag....gute Arbeit!...eh, ick meine ick wünsche Ihnen gute Arbeit.**

(1:14:08)

WISLER: Öyleyse çok bilmiş davranmayın... ben sizi bu göreve tekniğe hakim olduğunuz ve soru sormadığınız için seçtim... düşünme kısmını amirlerinize bırakın...

UDO: **Emredersiniz yüzbaşım. Ben artık gideyim... iyi çalışmalar. Kolay gelsin. Size keyifli çalışmalar dilerim efendim. İyi günler.**

Almancada “*schon gut*” sözü sinirli olan tarafı yatıştırmak amaçlı kullanılmaktadır. Türkçede “*tamam tamam*” anlamındadır. Ancak ast-üst

ilişkisinde bir başçavuşun bir yüzbaşına “*tamam tamam*” demesi mümkün değildir. Diğer yandan “*emredersiniz*” demesi de, Udo’nun karakteriyle tam örtüşmemektedir. Bu nedenle “*elbette*” veya “*tabi ki*” demesi, kaynak söyleme daha eşdeğer bir söyleyiş olur. Diğer yandan “*Ich geh dann mal*” sözünde “*mal*” bir zarftır ve bu tümceye kattığı anlam Türkçede “*bari*” zarfıyla karşılanabilirken çevirisinde kullanılmamıştır. Bu örnekteki “*ick*” söyleyiş şekli ise, hedef dilde verilemez, zira Türkçede bunu karşılayan bir söyleyiş biçimi yoktur. Filmin orijinalinde oyuncu “*gute Arbeit*” eksiltili anlatımı kullanmaktadır. Bu söz söyleniş şekline göre iki anlama gelmektedir: Birincisi “iyi iş”, ikincisi “iyi çalışmalar”. Udo “*gute Arbeit*” sözünün “iyi iş” anlamında Wiesler’nin çalışmasını değerlendiriyormuş gibi olmamak için bu eksiltili anlatıma açıklık getirmeye çalışır: “*ick meine ick wünsche Ihnen gute Arbeit*” (“*yani, size iyi çalışmalar diliyorum*”). Ancak eksiltili anlatımın bu şekilde ifadesinden kaynaklanan bir yanlış anlama durumunun Türkçede olmamasından dolayı çeviride zorluk yaşanmaktadır. Türkçede, bir çalışmayı değerlendirmek için “iyi iş”, kolay gelsin anlamında ise, “iyi çalışmalar” veya “iyi işler” denilmektedir. “İş” sözcüğüne eklenen “-ler” eki sözün anlamını değiştirmektedir. Udo’nun karakterini gösteren konuşma biçimi, “*elbette yoldaş yüzbaşım. Öyleyse ben gideyim bari. Size güzel günler...şey iyi günler, iyi işler. Yani size iyi çalışmalar dilerim*” şeklinde bir çeviriyle, kişiliğini yansıtan sözcük seçimlerine ve konuşma biçimine daha yakın olmakta ve karakterin kişilik özelliği daha iyi yansıtılmaktadır.

- **Yazı Uzmanı:** Hızlı konuşan ve atik bir karakterdir. /r/lere vurgu yaparak genizden konuşmaktadır. Konuşurken beden dilini çok kullanmaktadır.

Örnek 1:

Dreyman’ın, Doğu Almanya’nın aleyhinde yazmış olduğu intihar oranlarıyla ilgili isimsiz makale Batı Almanya’da yayımlandığında büyük tepki görür. Doğu Almanya hükümeti derhal konuyu araştırmaya başlar ve makaleyi kimin yazdığını bulmaya çalışır. Ülkede muhtemelen tüm yazarların daktiloları ve daktilonun yazı özellikleri kayıt altında bulunmaktadır. Bu konuda uzman kişi çağrılarak, yazı karakterinden daktilo ve yazar tespiti yapılmaya çalışılmaktadır. Yazı uzmanı bilgilerini paylaşır.

SCHRIFTEXPERTE: ...und so komme ich zu dem Schluß, daß die Schreibmaschine nur eine für den Export bestimmte, heimische Reiseschreibmaschine modernster Ausführung sein kann, mit größter Wahrscheinlichkeit das Modell Kolibri der VEB Groma Büromaschinen. Wäre die Vorlage in schwarzer Tinte gewesen, könnte ich es noch bestimmter sagen.

(1:26:10)

YAZI UZMANI: Bence daktilo sadece ihracata yönelik. muhtemelen kolibri modeli yerli üretim. seyahat daktilosu olduğu sonucuna varıyorum. eğer siyah mürekkep olsaydı o zaman daha kesin şeyler söylemek mümkün olabilirdi.

Yazı uzmanı, yazı analizi konusundan iyi anlayan ve bir anlaşmazlığı çözümlmek için kendisine başvurulmuş kimse olarak bir bilirkişidir. Duruşu, kesin ve net konuşma özelliği nedeniyle tirada (uzun replik) “*bence*” diyerek başlaması, karakter profiline uygun olmamıştır. Almancasında, “*bence*” ifadesini gösteren “*meiner Meinung nach*” veya “*meinerseits*” ifadeleri yoktur. Bunun tam tersi elde edilen bir sonuçtan bahsedilmektedir. “... ve böylelikle daktilonun, ihracata yönelik yerli üretimin son sürümlerinden sadece biri olabileceği sonucuna varıyorum; büyük olasılıkla VEB Groma büro daktilolarının Kolibri Modeli. Siyah mürekkep kullanılmış olsaydı daha kesin konuşabilirdim.” şeklinde olması gereken replikten reklam niteliği taşıyan “*VEB Groma*” marka adı çıkarılmıştır. Belirteç olan “*nur*” (“*sadece*”) sözcüğü çeviride sözdiziminde farklı yerde kullanılmış olduğundan anlamda değişmeye neden olmuştur. Şöyle ki, daktilo sadece ihracata yönelik değil, ihracata yönelik daktilolardan sadece bir tanesidir.

Diğer yandan repliğin orijinalinde yazı uzmanı, kendinden emin bir şekilde araştırmalarını ve sonuçlarını “*ben*” şeklinde açıklamaktadır. Ancak Türkçesinde “*ben*” veya “*biz*” belirtilmeden konuşmaya genel bir şekilde devam edilmektedir. Diğer yandan, replikten bazı sözcüklerin çıkarılmış olması nedeniyle kaynak tümceye kıyasla daha kısa olan hedef dil tümcesinin senkron sorununa yol açmaması için konuşma hızı yavaşlatılmıştır. Tüm bu etkenler neticesinde karakterin kişilik göstergesi olan konuşma biçimi dublajda eşdeğer bir biçimde yansıtamamıştır. Ancak, genel anlamda kabul edilebilir bir

çeviridir. Zira repliğin içeriği hedef dile aktarılmıştır ve filmin anlam bütünlüğünde bir kayba neden olmamaktadır.

7.3.3.3. Karakterlerin Konuşma Hızı

Çok kez belirtilmiş olduğu üzere, konuşma hızı, karakter göstergesi olabilmektedir. Şöyle ki, hızlı konuşan bir kişi tez canlı bir kişilik görüntüsü çizerken, yavaş konuşan bir kişi ise ağırkanlı bir kişilik görüntüsü çizmektedir. Diğer yandan, aşırı kilolu bir kişi, zayıf bir kişiye nazaran çok hızlı konuşamaz. Bu kapsamda ele alınan konuşma hızını, filmdeki karakterler arasından seçmiş olduğumuz sekiz tipten kişilik özelliklerinin göstergesi olarak şu şekilde değerlendirebiliriz:

Christa-Maria Sieland: Ürkek, narin bir kişiliğe sahip olması ve sürekli uyuşturucu haplar kullanması nedeniyle alçak bir ses tonuyla ve sakin konuşmaktadır.

Dreyman: Kendinden emin olmanın verdiği rahatlıkla sakin konuşmaktadır. Duygu durumunun değiştiği anlarda ses tonu ve konuşma hızı artmaktadır.

Wiesler: Fazla konuşmayı sevmediğinden dolayı az ve öz konuşmaktadır. Bu nedenle de konuşması aceleci değildir.

Grubitz: Konuşmayı seven bir kişiliği olduğu için ve söyleyeceği çok şey olduğunda hızlı konuşmaktadır.

Hempfl: Aşırı kilosu ve yaşı gereği çok hızlı konuşamamaktadır. Hızlı konuştuğu zamanlarda nefes sıkıntısı yaşamaktadır.

Hauser: Muhalif ve tez canlı kişiliği nedeniyle hızlı konuşmaktadır.

Udo: Filmde çok az repliği olan Udo karakterinin konuşması, genellikle yavaştır.

Yazı Uzmanı: Film boyunca sadece bir sahnede yer alan bu karakterin, tiradı (uzun repliği) esnasında konuşma hızı, minyon tipi ve atik davranışlarını yansıtacak şekilde hızlıdır.

Filmin Almanca seslerinden bağımsız olarak, sesin karaktere uygunluğuna göre bir tespit yapabilmek için filmin Türkçe dublajı farklı zamanlarda çok kez izlenmiştir ve neticede sesin ve konuşma hızının karakterin profiline uygun olduğu görülmüştür. Kişilik özelliğinin bir göstergesi bağlamında değerlendirilen konuşma hızı açısından dikkat çeken tek karakter yazı uzmanı olmuştur. **Yazı uzmanı**, minyon tipi, aceleci ve sabırsız yapısı gereği hızlı konuşmaktadır. Filmin orijinalinde, oldukça hızlı konuşan, hatta neredeyse nefes almadan konuşan yazı uzmanı, filmin Türkçe seslendirmesinde daha düşük tempoda konuşmaktadır. Hızlı konuşma karakteri aceleci göstermiştir. Ancak bu acelecilik durumu Türkçe versiyonunda hissedilmemektedir.

7.3.4. Dil Varyasyonları Eşlemesi

Her toplumun farklı dil ve bu dilin içinde olduğu kültürü vardır. Belirli bir kültür içerisinde gelişen dil, yine aynı kültürün içinde farklı kullanımlara sahiptir. Yabancı filmlerin dublaj yoluyla hedef dile aktarılması sürecinde, bir kültüre özgü dil kullanımı bağlamında, lehçe, ağız ve aksan kullanımlarıyla karşılaşılabilir. Bir kültüre özgü bu özellikli dil kullanımları, eşleme açısından oldukça sorun oluşturabilmektedir.

Filmin orijinali, dil varyasyonlarının tespiti amacıyla çok kez izlenmiştir. Filmin orijinalinde, Yüksek Almancadan ayrılan ve Almancadan tamamen farklı ses, yapı ve sözdizimi özellikleri olan bir lehçe kullanımına rastlanmazken, filmin bir sahnesinde, kısa bir tümce şeklinde Fransızca söz söylendiği görülmektedir. Bunun haricinde, Almanca sözcükleri farklı telaffuz eden dört karakter dikkat çekmektedir. Bu dört karakterden iki tanesinin telaffuz şekli sadece ağız niteliğinde iken, sarhoşu canlandıran bir diğer karakterin kısa olan tek tümcesinde, ağız ve argo kullanımı fark edilmektedir. Dördüncü karakterin konuşmasında ise aksan hissedilmektedir.

7.3.4.1. Ağız Kullanımı

Filmin Almancasında, Almanca sözcükleri farklı telaffuz etmeleri nedeniyle ağız kullanımına işaret eden üç karakter dikkat çekmektedir. Bu karakterlerden Hauser'nın amcası Frank ile Udo'nun telaffuz şekli sadece ağız niteliğindedir. Sarhoşu canlandıran bir karakterin kısa olan tek tümcesinde, ağız ve argo kullanımı söz konusudur.

1. Filmde çok fazla repliği olmamasına rağmen, Kıdemli Başçavuş Udo'nun konuşmasında bazı sözcükleri farklı telaffuz etmesi dikkat çekmektedir.

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, yazar Dreyman'ı dinlemekle görevlendirilmiştir. Wiesler, Dreyman'ı, Kıdemli Başçavuş Udo ile birlikte vardiyalı olarak dinlemektedir. Nöbeti Udo'dan almaya gelen Wiesler, Batı Almanya'ya gizlice geçiş yaptığını düşündüğü gazeteci Hauser'nın sesini duyunca şaşkınlığını gizleyemez. Bu konuda Udo ile kısa bir diyalogları olur.

WIESLER: Das ist Hauser...

UDO: Klar ist **det** Hauser.

WIESLER: Der ist gar nicht im Westen... Die schreiben zusammen ein... - Theaterstück. Zum Jubiläum. 40. Jahrestag.

UDO: Also, mir klingt **det** ja nicht nach Theaterstück.

WIESLER: Wonach klingt es denn für Sie?

UDO: Ja. **Ick** weiß nicht, aber nicht nach Theaterstück.

WIESLER: Sie machen sich viele Gedanken, Oberfeldwebel Leye. Sie sind doch kein Intellektueller...?

UDO: **Ick, nee...also sowat bin ick nicht.**

WIESLER: Dann verhalten Sie sich nicht wie einer! Ich habe Sie für diese Aufgabe ausgewählt, weil es hieß, daß Sie die Technik beherrschen und keine Fragen stellen. Überlassen Sie das Denken Ihren Vorgesetzten.

UDO: Schon gut, Genosse Hauptmann. **Ick geh** dann mal. Schönen Tag...noch, eh, guten Tag....gute Arbeit!...eh, **ick** meine **ick** wünsche Ihnen gute Arbeit.

(1:13:29)

WISLER: Bu Hauser ...

UDO: **Tabi ki Hauser**

WISLER: Batı Almanya'da değilmiş ... birlikte bir tiyatro oyunu yazıyorlar...

Cumhuriyetin kırkıncı yılı için

UDO: **Bana.. tiyatro oyunu gibi gelmedi ama**

WISLER: Peki sizce neye benziyor?

UDO: **Ee..Bilemiyorum ... ama tiyatro oyunu değil işte**

WISLER: Çok fazla kafa yoruyorsunuz başçavuş Laye..sanat sever değilsiniz, öyle değil mi?

UDO: **Hayır efendim ... ben onlardan değilim**

WISLER: Öyleyse çok bilmiş davranmayın... ben sizi bu göreve tekniğe hakim olduğunuz ve soru sormadığınız için seçtim... düşünme kısmını amirlerinize bırakın...

UDO: **Emredersiniz yüzbaşım. Ben artık gideyim... iyi çalışmalar, kolay gelsin. Size keyifli çalışmalar dilerim efendim. İyi günler.**

Örneklemede, Udo'nun yöresel konuşma dilini, bir başka deyişle ağız kullandığını görüyoruz. Sıradan bir vatandaş görüntüsünde olan, diğer bir deyişle halktan biri olan Udo'nun kullandığı ağız, Berlin ağzıdır. Berlin ağzında sözcüklerin, Yüksek Almancadan farklı telaffuz şekilleri vardır:

Berlin ağzı

“Klar ist **det** Hauser”

“mir klingt **det** ja nicht nach...”

“**Ick** weiß nicht,”

“**Ick, nee...also sowat bin ick nicht**”

“**Ick geh** dann mal”

“**ick** wünsche Ihnen gute Arbeit”

Yüksek Almanca

“Klar ist **das** Hauser”

“mir klingt **das** ja nicht nach...”

“**Ich** weiß nicht”

“**Ich, nein also sowas bin ich nicht**”

“**Ich** gehe dann mal”

“**ich** wünsche Ihnen gute Arbeit”

Udo, ayrıca, halk ağzıyla konuştuğu için “*nee*” nidası yapmaktadır; bu nida “yooo” şeklinde Türkçeleştirilebilir. Filmin orijinalinde fark edilen bu yöresel konuşma şekli, Türkçe dublajında verilememiştir. Ağızların ve lehçelerin hedef dile aktarılmasının zorluğundan daha önce bahsetmiştik (bkz. 6.5.1.4).

Berlinlilerin söyleyiş özelliği olan “ick” sözü Türkçeye “men” olarak aktarılmaz. Zira böyle bir söyleyiş, Türk izleyicisine Azerileri çağrıştıracaktır. Ancak Udo’nun, yaşadığı şehrin ağızıyla konuştuğu için kimi sesleri farklı telaffuz etmesi Türkçeye aktarılamayacak olsa da, ağız kullanımı, sosyolekt açısından değerlendirildiğinde, diğer bir deyişle sosyal sınıf göstergesi olarak ele alındığında, Udo’nun bir nevi köylü ağızı şeklindeki konuşma özelliği, hedef dilde kimi sözcükleri halk ağızıyla söylenilerek yansıtılabilir. Örneğin orijinalinde Udo “*Ja. **Ick** weiß nicht, aber nicht nach Theaterstück*” demektedir. Bu replik “*Ee..Bilemiyorum ama... tiyatro oyunu değil işte*” şeklinde Türkçeleştirilmiştir. Söylem “*ee..**Bilemiyom** ... ama tiyatro oyunu değil işte*” şeklinde söylenebilir. Veya “*Ich, **nee...also sowat bin ick nicht***” şeklindeki söz, “*Hayır efendim ... ben onlardan değilim*” olarak çevrilmiştir. Bu tümce, “*Ben mi, **yooo** ... ben **öyle bişi** değilim*” şeklinde Türkçeleştirilebilir. Böylelikle halktan biri olan ve öyle bir imaj çizen Udo’nun konuşmasında sözcükleri farklı söylediği, halk ağızını kullandığı, hedef dile bir nebze de olsa yansıtılabilmiş olacaktır.

2. Filmde Udo’nun dışında yöresel konuşmayı bir sarhoşun kısacık olan soru tümcesinde de görüyoruz:

Örnek:

Wiesler, Christa-Maria’nın Bakan Hempf ile buluşmaya gidip ditmeyeceğini merak etmiştir. Dinleme işini Udo’ya bırakıp evden çıkar. Ancak Dreyman’ın Christa-Maria’yı ikna edip edemediğini merak ettiği için de evden uzaklaşırken sık sık kapıya bakar. Şüphe çekmemek için evin yakınındaki bir barın arkasına saklanarak evi gözetlemeye başlar. Ancak tam o esnada barın dışında duran karanlıktaki, yüzü seçilmeyen sarhoş konuşur.

BETRUNKENER: **Wat glotzn so?**

(0:59:01)

SARHOŞ: **Neye bakıyorsun?**

Bu örnekleminizde, sarhoş bir kişi, Wiesler’ya, sarhoş ağızıyla ve yöresel deyiş özelliğiyle, nereye baktığını sormaktadır. Almancada, argo ve aşağılayıcı bir söz

olan “*glotzen*” sözcüğünün anlamı, gözlerini iyice açarak bakmaktır (Duden, 2010: 449). Bu sözcüğün haricinde, sarhoş, bulunduğu şehrin telaffuz özelliklerini de kullanmaktadır. Nitekim “*was*” sözcüğü yerine “*wat*” demektir. Filmin orijinalinde sarhoşun konuşma üslubu korunarak, “*ne dikizliyon öyle*” şeklinde bir deyişle hedef dile aktarılabilir.

3. Filmde dikkati çeken bir başka ağız ise, filmde çok az repliği bulunan bir karakterdir. Bu karakter, Hauser’ın amcası Frank’tır.

Örnek:

Dreyman’ın evinin dinlenip dinlenmediğini öğrenmek için Dreyman, Frank ve Wallner bir plan yapar. Planı uygulatır. Frank, telefonla Dreyman’ı arayarak planın başarılı olduğunu haber verir.

DREYMAN: Ja, gut, dann bis bald. Vielen Dank.

HAUSERS ONKEL: **Tschö**

(1:11:31)

DRAYMAN: Tamam, tamam öyleyse... sonra görüşürüz

HAUSER’İN AMCASI: (F)(GD) **Hoşça kal.**

Almanca vedalaşma sözü olarak kullanılan birçok söz vardır: “Auf Wiedersehen”, “Wiederschauen”, “Tschüss” vb. Bunlardan “*Tschüss*” olarak söylenen vedalaşma sözü genellikle halk arasında kullanılır. Örneklemimizde bu sözün “*Tschö*” olarak söylenmiş olduğunu görüyoruz. Halk arasında yaygın kullanımı olan “*Tschüss*” ifadesinin söylenişi “*Tschö*” olarak hem kısaltılmış hem de kalınlaştırılmıştır. Bu şekildeki söyleniş espirili bir vedaşlama olarak kullanılmaktadır. Türkçede, keyifli veya neşeli vedalaşmalarda halk arasında kullanılan “*baaay*” tarzında bir vedalaşma sözüdür. Bunu hedef dil izleyicisine eşdeğer bir biçimde vermek oldukça zordur. Bu nedenle çevirmen, bu sözcüğü Türkçeye normal ve klasik bir vedalaşma sözcüğü olan “*Hoşça kal*” sözüyle vermiştir.

7.3.4.2. Aksan Kullanımı

Filmde dikkati çeken ağız haricinde, bir karakterin lehçe aksanıyla konuştuğu fark edilmiştir. Bu karakter, zayıf, minyon tipli, aceleci ve kendinden emin bir kişilik yansıtan yazı uzmanıdır. Yazı uzmanı, Yüksek Almanca sözcükleri ve gramerini kullanmaktadır, ancak sözcükleri, Saksonya bölgesi lehçesiyle konuşmaktadır. Bu nedenle, karakter, konuşurken sert ünsüzlere (bkz. EK-2, EK-3) özellikle de /r/lere vurgu yapmaktadır ve /o/ ünlüsünü /ö/ olarak telaffuz etmektedir.

Örnek:

Doğu Almanya aleyhinde gizlice bir makale yazılmıştır. Doğu Almanya'daki intihar oranlarıyla ilgili olan bu makale Batı Almanya'da bir dergide yayımlanmıştır. Üst düzey yöneticilerden, makalenin yazarının bulunması talimatını alan Yarbay Grubitz, konu ile ilgili olarak yazı uzmanını çağırır.

SCHRIFTEXPERTE: ...und so **komme** ich zu dem Schluß, daß die Schreibmaschine nur eine für den **Export** bestimmte, heimische Reiseschreibmaschine modernster Ausführung sein kann, mit **größter Wahrscheinlichkeit** das Modell **Kolibri** der VEB **Groma Büromaschinen**. **Wäre** die Vorlage in schwarzer Tinte gewesen, könnte ich es noch bestimmter sagen.

(1:26:10)

YAZI UZMANI: Bence daktilo sadece ihracata yönelik. muhtemelen kolbri modeli yerli üretim. seyahat daktilosu olduğu sonucuna varıyorum. eğer siyah mürekkep olsaydı o zaman daha kesin şeyler söylemek mümkün olabilirdi.

Yazı uzmanı, orijinal dilde konuşurken, sert ünsüzlere, özellikle /r/lere vurgu yapmaktadır ve genizden konuşma olarak bilinen /k/, /g/ gibi, ağız ve burun boşluğunun arka bölümünde boğumlanan sesleri farklı telaffuz etmektedir. Ayrıca /o/ ünlülerini /ö/ye yakın bir şekilde telaffuz etmektedir. Karakterin Saksonya lehçesinden kaynaklanan bu telaffuz şekli, diğer bir deyişle aksanı hedef dilde yansıtılamamıştır. Oysa hedef dilde en kolay eşlemesi yapılabilecek

dil varyasyonu aksandır (bkz. 6.5.1.4). Yazı uzmanının bu aksanı, aynı şekilde /r/lere vurgu yapılarak ve /k/, /g/ gibi ağız ve burun boşluğunun arka bölümünde boğumlanan sesleri farklı telaffuz ederek sağlanabilir. Böylelikle yazı uzmanının Saksonya bölgesine ait dilin aksanıyla konuştuğu bilgisi aktarılamayacak olsa dahi, aksanlı konuştuğu bilgisi yitirilmemiş olacaktır.

7.3.4.3. Yabancı Dil Kullanımı

Dil varyasyonları eşlemesi kapsamında incelediğimiz filmde, kaynak dilden farklı telaffuz edilen lehçe, ağız, aksan kullanımlarının haricinde, kaynak dilden tamamen bağımsız, yabancı bir dil kullanılmış olduğu görülmüştür. Yabancı dil kullanımını da dil varyasyonları eşlemesi kapsamında değerlendirmek daha doğru olacağı için filmde geçen Fransızca tümce örnekleme burada incelenecektir.

Örnek:

Christa-Maria, Dreyman'ın doğum günü için evde hazırlık yapmaktadır. Eve gelen Dreyman'a doğum gününde kravat takacağına dair vermiş olduğu sözünü hatırlatır. Kravatı olmadığını söyleyen Dreyman'a hediyesi olan kravatı uzatırken Fransızca tümce söyler.

CHRISTA-MARIA: Und vergiß nicht, daß Du mir versprochen hast, daß Du zu Deinem Geburtstag einen Schlips anziehst.

DREYMAN: Das würde ich ja gerne machen, ich habe leider keinen.

CHRISTA-MARIA: **Bon anniversaire!**

DREYMAN: Ein Schlips?

(0:25:53)

KRISTA-MARIA: Doğum gününde kravat takacaktın, söz vermiştin, unutma.

DRAYMAN: İsterdim ama yazık ki kravatım yok

KRISTA-MARIA: **Mutlu yıllar!**

DRAYMAN: Kravat mı aldın?

Film boyunca sadece bir kez yabancı dil kullanılmıştır. Christa-Maria, Dreyman’a aldığı hediyeği uzatırken, Fransızca “doğum günün kutlu olsun” veya “iyi ki doğdun” anlamına gelen “*Bon anniversaire!*” demektedir. Ancak filmin Türkçe dublajında Fransızca olan bu tümce, aynen bırakılmamış, “*Mutlu yıllar*” ifadesiyle Türkçeye aktarılmıştır. “*Bon anniversaire!*” söz öbeğinin, “doğum günün kutlu olsun” veya “iyi ki doğdun” olarak değil de, “*mutlu yıllar*” şeklinde aktarılmış olmasının nedeni, bu söz öbeğinin senkrona ve fonetik eşlemeye uygun olmasıdır. Filmde bu sözün Fransızca söylenmesinin, özel bir anlamının olmaması ve Türkçeye çevrilmesinin filmin anlam bütünlüğünü olumsuz etkilemeyecek olması nedeniyle böyle bir çeviri gerçekleştirilmiş olması muhtemeldir. Diğer yandan Fransızca sözün aynı bırakılması, Türk izleyicisinde, Christa-Maria karakterinin aslında bir Fransız olduğu şüphesi oluşmasına neden olabileceğinden Fransızca sözün, Türkçeye çevrilmesi doğru bir yaklaşım olmuştur. Zira Christa-Maria, Fransız asıllı değildir.

7.3.5. Görsel İçerik Eşlemesi

Filmde, görsel bilgi aktarımı da söz konusudur. Bu görsel bilgi aktarımına kimi zaman işitsel bilgi de eşlik etmekte, kimi zaman ise, görsel bilgi aktarımı, salt görsel düzlemde kalmaktadır. Görsel düzlemdeki bilgiler, işitsel düzlemdeki bilgilerin netlik kazanmasında bağlamsal rol oynar. Dolayısıyla, bir söylemin mantığı, ancak olaylarla bağıntılı olduğu zaman ortaya çıkar.

Görsel düzlem göstergeleri arasında, filmde geçen gazete başlıkları, mekân adları, mektup içeriği, yer adları vb. gibi yazılı göstergeler, filmde belirtilmeyen, ancak, filmin anlam bütünlüğü açısından önem taşıyan ögeler (örn. tarihi bir bina, kaynak dil izleyicisi tarafından kesinlikle bilindiği için filmde belirtilmeyen mekânlar, ne olduğu söylenmeden gösterilen ögeler vb.) ve salt görsel bilgi yer alır. Bu bağlamda filmde tespit edilen görsel göstergeler ve bu görsel göstergelere işaret eden sözler şunlardır:

7.3.5.1. Görsel Düzlem Bilgisinin Yorumlanması

Görsel içerik eşlemesi kapsamında tekrar tekrar izlediğimiz filmde, Almandaki bazı ifadelerin, Türkçeye farklı aktarıldığı ve bu aktarımın, filmin görsel düzlemine göre yapıldığı fark edilmiştir. Dolayısıyla çevirmen, filmin hem görsel hem de işitsel olmasından yararlanmış ve görsel düzlem bilgisine eşlik eden işitsel bilgiyi yorumlayarak aktarmıştır. Çevirmenin bu şekildeki yorumlamaları için yaratıcı çeviri örneği diyebiliriz. Zira daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi, çevirmen, anlaşılabilirliği daha iyi sağlayabilmek için orijinal metinde olmayan, tamamen farklı bir ifade kullanmaktadır (bkz. 4.9.2).

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler ile Yarbay Grubitz Dreyman'ın yazdığı oyunu izlemek için tiyatroya gitmiştir. Oyunu izlemek için locada oturmaktadırlar. Bakan Hempf'i gören Grubitz, Wiesler'ya, Bakanın oturduğu yeri tarif eder.

GRUBITZ: Minister Bruno Hempf, **auf 1 Uhr. Parkett.** Du weißt, daß er beim MfS war? Bevor sie ihn in die Kulturabteilung des ZK holten? Hat ziemlich aufgeräumt in der Theaterszene, damals.

(0:06:24)

GRUBİTS: Bruno Hempf **üçüncü sıranın ortasında** oturuyor. Bakan olmadan önce devlet güvenlik bakanlığında sıradan biriydi. Kültür şubesine geçtikten sonra alanda epey bir temizlik yaptı.

“Minister Bruno Hempf, **auf 1 Uhr. Parkett.**”

“Bruno Hempf **üçüncü sıranın ortasında** oturuyor.”

Almanca “*Minister Bruno Hempf, auf 1 Uhr. Parkett*” tümcesinin Türkçe karşılığı şöyledir: “*Bakan Bruno Hempf, saat bir yönünde. Zeminde*”. Burada bir sosyolekt ifade kullanıldığını görüyoruz. İki rütbeli asker kendi aralarında yer tespiti yapmaktadır. Yarbay Grubitz bu sözleri söylerken GD olur ve Bakan Hempf'in oturduğu yer ekrana gelir. Dolayısıyla tümcenin “*Bruno Hemp*

üçüncü sıranın ortasında oturuyor” şeklinde çevrilmiş olması, senkron veya fonetik eşleme kaygısından kaynaklanmamaktadır. Ancak kaynak dil tümcesinin, kaynağa sadık bir şekilde hedef dile aktarılmış olması durumunda tümcenin anlaşılabilirliği güçleşmiş olur. Bu nedenle çevirmen, kaynak tümcede olmayan sözler kullanarak, kaynak dil tümcesini, görüntüyü destekleyecek ve çok daha anlaşılır kılacak şekilde, filmin görsel düzlem bilgisinden yararlanarak serbest bir çeviri gerçekleştirmiş, görsel düzlem bilgisine ilişkin sözlü bilgiyi yorumlayarak hedef dile aktarmıştır. Zira halk arasında, askeri sosyolekte olduğu gibi bir yer tarifi yapılmamaktadır.

Örnek 2:

Wiesler ile Grubitz işyerinde yemeğe gider. Yemekhanede masalar rütbelere göre ayrılmıştır. Alt düzey çalışanların masasına oturan Wiesler’ı, Grubitz uyarır.

GRUBITZ: **Warst lange nicht mehr hier:** Der Stabstisch ist dort.

WIESLER: Irgendwo muß der Sozialismus doch beginnen.

(0:34:24)

GRUBITZ: **Yanlış yere oturuyorsun...** kurmayların masası burada.

WISLER: Sosyalizmin bir yerlerde başlaması gerek.

Almanca “*warst lange nicht mehr hier*” tümcesinin Türkçe çevirisi “*uzun süredir gelmiyorsun herhalde*” şeklindedir. Filmde bu tümcenin yerine “*yanlış yere oturuyorsun*” denilmektedir. Görsel düzlem bilgisine eşlik eden Almanca sözde, imalı bir söz söyleme görülmektedir. Grubitz, bu sözü söyleyerek yanlış yere oturduğunu ima etmektedir. Almanca tümcedeki bu ima, Türkçede doğrudan söylenmiştir, böylelikle çeviri görsel düzleme de oldukça uygun olmuştur. Görsel yorumlama yapılmış ve içerik eşlemesi sağlanmıştır.

7.3.5.2. Yazılı Görsel Düzlem Bilgisi

Filmde oldukça çok yazılı bilgi aktarımı söz konusudur. Bu yazılı (görsel) bilgiler, hedef dile işitsel yolla aktarılmıştır. Yazılı bilgilerin işitsel yolla aktarımında senkrona dikkat edilmiş olduğu görülmüştür. Daha açık bir ifadeyle, işitsel yolla aktarımda, yazının ekranda kalış süresiyle söz eşzamanlıdır. Filmde tespit edilen yazılı bilgileri şu şekilde sınıflandırabiliriz:

1. **Altyazılar:** Filmde, yer ve zaman bildiren yazılar altyazı şeklinde verilmiştir. Bu altyazılar, dublajda, ‘dış ses’ aracılığıyla işitsel bilgiye dönüştürülmüştür.

Örnek 1:

Filmin başında, resmi kıyafetli bir görevli, elleri arkada bağlı sivil birini, uzun bir koridorda kolundan tutarak ilerletmektedir. Bu esnada ekranda yazı görülür:

NOVEMBER	1984,	BERLIN-HOHENSCHÖNHAUSEN,
UNTERSUCHUNGSGEFÄNGIS	DES	MINISTERIUMS FÜR
STAATSSICHERHEIT		

Kasım 1984, Berlin Hohenşönhavsen. Devlet Güvenlik Bakanlığının Soruşturma Hapishanesi		

Filmin orijinalinde sadece görsel yolla aktarılan bu yazılı bilgi, Türkçe dublajında işitsel yolla hedef izleyiciye aktarılmaktadır. Yazılı gösterge, işitsel göstergeye dönüştürülmüştür. Bunun için ‘dış ses’ kullanılmıştır.

Örnek 2:

Wiesler, tutuklu 227’yi sorgularken sahne değişir. Birden bir amfi ortamına geçilir. Wiesler bu sahnede öğrencilere ders vermektedir. Wiesler’nın konuşması devam ederken ekranda yazı görülür.

STASI-HOCHSCHULE POTSDAM-EICHE

Ştasi Yüksek Okulu, Potsdam-Ayhe.

Bu örnekleme, yazılı bilgi, Wiesler'nın konuşması esnasında ortaya çıkmaktadır. Dublajda, dış ses aracılığıyla aktarılan altyazı, Wiesler'nın konuşmasıyla çakışmıştır ("üst" konuşma olmuştur). 'Dış ses'in, Wiesler'nın sözünü bastırması nedeniyle de karakterin konuşmasının bir kısmının anlaşılması zorlaşmıştır.

2. **Arayazılar:** Filmde, bir tek sahnede arayazı görülmektedir. Filmin adını belirten bu arayazı, Türkçeye sesli olarak aktarılmıştır.

Örnek:

Grubitz, Wiesler'nın amfide verdiği dersin bitmesiyle Wiesler'ya, tiyatroya gideceklerini ve hemen çıkmaları gerektiğini söyler. Bu sahneden sonra ekranda siyah zemin üzerinde beyaz bir yazı belirir. Bu yazıdan sonra tiyatro sahnesine geçilir.

Das Leben der Anderen

(0:06:12)

BAŞKALARININ HAYATI

Filmin adını veren bu yazı, Türkçeye yine bir 'dış ses' aracılığıyla işitsel olarak aktarılmaktadır.

3. **Kapak yazıları:** Filmde, dergi, kitap, broşür gibi yayımların kapaklarındaki yazılar, kimi zaman 'dış ses' aracılığı ile kimi zaman ise, yazıyı okuyan karakterin 'kafa sesi' olarak verilmiştir.

Örnek 1:

Wiesler ile Grubitz, Dreyman'ın yazdığı tiyatro oyununu izledikten sonra Grubitz, Bakan Hempf'in yanına gitmek üzere locadan ayrılır. Yalnız kalan Wiesler, oyunun broşürünü okumaya başlar. Eline aldığı broşürün kapağındaki “*Gesichter der Liebe*” yazısı, “aşkın yüzleri” şeklinde ‘dış ses’ aracılığıyla hedef dile aktarılmıştır.

Örnek 2:

Dreyman, evinde doğum günü için verdiği parti sona erdikten sonra Christa-Maria ile birlikte hediyeleri açmaktadır. Yakın arkadaşı Jerska'nın hediyesini açtığında kendisine bir piyano partitürü hediye ettiğini görür, kapağında “*Sonate vom guten Menschen*” yazmaktadır. Ekranda net bir şekilde görülen bu yazı ‘dış ses’ aracılığıyla ve yazı ile aynı zamanda “*iyi insanın sonatı*” olarak işitsel yolla izleyiciye aktarılmıştır.

Örnek 3:

Dreyman'ın, Doğu Almanya'daki intihar oranlarına ilişkin hazırladığı makale, Batı Almanya'da “*Spiegel*” dergisinde yayımlanmıştır. Dergi, Grubitz'in elinde ekrana gelmektedir. Derginin kapağında, “*DDR. Die geheime Selbstmord-Statistik*” yazmaktadır. Dergi kapağında yer alan bu görsel bilgi, hedef dil izleyicisine, kapak yazısını Grubitz okuyormuşçasına “*Doğu Almanya'nın Gizli İntihar İstatistiği*” olarak aktarılmaktadır.

4. **Daktilo yazıları:** Filmde, ağırlıklı olarak daktilo yazısı yer almaktadır. Yazar Dreyman'ın evini dinlemekle görevlendirilmiş olan Yüzbaşı Wiesler ve Başçavuş Udo, kulaklıktan duydukları bilgileri, daktiloda yazarak kayda geçirmektedir. Bu şekilde tutulan raporlar, Yarbay Grubitz'e teslim edilmektedir. Filmin orijinalinde, izleyici, rahatlıkla yazıyı takip edebildiği için, bu yazılı bilgi sözsüzdür. Ancak Türk izleyicisi yazıyı takip edebilse dahi, ne yazdığını anlayamayacağı için yazıyı yazan kişinin ‘kafa sesi’ ile aktarılmaktadır.

Örnek 1:

Dreyman'ın evini dinleyen Wiesler, duyduğu önemli hususları, daktilo ile saati de belirterek kaydetmektedir.

“Lazlo” und CMS packen die Geschenke aus. Danach vmtl. Geschlechtsverkehr.

(0:33:11)

Hediyeleri açıyorlar, daha sonra da muhtemelen yatacaklar.

Filmin bu kesitinde, görüntüde Wiesler'nın daktiloya yazdığı yazı şöyledir: *“Lazlo” und CMS packen die Geschenke aus. Danach vmtl. Geschlechtsverkehr.* İzleyicinin birlikte takip ettiği bu yazı, hedef dil izleyicisine Wiesler'nın sesiyle *“hediyeleri açıyorlar, daha sonra da muhtemelen yatacaklar”* şeklinde aktarılmaktadır. Almanca tümcenin çevirisi aslında şöyledir: *“Lazlo ve CMS, hediyeleri açıyorlar. Sonra muhtemelen birlikte olacaklar.”* Tümcede Dreyman için *“Lazlo”* kod adının kullanıldığını, Christa-Maria Sieland için ise *“CMS”* kısaltmasının kullanıldığını görüyoruz. Daha önce ikilinin adlarının bu şekilde şifrelenmiş olduğunu belirten bir sahne yoktur. Bu şifreler, ilk defa bu sahnede geçmektedir. Bu sahneye, Dreyman ile Christa-Maria'nın hediyeleri açtıkları sahneden sonra geçilmiştir. Dolayısıyla muhtemelen bu nedenle *“Lazlo”* ve *“CMS”* kod adları hedef dile aktarılmamıştır. Yazı, Wiesler'nın daktiloda yazmasıyla senkron ilerlediği için, yazının işitsel yolla hedef dil izleyicisine aktarılmasında senkron sorunu bulunmamaktadır.

Örnek 2:

Yazar Dreyman'ın gazeteci arkadaşı Hauser'ya, Batı Almanya'ya çıkış yasağı verilmiştir. Bu haberi, Christa-Maria, Dreyman'a söyler. Dreyman, Hauser'nın çok ukala olması nedeniyle bunu hak ettiğini düşünmektedir. Bunun üzerine onları dinlemekte olan Kıdemli Başçavuş Udo, Dreyman'ın bu görüşünü daktiloda kayda geçirir.

“Lazlo” befürwortet Ausreiseverbot für Hauser.

(0:48:32)

Lazlo çıkış yasağını onaylar.

Filmden alınan bu kesitte, yazıyı Udo yazdığı için, onun sesiyle hedef dil izleyicisine aktarılmaktadır. Yazının çevirisi şöyledir: “*Lazlo, Hauser’nın çıkış yasağını onaylıyor*”. Bu örnekleme Dreyman’a verilen “Lazlo” kod adı hedef dil izleyicisine aktarılırken Hauser’nın adı aktarılmamaktadır. Hauser’ya çıkış yasağı verilmiş olduğu zaten biliniyor olması dolayısıyla çeviri, anlamda bir eksikliğe neden olmamaktadır.

5. **Mesaj yazısı:** Filmin bir sahnesinde, nerede ve ne zaman buluşacaklarını kimsenin duymasını istemeyen Hauser, bu bilgileri arkadaşına yazarak göstermektedir.

Örnek:

Evinin dinlendiğini bilen Hauser, Doğu Almanya’daki ölüm oranlarını konuşmak üzere evine gelen Dreyman’a, nerede buluşacaklarını yazarak gösterir.

15 UHR EHRENMAL PANKOW.

(1:07:14)

Saat 15’te şeytan gölünün rıhtımında.

Bu örnekleme, kaynak dildeki yazının içeriğinin tamamen değiştirilerek hedef dile çevrilmiş olduğunu görüyoruz. Zira filmin kaynak dilinde şu yazmaktadır: “*Saat 15’te Pankow’da, anıtta*”. Bunun yerine kendisine şeytan gölü rıhtımında buluşacakları bilgisi verilen izleyicide, filmin devamında Dreyman’ın, Hauser’ı bir dikilitaşın (anıtın) önünde beklediğini gördüğünde bir şaşkınlık uyanmaktadır. Bu hatanın nedeni, çevirmenin, çevirisini diyalog metninden

(Alm. Dialogbuch) yapmış olmasıdır. Bu metin, film çekiminden önce yazılan metindir ve filmin nihai halini yansıtmamaktadır (bkz. 7.3).

6. **Gazete başlığı yazısı:** Filmin son sahnelerinde, filmin konu aldığı dönemde olan gelişmeleri belirten gazete yazısı görülmektedir.

Örnek:

Christa-Maria'nın ölümüyle operasyon sonlandırılır. Grubitz ile Wiesler arabayla giderken hiç konuşmaz. Grubitz, gazete okur, Wiesler de arabayı kullanır. Grubitz arabadan inince, koltuğa koyduğu gazetenin ilk sayfa haberinin başlığı ekranda görülür:

Michail Gorbatschow Generalsekretär des ZK KPdSU gewählt

(1:52:35)

Mihael Gorbaçov Sovyetler birliğinin komünist partisinin yeni genel başkanı seçildi.

Gazete başlığında “ZK” (**Z**enral **K**omitee) ve “KPdSU” (**K**ommunistische **P**artei **d**er Sowjetunion) kısaltmalarının olduğunu görüyoruz. Bu kısaltmalardan “ZK” (Merkez Komite) çeviride atlanırken “KPdSU” (Sovyetler Birliği Komünist Partisi) açılımıyla aktarılmıştır. Diğer yandan “Generalsekretär” sözcüğü, “Genel Sekreter” olarak değil, “Genel Başkan” olarak çevrilmiştir. O tarihlerde “parti genel sekreterliği”, “parti genel başkanı” statüsünde bir yetkiye sahip olduğu için “genel başkan” şeklinde bir çeviri, o tarihlerdeki mevkiinin günümüz mevkiine uyarlanmasıyla içerik odaklı bir çeviridir. Bu yazı, hedef dile dış ses aracılığıyla aktarılmıştır.

7.3.5.3. Yazılı ve Sözlü Görsel Düzlem Bilgisi

Filmde, kimi zaman, görsel düzlemde yer alan yazılara aynı zamanda söz de eşlik etmektedir. Ekranda görülen yazı, kimi zaman yazan kişinin sesiyle verilirken,

kimi zaman ise, okuyan kişinin sesiyle verilmektedir. Bir sözün eşlik ettiği yazılar, uzun yazılardır. Uzun yazıları, izleyicinin takip etmesi zor olacağından, yazılar işitsel yolla da aktarılmaktadır.

Örnek 1:

Dreyman, Bakan Hempf ile buluşmaya gitmeye hazırlanan Christa-Maria'yı vazgeçirmek için onunla konuşur. Onun, kiminle buluşmaya gitmek üzere olduğunu bildiğini söyler. Dreyman ile Christa-Maria arasında, duygusal bir konuşma geçer. Wiesler, onları dinlemektedir. Bu esnada Udo, dinleme nöbetini devralmak için gelmiştir. Wiesler, düşünceli bir şekilde evden ayrılır. Ertesi gün, Udo'nun raporunu okur.

Bei meiner Übernahme streiten "Lazlo" und CMS darüber, ob CMS zu dem Treffen mit der Klassenkameradin (?) gehen soll. Schließlich geht sie. "Lazlo" scheint hierüber unglücklich. Nach etwa 20 Minuten kehrt CMS aber schon zu "Lazlo" zurück, zu seiner und meiner Überraschung. Er scheint hierüber sehr glücklich. Heftige Intimitäten folgen. Sie sagt, sie wird jetzt nie mehr weggehen. Er sagt wiederholte Male: "Jetzt werde ich die Kraft haben. Ich werde etwas tun." Hiermit ist vmtl. gemeint, daß er ein neues Theaterstück schreiben wird. Die Stückproduktion von "Lazlo" war nämlich über die letzten Wochen von Schwierigkeiten geplagt. Was sie mit ihren Äußerungen meint, ist unklar: Vielleicht, daß sie sich mehr um "Lazlos" Haushalt kümmern will, als zuvor. Der Rest der Nacht verläuft friedlich.

(1:03:16)

Benim Nöbetimde Lazlo ve CMS eski bir sınıf arkadaşıyla buluşup buluşmayacağını tartışıyor... nitekim gidiyor... Lazlo bu olaya üzülüyor... yaklaşık yirmi dakika sonra CMS hem beni hem de Lazlo'yu şaşırtarak geri dönüyor... Lazlo bunu için çok mutlu oluyor... bunu ateşli bir ilişki takip ediyor... CMS bir daha asla gitmeyeceğini söylüyor. Lazlo da sürekli o gücü bulacağını ... bir şeyler yapacağını söylüyor... burada yeni bir tiyatro oyunu söz konusu olabilir ... CMS'nin ne demek istediği anlaşılmamaktadır ... gecenin geri kalanını evde huzur içinde geçiriyorlar... bütün gece yaşananlar bu kadar.

Bu örneklemede, gece nöbetini devralan Udo'nun, nöbeti boyunca olanları yazdığı yazı ön plandadır. Görüntüde hem yazı vardır, hem de yazı içeriğinin görüntüsü. Yazı, Dreyman ve Christa-Maria ile ilgilidir. Görüntüde akıp giden yazının arka planında, yazının anlattığı ile eşzamanlı olarak olay canlandırılmaktadır. Ayrıca, yazı, filmin orijinalinde de olduğu gibi, yazıyı okuyan Wiesler'nın kafa sesi olarak değil, Udo'nun sesiyle verilmektedir. Görüntüdeki yazının işitsel olarak da verilmesinin nedeni, yazı görüntüde olmasına rağmen arka planda yazının içeriğinin canlandırıldığı görüntülerin olması, ayrıca yazının çok uzun olması nedeniyle izleyici tarafından takip edilememesidir. Ancak, iki metin kıyaslandığında hedef metnin daha kısa olduğunu görüyoruz. Bunun nedeni kaynak metinden çıkarmalar yapılmış olmasıdır. Çevirmen tekste metni şöyle çevirmiştir: *“Benim Nöbetimde Lazlo ve CMS eski bir sınıf arkadaşıyla buluşup buluşmayacağını tartışıyor... nitekim gidiyor... Lazlo bu olaya üzülüyor... yaklaşık yirmi dakika sonra CMS hem beni hem de Lazlo'yu şaşırtarak geri dönüyor... Lazlo bunu için çok mutlu oluyor... bunu ateşli bir ilişki takip ediyor... CMS bir daha asla gitmeyeceğini söylüyor. Lazlo da sürekli o gücü bulacağını ... bir şeyler yapacağını söylüyor... burada yeni bir tiyatro oyunu söz konusu olabilir ... **çünkü son zamanlarda oyunlarda sıkıntı yaşıyordu** ...CMS'nin ne demek istediği anlaşılmamaktadır ... **belki de ev işleriyle daha fazla meşgul olacağını kastediyor olabilir**... gecenin geri kalanını evde huzur içinde geçiriyorlar... Bütün gece yaşananlar bu kadar.”* Tekstten yapılan çıkarmalar, metnin içeriğini bozmamaktadır. Burada sadece yazının içeriğinin verilmesine dikkat edilmiştir.

Örnek 2:

Filmin sonunda, Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesiyle birlikte, halk bazı haklarına kavuşur. Bunlardan biri de hakkında tutulan tutanakları veya kayıtları okuma hakkıdır. Bakan Hempf'ten, zamanında gözetildiğini öğrenen Dreyman, hakkında tutulan kayıtları görmek ister. Gelen dosyaların çokluğuna şaşırır. Dosyaları okumaya başlar. Kayıtlar arasında Chrisya-Maria'nın da ifadesinin olduğunu görür.

Ich, Christa-Maria Sieland, verpflichte mich freiwillig, inoffiziell mit dem Ministerium für Staatssicherheit zusammenzuarbeiten. Dieser Entschluss beruht auf meiner Überzeugung, dass ich durch die Zusammenarbeit einen direkten Beitrag unserer Republik leisten kann...Georg Dreyman ist der Autor des **“Spiegel”** Artikels: “Von einem der rübermachte”...**Mithelfer sind Paul Hauser...**

(2:01:05)

Ben Krista- Maria Zilant kendi isteğimle Devlet Güvenlik Bakanlığı ile işbirliği yapmayı kabul ediyorum...Cumhuriyetimize bir katkıda bulunabileceğimi düşündüğüm için bu kararı verdim... Georg Drayman bir dergide yayımlanan “Karşı tarafa geçmeyi başaran biri” adlı makalenin yazarıdır.

Christa-Maria’nın sesiyle verilen bu yazı, ekranda ara ara görülmektedir. Kamera, yazı ile Dreyman’ın yazıyı okurken ki yüz halini göstermektedir. Hedef dile aktarımda, dergi adının (Spiegel) ve *“Mithelfer sind Paul Hauser...”* (yardımcıları Paul Hauser ve...) sözünün yer almadığını görüyoruz. Filmin başından itibaren dergi adı verilmemiştir. Bu bilgilerin atlanmış olması, yazının içeriğinde bir değişikliğe veya hataya neden olmamaktadır.

Örnek 3:

Hakkındaki kayıtları okuyan Dreyman, şaşkınlık içerisinde. Kayıtlarda, zamanın hükümetini çok kızdıran makalesinin hazırlık aşamasından hiç bahsedilmemektedir. Onun yerine, cumhuriyetin kırkıncı yıl kutlamaları için bir tiyatro oyunu yazılmakta olduğu kaydedilmiştir.

WIESLER (V.O.): Bei dem Besuch handelt es sich um Paul Hausers Onkel aus Westberlin. Sie erzählten ihm von dem Theaterstück, das Hauser und 'Lazlo' für den 40. Jahrestag der Republik schreiben wollen.

GRUBITZ (V.O.): Wir erwarten genauere Angaben zum geplanten Jubiläumsstück. Inhaltsangabe etc.

WIESLER (V.O.): Inhalt des ersten Aktes: Lenin ist in ständiger Gefahr. Trotz steigenden Drucks von außen bleibt er bei seinen revolutionären Plänen ... Lenin ist sehr erschöpft.

(2:00:03)

WISLER (KS): Söz konusu misafir Paul Hauser'in Batı Berlin'deki amcasıdır... Ona kırkıncı yıl için yazacakları tiyatro oyunundan söz ediyorlar...**yazılması beklenen eser ile ilgili daha ayrıntılı bilgi istiyoruz...** ... birinci perdenin konusunda Lenin sürekli artan dış tehditler nedeniyle baskı altında olmasına rağmen devrim planlarından vazgeçmiyor... Lenin çok yorgundur.

Bu sahnede hakkındaki belgeleri okumakta olan Dreyman'ın jest ve mimiği ile verdiği tepkinin açıkça görülmesi için kamera Dreyman'ın okumakta olduğu yazıyı değil, Dreyman'ı göstermektedir. Okuduğu yazı ise, yazı sahiplerinin sesiyle izleyiciye aktarılmaktadır. Wiesler, Dreyman'ın intiharlar hakkında bir makale yazdığını gizli servisten saklamıştır. Kayıtlara, Dreyman ve arkadaşlarının, devletin kırkıncı kuruluş yılı için bir tiyatro oyunu yazmakta olduklarını geçirmiştir. Grubitz'in eserle ilgili özet bilgi isteği, dublajda Grubitz'in sesiyle değil, Wiesler'nın sesiyle verilmiştir. Bir oyuncunun repliğinin başka bir oyuncu tarafından seslendirilmiş olmasından kaynaklanan eşleme hatası söz konusudur. Kafa seslerindeki bu karışıklık, anlamda da karışıklığa neden olmaktadır: Wiesler'nın, kendi sakladığı bilgiyle ilgili ayrıntı bilgi istemesi anlamsızdır. Filmde, görsel düzlemde yer alan bilgilerde farklı kişi veya olaylar söz konusu ise, bu bilgilerin işitsel olarak aktarımında da bu ayrımın verilebilmesi gerekir. Bunun için de olay sahipleri tarafından işitsel bilgi aktarımı yapılmalıdır.

7.3.6. Paralinguistik Eşleme

Bir iletişimde karşı tarafa mesaj iletmede, sözün yanı sıra, sesin frekansı, ses tonu, jest ve mimik gibi iletişimin sözel olmayan öğeleri de kullanılır. Ses tonu, vurgulama gibi ses bileşenlerinin yanı sıra konuşma hızı veya boğumlanma netliği de

bir paralinguistik ögedir. Bunlara ilave olarak, konuşma esnasında, dilsel olmayan pek çok işaret de kullanılır. Paralinguistik kavramı, bu işaretleri de kapsar. Bir gülme veya göz kırpmaya hareketi, söylenen şeyin gerçekten kastedilmediğinin işareti olarak ses tonu kadar iyi bir işlev görür. Tüm bu iletişim öğeleri, dublajı yakından ilgilendiren etkenlerdir. Konuşma diline, diğer bir deyişle söze farklı bir anlam katan veya sözün anlamının pekiştirilmesini sağlayan bu dil dışı özellikler, sözün hangi bağlamda söylendiğinin anlaşılmasına katkı sağlar.

İncelediğimiz filmde müzik kullanılmıştır. Kimi sahnelerde, arka fonda sahnedeki olay örgüsüne uygun sözlü müzikler kullanılmış, kimi zaman ise, filmdeki bir karakter (Dreyman) müzik yapmıştır. Karakterin kendi yaptığı müzik sözsüz olduğu için herhangi bir eşleme gereksinimi ortaya çıkmamıştır. Arka fonda kullanılan müziklerdeki sözler (şarkılar) ise orijinal bırakılmıştır.

7.3.6.1. Prozodik Eşleme

Yabancı bir filmin dublaj yoluyla çevirisinde, görüntü ile sesin/sözün birbiriyle örtüşmesi/uyumu anlamında değerlendirdiğimiz eşlemede, oyuncuların söyledikleri sözlerin haricinde, dikkat edilmesi gereken dil dışı etkenler arasında ses tonu, vurgu, konuşma arasındaki duraksamalar vb. söze anlam yükler. Dolayısıyla dublajda, ifadenin şekilsel içerikleri olan ve “bürün” veya “prozodi” (Alm. Prosodie; İng. prosody) olarak adlandırılan bu ses öğelerinin de görüntü ile eşlenmesi gerekir.

1. **Soru niteliğinde tonlama:** Bir söz tonlamayla veya vurgularla değişik anlamlar kazanabilir. Filmde de tonlamalar veya vurgular nedeniyle bazı sözcüklere anlam yüklenildiği görülmüştür. Soru tümcesi olmayan söze, soru anlamı yükleyen tonlama yapılmıştır.

Örnek 1:

Fakültede dersi biten ve toparlanmakta olan Yüzbaşı Wiesler'nın yanına eski okul arkadaşı ve şimdiki amiri Yarbay Grubitz gelir. Grubitz eski okul

günlerinden bahsederken Wiesler neden geldiğini sorar. Grubitz'in kendini tiyatroya davet etmek istediğini öğrenen Wiesler şaşırır.

WIESLER: Was steht an?

GRUBITZ: Warum glaubst Du eigentlich immer, daß ich mit einem Hintergedanken zu Dir komme? Ich wollte Dich nur ins Theater einladen.

WIESLER: **Ins Theater.**

GRUBITZ: Ich habe gehört, daß Minister Bruno Hempf heute Abend ins Theater geht. Da sollte ich als Leiter der Abteilung für Kultur Präsenz zeigen. ...

(05:52)

WISLER: Çıkar ağzındaki baklayı?

GRUBİTS: Neden her seferinde bi art niyetle geldiğimi düşünüyorsun? (GD)
Sadece tiyatroya davet edecektim.

WİSLER: **Tiyatro mu?**

GRUBİTS: Kültür Bakanı Bruno Hemp'in de geleceğini duydum.. Kültür bölümünün başkanı olarak orda boy göstersem iyi olur. ...

Almancadaki “*ins Theater*” sözcüğü düz anlamda bir soru tümcesi değildir. Ancak filmin orijinalinde, Wiesler'nın “*ins Theater*” sözünde beklenmedik bir durum olduğu için şaşkın olunduğunu gösteren bir ses tonu, söyleyiş şekli söz konusudur. Oyuncu “*Theater*” derken sesini hafifçe yükselterek hafif bir heceleme ve vurgulama yapmaktadır. Bu prozodik öğeler, sözcüğe, “*neden*” sorusunu katmaktadır. Nitekim Grubitz de diyalogun devamında neden davet ettiğine dair açıklama yapmaktadır. Türkçe seslendirmede doğrudan “*tiyatroya mu?*” şeklinde soru tümcesi kullanılmıştır. Bu soru sözünden şaşkınlığın “*tiyatroya*” ile ilgili olduğu anlamı çıkmaktadır. Oysa şaşkınlık “*tiyatroya gitmek*” ile ilgilidir. “*Tiyatro mu?*” yerine “*Tiyatroya mı?*” denilmesi, şaşkınlığın yönünün doğru olmasını sağlayacaktır.

Örnek 2:

Dreyman'ın yazdığı oyunu izleyen Grubitz ve Bakan Hempf, tiyatroya Dreyman hakkında konuşmaktadır. Oyundan sonra sahnede dolaşan Dreyman'a bakan

Hempff, gözünü Dreyman'dan ayırmadan, Grubitz'e onun hakkında ne düşündüğünü sorar.

HEMPF: Was halten Sie von ihm?

GRUBITZ: Georg **Dreyman**? Vielleicht...

HEMPF: Vielleicht was?

GRUBITZ: Vielleicht ist er nicht so, nicht so sauber wie es scheint...

(0:09:50)

HEMPF: (GD) Hakkında ne düşünüyorsunuz?

GRUBITZ: (GD) Georg **Drayman**... Belki ehm--

HEMPF: Belki ne?

GRUBITZ: Belki de görüldüğü kadar.. temiz değildir.

Filmin orijinal diyalogunda Bakanın sorusu üzerine Grubitz'in "*Georg Dreyman*" derken '-man' hecesine "*Dreyman mı?*" anlamında bir tonlama yaptığı görülmektedir. Ancak Türkçe seslendirmesinde böyle bir tonlama yoktur. Bu nedenle de sanki Bakan'ın "*bu kim?*" sorusuna cevap veriliyormuşçasına "*Georg Dreyman*" denilmektedir.

2. **İsme yapılan vurgu:** Filmde, birçok şeyi eleştiren ve sivri dilli bir karakter olan gazeteci Paul Hauser'yı arkadaşı Dreyman sık sık susturmak zorunda kalmaktadır.

Örnek:

Bakan Hempf ile yazar Dreyman, Dreyman'ın tiyatro oyunu hakkında konuşmaktadır. Bakan Hempf, yazarın oyunlarını uzun zamandan beri takip ettiğini söyler. Bunun üzerine Hauser, dayanamaz ve söze karışır.

HEMPF: Wissen Sie, ich verfolge ja die Entwicklung unseres Theaters schon seit langem.

HAUSER: Ja Früher haben Sie sie ja beruflich verfolgt, nicht.

DREYMAN: **Paul...**

HEMPF: Ist schon in Ordnung, Dreyman. Herr Hauser und ich, wir kennen uns schon viele Jahren. Herr Schwalber, auch Sie haben heute Abend ganze Arbeit geleistet. Dreyman, ich bin zufrieden, daß Sie jetzt mit solchen Regisseuren arbeiten. Es hat auch andere Zeiten gegeben.

(0:13:42)

HEMPF: Biliyor musunuz, tiyatronuzu uzun zamandan beri takip ediyorum.

HAUSER: Sanırım mesleğinizden dolayı, değil mi?

DRAYMAN: **Paul**

HEMPF: Sorun değil Drayman. Hauser ile birbirimizi iyi anlıyoruz. Yoldaş Şvalber.. Siz de bu akşam iyi iş çıkardınız. Drayman, artık böyle yönetmenlerle çalıştığınız için çok memnunuz ... O hep böyle değildi.

Örnekleme, Dreyman, arkadaşını sözlerine dikkat etmesi anlamında uyarmak için onun adını söyler. “*Paul*” ismine yapılan vurgu, “susar mısınız?” anlamı taşımaktadır.

3. **Tümce öğeleri arasında verilen ‘es’ler (molalar):** Konuşma esnasında bırakılan saniyelik boşluklar ile yanlış tonlamalar, tümcenin anlamında değişimlere neden olmuştur.

Örnek:

Tiyatro oyununun galasında Bakan Hempf ile oyunun yazarı Dreyman konuşmaktadır. Bakan Hempf, Dreyman’a, daha önce birlikte çalıştığı yönetmenden memnun olmadığını söyler. Bahsettiği bu yönetmen, Jerska’dır ve Dreyman’ın en yakın arkadaşıdır.

DREYMAN: Sie sprechen von Jerska. Ich bin ja der Meinung, daß Sie ihn zu hart beurteilt haben. Sicher er hat mit seinen Äußerungen über die Stränge geschlagen. Keine Frage. Aber: **Versetzen Sie sich doch für einen Moment in seine Lage, Sie als Ehrenmann:** Er kann seine Unterschrift von dieser Erklärung nicht zurückziehen. Genosse Hempf. Der Mann könnte im Westen an

jedem Theater arbeiten. Aber er will ja nicht weg. Weil er fest an den Sozialismus glaubt. an dieses Land. Sein Berufsverbot ist-..

(0:14:02)

DRAYMAN: Yerska'dan mı bahsediyorsunuz?... Bence onu çok yargıladınız. Konuşmalarında ... (GD) haddini aştığı doğru, buna şüphe yok. (G) Ama.. **bir de olaya .. onun açısından bakın..hı. Haysiyetli biri olarak,..** o bildiriden (GD) adını geri çekemezdi. (G) Bay Hemp, Yerska batıda istediği tiyatrodan çalışabilir (GD) ama gitmek istemiyor (G) çünkü sosyalizme yürekten bağlı.. Bu ülkeye de ..Kara listede olması—

Jerska'ya çalışma yasağı verilmiştir. Bu hassas konuda konuşmaya çalışan Dreyman, sözlerine dikkat etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle de sık sık metinbirimler arasındaki boşluğu uzatmaktadır. Almanca “*Versetzen Sie sich doch für einen Moment in seine Lage, Sie als Ehrenmann*” ifadesinin Türkçe karşılığı “**Onurlu bir kişi olarak siz, bir dakikalığına kendinizi onun yerine koyun**” şeklindedir. Burada Dreyman, Bakan Hempf'i Jerska'nın artniyetli davranmadığı, kötü bir niyetinin olmadığı konusunda ikna etmeye, Bakanın Jerska'yı anlamasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu nedenle de “**onurlu bir kişi olarak siz**” derken özellikle “*siz*” ve “*onurlu*” sözcüklerine vurgu yapmaktadır. Zira Bakanın onurlu bir kişi olduğunu belirterek onu yumuşatmak amacı gütmektedir. Asıl söylenmek istenen “*siz olsaydınız, haysiyetli bir kişi olarak o bildiriden adınızı geri çeker miydiniz?*” sorusudur. Ancak çevirisinde vurgunun orijinalindeki anlamı verecek şekilde olmaması nedeniyle haysiyetli olan kişi Jerska'yı gibi anlaşılmaktadır. Ayrıca sıfatın bu şekilde özne değiştirmesine, tümcenin ortasında söylenen “*olmaz mı*” anlamındaki “*hı*” nidası da neden olmuştur: “*onun açısından bakın..hı. Haysiyetli biri olarak,.. o bildiriden adını geri çekemezdi*”. Oyuncuların yakın çekimde olması ve dudak hareketlerinin takip edilebilmesi nedeniyle böyle bir boşluğun verilmiş olduğunu düşünüyoruz. Ancak, fonetik eşlemeyi sağlamak adına tümcenin anlamının değişmesine izin verilmemelidir. Zira anlamın doğru aktarılması daha önemlidir.

Diğer yandan, “*er kann seine Unterschrift von dieser Erklärung nicht zurückziehen*” tümcesinde iki tane adıl kullanılmaktadır. Jerska'ya işaret eden

“er” kişi adılı ve bahsi geçen bildiriye işaret eden “dieser” işaret adılı. Tümcenin çevirisine baktığımızda “*o bildiriden adını geri çekemezdi*” şeklinde tek bir adıl kullanıldığını görüyoruz. Türkçe tümcedeki “o” adılı, Jerska için kullanılan bir kişi adılı mıdır, yoksa bahsi geçen bildiriye gösteren bir işaret adılı mıdır anlaşılmamaktadır. Bu nedenle tümcenin, “*o, o bildiriden adını çekemez*” şeklinde olması gerekmektedir. Ancak, iki adılın yan yana kullanımı, anlam bulanıklığına neden olabileceğinden, tümce “*Jerska, o bildiriden adını çekemez*” şeklinde olması gerekmektedir.

4. **Çevirmenin yönlendirici/teknik notları:** Replikte oyuncunun konuşmasına hangi duygu durum göstergesiyle başladığı hakkında seslendirme sanatçısına bilgi vermek amacıyla çevirmen tekste parantez içerisinde prozodik ifade şekillerine yönelik notlar yazmıştır.

Örnek:

Batı Almanya’ya gizlice kaçan bir kişiye yardım edildiği düşünülmektedir. Yüzbaşı Wiesler, konu ile bağlantısı olabileceğinden şüphelendikleri bir kişiyi sorgulamaktadır. Uzun süre sorgulanan tutuklu, artık yorgun düşmüştür ve direnci kırılmış, ağlamaya başlamıştır.

227 (mit allerletzter Kraft): Schulfreund Max Kirchner. Wir sind zusammen zu ihm nach Hause gegangen und haben Musik gehört bis in die späten Abendstunden....Er hat ein Telephon. Sie können ihn anrufen. Er wird das alles bestätigen...

(0:03:25)

Tutuklu 227: (F)(GD) (**ağlamaklı**) Maks Kirchner... (F-ÇIK)(G) Hep birlikte evine gittik ve... orada geç saatlere kadar müzik dinledik... Evinde telefon var açıp ona sorabilirsiniz. Söylediklerimi onaylayacaktır.

Bu örneklemimizde, uzun süre sorgulanmakta olan tutuklu artık yorgun düşmüştür ve direnci kırılmaya başlamıştır. Bu nedenle ağlamaya başlar. İfadesine ağlamaklı devam eder. Çevirmen oyuncunun bu prozodik ifade şeklini parantez içerisinde belirterek seslendirme sanatçılarını yönlendirmektedir. Diğer

yandan çevirmen metinbirimleri arasında verilen ‘es’leri belirtmek için, verilen ‘es’lerin süresine bağlı olarak üç nokta (...) veya dört-beş... nokta (.....) kullanmıştır.

7.3.6.2. Beden Dili Eşlemesi

Yabancı filmlerin çevirisinde, kültürel farklılıklardan dolayı ifadeye eşlik eden, ifadeyi güçlendiren jest veya mimiklerde farklılıklar olabilmektedir. Her iki kültürde, aynı jest veya mimik kullanılıyor olsa dahi, içerdikleri anlamda farklılıklar olabilmektedir. Bu nedenle, bir anlam taşıyan beden dilinin içerdiği anlamın hedef dile aktarılması önemlidir. Diğer yandan, beden dili eşlemesi yaparken, hareketin anlamının aktarılmasının yanı sıra, anlamı açıklayan söz ile hareketin senkron olmasına dikkat edilmelidir. Konuşma esnasında, söze eşlik etmesi açısından en çok jest ve mimikler kullanılmaktadır. Jest ve mimiklerde eşleme sorununun başlıca etkeni, hedef kültürde karşılığının olmaması veya sözdizimlerinin her iki kültürde farklı olmasıdır. Örneğin Almancada bir tümce “Özne – Yüklem – Nesne” şeklinde iken Türkçede “Özne – Nesne – Yüklem” şeklinde yapılmaktadır. Ayrıca Almancada ilgi tümcesi oldukça farklı kullanılmaktadır.

Bu bağlamda incelemiş olduğumuz filmde, sadece bir sahne dışında, Türk kültürüne yabancı bir jest veya mimik hareketine rastlanılmamıştır. Filmde söz eşliğinde yapılan hareketlerin yanı sıra sözsüz yapılan hareketler yer almaktadır.

1. **Sözsüz jest ve mimik:** Anlamını destekleyen bir sözün eşlik etmediği jest ve mimik yapılmaktadır.

Örnek:

Dreyman’ın Doğu Almanya’da gerçekleşen ve kayda alınmayan intiharlarla ilgili yazmış olduğu makaleyi kayıtlarında belirtmeyen Wiesler, Grubitz’in kendisini telefonla arayarak bu konuyla ilgili bilgisi olup olmadığına dair hiç beklemediği sorusu üzerine, konu hakkında bilgisi olduğunu belirten bir söz söyler ve anında pişman olur.

GRUBITZ: Wiesler. Hast Du von diesem Selbstmordartikel gehört?

WIESLER: **Im Spiegel**, ja.

(1:28:00)

GRUBİTS: Wisler, şu intihar yazısından haberin var mı?

WİSLER: **Dergideki mi**, evet?

Wiesler, ağzından kaçırdığı “*dergideki mi*” sözüyle, konu hakkında bilgisi olduğunu ifade etmiş olmuştur. Ancak, bunu istemeyen Wiesler, verdiği bu açıktan dolayı, bu sözü söyler söylemez, “ah, bunu söylememeliydim” anlamı taşıyan hareket yapar: başını hafifçe öne eğerek, gözlerini sıkıca kısar ve ahizeyi tutmayan diğer elini başı hizasında kaldırarak yumruk yapar. Bu jest ve mimik hareketi Türk kültüründe de aynı anlamı taşımaktadır. Bu nedenle anlamını destekleyen bir söz eşliğinde yapılmamış olan bu jest ve mimik, hedef kültürde de aynı anlamı taşıyor olması nedeniyle bir eşleme sorunu oluşturmamıştır.

2. **Sözlü jest ve mimik:** Yapılan jest ve mimik ile aynı anda söylenen söz, hareketin anlamını desteklemektedir.

Örnek 1:

Grubitz, Bakan Hempf ile bakanın arabasında buluşur. Bakanın söylediklerini sözüyle onaylarken, baş hareketiyle onayını desteklemektedir.

HEMPF: Steigen Sie ein. Wenn Sie ein Mitarbeiter hintergeht, dann strafen Sie ihn nach Kräften, oder etwa nicht?

GRUBITZ: **Doch! Doch, doch!**

HEMPF: Auch eine Frau, oder etwa nicht?

GRUBITZ: **Selbstverständlich**

(1:29:19)

HEMPF: Arabaya binin..... Eğer bir mesai arkadaşınız ihanet ederse onu cezalandırırsınız,.. öyle değil mi?

GRUBİTS: **Evet, evet tabi**

HEMPF: Bir kadın bile olsa.. yaparsınız.

GRUBİTS: **Elbette**

Bu örneklememizde, Grubitz “*evet, evet, tabi*” derken başını her sözcükte aşağı yukarı hareket ettirmektedir. Yine “*elbette*” derken de başını aşağı yukarı hareket ettirmektedir. Bu onaylama hareketi Türk kültüründe de aynı şekilde ve anlamdadır. Hedef kültürde de aynı anlamı taşıyan onaylama hareketi, söz ile senkron olduğu için jest eşlemesi sağlanmıştır.

Örnek 2:

Wiesler, raporunda bildirmediği makale yazısıyla ilgili olarak, Grubitz’e telefonda bilgi vermek zorunda kalmıştır. Bu konuda evde bir faaliyet olmadığını söyler.

GRUBITZ: Wiesler, das ist jetzt sehr, sehr wichtig, für meine Karriere und für Deine Karriere. Hat er irgendetwas erwähnt, wer dahinter stecken könnte? Oder hast Du Ideen?

WIESLER: Ich glaube nicht, daß er etwas erwähnt hat. **Nein**, er hat nichts erwähnt.

(1:28:11)

GRUBİTS: (GD) (F) Dinle Wisler hem benim kariyerim hem de (G) senin kariyerin için bu çok önemli. Bunun arkasında kimin olabileceğine dair bi şey söyledi mi?... senin bi fikrin var mı?

WİSLER: Hayır, bundan bildiğim kadarıyla hiç söz etmedi. **Hayır** söz etmedi.

Wiesler, bu konuda bir şey duymadığını söylerken ilk söylediği tam net olmayan ifadesini kısa ve daha net bir şekilde “*hayır söz etmedi*” diyerek kesinleştirir. “*Hayır*” derken başını iki yana hafifçe sallayarak beden dilini de kullanır. Alman kültüründe kullanılan bu “*hayır*” jesti, aslında Türk kültüründe başı yukarı doğru hafifçe kaldırma şeklinde yapılmaktayken, kültürlerarası etkileşim yaşanması nedeniyle, artık Türk kültüründe de “*hayır*” anlamında başı iki yana hafifçe

sallama hareketi yapılmaktadır (Z. Baltaş ve A. Baltaş, 2008: 51). Dublajda, “*hayır*” sözü ile oyuncunun başını iki yana hafifçe sallama hareketi senkronudur.

Örnek 3:

Wiesler, Tutuklu 227’yi sorgulama anını kaydetmiştir ve bu kaydı fakültede derste örnek olarak kullanmaktadır. Tutuklunun yalan söylediğini anlayan öğrenciler kendi aralarında fısıltı halinde konuşmaya başlar. Bunun üzerine Wiesler kayıttaki önemli bir detayı kaçırmalarını istemediği için öğrencilerin sessiz olup dinlemelerini ister.

WIESLER: Ruhe! RUHE!!... **Hören Sie**...Kann mir jemand sagen, was das ist?

(0:04:46)

WISLER: (Ü) Sessizlik!... Sessizlik!... **Dinleyin** ...(vida sesi) ...bunun ne olduğunu kim söyleyebilir?...

Örneğimizde Wiesler, “*dinleyin*” derken, işaret parmağıyla kulağını göstermektedir. Bu beden dilinde kültürel farklılık bulunmamaktadır. Ayrıca söz ile işaret arasında da uyumsuzluk bulunmamaktadır. Söz ve işaret dili senkronudur.

3. **Farklı anlam taşıyan jest ve mimik:** Filmde, Alman ve Türk kültüründe, aynı anlamda kullanılmayan, ancak içinde kullanıldığı söz bağlamında yanlış bir anlama neden olmayan beden dili kullanılmıştır.

Örnek:

Yarbay Grubitz, işyerinde yemekhanede masanın diğer ucuna oturan bir çalışanın parti genel sekreteriyle ilgili fıkra anlatmak üzereyken kendini fark ederek susması ve özür dilemesi üzerine bunda bir sakınca görmediğini ve anlatmaya devam edebileceğini söyler.

GRUBITZ: Nein, nein, nein, ich bitte Sie, Kollege, ich bitte Sie; man wird doch wohl über den Staatsratsvorsitzenden noch lachen dürfen. Erzählen Sie ruhig.

Den Witz kenn ich wahrscheinlich sowieso schon. Ha, ha.. Hm, **na kommen Sie, erzählen Sie.**

(0:35:55)

GRUBİTS: Rica ederim yoldaş, rica ederim.. Herhalde parti sekreterine biraz gülmemizde sakınca yoktur ... muhtemelen fıkrayı biliyorumdur.. (Güler) **Ama siz anlatın lütfen.**

“na kommen Sie, erzählen Sie.”

“Ama siz anlatın lütfen.”

Oyuncu Almancasında “*na kommen Sie*” (içinde kullanıldığı bu bağlamda, “*hadi anlatın*” anlamında bir sözdür) derken, aynı zamanda masanın biraz uzağında oturan çalışana kolunu uzatarak elini açıp avuç içi yukarı bakacak şekilde “*hadi*” işareti yapmaktadır. Oyuncunun bu işareti esnasında dublajda, “*ama siz*” denilmektedir. El işareti, “*siz*” için yapılmış gibi olmuştur. Orijinalinde “*hadi*” anlamı taşıyan jest, dublajında “*siz*” işareti anlamı taşımaktadır. Ancak, her iki kültürde, her iki anlamda da aynı el işareti yapılıyor olması dolayısıyla, jest ile aynı anda söylenen ifadenin anlamı birbirini desteklemektedir. Dolayısıyla jest eşleme sorunu yaşanmamıştır.

4. **Hedef kültürde karşılığı olmayan beden dili:** Filmin genelinde, Türk kültürüne tamamen yabancı bir beden diline rastlanılmamıştır. Bu nedenle beden dili eşlemesinde çok fazla sorun yaşanmamıştır. Sadece aşağıda örneklendireceğimiz beden dilinin Türk kültüründe karşılığının olmaması nedeniyle çeviride ve eşlemede sorun yaşanmıştır.

Örnek:

Dreyman’ı, Yüzbaşı Wiesler ile birlikte vardiyalı olarak dinleme görevi verilen Kıdemli Başçavuş Udo biraz rahat bir kişiliğe sahiptir. Konuşmaları resmiyetten uzaktır. Dolayısıyla bu rahatlığı beden dilinde de hissedilmektedir. Vardiya değiştirmeye gelen Udo, Dreyman’ı dalgın bir şekilde dinlemekte olan Wiesler’ya şöyle der:

UDO: Na, Chef, bin ich pünktlich? Lassen Sie mich raten, was die gerade machen. **Zack Zack Zack. Na kommen Sie.** Ich übernehme schon. Ick kann ja nicht verantworten, daß Sie wegen mich Überstunden machen.

(0:57:25)

UDO: (GD) Nasıl amirim... tam vaktinde geldim mi?... ne yaptıklarını tahmin edeyim mi?(G) **Hhıhıhıhı eh cık cık... Yerinize** ben bakarım artık. Benim yüzünden fazla mesai yapmanızı istemiyorum.

Bu örnekte oyuncu, Alman kültüründe cinsel ilişkide bulunduğu gösteren beden hareketi ile bu harekette söylenen ve tek başına herhangi bir anlam içermeyen nida “*zack zack zack*” kullanmıştır. Ancak Türk kültüründe bu hareket ve nidanın karşılığı bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu noktada çeviride zorlanılmıştır. Dolayısıyla beden dili eşlemesi sağlanamamıştır.

Ayrıca bu hareketin devamında oyuncu içinde kullanıldığı bağlamda “*hadi kalkın*” anlamında “*na kommen Sie*” derken aynı anlamı taşıyan ve Türk kültüründe de aynı anlamı veren el işareti yapmaktadır. Oturan birisine “*hadi kalk*” derken Türk kültüründe de aynı işaret kullanılmaktadır. Oyuncu bu işareti yaparken dublajda, “*yerinize*” demektedir. “*Hadi*” sözü, sözel olarak değil görsel olarak, beden diliyle söylenmiş olmuştur. “*Yerinize ben bakarım artık*” denilmesi de “*kalkın*” anlamını içermektedir. Bu nedenle beden diliyle söz arasında bir uyumsuzluk olmamıştır.

5. **Sekron sorunu:** Filmde, sözdizimi (sentaks) farklılığı nedeniyle kimi sahnelerde söz ile beden dili senkron olamamıştır.

Örnek 1:

Dreyman evinin gizli istihbarat örgütü Stasi tarafından dinlenip dinlenmediğini arkadaşlarıyla birlikte planladıkları bir oyunla kontrol etmiştir. Bu planın sonucunda evinin dinlenmediği kanısına varan Dreyman artık evinde çok daha rahat bir şekilde konuşur. Hatta biraz ileri giderek istihbarat örgütünü küçümserken daha önce kullanmaya cesaret edemediği sözleri sarf eder.

DREYMAN: Wer hätte gedacht, daß unsere Staatssicherheit so unfähig ist?

Wer hätte gedacht, daß es solche I-I-I-di-o-ten sind!!

(1:12:11)

DRAYMAN: Gizli servisimizin bu kadar beceriksiz olacağı kimin aklına gelirdi ki? **Bu kadar geri zekalı olacakları kimin aklına gelirdi ha!**

“Wer hätte gedacht, daß es solche **I-I-I-di-o-ten** sind!!”

“Bu kadar geri zekalı olacakları kimin aklına **gelirdi ha!**”

Örnekleme, Dreyman evinin dinlenilmediğini öğrenince bir rahatlama ve coşku içerisine girer. Bu nedenle hareketini bilinçli olarak abartılı yapar. Film boyunca Dreyman’ın duygularını bu kadar belirgin ve abartılı gösterdiği tek andır diyebiliriz. Oyuncu “*es solche I-I-I-di-o-ten sind*” derken arkası kameraya dönüktür. Bu şekilde kameradan uzaklaşarak pencereye doğru yürürken ses tonunu yükseltir, kollarını yukarı yanlara doğru açar ve “*I-I-I-di-o-ten*” derken de ellerini bu hecelelemeye ve vurguya uygun şekilde titreme şeklinde kesik kesik hareket ettirir. Ancak Türkçe seslendirmesinde, ellerin hecelelemeye uygun şekildeki bu hareketiyle söz örtüşmemektedir, diğer bir deyişle hareket ile söz senkron değildir. Dublajda, oyuncu bu hareketi yaparken, “*gelirdi ha*” demektedir. Bunu söylerken arkası dönük olduğu için fonetik eşleme kaygısı söz konusu değildir. Bu nedenle sözdizimi değiştirilerek, vurgulanan sözcük ile beden dili senkron hale getirilebilir:

“Wer hätte gedacht, daß es solche **I-I-I-di-o-ten** sind!”

“Kimin aklına gelirdi bu kadar **ge-ri-ze-ka-lı** olacakları!”

Örnek 2:

Dreyman evinde doğum günü partisi vermektedir. Hauser Stasi için çalıştığını düşündüğü yönetmenin üzerine gider. Durumu fark eden Dreyman Hauser’ı uyarır. Sinirlenen Hauser çıkmak için montunu giymeye çalışırken Dreyman yanına gelir.

HAUSER: Du bist so ein jämmerlicher Idealist, daß Du fast schon ein Bonze bist. Wer hat denn **Jerska** so kaputtgemacht? **Genau solche Leute**, Spitzel, Verräter und Anpasser! ...

(0:31:09)

HAUSER: Öyle zavallı bir idealistsin ki nerdeyse kodaman olmuşsun.. **Yerska'yı** da işte bu tür **muhbirler** ve sisteme uyan insanlar perişan etti. ...

Bu sahnede oyuncunun başıyla iki defa içerdeki insanları işaret ettiğini görüyoruz. İlk baş işaretinde Jerska'yı, ikincisinde ise Schwalber'i işaret etmektedir. Filmin Türkçesinde ikinci baş işareti, söz ile senkron değildir. Oyuncu, baş işaretini yaparken "*işte bu tür*" demesi gerekirken, "*muhbirler*" demektedir. Baş ile yapılan gösterme işareti bir refleks şeklindedir. Konuşma esnasında "bu" veya "şu" derken işaret ettiğimiz kişi veya nesne aynı ortamda bulunuyorsa ister istemez nesnenin/kişinin bulunduğu veya daha önceden bulunmuş olduğu yere doğru başımızla işaret ederiz. Ancak filminden aldığımız bu kesitte Hauser, "*işte bu tür*" derken değil "*muhbirler*" derken baş hareketini yapmaktadır. Jest, kendini yönlendiren sözden birkaç kare geç kalmaktadır. Bu nedenle de söz ile işaretin senkron olmaması dikkat çekmektedir.

6. **Eşlemeyi bozan çeviri:** Filmin birkaç sahnesinde, Almanca tümcenin farklı çevrilmiş olması nedeniyle söz ile beden dili eşlenememiştir.

Örnek:

Tiyatronun galasında Dreyman ile Christa-Maria canlı müzik eşliğinde dans etmektedir. Onları dikkatlice izleyen Bakan Hempf birden müziği kestirir ve mikrofonu alarak önce Dreyman'ı ardından da Christa-Maria'yı öven sözler söyler. Bakanın Dreyman'a iltifat ettiğini gören Hauser, Dreyman'ın yanına gelir ve kulağına doğru şöyle der:

HEMPF:... Und Georg Dreyman... ist einer der bedeutendsten Ingenieure unseres Landes.

HAUSER: **Entzückend, Deine Bettgenossen...**

DREYMAN: Paul. Hör auf!

HEMPF: Und natürlich auf Christa-Maria Sieland. Sie ist die schönste Perle der Deutschen Demokratischen Republik. ...

(0:12:24)

HEMPF: (GD) Georg Drayman da ülkemizin en önemli mühendislerinden biridir.

HAUSER: **Yoldaşın ne yumurtlayacak bakalım...**

DRAYMAN: Paul... kes şunu...

HEMPF: Ve tabii Krista- Maria Zilant. Şüphesiz ki kendisi Demokratik Cumhuriyetimizin en güzel incisidir. ...

Bu örnekte, Hauser'ın "*yoldaşın ne yumurtlayacak bakalım*" sözü, filmin sahnesinde içinde kullanıldığı bağlamda kabul edilebilir bir çeviridir. Ancak sözünün hemen ardından yaptığı "*vay be*" anlamındaki dudak büzerek başını çok hafif öne arkaya sallama hareketi, bu sözünü desteklememektedir. Orijinalindeki "*Entzückend, deine Bettgenossen*" ifadesinin Türkçe karşılığı "*harika, senin şu dostun*" şeklindedir. Hauser bunu, Bakan Hempf Dreyman'ı övdüğü için söylemiştir ve bir hiciv sezilmektedir. Ancak çevirisinde, hiciv niteliğinde bir hayret etme durumu yoktur. Kaynak dildeki tümce, hedef dile çok farklı aktarılmıştır ve tamamen farklı bir anlam taşımaktadır. Tümcenin bu şekilde değiştirilerek hedef dile aktarılmış olması filmin ilgili sahnesinde anlamsal açıdan bir sorun teşkil etmemektedir. Ancak kaynak tümceden farklı bir çeviri yapılmış olması, söze eşlik eden mimiğin anlamsız ve yersiz durmasına neden olmuştur.

7.3.6.3. Konuşma Hızı Eşlemesi

Bir konuşma sürecinde, karşı tarafa mesajın iletmesini sağlayan sadece sözler veya ses tonu değildir; konuşmanın hızı da bir anlam iletir. Konuşmanın yavaş veya hızlı olmasının bir anlam taşıması nedeniyle, oyuncunun filmdeki konuşma hızının özel bir nedeni yoksa hızlı veya yavaş konuşmak, söze farklı bir anlam katabilir. Örneğin

çok yavaş bir konuşma hızı ilgisizlik veya boş vermişlik göstergesi olabilirken, hızlı konuşma da sabırsızlık veya sinirlilik göstergesi olabilir. Uygun olmayan konuşma hızı, anlamın değişmesine veya bozulmasına neden olabilir. Bu anlamda, konuşma hızı, semantik eşdeğerliği sağlama amacıyla ayarlanmalıdır.

Genel olarak filmin dublajında, konuşma hızı açısından bir eşleme sorunu dikkat çekmemektedir. Ancak, filmin orijinalinde, birkaç karakterin duygu göstergesi olan hızlı konuşma şekillerinin, dublajda daha yavaş olması, onların duygu göstergelerinin farklı algılanmasına neden olmuştur. Diğer yandan, filmin çok kez izlenmiş olmasına rağmen, dublajda, duygu durum değişikliğine neden olan belirli bir hızlı konuşmaya rastlanmamıştır.

Örnek 1:

Dreyman'ın, Doğu Almanya'nın aleyhinde yazmış olduğu intihar oranlarıyla ilgili isimsiz makale Batı Almanya'da yayımlandığında büyük tepki görür. Doğu Almanya hükümeti derhal konuyu araştırmaya başlar ve makaleyi kimin yazdığını bulmaya çalışır. Ülkede muhtemelen tüm yazarların daktiloları ve daktilonun yazı özellikleri kayıt altında bulunmaktadır. Bu konuda uzman kişi çağrılarak, yazı karakterinden daktilo ve yazar tespiti yapılmaya çalışılmaktadır. Yazı uzmanı bilgilerini paylaşır.

SCHRIFTEXPERTE: ...und so komme ich zu dem Schluß, daß die Schreibmaschine nur eine für den Export bestimmte, heimische Reiseschreibmaschine modernster Ausführung sein kann, mit größter Wahrscheinlichkeit das Modell Kolibri der VEB Groma Büromaschinen. Wäre die Vorlage in schwarzer Tinte gewesen, könnte ich es noch bestimmter sagen.

(1:26:10)

YAZI UZMANI: Bence daktilo sadece ihracata yönelik. muhtemelen kolibri modeli yerli üretim. seyahat daktilosu olduğu sonucuna varıyorum. eğer siyah mürekkep olsaydı o zaman daha kesin şeyler söylemek mümkün olabilirdi.

İki söylemin karşılaştırılmasından da görüleceği üzere, çeviri metni orijinal metinden bir hayli kısadır. Bunun nedeni, hedef dile aktarılması elzem olmayan

ayrıntı içeren tümce öğelerinin, Türkçe metinbirimleri arasında yer almamış olmasıdır. Diğer bir deyişle çıkarmaların yapılmış olmasıdır. Dolayısıyla da filmin orijinalinde oldukça hızlı konuşan, hatta neredeyse nefes almadan konuşan yazı uzmanı, filmin dublajında, daha düşük tempoda konuşmaktadır. Konuşma hızının düşürülmesinin nedeni senkronu sağlamaktır. Ayrıca yazı uzmanı konuşurken bedenini hafifçe öne arkaya hareket ettirerek konuşma hızına adeta ritim tutmaktadır. Seslendirmede konuşma hızı daha düşük ve ses tonu sakin olduğu için, bedeniyle tuttuğu ritim ile konuşma hızı arasında tutarsızlık ortaya çıkmıştır. Hızlı konuşma karakteri aceleci göstermiştir. Ancak bu acelecilik durumu Türkçe dublajında hissedilmemektedir. Kısaca, konuşma hızı düşürülerek senkron sağlanmıştır. Ancak senkronu sağlamak amacıyla düşürülen konuşma hızı, paralinguistik eşlemeyi olumsuz etkilemiştir.

Örnek 2:

Yazar Dreyman'ın, gizlice Doğu Almanya'nın aleyhinde yazmış olduğu makale Batı Almanya'da bir dergide isimsiz olarak yayımlanmıştır. Makalenin yazarını araştıran Doğu Almanya yöneticileri, uyuşturucu hap kullanmaktan tutuklanmış olan Dreyman'ın sevgilisi Christa-Maria'yı bu konuda bilgisi olup olmadığına dair sorgulamıştır. Sevgilisi Dreyman'ın, makaleyi yazdığı daktilonun yerini söylemek zorunda kalan Christa-Maria serbest bırakılır ve eve gelir. Kısa bir süre sonra eve operasyon düzenlenir. Yarbay Grubitz, daktilonun saklandığı bölmeyi açmak üzereyken Christa-Maria ile Dreyman göz göze gelir. Dreyman'ın şüpheli ve hayal kırıklığı yaşadığını gösteren bakışları üzerine Christa-Maria koşarak evden ayrılır ve yoldan geçen bir araca çarpar. Yere yığılan oyuncuyu gören Yüzbaşı Wiesler, koşarak onun yanına gider. Ne yapacağını bilemez. Telaşlanmıştır. Ne olduğunu anlayamaz. Delili yok etmiş olmanın verdiği rahatlıkla dışarıda beklemekte iken bu olanları anlayamamıştır. Wiesler, Christa-Maria ile konuşmaya çalışırken koşarak Dreyman gelir.

CHRISTA-MARIA: Ich war zu schwach... Ich kann nie mehr gutmachen, was ich getan habe.

WIESLER: **Es gibt nichts gutzumachen, verstehst Du? Es gibt nichts gutzumachen...Ich habe die Ma-...**

DREYMAN: Verzeih mir! Verzeih mir! Verzeih mir! Verzeih mir! Verzeih mir!

(1:49:20)

K.MARİA: Çok zayıftım ... artık yaptığım şeyleri artık telafi edemem

WİSLER: (GD) **Telafi edilecek bir (G) şey yok... ben be ben dakti...**

DRAYMAN: Affet beni... affet beni.. affet beni affet beni affet...(ağlama)

Filmden aldığımız bu kesitte, endişelenmiş, şaşırmış, telaşlanmış olan Wiesler, yerde kanlar içinde yatan Christa-Maria'ya hızlı hızlı bir şeyler söylemeye çalışmaktadır. Söylemek istediği şey, daktiloyu saklamış olduğudur. Wiesler, filmin orijinalinde, dublajına kıyasla daha hızlı ve aceleci konuşmaktadır. Wiesler'nın iki repliği karşılaştırıldığında, Türkçe repliğin daha kısa olduğu görülmektedir. Almancasında ilk tümcesini tekrarlayan Wiesler, Türkçesinde ilk tümcesini tekrarlamak yerine kekelemektedir. Film boyunca Wiesler'nın daima net ve kararlı konuşmasının olduğunu dikkate alırsak buradaki kekelemesinin heyecanından ve telaşından kaynaklandığını düşünebiliriz. Bu nedenle orijinalinde olmayan kekeleme izleyiciye çok da tuhaf gelmemektedir. Ancak, Wiesler'nın “*telafi edilecek bir şey yok*” derken ki sakın konuşması dikkat çekmektedir. Almanca replikten bazı metinbirimlerin çıkarılmış olması nedeniyle kısa kalan Türkçe söylem ile görüntünün senkron olabilmesi amacıyla konuşma hızının düşürülmek zorunda kalınmış olması muhtemeldir. Oysa olay örgüsü içerisinde Wiesler'nın daha hızlı ve telaşlı konuşması gerekmektedir. Replik “*Telafi edilecek bir şey yok, anlıyor musun, yok. Ben ben dakti-...*” şeklinde bir çeviriyle konuşma hızı eşlemesi ve taşıdığı anlamın hedef dilde verilmesi sağlanmış olur.

7.4 Filmin Dublajının Çeviri Bağlamında İncelemesi

İncelemek üzere ele aldığımız “Başkalarının Hayatı” adlı film, araştırmamızın odak noktasını oluşturan konu itibariyle öncelikle eşleme kapsamında değerlendirilmiştir. Filmi, çeviribilim kapsamında geniş anlamda film çevirisi, dar anlamda dublaj yöntemiyle film çevirisi açısından değerlendirdiğimizde ise,

belirtmemiz gereken başka hususlar da bulunmaktadır. Amacımız film çevirisi eleştirisi yapmak olmadığından dolayı, çeviribilim kapsamında dublajı değerlendirecek olursak şunları belirtebiliriz:

1. **Özel isimlerin okunduğu gibi yazılması:** Araştırmamızın kuramsal bölümünde, filmdeki isimlerin yanlış telaffuz edilmemesi için çevirmenin, isimleri yazıldığı gibi değil, okunduğu gibi yazması gerektiği belirtilmiştir (bkz. 5.10.1 ve 6.6.1). İncelediğimiz filmin dublajında, isimler, tonlama ve küçük telaffuz incelikleri dışında genel anlamda doğru söylenmektedir. Zira çevirmen tekste, filmde geçen isimleri okunduğu gibi yazmıştır.

Örnek 1:

Doğu Almanya’da, dönemin devlet güvenlik/gizli servise, Almanca “Staatssicherheit” sözcüğünün kısaltması olan “*Stasi*” denilmektedir. Film boyunca bu kısaltma çok sık kullanılmıştır.

JUNGE: Bist Du wirklich bei der **Stasi**?

WIESLER: Weißt Du überhaupt, was das ist, die **Stasi**?

(0:52:49)

ÇOCUK: Gerçekten **Stasi** için mi çalışıyorsun?

WISLER: Sen **Stasi**’nin ne olduğunu biliyor musun,.. peki?

Bu sözcüğün telaffuzu “Şta:zi” şeklindedir. /a/ sesi, hafif vurgu yapılarak ve biraz uzatılarak söylenmektedir. Türkçede ‘Adil’ ismindeki /a/ ünlüsünün söylendiği şekilde telaffuzu vardır. Ancak filmin Türkçe seslendirmesinde, “Şta:zi” olarak telaffuz edilmesi gereken ismin, “Ştasi” şeklinde /a/ uzatılmadan ve vurgulanmadan, /s/ ünsüzü ise, /z/ olarak değil /s/ olarak telaffuz edilmektedir. Ancak bu telaffuz şekli, filmde olumsuz bir etken değildir.

Örnek 2:

İşyerinde yemek yemekte olan Grubitz ile Wiesler, Dreyman’ın dinlenmesi hakkında konuşmaktadır. Dreyman’ın evini gözetlerken, Christa-Maria’yı bir

limuzinden inerken gören Wiesler, plakanın araştırılmasını istemiştir. Grubitz, plakanın Bakan Hempf'e ait olduğunu söyler.

GRUBITZ: Wegen Deiner Autokennzeichen-Anfrage von der Limousine, die Frau **Sieland** nachts heimlich nach Hause gebracht hat...Es handelt sich hier um den Wagen von Minister **Hemp**...**Wiesler**, führende Genossen dürfen wir nicht erfassen. ...

(0:34:36)

GRUBITZ: Bak sana ne söyliyem. Bayan **Zilant**'ı gizlice evine getiren limuzinin plakasına gelince...o araba bakan **Hemp**'e aitmiş... **Wiesler**,.. üst düzey yöneticileri gözetleyemeyiz...

Bu örnekte üç farklı ismin geçtiğini görüyoruz: “*Sieland*”, “*Hemp*” ve “*Wiesler*”. Bu isimlerin telaffuzları şöyledir: Sieland = Zi:land; Hempf = Hempf; Wiesler = Vi:sla. Vi:sla'daki /la/ Türkçede çiçek ismi olan ‘lale’ sözcüğündeki /la/ gibi, hafif inceltirilip uzatılarak söylenmektedir. Ancak filmde Türkçe seslendirmede bu isimler şu şekilde telaffuz edilmektedir: Sieland = Zilant; Hempf = Hemp; Wiesler = Visler.

Örnek 3:

Batı Almanya'ya gizlice kaçan bir kişiye yardım edildiği düşünülmektedir. Yüzbaşı Wiesler, konu ile bağlantısı olabileceğinden şüphelendikleri bir kişiyi sorgulamaktadır.

227: Ich war mit meinen Kindern im **Treptower Park** spazieren, am Ehrenmal. Dort traf ich meinen alten Schulfreund Max Kirchner.

(0:01:49)

Tutuklu 227: Çocuklarımla birlikte **Treptavır parkı**nda gezintiye çıkmıştım. Orada eski okul arkadaşım Maks Kirchner'e rastladım.

Filmin Almancasında Treptower Parkı, “Treptuvua” şeklinde telaffuz edilirken, Türkçe seslendirmede “Trepta:vır” denilmektedir.

2. **Yayın ilkelerinin çeviriye etkisi:** İncelediğimiz filmin farklı kurumlar/şirketler tarafından Türkçe çevirisi yapılmıştır. Ancak biz TRT tarafından yapılmış olan çeviriyi temel alarak incelememizi gerçekleştiriyoruz. Bu incelemede TRT tarafından tercih edilen veya edilmeyen sözcükler olduğu dikkatimizi çekmiştir. Aynı zamanda RTÜK’ün yayın ilkeleri de çevirmeni yönlendiren önemli bir etkidir.

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler, bir akşam evine hayat kadını çağırır. Kapı ziline çalındığını duyunca diyafondan kadına yolu tarif eder.

WIESLER: Guten Abend. 11. Etage, rechter Gang.

FRAUENSTIMME: Ich bin schon oben.

WIESLER: Wie sind Sie denn ins Gebäude gekommen?

PROSTITUIERTE: Hier wohnen noch andere Jungs vom MfS. Ich glaube, bei Dir war ich noch nie.

WIESLER: Das glaube ich auch nicht.

PROSTITUIERTE: Na, hat das gutgetan?

WIESLER: Bleib....doch noch etwas...bei mir.

PROSTITUIERTE: Ich kann nicht. Ich habe um halb den nächsten Kunden. Ich arbeite nach Termin.

WIESLER: Halb zwei? Das schaffen Sie sowieso nicht mehr.

PROSTITUIERTE: Klar schaffe ich das. Mach Dir 'mal keine Sorgen. Und das nächste Mal länger buchen. Tschüß.

(0:45:49)

WISLER: İyi akşamlar ... on birinci kat sağdaki koridor

KADIN: Yukarıdayım.. zaten

WISLER: (GD) Binaya nasıl girdiniz...

KADIN: Bakanlıktan başkaları da burada oturuyor ...sanırım buraya daha önce hiç gelmedim

WİSLER: Ben de sanmıyorum

KADIN: Nasıl? İyi miydi?

WİSLER: Biraz daha kalmanı istiyorum

KADIN: Kalamam. Bir buçukta başka bir müşterim var ...(GD) randevulu çalışıyorum

WİSLER: Saat bir buçuk? ... Zaten yetişemezsin ki

KADIN: (GD) Tabi ki yetişirim merak etme... Sonraki randevuyu daha uzun al... hoşça kal

Aşağıdaki diyalogun olduğu sahnelerin filminden çıkarılmış olduğunu görüyoruz:

KADIN: Nasıl? İyi miydi?

WİSLER: Biraz daha kalmanı istiyorum

KADIN: Kalamam. Bir buçukta başka bir müşterim var ...(GD) randevulu çalışıyorum

Örnek 2:

Yazar Dreyman'ın yönetmen dostu Jerska, çalışma yasağı nedeniyle bunalıma girerek intihar etmiştir. Dostunun intihar etmesi üzerine Dreyman, artık sistemi eleştirmeye ve bununla ilgili bir şeyler yapmaya başlamıştır. Bunun için Doğu Almanya'da gerçekleşen intiharlar hakkında bir makale yazar ve yakın arkadaşı gazeteci Hauser'ya, bunun Batı Almanya'da yayımlanarak ses getirmesini istediğini söyler. Bunun üzerine Hauser, Batı Almanya'da, tanıdığı bir dergi (Der Spiegel) editörü olduğundan bahseder.

HAUSER: Das wäre was für den “**Spiegel**”. Mit einem der Redakteure bin ich ganz gut befreundet, Gregor Hessenstein. Kennst Du ihn?

(1:08:11)

HAUSER: Bu, dergi için uygun... Editörlerden Gregor Hesenştayn ile çok yakınız. Onu tanıyor musun?

Dergi adı olan “*Spiegel*” özel ismi, çeviride, özel isim belirtilmeden sadece cins isim belirtilerek, “*dergi*” olarak verilmiştir. Derginin adının kullanılmamış

olmasının nedeni herhangi bir eşleme sorunu değildir. TRT'nin yayın ilkeleri gereği, reklam niteliği taşıyan isimleri verme taraftarı olmamasından kaynaklanmaktadır. Derginin adı sadece bu sahnede değil film boyunca hiç kullanılmamıştır. Bu bilginin hedef dile aktarılmamış olması, filmin anlam bütünlüğünü olumsuz etkilememiştir.

Örnek 3:

Gazeteci Paul Hauser'nın amcası, Wallner ve yazar Dreyman, Dreyman'ın evinde plan yapmaktadır. Plan, Batı Almanya'ya geçiş yasağı olan Paul'ü, nasıl gizlice Batı Almanya'ya geçirebilecekleri hakkındadır. Hauser'nın amcası, Paul'ü, altın rengindeki Mercedes-Benz markalı arabasında saklayarak sınırdan geçirmeyi düşünmektedir. Sınırı geçeceklerinden de neredeyse emindir. Bu nedenle sınırı geçtikten sonra kutlama için “Schultheiss” birası içeceklerini söyler. Yapılan bu plan gerçek bir plan değildir. Dreyman'ın evinin dinlenip dinlenmediğini anlamak için bir oyundur. Ev dinleniyor ise, Hauser'nın amcasının altın sarısı Mercedes'i tespit edilerek sınırdan geçmesi engellenecektir. Şayet sınırdan geçmesi engellenmez ise, ev dinlenmiyor demektir.

HAUSERS ONKEL: Henry-Heine-Straße. Immer Henry-Heine-Straße. Die kennen mich da schon, die Jungs. Mich und meinen goldenen **Benz**. Ich bin richtig befreundet mit den Grenzern. Glaubt mir: In zwei Stunden da rufe ich euch an, mit ner **Flasche Schultheiss in der Hand**, gebe Euch die gute Botschaft durch: Paul ist drüben.

(1:09:32)

HAUSER'İN AMCASI: (F)(GD) Her zaman Haynrich Hayne caddesinden. daima Haynrich Hayne caddesinden ... oradaki çocuklar beni ve (G) altın sarısı **otomobilimi** tanır. Onlarla arkadaş bile sayılırız ..(F-ÇIK)(G) iki saat içinde sizi arayacağım ve size iyi haberi vereceğim. Paul karşıda diye size bildireceğim.

Bu örnekte, Almanya'nın dünyaca ünlü otomobil markalarından biri olan Mercedes Benz, Almancada yaygın kullanımı olan “Benz” ismiyle kullanılmıştır. Ancak Türkçe çevirisinde “otomobil” olarak kategori ismiyle

kullanılmıştır. “Benz” markasının, hedef dil izleyicisi tarafından anlaşılamayacağını düşünölmüş olması muhtemeldir. Bu durumda “Benz” olarak değil, Türkiye’de çok bilinen “Mercedes” adıyla verilebilirdi. Ancak bu da yapılmayarak sadece “otomobil” olarak çevrilmiştir. Bu da bize, yayın ilkeleri gereği marka adının söylenmemiş olduğunu göstermektedir. Filmin orijinalinde, özellikle arabanın markasının belirtilmesinin nedeni, takip edilmesini istemelerinden kaynaklanmaktadır. Ancak filmde, planın uygulanması sahnesi yoktur, bu nedenle de Hauser’nın amcasının arabası hiç gösterilmemektedir. Diğer yandan, dublajda, bira ismi ve markası da tamamen çıkarılmıştır. Türk televizyon kanallarında hiçbir filmde bira reklamı olacak şekilde bir emare yer almadığı düşünöldüğünde, tekstte neden yer almadığı anlaşılabilir. Bu atlamaların nedeni, reklam niteliği taşıyan marka isimlerinin verilmemesidir. Bu tarz atlamalar, filmin anlam bütönlüğünü olumsuz etkilememektedir.

3. **Adıl kullanımı:** Filmin çeviri metninde sık sık siz/sen, ben/biz gibi şahıs adlarında değışiklik yapıldığı dikkatimizi çekmiştir. Örneğin, diyalog “biz” ile başlayıp “ben” ile devam etmekte veya nezaket belirten “siz” ile başlayıp diyalogun aralarında “sen” denilmektedir.
- **Ben/Biz Uyumsuzluğu:** Oyuncuların kimi zaman tümceye “ben” olarak başlayıp “biz” olarak bitirdikleri görölmüştür.

Örnek:

Batı Almanya’ya kaçan birine yardım edildiği düşüncesiyle, kaçan kişinin yakın çevresinden olan bir kişi tutuklanmıştır. Yüzbaşı Wiesler, tutukluyu sorgulamaktadır.

WIESLER: Sie haben nichts getan, wissen nichts...**Sie** glauben also, daß **wir** unbescholtene Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus?

227: Nein, ich...

WIESLER: Wenn Sie **unserem** humanistischen System so etwas zutrauen, dann hätten **wir** ja schon Recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre...

Wir wollen Ihrem Gedächtnis ein wenig nachhelfen, Häftling 227... Ihr Freund

und Nachbar, ein gewisser Pirmasens, Dieter hat am 28. September Republikflucht begangen. Und **wir** haben Grund zu der Annahme, daß ihm geholfen wurde.

(0:01:02)

WISLER: Demek bir şey yapmadınız ve bilmiyorsunuz. Masum vatandaşlarımızı keyif olsun diye içeri atıp çıkardığımı mı zannediyorsunuz?

Tutuklu 227: (GD) Hayır, ben--

WISLER: (GD) Başka bir sebep olmasa dahi, vatandaşlarımıza (G) zarar verme düşüncesi bile **sizi** tutuklamaya yeter de artar. (GD) Hatırlamanıza biraz yardımcı olayım öyleyse, tutuklu 227. Dostun ve komşun olan Pirmasens Dieter 28 Eylül'de Batı Almanya'ya kaçtı. Ona yardım edildiğine dair ciddi şüphelerimiz var.

Ben / Biz

Wiesler, sorgulamadaki tutukluyla sorgulamanın başından itibaren 'biz' olarak konuşmaktadır:

- | | |
|---|---|
| ... daß wir unbescholtene Bürger... | - ... atıp çıkardığımı... |
| ... unserem humanistischen System... | - ... vatandaşlarımıza
(hümanist sistemimiz) |
| ... hätten wir ja schon Recht... | - ... tutuklamaya (hakkımız olurdu) |
| Wir wollen... | - ... yardımcı olayım (istiyoruz). |
| Und wir haben Grund... | - ... şüphelerimiz var |

Wiesler, filmin bu sahnesine ait repliğinde tümcelerini "ben" olarak değil "biz" olarak kurmuştur. Tekil olan "ben" adılı yerine çoğul olan "biz" adılı kullanmasının nedeni, Bakanlık adına orada bulunduğunu ve Bakanlık adına bu sorgulamayı yaptığını belirtilmek istemesidir. Ancak çevirisinde "biz" olarak süregelen diyalogun bir tümcesinde ("*hatırlamanıza biraz yardımcı olayım öyleyse*") "ben" denilmekte, sonra yine "biz" olarak devam edilmektedir. Bu sahnede oyuncu GD olduğu için eşleme sorunu yoktur. Dolayısıyla şahıs adılı değişikliği, eşleme kaygısından kaynaklanmamaktadır. Diğer yandan, filmin Almancasında Wiesler, tutukluya sadece "siz" (Alm. Sie) diye hitap etmiştir. Ancak Türkçe çevirisinde, bir tümcede "sen" olarak söylendiği görülmektedir:

“*Dostun ve komşun olan Primasens Diter...*” Bu örneğimizdeki, şahıs adlı değişikliği de eşlemeyi sağlamak amaçlı değildir.

- **Ben/Siz kargaşası:** Filmin bir sahnesinde, oyuncunun sözünü, “*ben*” olarak kendine yönelik kurduğu, ancak çevirisinde “*siz*” olarak karşı tarafa yönelik ve çoğul olarak kurulmuş olduğu görülmüştür.

Örnek:

Yönetmen Jerska’nın intiharından sonra rejimi sorgulamaya başlayan yazar Dreyman, Doğu Almanya’da gerçekleşen intiharlarla ilgili edebi bir metin yazar ve bu metnin Batı Almanya’da bir dergide yayımlanması için Hauser ile birlikte derginin editörü Hessenstein ile evinde görüşür. Makalenin dergiye nasıl hazırlanacağı hakkında konuşurlar.

HESSENSTEIN: (Kopfhörer): Warum die Rate '67 am Höchsten war, das ist für uns Westler verständlich. Aber 1977, das müssen Sie schon erklären. Sie müssen doch die sozialen Umstände deutlicher machen.

DREYMAN: Es soll ein literarischer Text bleiben. Keine journalistische Hetzschrift.

HESSENSTEIN: Der Text ist großartig wie er ist. Ich will doch nur sicherstellen, daß er auch bei uns richtig verstanden wird.

[...]

HESSENSTEIN (kopfhörer): **Das hier kann ich vielleicht umschreiben.**

(1:13:09)

HESSENŞTAYN: (F) 1967’de intihar oranının yüksek olduğu doğru. Peki ama 1977. Bunu açıklamak zorundasınız. Sosyal koşulları daha iyi anlatmanız gerekiyor

DRAYMAN: Edebi bir metin olarak kalmalı.. Basın kışkırtması istemiyorum

HESSENŞTAYN: Metin bu haliyle de güzel... Sadece batıda yaşayanların da anlamasını istiyorum o kadar.

[...]

HESSENŞTAYN: (F)(GD) **Belki bunu değiştirebilirsiniz...**

Bu örneklemede “*belki bunu değiştirebilirim*” yerine “*değiştirebilirsiniz*” denildiği görülmektedir. Bunun nedeni muhtemelen diyalogun başlangıcıdır. Zira editör makalenin bir kısmında açıklamaya ihtiyaç olduğunu belirtir. Bu diyalogun arasına, Wiesler ile Udo’nun diyalogu girer. Daha sonra tekrar editöre dönülür. Bu arada evdekilerin ne konuştukları bilinmemektedir. Editör sözüne “*belki bunu değiştirebilirim*” şeklinde devam etmiş olsaydı, neyi değiştirebileceği bilinmiyor olacaktı. Ancak “*değiştirebilirsiniz*” dediğinde daha önce bahsedilen makaledeki değişikliği kastettiği düşünülmektedir.

- **Sen/Siz kargaşası:** Türk kültüründe konuşmalarda genellikle mesafeli olan “*siz*” şeklinde hitap yerine samimi olan “*sen*” şeklinde hitap söz konusudur. Alman kültüründe ise, genellikle “*siz*” hitap şekli kullanılmaktadır. Dolayısıyla, çeviride yaşanan sorunlardan biri de “*sen*” – “*siz*” ayrımıdır. İnsanlar arası ilişkilerde sen/siz farkı önemlidir. Türk kültüründe yakın insan ilişkilerinde, arada seviye farkı olmadığını hissettirmek için “*sen*”, yakın ilişkide bulunulmayan, henüz yeni tanışılmış kişilere karşı aradaki mesafeyi hissettirmek için ise, “*siz*” kullanılır. Ayrıca “*siz*”, bir saygı anlamı da içerir. Saygı duyduğumuz birine (yaşından, mevkiinde vb. dolayı) “*siz*” diye hitap ederiz. Özellikle de çalışma ortamlarında üst düzeyde bulunan amirlere karşı nezaket sözüdür. Dolayısıyla sen/siz farkı, bir kültürel özellik taşımaktadır. Alman kültüründe ise, saygı ve nezaket ifadesi olması nedeniyle “*Sie*” hitap şeklinin kullanımı daha yaygındır. İncelemekte olduğumuz filmde konum ve yakınlık derecesine göre sen/siz ayrımının yapıldığını görüyoruz. Ancak ayrım, orijinalinde ve Türkçe çevirisinde farklılık göstermektedir. Filmde en çok repliği olan altı kişiyi ele alacak olursak:

Yüzbaşı Wiesler:

Wiesler’nın film boyunca konuştuğu herkese ‘siz’ diye hitap ettiği görülmüştür. Wiesler’nın ‘sen’ diye hitap ettiği tek yetişkin, eski okul arkadaşı ve şimdiki amiri Grubitz’tir, ‘sen’ diye hitap ettiği diğer kişi ise, asansördeki çocuktur. Ayrıca daha önce her zaman ‘siz’ diye hitap ettiği Christa-Maria’ya ölüm anında ‘sen’ diye hitap eder. Wiesler’nın diyalog kurduğu ve ‘siz’ diye hitap ettiği kişiler: Tutuklu 227, öğrencileri, Bayan Meineke, çalışanı Udo, hayat kadını,

tiyatro oyuncusu Christa-Maria, gardiyan. Görüldüğü üzere Wiesler, tutuklu olsun, çalışanı olsun, hayat kadını olsun hiçbir şekilde ayırım yapmaksızın herkese ‘siz’ diye hitap etmiştir.

Yarbay Grubitz:

Grubitz, film boyunca iletişimde bulunduğu herkese genelde ‘siz’ diye hitap etmiştir. Bakan Hempf, çalışan Stigler, oyuncu Christa-Maria, yazar Dreyman, sekreteri, general, yazı uzmanı, şef, cezaevi nöbetçisi. Ancak Grubitz, kişiliği gereği kimi zaman ise, özellikle kendinden alt rütbedekilere ve yakın olduklarına ‘sen’ diye hitap etmektedir. Örneğin Wiesler’ya ve telefonda görüştüğü kişiye ‘sen’ olarak hitap etmektedir.

Bakan Hempf:

Bakan Hempf’in de film boyunca herkese ‘siz’ diye hitap ettiği görülmektedir: Grubitz, Dreyman, Hauser, şoförü, sahne yönetmeni Schwalber. Bakan’ın tek sen dediği kişi gizli bir şekilde kendisiyle ilişki kurmaya zorladığı oyuncu Christa-Maria’dır.

Yazar Dreyman:

Dreyman’ın film boyunca ‘siz’ diye hitap ettiği kişiler: Bakan Hempf, birlikte çalıştığı yönetmen Schwalber, Hauser’nın amcası, Bayan Meineke, dergi editörü Hessenstein. Görüyoruz ki, Dreyman mesafe koymak istediği çalışma arkadaşı Schwalber’e de ‘siz’ diye hitap etmektedir. Dreyman’ın sen dedikleri: kız arkadaşı Christa-Maria, dostu ve eski çalışma arkadaşı olan yönetmen Jerska, arkadaşları Hauser ve Wallner, taksi şoförü.

Oyuncu Christa-Maria:

Christa-Maria’nın film boyunca sadece Dreyman, ve oyuncu arkadaşlarına ‘sen’ diye hitap ettiği, Wiesler ve Grubitz’e ‘siz’ diye hitap ettiği görülmüştür. Bakan Hempf, Hauser ve editör Hessenstein ile kurduğu diyaloglarda sen/siz ayırımına ilişkin herhangi bir hitap sözü kullanmamıştır.

Gazeteci Hauser:

Siz dedikleri: Bakan Hempf. Sen dedikleri: Arkadaşları Dreyman ve Wallner, Christa-Maria, Schwalber. Hauser'nın yönetmen Schwalber'e 'sen' demesinin nedeni ona kızgınlığı nedeniyle saygı göstermediğini hissettirmek istemesidir. Christa-Maria'ya sen deme nedeni ise, ona olan yakınlığı değil (zira ona güvenmemektedir), arkadaşının kız arkadaşı olmasıdır. Hauser, Hessenstein ile de konuşur, ancak sen/siz ayrımına ilişkin herhangi bir hitap şekli görülmemiştir.

Filmin Türkçe çevirisinde yukarıda ayrıntılı bir şekilde ele alınan altı kişinin hitap şekillerinin genellikle korunduğu görülmektedir. Bu nedenle bu kısımda orijinalindeki hitap şeklinden farklı olarak çevrilmiş olan örnekleri ele alacağız.

Örnek 1:

Batı Almanya'ya kaçan birine yardım edildiği düşüncesiyle, kaçan kişinin yakın çevresinden olan bir kişi tutuklanmıştır. Yüzbaşı Wiesler, tutukluyu sorgulamaktadır.

WIESLER: Herein. **Setzen Sie sich.** Hände unter die Schenkel, Flächen nach unten. **Was haben Sie uns zu erzählen?**

227: Ich hab nichts getan. Ich weiß nichts...

WIESLER: **Sie haben nichts getan,** wissen nichts...**Sie glauben also,** daß wir unbescholtene Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus?

227: Nein, ich...

WIESLER: **Wenn Sie unserem humanistischen System so etwas zutrauen, dann hätten wir ja schon Recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre... Wir wollen Ihrem Gedächtnis ein wenig nachhelfen,** Häftling 227... **Ihr Freund und Nachbar,** ein gewisser Pirmasens, Dieter hat am 28. September Republikflucht begangen. Und wir haben Grund zu der Annahme, daß ihm geholfen wurde.

(0:00:39)

WISLER: Gir! (GD) **Geç şuraya otur !...** (G) Eller baldırların altına, (GD) yere bakacak...Bize (G) **ne anlatacaksınız?**

Tutuklu 227: Ben bir şey yapmadım!. Hiçbir şey bilmiyorum

WISLER: **Demek bir şey yapmadınız ve bilmiyorsunuz. Masum vatandaşlarımızı keyif olsun diye içeri atıp çıkardığımızı mı zannediyorsunuz?**

Tutuklu 227: (GD) Hayır, ben--

WISLER: (GD) **Başka bir sebep olmasa dahi, vatandaşlarımıza (G) zarar verme düşüncesi bile sizi tutuklamaya yeter de artar.. (GD) Hatırlamanıza biraz yardımcı olayım öyleyse, tutuklu 227. Dostun ve komşun olan **Primasens Diter** 28 Eylül'de Batı (G) Almanya'ya kaçtı. Ona yardım edildiğine dair ciddi şüphelerimiz var.**

Bu örnekte, sen/siz hitap tutarsızlığı görülmektedir. Wiesler, tutukluya bir 'sen' diyerek hitap etmekte bir süre sonra da 'siz' diye hitap etmektedir. Bu tutarsızlığın nedeni fonetik eşleme kaygısı değildir.

Örnek 2:

Yüzbaşı Wiesler, yüksek okulda ders anlatmaktadır. Bir öğrencisinin sorusunu yanıtlar.

LEHMANN: **Warum müssen Sie ihn so lange wachhalten?** Ich meine, das ist doch unmenschlich!

WIESLER: Ein unschuldiger Häftling wird mit jeder Stunde, die man ihn länger dabehält, zorniger, wegen der Ungerechtigkeit, die ihm widerfährt. Er schreit und tobt. Ein Schuldiger wird mit den Stunden ruhiger, und schweigt, oder weint -er weiß, daß er zurecht dort sitzt. **Wenn Sie wissen wollen**, ob jemand schuldig ist oder unschuldig, gibt es kein besseres Mittel, als ihn zu befragen, bis er nicht mehr kann.

(0:02:49)

ÖĞRENCİ LEMAN: **Neden uyumasına izin vermediniz?** Bu insanlık dışı..öyle değil mi?

WISLER: İşlemediği bir suçtan dolayı sorgulanan masum bir tutuklu geçen her saatte daha sinirli olur, zamanla bağırmaya ve isyan etmeye başlar.. Suçluysa sakinleşir, susar..(GD) ya da..ağlar...çünkü bilir ki haksız yere (G) burada değildir. Eğer **birinin masum olup olmadığını bilmek istiyorsan direnci kırılıncaya kadar onu sorgulayacaksın**. Bunu unutmayın.

Fakültede ders anlatan Wiesler öğrencisinin sorusunu (öğrencisi ‘siz’ olarak hitap etmiştir) yanıtlarken ‘sen’ hitap şeklini kullanmıştır. Bunun, hedef kültüre yönelik çeviri yaklaşımından kaynaklandığını düşünüyoruz. Zira Türk kültüründe, üniversite düzeyindeki eğitim yerlerinde hocalar, öğrencilerine genellikle “sen” şeklinde hitap etmektedir.

Örnek 3:

Bakan Hempf ile Yarbay Grubitz, oyunun galasına gittikleri Dreyman hakkında konuşmaktadır.

HEMPF: **Ich höre viel über Ihre Arbeit.** Kulturen sind in guten Händen, sagt man. Ja, **Ihr Name fällt oft in der Partei.**

GRUBITZ: Wir sind Schild und Schwert der Partei, Genosse Minister. Das ist mir zu jedem Augenblick bewußt.

HEMPF: **Was halten Sie von ihm?**

GRUBITZ: Georg Dreyman? Vielleicht-...

HEMPF: Vielleicht was?

GRUBITZ: Vielleicht ist er nicht so, nicht so sauber wie es scheint...

HEMPF: Haha! Grubitz! **Deshalb sind Männer wie Sie und ich an der Spitze!** Normaler Stasi-Trottel hätte jetzt gesagt: Einer der besten unseres Landes, linientreu... den ganzen Käse. Wir sehen mehr! **Sie werden es ganz nach oben schaffen, Grubitz.**

(0:09:34)

HEMPF: (GD) **Hakkınızda işinizle ilgili çek şey duydum.** Kültür bölümünün emin ellerde olduğu söyleniyor. **Partide de hep sizden bahsediliyor.**

GRUBİTS: Partinin kılıç ve kalkanı olarak ...(GD) Sayın Bakan, bunun her an farkındayım.

HEMPF: (GD) **Hakkında ne düşünüyorsunuz?**

GRUBİTS: (GD) Georg Drayman... Belki--

HEMPF: Belki ne?

GRUBİTS: Belki de görüldüğü kadar.. temiz değildir

Hemp: Hı hı hı Grubitz. **İşte bu nedenle senin ve benim gibiler işin başında.**

Başka bir Ştasi ajanı olsaydı rejime sadık ve ülkemizin en iyilerinden olduğunu söylerdi. Ama biz ileriye görüyoruz. **Kariyerinde çok ilerleyeceksin Grubitz.**

Filmin Almancasında, Bakan Hempf, Grubitz'e daima 'siz' (Alm. Sie) diye hitap etmektedir. Ancak Türkçe dublajında Bakan Hempf 'siz' diye hitap etmeye başladığı Grubitz'e bir süre sonra 'sen' demeye başlar. Filmin ilerleyen bölümlerinde ise, Bakan Hempf'in Grubitz'e tekrar 'siz' diye hitap ettiği görülür.

Örnek 4:

Bakanlık yemekhanesinde Yarbay Grubitz ve Yüzbaşı Wiesler, yemek yemektedir. Masanın diğer ucuna oturan Asteğmen Stiegler, arkadaşlarına fıkra anlatmaya başlar. Ancak Yarbay ile Yüzbaşını görünce susar. Yarbayın izin vermesi üzerine fıkrasını anlatmaya devam eder. Fıkranın sonunda Yarbay, kızgın bir ses tonuyla Asteğmene ismini ve rütbesini sorar.

STIGLER: Ich hab' wieder nen neuen: Also, Honecker kommt früh morgens in sein Büro, öffnet das Fenster, sieht die Sonne und sagt:... Was is'n? Oh, entschuldigung, äh, das war... ich... ich hatte...

GRUBITZ (jovial): Nein, nein, nein, **ich bitte Sie, Kollege, ich bitte Sie**; man wird doch wohl über den Staatsratsvorsitzenden noch lachen dürfen. **Erzählen Sie ruhig.** Den Witz kenn ich wahrscheinlich sowieso schon. Ha, ha.. Hm, **na kommen Sie, erzählen Sie.**

[...]

GRUBITZ: Ha ha, ja. Name? Dienstgrad? Abteilung?

MITARBEITER: I.ich? Stigler. Unterleutnant Axel Stigler. Abteilung M.

GRUBITZ: Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, was das für Ihre Karriere bedeutet, was Sie da gerade getan haben.

STIGLER: Bitte...bitte...Genosse Oberstleutnant, ich, ich, ich hab doch nur... ich hab doch nur...

GRUBITZ: Sie haben doch nur...unsere Partei verhöhnt. ... Das war Hetze, Und sicher nur die Spitze des Eisbergs. Das werde ich dem Büro des Ministers melden. Hahaha. Das war doch nur Spaß! Hahahaha! Der war gut, ha? **Aber Ihrer war auch gut.**

(0:35:36)

ŞTİGLER: (GD) Yeni bir fıkra öğrendim. (G) Şöyle: Honeker sabah ofise gelir, (GD) pencereyi açar (G) güneşi görür ve şöyle der. Ne oldu? Oo Afedersiniz..çok özür dilerim.. ben sadece--

GRUBİTS: Rica ederim yoldaş, rica ederim.. Herhalde parti sekreterine biraz gülmemizde sakınca yoktur. Muhtemelen fıkrayı biliyorumdur. Ha ha ha. **Ama siz anlatın lütfen.**

[...]

GRUBİTS: Evet evet... ismin ... rütben, birimin?

ŞTİGLER: Benim mi?...Ştigler... (GD) asteğmen Aksel Ştigler, birim M

GRUBİTS: Peki, (GD) kariyerin için bunun ne anlama (G) geldiğini söylememe gerek var mı?... Bu yaptığınla--

ŞTİGLER: eh ..eh... bakın yarbayım ... ben ... ben sadece...

GRUBİTS: Sen sadece ... partimizle dalga geçtin ... buna tahrik denir... kuşkusuz bu buz dağının görünen kısmı. (GD) Bunu bakana bildireceğim. Ha hah ha. Sadece şakaydı... iyiydi ama, değil mi?... Ama senin fıkran da iyiydi ...

Filmin Almancasında Yarbay, Asteğmene daima “*siz*” (Alm. Sie) demiştir. Türkçesine baktığımızda ise, Yarbaya, Asteğmene önce “*siz*” dediği, diyalogun devamında ise “*sen*” dediği görülmektedir. Türk kültüründe, rütbeli mesleklerde, ast-üst ilişkisinde, genellikle ‘üst’ olanlar, ‘alt’ olanlara “*sen*” şeklinde hitap etmektedir.

4. **Replik karışıklığı:** Filmin dublajında bir sahnede, konuşmakta olan oyuncunun repliğinin bir kısmı, yanında bulunan diğer oyuncuya yazılmıştır.

Örnek:

Gazeteci Paul Hauser'nın amcası, Wallner ve yazar Dreyman, Dreyman'ın evinde plan yapmaktadır. Plan, Batı Almanya'ya geçiş yasağı olan Paul'ü, nasıl gizlice Batı Almanya'ya geçirebilecekleri hakkındadır. Hauser'nın amcası, Paul'ü, arabasıyla sınırdan geçirmeyi düşünmektedir. Yapılan bu plan gerçek bir plan değildir. Dreyman'ın evinin dinlenip dinlenmediğini anlamak için bir oyundur. Ev dinleniyor ise, Hauser'nın amcasının sınırdan geçmesi engellenecektir. Şayet sınırdan geçmesi engellenmez ise, ev dinlenmiyor demektir.

DREYMAN: Also, Herr Hauser, mir erscheint das alles doch ziemlich riskant.
 WALLNER: Ja. Da muß ich Georg Recht geben. Einfach die Rückbank ausbauen, und Ihren Neffen darunter verstecken... ich weiß nicht...ich weiß wirklich nicht
HAUSERS ONKEL: Glaubt mir, Jungs: Die schauen da nicht darunter. Ein bißchen mit dem Spiegel unter die Achsen, ein bißchen aufm Auspuff rumgekloppt, und ab geht er! **ich bin drüben, Paul auch.** Ne, ne, das sind nicht die.. die Hellsten an der Grenze. Ihr seht das vollkommen falsch.

 (1:09:05)
 DRAYMAN: Bay Hauser, bütün bunlar bana biraz riskli geliyor ...
 WALLNER: Evet,.. bu konuda Georg'a katılıyorum. Yeğeninizi koltuğun altına mı saklayacaksınız? Bilmiyorum, gerçekten hiç emin değilim
 HAUSER'İN AMCASI: Merak etmeyin arkadaşlar oraya bakmazlar.. Aynayla alt takımlara biraz da egzozu bakar, sonra da giderler. Ve biz de sınırdan geçeriz.
WALLNER: Paul de ben de...
 HAUSER'İN AMCASI: Oradakiler o kadar uyanık tipler değil... Tamamen yanlış düşünüyorsunuz.

Almancasında Paul'ün amcasının repliğine ait olan “*Paul de ben de*” sözünü filmin dublajında Wallner'nın söylüyor olması, anlam kargaşasına neden olmuştur. Bu durum, izleyicinin, Wallner sanki “*Paul de **sen** de*” demesi gerekirken yanlış söylenerek “*Paul de **ben** de*” demiş gibi düşünülmesine neden olmaktadır.

5. **Fiil kiplerinin kullanımına yönelik hata:** Filmin kimi sahnelerinin çevirisinde orijinaliden farklı fiil kiplerinin kullanılmış olması ifadenin anlamının değişmesine neden olmuştur.

Örnek 1:

Yarbay Grubitz ile tiyatroya giden Yüzbaşı Wiesler, oyunun yazarı Dreyman'ı şüpheli görür. Bu düşüncesini Grubitz ile paylaşır.

GRUBITZ: Und, wie hat's Dir gefallen? Guter Mann, der Dreyman, was?

WIESLER: **Ich würde ihn überwachen lassen.**

GRUBITZ: Überwachen? Das Unterrichten verdirbt deinen Instinkt, Wiesler.

WIESLER: Die OPK **würde ich sogar selbst übernehmen.**

(0:08:48)

GRUBITS: Beğendin mi? ... Sence de Drayman iyi değil mi?

WISLER: **Onu gözetleteceğim.**

GRUBİTS: Gözetletmek mi? ...Ders vermek içgüdülerini iyice köreltmış.

WISLER: Gözetlemeyi kendim **üstleneceğim.**

“Ich **würde** ihn überwachen lassen”

“Onu gözetleteceğim”

[Onu gözetlettirirdim]

“Die OPK **würde** ich sogar selbst übernehmen”

“Gözetlemeyi kendim üstleneceğim”

[Hatta gözetlemeyi kendim üstlenirdim]

Bu örneğimizde Almanca “*werden*” yardımcı fiilinin “Konjunktiv II” (dilek-koşul kipi) hali “*würde*” kullanılmıştır. Konjunktiv II, emin olunmayan, olması istenen olayları ifade etmekte kullanılır. Almanca “*Ich würde ihn überwachen lassen*” tümcesi, “*ben olsaydım*” koşul kipi atılarak kurulmuş olan bir tümcedir: “*Wenn ich wäre*”, *würde ich ihn überwachen lassen*”. Wiesler bu sözü, Grubitz’in “*Sence de Drayman iyi değil mi?*” şeklindeki sorusu üzerine söylemektedir. Wiesler, “*Ich würde ihn überwachen lassen*” (“onu

gözetletirdim”) sözüyle, Grubitz’in fikrine katılmadığını belirtmektedir. “*Onu gözetletirdim*” ve “*hatta operasyonu kendim üstlenirdim*” şeklinde olan Almanca tümcelerde yapılan değişiklikler, ifadenin içeriğinde çok fazla bir değişikliğe neden olmamış olsa dahi, anlamında bozulmaya neden olmuştur. Şöyle ki, “*onu gözetleteceğim*” şeklinde bir ifade kesinlik içermektedir; karar verilmiştir. Ancak kaynak dilde kullanılan ifadede bir kesinlik yoktur ve fikir bildirme anlamında bir tümcedir.

Örnek 2:

Dreyman, evinin dinlenip dinlenmediğini öğrenmek için arkadaşı Wallner ve Paul Hauser’nın amcası ile birlikte bir plan yapar. Plana göre, Paul’ün amcası, Batı Almanya’ya çıkış yasağı olan yeğeni Paul’ü, gizlice arabasıyla sınırdan geçirecektir. Ancak bu plan sahte bir plandır, Paul gerçekten sınırı geçmeyecektir. Şayet gizli servis Dreyman’ın evini dinliyor ise, Paul’ün sınırı geçmesini engellemek için harekete geçecek, ancak amcanın arabasında Paul’ü bulamayacaktır. Sınırı geçen amca, Dreyman’a telefon ederek planın yolunda gittiğini, planda söylenenlerin gerçekten yapılmış olsaydı, Paul’ün sınırı geçmiş olacağını söyler.

Hausers Onkel: O.k. Wie versprochen: **Paul wäre drüben...**

Dreyman: Äh, überhaupt keine Kontrolle?

Hausers Onkel: Nö, keine besonderen Kontrollen. Nur das Übliche. So schlimm sind die Jungs da gar nicht. **Also, er wäre drüben.**

(1:11:09)

Hauser’in amcası: Tamamdır. Söz verdiğim gibi (F) (GD) **Paul sınırı geçti.**

Dreyman: Hiç kontrol olmadı mı?

Hauser’in amcası: (F) Kontroller her zaman ki gibi. Sana söylemiştim. Sınırdaki çocuklar o kadar fena değildir.. **Atlattık onları.**

“Wie versprochen: Paul **wäre** drüben...”

“Söz verdiğim gibi Paul sınırı **geçti**”

[Söz verdiğim gibi Paul sınırı **geçmiş oldu**]

“Also, er **wäre** drüben.”

“Atlattık onları.”

[Yani sınırı **geçmiş oldu**]

“*Paul wäre drüben*” tümcesinde, Almanca “*sein*” (olmak) yardımcı fiilinin, “Konjunktiv II” (dilek-koşul kipi) hali “*wäre*” kullanılmıştır. Konjunktiv II, gerçekte olmayan, emin olunmayan, olması istenen olayları ifade etmekte kullanılır. Almanca “*Paul wäre drüben...*” eksiltili tümcedir. Bu söz, aslında devam etmesi gereken bir tümcedir = “*Paul wäre drüben, wenn er mitgekommen wäre*”. Bu tümcenin anlamı şudur: “*Paul gelmiş olsaydı (sınırı geçmiş olacaktı)*”. Bu nedenle kesin olan “*geçti*” sözü yerine, gerçekte olmayan durum belirten “*geçmiş olacaktı*” sözü daha uygundur. Zira Paul sınırı geçmemiştir, gizli servise bir oyun oynanmıştır. Dinleniyor olsalardı araba daha iyi aranacaktı, ancak her zamanki arama yapılmıştır. Her zamankinden daha sıkı bir arama yapılmadığı için, dinlenmediklerinden emin olan amca, Paul’ün gerçekte geçmediğini belirten “*Paul wäre drüben*” (*Paul geçmiş olacaktı*) sözünü rahatlıkla söyleyebiliyor. Ancak Almancada “*wäre*” kipi, Türkçede şu anlama da gelebilmektedir: Paul arabada değildi, ancak arabada olsaydı sınırı geçmiş olacaktı; Paul arabada olmadığı halde, sanki arabada saklanıyormuş gibi plan yapıp hareket edilmiştir. Bu durumda Paul farazi olarak sınırı geçmiş olmuştur. Bu anlamda telefon konuşmasında Paul’ün amcası “*söz verdiğim gibi Paul sınırı **geçmiş oldu***” demelidir. Ancak böyle bir kullanımla, bu telefon görüşmesini dinleyen Wiesler, gerçekten Paul’ün sınırı geçtiğini düşünebilir. Nitekim filmde Wiesler, Paul’ün sınırı geçtiğini düşünmektedir; bunun bir oyun olduğunu anlamamıştır. Wiesler’nın böyle düşünmesini, ancak “*söz verdiğim gibi Paul sınırı **geçmiş oldu***” sözü sağlayabilir. Bu nedenlerden dolayı, çevirmenin “*Paul sınırı geçti*” ve “*atlattık onları*” şeklindeki çevirisi, kesin bir ifade olması nedeniyle, orijinal tümcedeki muallâklık durumunu yansıtmamaktadır. Dolayısıyla ifadenin imalı anlamı, hedef dile aktarılamayarak izleyicide şaşkınlığa neden olmaktadır. Zira izleyici, bunun bir oyun olduğunu bilmesine rağmen, “*Paul sınırı geçti*” ve “*atlattık onları*” sözleriyle ‘oyun muydu, gerçekten sınırı geçti mi’ arasında tereddüte düşmektedir.

Örnek 3:

Doğu Almanya'daki intihar oranları hakkında Batı Almanya'da bir dergide yayımlanmak üzere makale hazırlamak isteyen Dreyman, arkadaşlarıyla birlikte, bununla ilgili olarak rahatlıkla konuşabilecekleri bir yer düşünmektedir.

DREYMAN: Meine Wohnung ist sauber. Ich **sag's** euch.

WALLNER: Na ja wenn man nur irgendwie sicher sein könnte!

HAUSER: Ich hätte schon eine Idee, wie wir Deine Wohnung überprüfen könnten... Ihr kennt doch meinen Onkel Frank, der jeden Samstag aus West-Berlin zu Besuch kommt, mit seinem dicken goldenen Mercedes...

(1:08:42)

DRAYMAN: Size **söyledim** benim evim temiz.

WALLNER: Evet.. Ama keşke emin olabilseydik...

HAUSER: Bakın ben nasıl emin olacağımızı buldum sanırım... Amcam Frank'ı tanıyorsunuz (GD) her Cuma batı Berlin'den bizi ziyarete gelen. Hani altın sarısı büyük bir otomobili olan...

“Meine Wohnung ist sauber. Ich **sag's** euch.”

“Size **söyledim**. Benim evim temiz”

Almanca metinde “*size söylüyorum. Benim evim temiz*” olan tümce, Türkçeye, “*size söyledim. Benim evim temiz*” şeklinde çevrilmiştir. “*ich sag es euch*” tümcesinde zaman kipi şimdiki zamandır. Ancak çevirisinde geçmiş zaman kipi kullanılmıştır. Bu yanlış zaman kullanımı, tümcenin anlamında değişmeye neden olmuştur. “*Size söyledim, benim evim temiz*” ifadesinde bir olmuş bitmiş durum söz konusudur. Dreyman, evi kontrol edilmiş ve haklı çıktığını belirtmek istiyormuş gibi bir anlam söz konusudur. Ancak, “*size söylüyorum*” şeklindeki kullanımda neticelenmiş bir durum değil, iddia edilen veya ısrar edilen bir durum söz konusudur. Bu nedenle tümce “*size söylüyorum, benim evim temiz*” şeklinde olmalıdır.

6. **Anlam bütünlüğünün bozulması:** Filmin bazı sahnelerinde, yapılan çeviri nedeniyle, ifadenin anlam bütünlüğü bozulmuştur. Bu durum, kimi zaman

metinbirimin değiştirilmesinden, kimi zaman kaynak metinbirimin yanlış yorumlanmasından, kimi zaman ise eşanlamlı karşılık yerine yakın anlam kullanılmasından kaynaklanmıştır.

Örnek 1:

Yazar Dreyman'ın evini dinlemekle görevli olan Yüzbaşı Wiesler, yazarın, Doğu Almanya'nın aleyhinde bir makale yazdığını kayıtlara geçirmeyerek bu bilgiyi saklamıştır. Makalenin Batı Almanya'da yayımlanmasıyla konu hakkında soruşturma başlatılır. Yarbay Grubitz, Dreyman'ın yazmış olabileceğinden şüphelenir. Bu nedenle, Dreyman'ın evini dinlemekte olan Wiesler'ı arayarak, konu hakkında bilgisi olup olmadığını sorar.

GRUBITZ: Wiesler. Hast Du von diesem Selbstmordartikel gehört?

WIESLER: Im Spiegel, ja.

GRUBITZ: **Und woher?**

WIESLER: Hauser hat Dreyman angerufen und ihm davon erzählt.

(1:28:00)

GRUBİTS: Wisler, şu intihar yazısından haberin var mı?

WİSLER: Dergideki mi, evet?

GRUBİTS: (F)**Durum ne?**

WİSLER: Hauser tam üç kez Drayman'ı aradı ve bundan söz etti.

Diyalog esnasında, Wiesler'nın dergide çıkan makaleden haberi olduğunu öğrenen Grubitz, bu bilginin kaynağını sorar: “*Und woher?*”. Almancasında “nasıl/nereden haberin oldu” anlamındaki bu soru tümcesi, “*durum ne*” şeklinde Türkçeye aktarılmıştır. Birisinin bir konudan haberdar olduğunun anlaşılması üzerine yöneltilecek soru “*nasıl haberin oldu?*” veya “*nereden haberin oldu?*” olmalıdır. Bağlama uygun olmayan “*durum ne?*” sorusu, diyalogun anlam bütünlüğünü bozmaktadır.

Örnek 2:

Yüzbaşı Wiesler, Batı Almanya'nın aleyhinde yazılmış olan ve Batı Almanya'da yayımlanan isimsiz makalenin yazarının Dreyman olduğunu itiraf etmiş olan

Christa-Maria'yı, bu kez, makalenin yazıldığı daktilonun nerede olduğunu söylemesini sağlamak için sorgulamaktadır. Wiesler, tiyatro oyuncusu olan Christa-Maria'nın tek korkusunun, mesleğini icra edememek olduğunu bildiği için, onun bu hassas noktasından yola çıkarak onu itiraf ettirmeye çalışmaktadır.

WIESLER: ... Ich lasse Sie sofort frei und wir schlagen erst zu, wenn Sie bei ihm sind. Erstaunt zu spielen - das werden Sie doch wohl schaffen. Und heute Abend sind Sie wieder im Theater. **In Ihrem Element.** Vor ihrem Publikum. Sagen Sie mir, wo die Unterlagen sind. Wo sind sie?

(1:42:03)

WISLER: ... sizi hemen serbest bırakırım...baskını onun yanındayken düzenleriz... (GD) şaşırmış gibi davranabilirsiniz... üstelik (G) bu akşam yine sahneye de çıkarsınız...(GD) **tüm enerjinizle**.. (G) seyircilerinizin karşısına... bana belgelerin nerede olduğunu söyleyin .. nerede?

Almanca “*Abend sind Sie wieder im Theater. In Ihrem Element*” ifadesinde geçen “*in seinem Element sein*” söz öbeği bir deyimdir. Almanca bu deyim, aşina olmak; bilgili, yetkili olmak; bir etkinlikte kendini güvende/rahat hissetmek anlamında kullanılmaktadır (Deyimler Sözlüğü).¹¹⁸ Dolayısıyla “*Abend sind Sie wieder im Theater. In Ihrem Element*” ifadesinde, oyuncunun bilgisinin ve yetkisinin olması, diğer bir deyişle ait olduğu yer olması nedeniyle kendini rahat ve güvende hissettiği, tiyatrodan bahsedilmektedir. Bu nedenle tümce “*Bu akşam yine tiyatro sahnesinde olursunuz. Ait olduğunuz yerde*” şeklinde olmalıdır. Ancak tekste, “*ait olduğunuz yer*” anlamındaki “*in Ihrem Element*” sözü, “*tüm enerjinizle*” olarak çevrilmiştir. İfadesi alınmakta olan ve bir gece tutuklu tutulan Christa-Maria'nın hiç enerjisinin kalmamış olduğu görüntülerden çok net anlaşılmaktadır. Buna rağmen, “*tüm enerjinizle*” denilmesi, izleyicide şaşkınlık uyandırmaktadır. Wiesler, bu sözü söylerken görüntü dışıdır, dolayısıyla eşleme kaygısı bulunmamaktadır. Buna rağmen

¹¹⁸ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~in%20seinem%20Element%20sein&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 5 Mart 2013'de alındı.

sözcüğün içeriğinin değiştirilmiş olmasından kaynaklanan anlam bütünlüğünün bozulması, filmi izlerken dikkat çekmektedir.

Örnek 3:

Yüzbaşı Wiesler ve Kıdemli Başçavuş Udo, Dreyman'ı vardiyalı olarak dinlemektedir. Wiesler, Dreyman'ın Batı Almanya'da Spiegel dergisinde yayımlanmak üzere Doğu Almanya'daki intiharlar hakkında bir makale yazdığını kayıtlara geçmez; Doğu Almanya'nın kuruluşunun 40. yılına ilişkin bir tiyatro oyunu yazılmakta olduğunu belirtir. Durumdan şüphelenen Udo'yu, bu konuyu fazla incelememesi için kendi tarzında uyarır.

WIESLER: Die schreiben zusammen ein... - Theaterstück. Zum Jubiläum. 40. Jahrestag.
 UDO: Ja. Ich weiß nicht, aber nicht nach Theaterstück.
 WIESLER: Sie machen sich viele Gedanken, Oberfeldwebel Leye. Sie sind doch kein **Intellektueller**...?
 UDO: Ich, nee...also sowat bin ich nicht.

 (1:13:49)
 WISLER: ... birlikte bir tiyatro oyunu yazıyorlar... Cumhuriyetin kırkinci yılı için
 UDO: Bilmiyorum ama... tiyatro oyunu değil işte.
 WISLER: Çok fazla kafa yoruyorsunuz başçavuş Laye..**sanatsever** değilsiniz, öyle değil mi?
 UDO: Hayır efendim ... ben onlardan değilim.

“Sie sind doch kein **Intellektueller**?”

“**Sanatsever** değilsiniz, öyle değil mi?”

Almanca metinde geçen “*Intellektueller*” kavramının anlamı “fikir adamı/insanı, düşünsel çalışan”dır (Neues Deutsches Wörterbuch, 1996: 453). Bu sözcüğün karşılığı olarak Türkçede aynı anlamını taşıyan aktarma bir sözcük kullanılmaktadır: “*entelektüel*”. Türkçe “*entelektüel*” sözlükbiriminin anlamı “bilim, teknik ve kültürün değişik dallarında özel öğrenim görmüş (kimse),

aydın, münevver” dir (TDK, Güncel Türkçe Sözlük).¹¹⁹ Bu sözlükbirimi Almanca metinbirimiyle, hem biçimsel hem de içeriksel eşdeğerdedir. Ancak çevirmenin kullanmış olduğu “*sanatsever*” kavramı “sanatı tutan, sanatı koruyan ve yaşatan (kimse)” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük)¹²⁰ anlamı taşımaktadır. “*Entelektüel*” sözcüğünden çok da uzak bir anlamda olmamasına rağmen “*sanatsever*” sözcüğü, kaynak dildeki anlamı tam olarak yansıtmamaktadır. Kaynak dildeki anlambirimin (*Intellektueller*) hedef dilde aktarması (*entelektüel*) kullanılıyor olmasına rağmen “*sanatsever*” sözcüğünün kullanılmış olması, diyalogun anlam bütünlüğünü bozmuştur. Zira Wiesler’nın sorusuna, Udo’nun verdiği yanıt ve çekingen söyleme şekli, sanatseverlik bir suçmuş izlenimini vermektedir.

7. **Anlam bozukluğu/bulanıklığı:** Almanca sözlerden, bazı metinbirimlerin çıkarılmış olması, çıkarılan birimlerin yerine başka birimlerin konulması veya dillerin tümce yapısından kaynaklanan farklılıklar nedeniyle sözdizimi ile ilgili sorun, anlam bulanıklığına neden olmuştur.

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler, Batı Almanya’ya kaçan bir kişiye yardım eden şahısları tespit etmek için Tutuklu 227’yi sorgulamaktadır.

WIESLER: Sie haben nichts getan, wissen nichts...**Sie glauben also, daß wir unbescholtene Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus?**

227: Nein, ich...

WIESLER: **Wenn Sie unserem humanistischen System so etwas zutrauen, dann hätten wir ja schon Recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre...** Wir wollen Ihrem Gedächtnis ein wenig nachhelfen, Häftling 227... Ihr Freund und Nachbar, ein gewisser Pirmasens, Dieter hat am 28. September Republikflucht begangen. Und wir haben Grund zu der Annahme, daß ihm geholfen wurde.

¹¹⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> adresinden 15 Ocak 2012’de alındı.

¹²⁰

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50eea9d341baf5.17755507 adresinden 15 Ocak 2012’de alındı.

(0:01:02)

WISLER: Demek bi şey yapmadınız ve bilmiyorsunuz. **Masum vatandaşlarımızı keyif olsun diye içeri atıp çıkardığımızı mı zannediyorsunuz?**

TUTUKLU 227: (GD) Hayır, ben--

WISLER: (GD) **Başka bi sebep olmasa dahi, vatandaşlarımıza (G) zarar verme düşüncesi bile sizi tutuklamaya yeter de artar..** (GD) Hatırlamanıza biraz yardımcı olayım öyleyse, tutuklu 227. Dostun ve komşun olan Primasens Diter 28 Eylül'de (G) Batı Almanya'ya kaçtı.. Ona yardım edildiğine dair ciddi şüphelerimiz var.

Bu örneklemimizde, “*Wenn Sie unserer humanistischen System so etwas zutrauen, dann hätten wir ja schon Recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre...*” şeklindeki Almanca tümcenin anlamının tamamen değişmiş olduğunu görüyoruz. Türkçe çevirisinde “*vatandaşlarımıza zarar verme düşüncesi bile sizi tutuklamaya yeter de artar*” denilmektedir. Bu tümceden, tutuklunun vatandaşlara zarar vermeyi planladığı yönünde bir anlam çıkmaktadır, oysa tutuklanması için yeterli olabilecek olan gerekçe, onun sistem hakkındaki olumsuz düşüncesidir. Almanca tümcenin eşdeğer içeriği şöyledir: “*Başka bir şey yapmamış olsanız dahi, insancıl sistemimiz hakkında böyle bir şey düşünmeniz, sizi tutuklamamız için yeterlidir.*” Bahsedilen insancıl sistem hakkında düşünülen şeyin ne olduğu bir önceki tümcede belirtilmiştir: “*masum vatandaşlarımızı keyif olsun diye içeri atıp çıkardığımızı mı zannediyorsunuz*”. Almanca tümceden “*insancıl sistemimiz hakkında böyle bir şey düşünmeniz*” metinbirimi çıkartılarak, bir önceki tümceye işaret eden “*vatandaşlarımıza zarar verme düşüncesi*” eklenmiştir. Bu şekilde bir değişikliğin nedeninin, Almanca tümcedeki “*so etwas*” söz öbeğinin işaret ettiği bir önceki tümcede geçen “*Sie glauben also, daß wir unbescholtene Bürger einfach so einsperren, aus einer Laune heraus*” yargısının vardığı sonucun temel alınması olabilir. Zira bu ilk tümcede, “*masum vatandaşlarımızı keyif olsun diye içeri atıp çıkardığımızı mı zannediyorsunuz*” yargısından çıkarılabilecek sonuç, masum vatandaşlara zarar verildiğidir. Çeviride ikinci tümce bu sonuç üzerine kurulmuştur. Ancak bu şekilde bir çeviri, ifadenin bütününde anlam bulanıklığına neden olmaktadır.

Diğer yandan, anlam bulanıklığına neden olan, “*Başka bir sebep olmasa dahi, vatandaşlarımıza zarar verme düşüncesi bile sizi tutuklamaya yeter de artar..*” tümcesi, “*Başka bir sebep olmasa dahi, vatandaşlarımıza zarar verdiğimizizi düşünmeniz bile sizi tutuklamaya yeter de artar..*” şeklinde bir düzeltmeyle ifadenin içeriğinde bir sapmaya neden olmadan aktarılmasını sağlayacaktır.

Örnek 2:

Yarbay Grubitz, danışmanlığını yaptığı bir doktora tezi hakkında odasına gelen Yüzbaşı Wiesler ile konuşmaktadır.

GRUBITZ: Wiesler! Gut, daß Du da bist. Ich muß Dir was zeigen. “**Haftbedingungen für Politisch Ideologische Diversanten der Kunst-Szene nach Charakterprofilen**”. Na, ist das wissenschaftlich? Und schau mal hier. Da.. Dissertation betreut durch Professor Anton Grubitz! Wie gefällt Dir das? Ist doch großartig, hn? Ist doch großartige Arbeit. Ich hab ihm zwar nur ne Zwei gegeben –die sollen nicht gleich denken, dass Promovieren bei mir einfach ist – aber es ist wirklich erstklassig.

(1:17:56)

GRUBITS: Wisler, iyi ki geldin sana bir şey göstereceğim. **Sanat muhaliflerinin karakteristik profil özelliklerine göre tutuklanma koşulları** çok bilimsel değil mi?. Ha hah ha. şuraya baksana danışmanlığını profesör Anton Grubits’in yaptığı doktora tezi..nasıl .mükemmel değil mi?..(GD) Hı? ... gerçi not olarak...(G) sadece iyi verdim. benimle doktora yapmanın çok da kolay olmadığını düşünmesinler diye...(GD) ama ... gerçekten birinci sınıf...

Almanca tümcede, birbirine ilgeçlerle ve ilgi ekiyle bağlanan isimlerden oluşan bir tümce söz konusudur: “*Haftbedingungen für Politisch Ideologische Diversanten der Kunst-Szene nach Charakterprofilen*”. Tümcenin anlamı şöyle oluşmaktadır: Tutuklanma koşulları, kim için? Siyasi ideoloji muhalifleri için, hangi muhalifler? Sanat dünyasından muhalifler, neye göre tutuklanma koşulları? Karakter profillerine göre. Dolayısıyla tümce şöyledir: “*Sanat dünyasından **olan** siyasi ideoloji muhaliflerin karakter profillerine göre tutuklanma koşulları*”. Ancak bu tümce “*sanat muhaliflerinin karakteristik profil özelliklerine göre*

tutuklanma koşulları” şeklinde çevrilerek muhalif olma yönü saptırılmıştır. Türkçede, niteleyen (sıfat) nitelenenden (özne/nesne) önce gelmektedir. Bu nedenle “*sanat muhalifleri*” şeklindeki belirtisiz isim tamlaması, “*sanatın muhalifleri*” şeklinde belirtili isim tamlaması olarak “sanata karşı olanlar” anlamı taşımaktadır. Oysa karşı olunan “*siyasi ideoloji*”dir. Anlam bozulmasına neden olan etkenler, çeviride “siyasi-ideoloji” anlambiriminin atlanmış olması ve Almancada iyelik eki oluşturan ve örneklemimizde isim tamlaması yapan artikel kullanımının, Türkçe sözdiziminde kullanımına ilişkin muhtemelen gözden kaçan durumdur. Şöyle ki, normal kullanımda iyelik bildiren ve çekime uğrayarak ‘die’ iken ‘der’ olan artikel, önünde olan ismin neye ait olduğunu belirtmekte, diğer bir deyişle isim tamlamasında kullanılmaktadır. Örneğin ‘Schlüssel **der** Tür = ‘kapının anahtarı’. Türkçede iyelik eki bildiren –nın eki atılarak ‘kapı anahtarı’ şeklinde belirtisiz isim tamlaması kullanımı söz konusu olmaktadır. Bu şekilde kullanımdan hareketle “*Diversanten **der** Kunst-Szene*”= “*Sanat(in) muhalifleri*” şeklinde çevrilmiştir. Ancak muhalif isminin kullanımına ilişkin farklı bir durum söz konusudur: ‘Birşeye karşı/muhalif olmak’ anlamında kullanılan “muhalif” ismi, önünde kullanılan şeye karşı olan kişi anlamı taşımaktadır. Bu nedenle Almancasında muhaliflerin sanat camiasından olduklarını belirtmek amacıyla kullanılan isim tamlamasının Türkçedeki sözdizimine ilişkin sorun nedeniyle ve Almancasındaki “siyasi ideolojik” sözünün kullanılmamış olmasından kaynaklanan bir anlam bozukluğu ortaya çıkmıştır. Dillerin ayırımından kaynaklanan durumlarda, çeviribilimsel kapsamda, anlamın netleşmesi için çeviride ekleme veya sözdizimi değişikliği öngörülmektedir. Bu bağlamda Almanca tümce şu şekilde de çevrilmelidir: “*Siyasi ideolojiye muhalif sanatçıların, karakter profillerine göre tutuklanma koşulları*” veya “*Sanat dünyasından olan siyasi ideoloji muhaliflerin karakter profillerine göre tutuklanma koşulları*”, çevirmenin çevirisi ise, “*sanatçı olan muhaliflerin* karakteristik profil özelliklerine göre tutuklanma koşulları” şeklinde bir düzeltmeyle kabul edilebilirliği sağlanabilir.

8. **Sözdizimi farklılığı:** Almanca ve Türkçe iki farklı dil ailesine ait olması nedeniyle tümce yapıları, sözdizimleri birbirinden farklıdır. Dolayısıyla hem görsel hem de işitsel olan film çevirisinde, tümcenin yarıda kesilmesi ve tümceye farklı devam edilmesi, çeviride zorluklara neden olabilmektedir.

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler, iş dönüşü, dairesine çıkmak için asansöre bindiği esnada 7 yaşlarında bir çocuk da asansöre biner. Çocuk bir süre Wiesler'ya baktıktan sonra onun Stasi ajanı olup olmadığını sorar.

WIESLER: Weißt Du überhaupt, was das ist, die Stasi?

JUNGE: Ja. Das sind schlimme Männer, die andere einsperren...sagt mein Papa.

WIESLER: **So, wie heißt denn Dein...**

JUNGE: **Mein was?**

WIESLER: ...Ball. Wie heißt denn Dein Ball?

JUNGE: Du bist aber komisch. Bälle haben doch keinen Namen.

(0:52:55)

WISLER: Sen Ştasi'nin ne olduğunu biliyor musun,.. peki?

ÇOCUK: Evet, babam başkalarını hapse atan kötü adamlar olduğunuzu söylüyor...

WISLER: **Peki ...adın ne senin?**

ÇOCUK: **Benim mi?**

WISLER: Topun? ... Onun adı ne?

ÇOCUK: Çok komiksin. Topların adı olmaz ki!

Örnekte Wiesler, asıl söylemek istediği şeyden vazgeçerek sözünü yarıda keser ve tümcesine farklı devam eder. Çocuğa tam babasının adını soracak iken duraksadığı için çocuk da söylenmemiş olan nesneyi/ismi soracak şekilde soru yöneltir. Filmin Türkçesinde sözdizimi farklılığından dolayı, tümcenin yarıda kesilerek sözün değiştirilmiş olması, çeviri sorununa neden olmuştur. Diyalogun çevirisi şöyle olmalıdır:

WISLER: Sen Ştazi'nin ne olduğunu biliyor musun, peki?

ÇOCUK: Evet. Başkalarını hapse atan kötü adamlar olduğunu söylüyor... babam.

WISLER: **Öyle mi? Adı ne senin...**

ÇOCUK: **Benim ne?**

WISLER: Topun? ... Topunun adı ne?

ÇOCUK: Çok komiksin. Topların adı olmaz ki!

Örnek 2:

Yazar Dreyman, Doğu Almanya’da yaşanan intiharla ilgili bir makale hazırlamaktadır. Bu makale Batı Almanya’da bir dergide yayımlanacaktır. Makale, Doğu Almanya’nın aleyhinde olduğu için gizli yazılmaktadır. Doğu Almanya’daki intihar oranlarına ulaşmaya çalışan Dreyman, bununla ilgili konuşmak için arkadaşı gazeteci Hauser’nın evine gider. Hauser kapıyı açar açmaz konuya giren Dreyman, intihar oranlarıyla ilgili bilgiye ulaşmaya çalıştığını söylemek üzereyken Hauser hızla sözünü keser ve Dreyman’ın sözünü tamamen farklı bir anlam içeren tümceyle tamamlar.

DREYMAN: Ich habe versucht, Statistiken zu bekommen, die zeigen –
 HAUSER: ..die zeigen, wieviel erfolgreicher unsere Staatsicherheit arbeitet als wir so allgemein glauben.

 (1:06:35)
 DRAYMAN: Gizli servisimizin sandığımızdan daha—
 HAUSER: (ü)Bak daha iyi çalıştığını gösteren bilgilere ulaşmaya çalıştım inan bana...

Bu örnekte, Dreyman’ın sözünü yarıda kesmesiyle yarım kalan tümceyi Hauser devam ettirmektedir. Ancak Hauser’nın devamını getirdiği bu tümce, Dreyman’ın söylemeyi hedeflediği tümce değildir. Dreyman sözüne “*Ben istatistikleri temin etmeye çalıştım, (şeyleri) gösteren....*” (ölüm oranlarını gösteren istatistikleri kastetmektedir) şeklinde başlamıştır. Ancak Hauser, evinin dinlendiğini bildiği için Dreyman’ın ne söylemek istediğini anlayarak hemen sözünü yarıda keser ve “*gizli servisimizin sandığımızdan ne kadar çok daha iyi çalıştığını gösteren*” şeklinde tümceyi tamamlar. Çeviri metninden, Dreyman’ın söylemek istediği tümce tahmin edilememektedir. Şu şekilde bir çeviriyle, Dreyman’ın asıl söylemek istediği konuya işaret edilmiş olunur:

DRAYMAN: *İstatistikleri temin etmeye çalıştım, şeyleri gösteren --*

HAUSER: *gizli servisimizin sandığımızdan ne kadar çok daha iyi çalıştığını gösteren*

9. **Hitap sözleri:** Almandaki bazı hitap sözcükleri yerine, dublajda farklı hitap sözcükleri kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 1:

Filmin orijinal dilinde Yarbay Grubitz, Bakan Hempf'e film boyunca her zaman "Genosse Minister" diye hitap etmiştir.

GRUBITZ: **Genosse Minister**, einen schönen Abend.

(0:10:09)

GRUBİTS: **Sayın bakanım**.. İyi akşamlar dilerim.

Örneğimizde, Grubitz'in dudak hareketleri görülmemektedir. Dolayısıyla senkron veya fonetik eşleme kaygısı bulunmamaktadır. Buna rağmen "Yoldaş Bakan" olarak değil "Sayın Bakan" olarak kullanılmıştır. Ülkemizde Bakanlara "Sayın Bakanım" diye hitap edilmesi yaygın bir kullanımdır. Dolayısıyla çeviride hedef kültürdeki kullanım özellikleri gözetilmiştir.

Örnek 2:

Yarbay Grubitz, oyuncu Christa-Maria'yı gece gizlice evine getiren limuzinin Bakan Hempf'e ait olduğu hakkında Wiesler ile konuşmaktadır.

GRUBITZ: ... Es handelt sich hier um den Wagen von Minister Hempf... Wiesler, **führende Genossen** dürfen wir nicht erfassen.

(0:34:49)

GRUBİTS: ... O araba Bakan Hempf'e aitmiş. Wiesler, **üst düzey yöneticileri** gözetleyemeyiz. ...

Filmden aldığımız bu kesitte “*führende Genossen*” sözünün birebir çevirisi “*lider yoldaşlar*”dır. Bir Bakandan bahsedildikten sonra lider yoldaşlar sözünün kullanılmış olması üst düzey yöneticilere işaret etmektedir. Bu nedenle hedef kültürde “lider yoldaşlar” sözünün geçerli bir kullanımının olmaması nedeniyle “üst düzey yöneticiler” şeklindeki çeviri hedef kültüre yönelik bir çeviri olmuştur.

- 10. Özel isimler:** Almanya’da yayımlanan bir gazete isminin, filmin orijinal dilinde kullanılmış olduğunu, ancak gazete adının, dublajda geçmediğini görüyoruz.

Örnek:

Yazar Dreyman, Berlin duvarının yıkılarak Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesinden sonra, gizli servisin gözetlediği kişiler hakkındaki belgelerin halka açılması üzerine, hakkında tutulan kayıtlara bakmak ister. Dosyaları okuyan Dreyman, kendisine düzenli olarak bir kuryenin getirdiği Batı Almanya gazetesinin, gizli servis tarafından tespit edilmiş olduğunu ancak, şüphe uyandırmak istemedikleri için buna göz yumduklarını anlar.

WIESLER (V.O.): “Lazlo” bekommt von einem Kurier ohne behördliche Genehmigung täglich die **Frankfurter Allgemeine Zeitung** ins Haus geliefert.

(1:59:35)

WISLER: (KS) Lazlo’ya makamların izini olmadığı halde kurye ile **bir gazete** teslim ediliyor.

Çevirmenin tekstinde “*Lazlo’ya makamların izini olmadığı halde kurye ile Frankfurter Allgmayne teslim ediliyor.*” şeklinde çeviri yapmış olduğu görülmektedir. Almancasında “*Frankfurter Allgemeine Zeitung*” (*Frankfurter Allgemeine Gazetesi*) ifadesinde bunun bir gazete olduğu belirtiliyor olmasına rağmen çevirmen “Frankfurter Allgemeine”nin bir gazete olduğunu belirtmeden çeviri yapmıştır. Ancak hedef dil izleyicisi bu özel ismin bir gazeteye ait olduğunu bilemez. Bu nedenle özel ismin yanına ait olduğu tür veya cins ismi de açıklayıcı bir bilgi olarak eklenmelidir. Seslendirme yönetmeni, özel ismin ait

olduğu cins ismi vermiş, ancak özel ismi de çıkarmıştır. Film çevirisinde reklam niteliği taşıyan marka isimler verilmemektedir.

- 11. Fıkra çevirisi:** Filmin Almancasını izlerken dönemin üst düzey yönetici hakkında anlatılan fıkra dikkatimizi çekmiştir. Bu fıkranın dublajda nasıl verildiğine baktığımızda aynı etkinin sağlanamamış olduğunu görüyoruz. Zira fıkra, tarihi ve kültürel özellik taşımakta ve dil oyunu içermektedir.

Örnek:

Yarbay Grubitz, dönemin yönetimindeki parti genel sekreteri (bugünkü anlamıyla genel başkanı) hakkında bir asteğmenin fıkra anlatması üzerine, kendisi de parti genel sekreteri hakkında bir fıkra anlatır.

GRUBITZ: ...Ich kenn noch nen Besseren. Was ist der Unterschied zwischen Erich Honecker und ‘nem Telephon? Na? Na, keiner! **“Aufhängen! Neuwählen!”**

(0:37:49)

GRUBİTS: ... Ben de anlatayım bir tane bak ... Erih Honeker ve telefon arasındaki fark nedir? ..ha? ... fark yok ki ...**kapat ve bir daha dene...**

“Aufhängen! Neuwählen!”

“kapat ve bir daha dene”

Filmde Almanca “*aufhängen*” eylem sözcüğü özellikle kullanılmaktadır. Bu sözcüğün sözlük anlamı “*asmak*”tır. Telefonla bağlantılı kullanımında sözcük, duvara dikey durumda asılı olan telefonlarda ahizeyi yerine asarak telefonu kapatmak için kullanılır. Teknolojinin bu kadar gelişmemiş olduğu zamanlarda telefon kulübelerinde, işyerlerinde, kimi evlerde duvarda asılı duran telefonlar bulunmaktaydı. Bu dönemlerde telefonu kapatmak için Alman kültüründe “den Hörer *aufhängen*” sözcüğü kullanılmıştır. Ancak, günümüzde daha çok masa üstünde duran telefonlar kullanılmaktadır. Bu telefonları kapatmak için ise, Alman kültüründe “den Hörer *auflegen*” deyişi kullanılmaktadır. Yine telefon bağlamında “*Neuwählen*” eylem sözcüğü ise, yeni bir numara çevirme işi için

kullanılmaktadır. Bu durumda bir nevi slogan şeklindeki “*Aufhängen! Neuwählen!*” deyişinin içerdiği anlam olarak çevirisi şöyledir: “*As! Yenisini seç!*” Bu fikranın ortaya çıkmasına neden olan dönemde, her vatandaş devlet tarafından takip edilmiştir. En küçük şüphede gözetim altında tutulmuş, sorgulanarak içeri atılmış ve sürekli başka şüpheliler aranmıştır. Yarbay Grubitz, bu fıkraı anlatmasının bir gayesi vardır. Asteğmenin anlattığı fıkra, genel sekreterle siyasi anlamda dalga geçilmektedir. Ancak Grubitz’in fıkrasında, genel sekreterin diktatörlüğüne, siyasi yaklaşımına işaret edilmektedir. Grubitz’in bu fıkraı anlatmasının amacı, Asteğmene, bu davranışından dolayı hakkında işlem yapılacağını sinyallerini vermektir. Nitekim filmin sonunda asteğmenin cezalandırılmış olduğunu görüyoruz.

- 12. Kızma sözleri:** Filmin orijinali izlendiğinde, çok nadir kızma sözü kullanıldığı görülmüştür. Kaynak dildeki bu kızma sözleri, hedef dile, hedef kültüre uygun bir şekilde aktarılmıştır.

Örnek:

Yazar Dreyman, binanın girişinden ziline basıldığını duyar ve otomatik düğmeye basarak binanın giriş kapısını açar. Ancak zile basılmaya devam eder. Bunun üzerine Dreyman, kapının komşuları tarafından kilitlenmiş olduğu için açılmadığını düşünerek komşularına kızar.

DREYMAN: Jaa... Diese **Idioten!**...

(0:41:36)

DRAYMAN: Bir dakika. Şu **beyinsizler!**

Almanca “*Idiot*” sözcüğü, bunak, akılsız, budala, alık anlamlarında kullanılmaktadır (Langenscheidt, 1975: 274). Filmin bu kesitinde Almanca “*Idiot*” sözcüğü için “*beyinsizler*” sözcüğü kullanılmıştır. Almanca “*Idiot*” sözcüğü, bu sahnede, komşular için kullanılmaktadır. Komşular, binanın giriş kapısını kilitledikleri için Dreyman, daire içindeki otomatik kapı açma düğmesinden kapıyı açamamıştır. Bunun üzerine komşularına düşüncesizler anlamında “*beyinsizler*” demesi uygun bir sözcük seçimi olmuştur.

- 13. Kaba sözler:** Filmin orijinali izlendiğinde sadece birkaç sahnede, kaba söze rastlanmış olmasına rağmen, filmin Türkçe dublajı izlendiğinde hiçbir kaba sözün kullanılmamış olduğu fark edilmiştir. Bunun nedeni, Türkiye’de televizyonda yayınlanan filmlerin yayından önce kontrolden geçmesidir. Bu kontrolü Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) yapmaktadır. RTÜK’ün yayın ilkesine uygun olmayan ifadeler içeren bir filmin yayınlanmasını RTÜK yasaklamaktadır. Zira RTÜK 6112 sayılı Kanunun 8. maddesinin 1. fıkrasının (m) bendinde, “Türkçenin, özellikleri ve kuralları bozulmadan doğru, güzel ve anlaşılır şekilde kullanılmasını sağlamak zorundadır; dilin düzeysiz kaba ve argo kullanımına yer verilemez” ilkesi yer almaktadır (RTÜK, 2011: 54).

Örnek 1:

Asteğmen Stigler, dönemin iktidarda olan parti genel sekreteri Honecker ile ilgili bir fıkra anlatır.

STİGLER: Und die Sonne antwortet: “Guten Morgen lieber Erich.” Und am Mittag geht Erich wieder zum Fenster, macht es auf, sieht die Sonne und sagt: “Guten Tag liebe Sonne.” Und die Sonne sagt: “Guten Tag lieber Erich.” Und abends, nach Feierabend geht Honecker wieder ans Fenster und sagt: “Guten Abend liebe Sonne.” Und die Sonne sagt nichts. Also fragt er nochmal: “Guten Abend liebe Sonne. Was hast du?” Und dann sagt die Sonne: “**Ach leck mich doch am Arsch.** Ich bin jetzt im Westen.”

(0:36:25)

ŞTİGLER: Güneş de cevap verir. eh ... günaydın sevgili Erih ... öğlen Erih (GD) yine pencereye gider ve (G) iyi günler güneş der, güneş de iyi günler Erih diye cevaplayarak karşılık verir. Eeh. Mesai bitiminden sonra Honeker yine pencereye gider ve iyi akşamlar sevgili güneş der fakat güneşten cevap alamaz... tekrar sorar ve güneş şu cevabı verir... (GD) **senden bana ne** ... (G) görmüyor musun, ben artık batıdayım ... hahahah

Bu örnekte filmin orijinalinde “*Ach leck mich doch am Arsch*” denilmektedir. Almancada, ‘beni rahat bırak’, ‘bana ne’ anlamında kullanılan bu kaba deyişin, Türkçeye, kaba olmayan ve deyişin anlamını veren “*senden bana*

ne” sözüyle çevrilmiş olduğunu görüyoruz. Bu değişiklik filmin akışını, olay örgüsünü vb. etkilememiştir. RTÜK ilkeleri gereği kaba söz kullanılmamıştır.

Örnek 2:

Yazar Dreyman’ın, Doğu Almanya’nın aleyhinde yazmış olduğu intihar oranlarıyla ilgili makale, Batı Almanya’da yayımlanmıştır. Makaleyi gören Doğu Almanya generali, Yarbay Grubitz’i arayarak konu hakkında bilgi vermesini ister. Ancak çok öfkeli.

GRUBITZ: Genosse Armeegeneral...wir haben durch einen IM in der Spiegel-Redaktion in Hamburg eine Lichtpause des Original Artikels bekommen.
ANDERE SEITE: Haben Sie bekommen ja? Gratuliere. Wer hat das **Scheißding** geschrieben?

(1:25:46)
GRUBITZ: Hamburg’daki yazı işyerinde bulunan ajanımız sayesinde yazının bir fotokopisini ele geçirdik
GENERAL: (F)(GD) geçirdiniz demek. Kim yazmış peki?

Bu örnekte, Generalin sinirli hali konuşmasına da yansımıştır ve öfkeyle kaba sözler söylemektedir. “*Wer hat das **Scheißding** geschrieben*” sözü, hedef dile “*kim yazmış peki*” şeklinde aktarılmıştır. Almanca “**Scheißding**” sözcüğü, kızılan bir durum karşısında, kızgınlığın odağını oluşturan nesneler için kullanılan kaba bir kullanımdır. Bu kaba sözcüğün çeviride atlanmasıyla, kızgınlığın boyutu, şiddeti hafiflemektedir. Bu nedenle kaynak dildeki kaba sözcük, hedef dile “*kim yazmış bu **lanet şeyi***” şeklinde aktararak kızgınlığın temelini oluşturan yazıya işaret edilmiş ve kızgınlığın boyutu kısmen de olsa korunmuş olacaktır. Diğer yandan, böylelikle ses tonundaki kızgınlık sözlere de yansıtılmış olacaktır.

Örnek 3:

Doğu Almanya’daki intihar oranları hakkında Dreyman’ın yazmış olduğu makale, Batı Almanya’nın prestijli dergilerinden olan “Der Spiegel” dergisinde yayımlanarak ses getirmiştir. Makale, isimsiz yayımlanmıştır. Makalenin kimin

tarafından yazıldığını araştıran Grubitz, Generalin bu konuyla ilgili olarak kendisini araması ve kızması üzerine çok sinirlenerek Wiesler'yı arar.

GRUBITZ: Ein Spiegel-Redakteur hat am 27. unter verdecktem Namen den Grenzübergang an der Bornholmer Straße passiert und sich 4 Stunden hier aufgehalten. Gregor Hessenstein. Die Abteilung VI hat ihn bis zum Prenzlauer Berg verfolgt und dann aus den Augen verloren. Hatte der irgendwie Kontakt zu Georg Dreyman?

WIESLER: Hätte ich das nicht im Bericht vermerkt?

GRUBITZ: Jaja.. natürlich, aber...irgendwie riecht dieser Text nach Schriftsteller. Ich wäre erstaunt, wenn ich mich da irre.... also halt die Ohren offen. **Scheiße!**

(1:28:28)

GRUBİTS: 20 Eylülde bir derginin editörü sahte isimle Bornholmer caddesi (GD) (F) sınır kapısından geçiş yapıp dört saat bizim tarafta kalmış ... altıncı birimdeki ajanlarımız onu takip etmiş ama daha sonra izini kaybetmişler... Georg Drayman ile ilişkiye geçti mi?

WİSLER: Bunu raporumda yazardım, (F)değil mi?

GRUBİTS: Yaa tabi. ... bu bir metin yazarının işine benziyor.. bu konuda yanıldığımı zannetmiyorum.. kulaklarını dört aç ... **lanet olsun**

Örneklelimizde, Almanca “*Scheiße*” olarak kullanılan kızgınlık belirten kaba söz, Türkçeye “*lanet olsun*” olarak aktarılmıştır. Almanca “*Scheiße*” sözü için İngilizler “*Shit*” kullanılmaktadır. Bu deyişlerin içinde kullanıldıkları bağlamda, Türk kültüründe “*lanet olsun*” veya “*kahretsin*” sözcükleri kullanılmaktadır.

- 14. Deyimler:** Soyut anlamlar içeren, kültürü yansıtan deyimlerin çevirisi, oldukça sorunlu olabilir. Kaynak dilde kullanılan deyimlerin, hedef dilde karşılıklarının olmaması durumunda çeviri daha da zorlaşır. Bu nedenle, bu tarz soyut ifadelerin, mecazlı sözlerin içinde kullanıldıkları bağlamla değerlendirilmesi çok önemlidir. Filmin orijinali incelenirken oldukça fazla deyim ve mecazların kullanılmış olduğu fark edilmiştir. Bu deyimlerin çevirilerine bakıldığında, kimi

zaman semantik eşdeğerde deyimle karşılandıkları, kimi zaman açılımlarının verildiği, kimi zaman ise tamamen atlandıkları görülmüştür.

- Semantik açıdan eşanlamlı deyimler: Kaynak kültürü yansıtan deyimler, hedef dile semantik eşdeğerde bir deyim kullanımıyla aktarılmıştır.

Örnek 1:

Tiyatroda Yarbay Grubitz ile Yüzbaşı Wiesler, oyunun yazarı Dreyman hakkında konuşmaktadır. Grubitz, Dreyman'ın rejime sadık bir yazar olduğunu düşünmektedir. Wiesler ise, Dreyman'ı şüpheli bulduğunu ima etmektedir.

GRUBITZ: Und, wie hat's Dir gefallen? Guter Mann, der Dreyman, was?
 WIESLER: Ich würde ihn überwachen lassen.
 GRUBITZ: Überwachen? Das Unterrichten verdirbt deinen Instinkt, Wiesler.
 WIESLER: Die OPK würde ich sogar selbst übernehmen.
 GRUBITZ: Ich sage Dir doch: Der ist sauberer als sauber. Sogar Hempf kommt zu seiner Premiere. Wenn man so einen überwacht, dann **schneidet man sich ins eigene Fleisch**. Ich gehe kurz hinunter.

 (0:08:45)
 GRUBITS: Beğendin mi? ... Sence de Drayman iyi değil mi?
 WİSLER: Onu gözetleteceğim
 GRUBİTS: Gözetletmek mi? ...Ders vermek içgüdülerini iyice köreltmış.
 WİSLER: Gözetlemeyi kendim üstleneceğim
 GRUBİTS: Adamın temiz olduğunu söyledim sana. Yoksa Hempf, prömiyerine gelmezdi. Böyle birini gözetletirsen **kazdığın kuyuya düşersin**. Ben aşağı iniyorum.

Kaynak dilde, kendine zarar vermek, kendi çıkarlarına karşı hareket etmek anlamını içeren “*sich ins eigene Fleisch schneiden*” deyimini (Deyimler Sözlüğü)¹²¹ hedef dile “*kazdığı kuyuya düşmek*” deyimine aktarılmıştır.

¹²¹ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ins+eigene+fleisch+schneiden&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 21 Kasım 2012’de alındı.

Türkçede “*kazdığı kuyuya düşmek*” deyimini, başkası için hazırladığı kötülüğe kendi uğramak (Aksoy, 1988: 917) anlamını içermektedir. Filmde, Yarbaya, yazar Dreyman’ın rejime sadık bir yazar olduğundan ve takip edilse dahi hiçbir sonuç elde edilemeyeceğinden çok emindir. Yarbaya göre, bunun aksi bir durum söz konusu olmuş olsa idi, Bakan Hempf onun oyununu izlemeye gelmezdi. Bu nedenle yazara yönelik yapılacak olan bir operasyondan üst düzey yetkililer memnun olmayacak, operasyona tepki gösterecektir. Bu bağlamda, her iki dil deyimini de şu anlamdadır: Yazar Dreyman’ın aleyhinde bir şeyler bulmaya çalışırken Yüzbaşı kendine zarar verecektir. Dolayısıyla hedef kültür deyimini, kaynak kültür deyimini ile semantik eşdeğerdedir.

Örnek 2:

Yüzbaşı Wiesler, Bakan Hempf’in talimatı üzerine yazar Dreyman’ı gözetlemeye başlar. Bir gece yine Dreyman’ın evini gözetlerken, Dreyman’ın sevgilisi olan oyuncu Christa-Maria’nın, evin önünde bir limuzinden indiğini görür. Bunun üzerine limuzinin kime ait olduğunun araştırılmasını ister.

GRUBITZ: Wegen Deiner Autokennzeichen-Anfrage von der Limousine, die Frau Sieland nachts heimlich nach Hause gebracht hat...Es handelt sich hier um den Wagen von Minister Hempf...Wiesler, führende Genossen dürfen wir nicht erfassen. Ich habe die Erwähnung aus Deinem Bericht gestrichen. In Zukunft nichts schriftliches mehr darüber. Wenn es etwas gibt, dann mündlich an mich. Wir helfen also einem ZK Mitglied, seinen Rivalen **aus dem Weg zu schaffen**. Ich brauch Dir wohl nicht sagen, was es, angesichts dieser neuen Information, für meine Karriere bedeutet, und für Deine, wenn wir etwas finden...?

(0:34:36)

GRUBİTS: Bak sana ne söyliyecem Bayan Zilant’ı gizlice evine getiren limuzinin plakasına gelince...o araba Bakan Hemp’e aitmiş... Wisler,.. üst düzey yöneticileri gözetleyemeyiz... bu nedenle, raporundaki ifadeyi sildirdim... Bundan böyle bu konuda sadece bana..sözlü bilgi vereceksin... biz merkez komitedeki bir üyenin rakibini **saf dışı bırakmasına** yardım ediyoruz... Bunun benim kariyerim açısından ne anlama geldiğini söylememe gerek yok.. senin için de ... Tabi eğer bir şey bulursak

Almanca “*jemanden aus dem Weg schaffen*” deyiminin anlamı, “birini elimine etmek, devre dışı bırakmak”tır (Deyimler Sözlüğü).¹²² Türkçe “*saf dışı bırakmak*” deyiminin anlamı “dizinin dışına çıkarmak; işlemez duruma getirmek”tir (TDK, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü).¹²³ Her iki dildeki deyimler, semantik eşdeğerdir.

Örnek 3:

Yarbay Grubitz, Yüzbaşı Wiesler ile birlikte yemek yemektedir. Bu sırada, yazar Dreyman’ın evinin gizlice dinlenmesi hakkında konuşurlar. Dreyman’ın yakın arkadaşı gazeteci Hauser’ya, Batı Almanya’ya çıkış yasağı vermişlerdir. Bu durumda Hauser, Batı Almanya’da vereceği konferansa gidemeyecektir. Grubitz, Dreyman ve arkadaşlarının bununla ilgili olarak bir şeyler düşünerek harekete geçeceklerini tahmin etmektedir.

GRUBITZ: Wir haben Hauser die Ausreisegenehmigung für die Konferenz zum Kulturabkommen nicht gewährt. Vielleicht **bringt das was ins Rollen**. Die Beiden sind ja sehr eng... Und, wie läuft's zwischen CMS und dem Minister?

(0:54:04)

GRUBİTS: Kültürel anlaşma konferansı için Hauser’e yurt dışı çıkış izni vermedik. Belki bu onları **harekete geçirebilir**. Peki, Bakanla... Bakanla Krista-Maria’nın arası nasıl?

Almanca “*etwas ins Rollen bringen*” deyiminin anlamı, bir şeyi harekete geçirmek, bir şeye neden olmaktır (Deyimler Sözlüğü).¹²⁴ Hedef dilde kullanılan “*harekete geçirmek*” deyiminin anlamı “yapmaya başlamak”tır (Aksoy, 1988: 842). Dolayısıyla çeviri, kaynak dildeki deyimle semantik açıdan eşanlamlı bir hedef dil deyimiyile gerçekleştirilmiştir.

¹²² http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=aus+dem+Weg+schaffen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 25 Kasım 2012’de alındı.

¹²³ <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/> adresinden 25 Kasım 2012’de alındı.

¹²⁴ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ins+Rollen+bringen&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 15 Aralık 2012’de alındı.

Örnek 4:

Doğu Almanya'nın aleyhinde isimsiz olarak yazılmış olan makaleyi gören General, telefonla Yarbay Grubitz'i arayarak izahat ister. Telefon görüşmesi gergin geçer, General çok öfkelenmiştir. Bu makaleyi yazan kişiyi bulamazsa Grubitz'i kurşuna dizeceğini söyleyerek telefonu kapatır.

GRUBITZ: Genosse Armeegeneral...wir haben durch einen IM in der Spiegel-Redaktion in Hamburg eine Lichtpause des Original Artikels bekommen.

ANDERE SEITE: Haben Sie bekommen ja? Gratuliere. Wer hat das Scheißding geschrieben?

GRUBITZ: Er wußte auch nicht, wer der Autor war. Aber aufgrund des Schriftbildes der Schreibmaschine können wir -...

ANDERE SEITE: ...können wir. Sie können überhaupt nichts. Jetzt bringen Sie mir endlich Namen.

GRUBITZ: Das werde ich, Genosse Armeegeneral, sobald es Ergebnisse -...

ANDERE SEITE: Das will ich hoffen. Sonst **stelle ich Sie an die Wand**.

(1:25:43)

GRUBİTS: Hamburg'daki yazı işyerinde bulunan ajanımız sayesinde yazının bir fotokopisini ele geçirdik

GENERAL: (F)(GD) geçirdiniz demek. Kim yazmış peki?

GRUBİTS: (Ü)Bunu bilmiyorum ama yazının daktilo karakteri sayesinde bir şeyler bulabiliriz belki

GENERAL: Siz hiçbir şey beceremezsiniz. Bana bir isim getirin...

GRUBİTS: Bir şeyler bulur bulmaz bildireceğim yoldaş generalim...

GENERAL: Umarım. Yoksa **seni kurşuna dizerim...**

Almanca "*jemanden an die Wand stellen*" deyiminin anlamı birini vurmak, öldürmektir (Deyimler Sözlüğü).¹²⁵ Bu deyim genellikle mecazi anlamda, kızgınlık anında karşıdaki kişiyi tehdit etmek için kullanılmaktadır. Filmten alınan bu kesitte, çok öfkelenmiş olan General, Grubitz'e, makaleyi kimin

¹²⁵ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Wand+stellen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_o u adresinden 18 Aralık 2012'de alındı.

yazdığını bulamazsa onu öldüreceğini söyleyerek tehdit etmektedir. Almanca bu tehdit içeren deyim, Türkçeye “*birini kurşuna dizmek*” deyimiyile aktarılmıştır. Türkçe deyimın anlamı, “verilen ölüm cezasını askerî bir kıtanın attığı kurşunlarla yerine getirmek; öldürmek”tir (TDK, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü).¹²⁶ Eski kullanımında gerçek anlamda kullanılan bu deyiş, günümüzde bir deyim olarak, gerçek anlamının dışında, korkutma ve tehdit etme amaçlı kullanılmaktadır. Her iki deyim de, semantik açıdan eşanlamlı ve eşdeğerlidir.

- Semantik açıdan eşanlamlı olmayan deyimler: Kaynak kültürü yansıtan deyim, hedef dile semantik eşdeğerde aktarılamamıştır.

Örnek 1:

Oyunun galasında yazar Dreyman ile oyuncu Christa-Maria dans etmektedir. Christa-Maria ile ilgilenen Bakan Hempf, sürekli olarak onlara bakmaktadır. Dreyman, bu durumdan rahatsız olur.

DREYMAN: Warum schaut der uns immer so an? Was macht der überhaupt hier? Ich glaube, **der hat einen Narren an Dir gefressen.**

(0:11:36)

DRAYMAN: Neden bize öyle bakıyor? Ne işi var burada? Sanırım **sana hayran kaldı.**

Almancada, birini/bir şeyi çok beğenmek anlamını içeren “*einen Narren an jemandem/etwas gefressen haben*” deyimini (Deyimler Sözlüğü)¹²⁷ kaba bir tabirdir, kendisinden haz edilmeyen kişiler için kullanılır ve daha çok dikkatli ve uzun süre rahatsız edici bakılması halinde söylenir. Bu deyim, hedef dile yine çok beğenmek anlamında “*hayran kalmak*” deyimiyile aktarılmıştır. Ancak, anlam düzleminde kaynak söylemin içeriğini hedef dilde karşılayacak, kaynak dil işlevine uygun bir deyim kullanılamamıştır, dolayısıyla kaynak dil deyimini ile hedef dil deyimini semantik açıdan eşanlamlı değildir. Zira bu sözün yöneltildiği

¹²⁶ <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/> adresinden 18 Aralık 2012’de alındı.

¹²⁷ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=einen%20Narren%20an%20jemandem%20%2F%20etwas%20gefressen%20haben&bool=relevanz&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 1 Aralık 2012’de alındı.

kişiyeye karşı negatif bir duygu beslenildiği hissedilmemektedir. Dolayısıyla Dreyman'ın kullanmış olduğu üslup da yansıtılamamıştır. Bunun yerine “*sanki seni yiyecek gibi bakıyor*” denilerek semantik eşdeğerlik sağlanabilir.

Örnek 2:

Christa-Maria, Dreyman'a hediye aldığı kravatı verir. Hiç kravat takmamış olan Dreyman, bunu nasıl yapacağını bilemez ancak itiraf da etmez. Diğer odaya giderek aynanın karşısında bağlamaya çalışır. Bu arada karşı komşusu Bayan Meineke'nin evine girmek üzere olduğunu duyar, kendisinden yardım ister. Kendisi bağlamış gibi Christa-Maria'nın yanına gider. Dreyman'ı, karşısında kravatını takmış olarak gören Christa-Maria, çok şaşırır, zira Dreyman'ın bunu başaramayacağından eminmiştir.

CHRISTA-MARIA: Du hast doch gesagt, du willst keine Bücher...oder kannst Du am Ende gar keinen Schlips binden, Du alter Arbeiterdichter?

DREYMAN: Ich, keinen Schlips binden? Ich bin im Schlips geboren. Du vergißt, daß ich mich durch eigene Kraft von den Fesseln des Bürgertums freikämpfen mußte.

CHRISTA-MARIA: Dann lege sie nur für mich noch einmal an, die Fesseln...

DREYMAN: So, Schlips binden, ist doch ne Kleinigkeit! Frau Meineke! Bitte Frau Meineke kommen Sie für einen Moment rein. Sie können doch sicher einen Schlips binden! Sie können sich nicht vorstellen, wie dankbar ich Ihnen bin. Geht es Ihnen nicht gut.

FRAU MEINEKE: Doch. Mir geht es gut.

DREYMAN: Fertig? Großartig. Das ist perfekt. Besser gehts nicht. Das muss aber unser Geheimnis bleiben. Können doch ein Geheimnis bewahren?

FRAU MEINEKE: Doch.

CHRISTA-MARIA: Donnerwetter! Und ich dachte wirklich, Du kannst es nicht.

Du hältst doch sonst nicht mit Deinen Fähigkeiten hinterm Berg.

DREYMAN: Du AHNST ja nicht, was ich sonst noch alles kann!

(0:25:53)

KRISTA-MARIA: Kitap istemediğini söylemiştin... Kravat bağlayamıyorsun değil mi proletarya şairi?

DRAYMAN: Ben mi bağlayamıyorum?... kravatla doğmuşum ben... Sanırım unuttun ama ben burjuvazinin zincirlerinden savaşıarak kurtuldum.

K.-MARİA: O halde bir de benim için bağla bu zincirleri

DRAYMAN: eveet...bağla bakalım... çocuk oyuncağı. (nefes) (fısıldayarak) Mayneke... Bir dakikalığına içeri gel lütfen... kravat bağlayabiliyor musunuz?... size nasıl minnettarım bilemezsiniz...(GD) iyi misiniz?

MAYNEKE: Evet... Evet iyiyim.

DRAYMAN: Tamam mı?... (GD) harika...mükemmel ... iyi iş çıkardınız... bu aramızda kalsın lütfen ... sır tutabilirsiniz değil mi?

MAYNEKE: tabii.

K.MARİA: Vay canına. Bağlayamazsın diye düşünmüştüm. **Övünmeye gelince kimseye pabuç bırakmazsın** da...

DRAYMAN: Başka neler yapabildiğimi bir bilsen.

“*Mit etwas (nicht) hinter dem Berg halten*” şeklindeki Almanca deyimın anlamı bir şeyi gizle(me)mektir (Deyimler Sözlüğü).¹²⁸ Kaynak kültür deyimı, yapacağından vazgeçmemek anlamını içeren “*kimseye pabuç bırakmamak*” deyimıyla (Aksoy, 1988: 1001) hedef dile aktarılmıştır. Böylelikle “yeteneklerini gizlememek” anlamında kullanılmış olan kaynak dil deyimı, içinde kullanıldığı bağlamda “övünmekten vazgeçmemek” anlamında kullanılmış olan hedef dil deyimıyla verilmiştir. Bu deyimlerin film içinde kullanıldıkları bağlama baktığımızda, Christa-Maria, Dreyman’ın sevgilisidir ve genellikle sürekli birlikte dirler. Buna rağmen Dreyman’ın kravat bağlayıp bağlayamadığını bilmemektedir, zira Dreyman hiç kravat takmamıştır. Christa-Maria’nın, Dreyman’ın yazarlıktaki yeteneğini herkesin bilmesine işaret ederek Dreyman’ın yeteneklerini normalde saklamadığını, kullandığını belirtmek amacıyla kullandığı Almanca deyim, Türkçeye sanki Dreyman övünmeyi seven bir insanmış gibi aktarılmıştır. Bu nedenle semantik eşdeğerlik sağlanamamıştır. Ancak hedef dilde kullanılan bu deyim, içinde kullanıldığı bağlamla tamamen

¹²⁸ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=hinter+dem+Berg+halten&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 5 Aralık 2012’de alındı.

zıt olmaması, hedef dizge normlarına yakın olması ve sahnenin anlam bütünlüğü içerisinde bir tezatlık oluşturmaması nedeniyle kabul edilebilir bir çeviridir.

- Kaynak kültürde bir deyim olmayan bazı sözler, hedef dile semantik eşdeğerde bir deyim ile aktarılmıştır.

Örnek 1:

Yüzbaşı Wiesler, üniversitede ders vermektedir. Dersin bitiminde Yarbay Grubitz gelir. Wiesler'ya kendilerinin de bir zamanlar bu sıralarda oturduklarını söyler. Grubitz'in bir şey söylemek için gelmiş olduğunu tahmin eden Wiesler, hemen konuya girilmesini ister.

GRUBITZ: Das war Gut. Das war richtig gut. Erinnerst Du Dich noch, wie wir hier zusammen saßen, vor..20 Jahren?...Weißt Du, daß sie mir eine Professur angetragen haben? Du siehst, es kommt nicht auf gute Noten an im Leben. Obwohl meine dank Dir ja gar nicht so schlecht waren.

WIESLER: **Was steht an?**

GRUBITZ: Warum glaubst Du eigentlich immer, daß ich mit einem Hintergedanken zu Dir komme? Ich wollte Dich nur ins Theater einladen.

(0:05:30)

GRUBİTS: İyiydi, gerçekten çok iyiydi... Hatırlar mısın.. yirmi yıl önce biz de bu sıralarda otururduk... (Nefes) Haberin var mı? Profesörlük teklif ettiler... Görüyorsun hayat iyi nota bakmıyor.. Gerçi sayende benimkiler de fena değildi.

WİSLER: **Çıkar ağzındaki baklayı.**

GRUBİTS: Neden her seferinde bir art niyetle geldiğimi düşünüyorsun? Sadece tiyatroya davet edecektim.

Bu örnekleme, filmin orijinal dilinde “sırada ne var, ne demeğe çalışıyorsun, neler oluyor” anlamındaki “*was steht an?*” eksiltili deyiş, bir deyim değildir. Almancada bu deyiş, açık söylemekten kaçınılan bir sorunu sonunda açıklamak anlamında kullanılan “*baklayı ağzından çıkarmak*” deyimini (Aksoy, 1988: 612) ile hedef dile aktarılmıştır. Türk kültüründe “*çıkarc ağzındaki baklayı*” deyişi, bir

şey söylemek niyetinde olan ancak lafı dolandıran, uzatan kişilere söylenmektedir. Filmde, Wiesler, Grubitz’in söyledikleri haricinde başka bir şey söylemek niyetinde olduğunu sezerek “*çıkır ağzındaki baklayı*” demektedir. Bu deyim içinde kullanıldığı bağlama çok uygundur. Bu nedenle her iki dilin ifadeleri biçimsel eşdeğerde olmasa da, içeriksel eşdeğerdedir. Diğer yandan, bu deyim yerine “*sadede gelelim*” deyimini de kullanılabilir.

Örnek 2:

Dreyman, evinde doğum günü partisi vermektedir. Partiye yakın arkadaşlarını davet etmiştir. Hediye olarak kitap istememiştir. Doğum gününe, elinde küçük bir hediye ile gelen bir arkadaşı, Dreyman’a hediyesini uzatır.

GAST 1: Meister! Unsere **Gaben!**

DREYMAN: Ich hab’ doch ausdrücklich gesagt: Keine Bücher. Danke.

(0:28:49)

WALTER: Üstat! **Çam sakızı çoban armağanı.**

DRAYMAN: Kitap istemediğimi özellikle söylemiştim değil mi... sağ ol.

WALTER: Rica ederim.

Filmde hediye uzatan karakter, Almanca “*Gabe*” kavramını kullanmıştır. Bu sözcüğün anlamı “birisine hediye, küçük hediye anlamında verilen şey”dir (Duden, 2010: 404). Türkçesinde ise, verilen bir hediye sunulduğu kimseye değerine uygun olmadığını ve verenin gücünün ancak buna yettiğini özür yollu anlatmak için söylenen “*çam sakızı çoban armağanı*” atasözü (TDK, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)¹²⁹ kullanılmıştır. Filmin ilerleyen sahnesinde bu hediye, ahşap bir salata çatalı olduğu görülmektedir. Kitap istemediğini özellikle belirten Dreyman’a, “*sana kitap değil, küçük bir hediye getirdik*” anlamında kullanılmış olan “*Gabe*” sözcüğünün, hedef dile aynı anlamı taşıyan bir atasözüyle verilmiş olması semantik eşdeğerliği sağlamıştır. Diğer yandan bu sahnede filmin orijinalinde “*rica ederim*” repliği olmamasına rağmen dublajda oyuncuya replik eklenmiştir.

¹²⁹ <http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=%E7am+sak%FDz%FD&hng=tam> adresinden 1 Mart 2013’de alındı.

- Kaynak kültürde bir deyim olmayan bazı sözler, hedef dile semantik eşdeğerde olmayan bir deyim ile aktarılmıştır.

Örnek:

Yarbay Grubitz, Yüzbaşı Wiesler'yı tiyatroya davet eder. Neden tiyatroya gideceklerini merak eden Wiesler'ya, tiyatroya Bakanın da geleceğini söyler.

GRUBITZ: Ich habe gehört, daß Minister Bruno Hempf heute Abend ins Theater geht. Da sollte ich als Leiter der Abteilung für Kultur **Präsenz zeigen**. Es geht um 19 Uhr los. Wir sollten gleich aufbrechen.

(0:06:01)

GRUBITZ: Kültür Bakanı Bruno Hempf'in de geleceğini duydum. Kültür bölümünün başkanı olarak orada **boy göstermem** iyi olur. Akşam yedide başlıyor, hadi hemen çıkalım.

Almanca “*Pr senz*” sözcüğünün anlamı “hazır bulunma, var olma”dır (Duden).¹³⁰ Dolayısıyla da “*Pr senz zeigen*”, varlığını gösterme, görünme anlamı taşıtmaktadır. Türkçe bir deyim olan “*boy göstermek*”, “bir iş yapmayarak sadece gösteriş için bir yerde bulunmak” anlamı taşıtmaktadır (Aksoy, 1988: 659). Kaynak dilde deyim olmayan bir deyiş, hedef dile semantik eşde erde olmayan bir deyimle aktarılmıştır. Zira, Grubitz'in amacı boy göstermek değil, Bakan da geleceği için orada (hazır) bulunmaktır. Çeviride, içeriksel ve biçimsel eşdeğerlik gözetilerek deyim kullanılmadan “*orada olsam iyi olur*” şeklinde  eviri yapılmalıdır.

- Kaynak dildeki bazı deyimler, hedef dile deyim kullanılmadan, anlamlarıyla aktarılmıştır.

¹³⁰ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Praesenz> adresinden 10 Aralık 2012'de alındı.

Örnek 1:

Yazar Dreyman evinde, Batı Almanya’da yayımlanan bir derginin editörü ile görüşmektedir. Bu görüşmeyi ayarlayan Paul Hauser de vardır. Editör Hessenstein, Dreyman’ı yazacağı makale ile ilgili olarak uyarmaktadır. Zira makale, Doğu Almanya aleyhindedir. Bu nedenle gizlilik ve dikkat çok önemlidir. Doğu Almanya’da yayımlanan her yazının hangi daktiloya ve kime ait olduğunun gizli servis örgütü Stasi tarafından bilinmekte olduğundan emin olan editör, Dreyman’a yeni bir daktilo getirmiştir. Kendisinin zaten bir daktilosu olduğunu söyleyen Dreyman’a neden yeni bir daktilo getirdiğini anlatır.

DREYMAN: Ich habe schon eine Schreibmaschine.

HESENSTEIN: Deren Schriftbild längst von der Stasi erfaßt ist. Wenn dieser Text an der Grenze abgefangen wird, mit Ihrer Maschine geschrieben, dann sind Sie am nächsten Tag in Hohenschönhausen. Und, dass das nicht gerade viel Spass macht, **davon kann Paul ein Lied singen**, was? ...

(1:15:58)

DRAYMAN: Benim daktilom zaten var

HESENŞTAYN: Yazı karakteri Ştasi tarafından çoktan kaydedilmiştir.. Sizin daktiloda yazılan metin (G) sınırda yakalanırsa.. kendinizi Hohenşönhausen’de bulursunuz... **bunun pek de eğlenceli olmadığını Paul de teyit edebilir**, değil mi?...

Almanca “*von etwas ein Lied singen können*” deyiminin anlamı, bir şeyi kendi tecrübesiyle bilmektir (Deyimler Sözlüğü).¹³¹ Metinde geçen “Hohenschönhausen”, hapishanenin bulunduğu şehrin adıdır. Editör, yeterince dikkatli davranmazsa, Dreyman’ın da, Paul gibi kendini hapishanede bulabileceğini ima etmektedir. Almanca “*von etwas ein Lied singen können*” deyimini karşılayan Türkçe bir deyim veya atasözü bulunmamaktadır. Bu nedenle çevirmen, çeviride, Almanca deyim, içerdiği anlamıyla hedef dile

¹³¹ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ein+Lied+singen+k%C3%B6nnen&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 17 Aralık 2012’de alındı.

aktarmıştır. Deyimin açılımı yapılarak semantik eşdeğerlik sağlanmıştır. Zira “*bunun pek de eğlenceli olmadığını Paul de teyit edebilir*” sözünden Paul’ün bu adı geçen hapishaneye daha önce yolunun düşmüş olduğu anlaşılmaktadır.

Örnek 2:

Bakan Hempf, oyuncu Christa-Maria’yı kendisiyle düzenli olarak her hafta buluşmaya zorlamaktadır. Yazar Dreyman’ı seven Christa-Maria, Hempf ile buluşmaya gitmez. Bunun üzerine Hempf sinirlenir. Christa-Maria’yı cezalandırmak ister. Bunun için Christa-Maria’nın zayıf noktasını kullanır. Christa-Maria, yasa dışı ilaç kullanmaktadır. Bu ilacı temin ettiği yeri tespit ettiren Hempf, bu bilgiyi arabasına çağırdığı Yarbay Grubitz’e verir ve Christa-Maria’ya zarar vermesini ister.

HEMPF: Steigen Sie ein. Wenn Sie ein Mitarbeiter hintergeht, dann strafen Sie ihn nach Kräften, oder etwa nicht?

GRUBITZ: Doch! Doch, doch!

HEMPF: Auch eine Frau, oder etwa nicht?

GRUBITZ (beflissen): Selbstverständlich

HEMPF: Und ist nicht jeder, der einem großen Mann dient, sein Mitarbeiter?

GRUBITZ: Das könnte man so sagen. Müsste man vielleicht sogar so sagen.

HEMPF: Dort wird sie ihre illegalen Psycho-Pharmaka beziehen. Christa-Maria Sieland. Ich denke, Sie sollten es wissen. Es fällt in ihren Bereich. Ob Sie ihr das **Genick brechen** oder nicht, ist Ihnen überlassen. Ich will sie auf jeden Fall nicht wieder auf einer deutschen Bühne spielen sehen. Und jetzt verschwinden Sie.

(1:29:20)

HEMPF: Arabaya binin..... Eğer bir mesai arkadaşınız ihanet ederse onu cezalandırırsınız,.. öyle değil mi?

GRUBİTS: Evet, evet tabi

HEMPF: Bir kadın bile olsa.. yaparsınız.

GRUBİTS: Elbette

HEMPF: Önemli birine hizmet eden herkes... onun elemanı değil midir?

GRUBİTS: Öyle olduğunu söyleyebiliriz... hatta belki de öyledir...

HEMPF: Krista- Maria Zilant, yasa dışı ilaçlarını buradan temin ediyor... Bilmenizde fayda var bu işle sizin birim ilgileniyor... onu **yakalamak veya yakalamamak** size kalmış... ama onu bir daha tiyatro sahnesinde görmek istemiyorum ... anladınız mı? ... şimdi inin arabadan

Almanca mecazi anlamda kullanılan “*jemandem das Genick brechen*” deyiminin anlamı, “mahvetmek, harabeye çevirmek”tir (Deyimler Sözlüğü).¹³² Bu deyimın sözcük bazında çevirisi “birinin boynunu kırmak” şeklindedir. Hempf, bu deymi, Christa-Maria’ya çok kızdığı ve onu cezalandırmak, perişan görmek istediği için söylemektedir. Ancak tümcenin çevirisinde “*yakalamak*” fiili kullanılmış olduğundan ifade, kaynak ifadenin içerdiği anlamı taşımamaktadır. Dolayısıyla orijinal metnin içeriği çeviri metninde kaybolmuştur. Çeviride, “*yakalamak*” yerine, “*kemiklerini kırmak*” deymi kullanılarak, biçimsel ve içeriksel eşdeğerlik sağlanabilir. Böylelikle, Hempf’in konuşma üslubu da yansıtılmış olacaktır.

- Kaynak dildeki bazı deyimler, hedef dilde atlanmıştır.

Örnek 1:

Oyuncu Christa-Maria, yazar sevgilisi Dreyman’ın gazeteci arkadaşı Hauser’nın Batı Almanya’ya geçişinin engellendiği haberini almıştır. Hauser’dan pek hoşlanmayan Christa-Maria, Hauser’nın bu durumunu Dreyman ile paylaşır.

CHRISTA-MARIA: Georg. Hast Du schon gehört, wegen Hauser?
 DREYMAN: Nein. Was denn?
 CHRISTA-MARIA: **Seine Vortragsreise in den Westen fällt flach. Er kriegt keinen Reisepaß.**
 DREYMAN: Wundert Dich das? Wenn er sich so arrogant verhält, dann muß er mit so etwas rechnen. Würdest Du den ausreisen lassen, an deren Stelle?

 (0:48:09)

¹³² http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Genick+brechen&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 17 Aralık 2012’de alındı.

K.MARİA: Georg ... Hauser' in başına gelenleri duydun mu?

DRAYMAN: Hayır ... ne olmuş?

K.MARİA: **Batı Almanya'daki konferanslar için pasaport alamıyormuş**

DRAYMAN: Buna şaşırdın mı?... Bu kadar ukala olursa sonuçlarına da katlanır. Onların yerinde olsaydım ben de çıkmasına izin vermezdim.

Almanca “*flachfallen*” deyiminin anlamı “iptal olmak/etmek”tir (Deyimler Sözlüğü).¹³³ Bu deyim için Türkçe karşılığında bir deyim kullanılmadığı ve deyim replikten tamamen çıkarılmış olduğu görülmektedir. Kaynak dildeki bu deyim, bir işin gerçekleştirilememesi anlamını içeren “*suya düşmek*” deyimini (Aksoy, 1988: 1051) kullanılarak aktarılabilir. Christa-Maria, Dreyman'ın arkadaşlarından çok fazla hoşlanmamaktadır. Bu nedenle, Hauser'nın çıkış izni alamıyor olması, onu etkilememiştir. Bu umursamazlığı, sözlerinden ve bu sahnedeki tavırlarından belli olmaktadır. Bu nedenle “*Batı Almanya'daki konferansı suya düştü. Pasaport alamıyormuş*” şeklindeki bir çeviri ile oyuncunun repliğindeki bu anlam korunmuş olur. Ancak, kaynak dildeki bir deyim atlanmış olması, kontekstte bir bozulmaya neden olmadığı için kabul edilebilir bir çeviri niteliğindedir.

- 15. Özellikli söylenen şahıs isimleri:** Filmin bir sahnesinde şahıs isimlerinin her zamankinden farklı söylendiği görülmüştür. İsimlerin bu şekilde kullanılmasının bir nedeni ve anlamı vardır.

Örnek:

Dreyman, evinin dinlenip dinlenmediğini öğrenmek için arkadaşlarıyla birlikte bir plan yapar. Bu plana göre, Batı Almanya'ya geçiş yasağı olan Paul Hauser'yı, amcası, arabayla gizlice sınırdan geçirecektir. Gizli servis Stasi'nin, Paul'ü sürekli gözetlettiği bilinmektedir. Paul, dışarıda kendisini sürekli takip eden Stasi adamına “Rolf” ismini takmıştır. Dreyman'ın, Rolf'ün, Paul'ü takip etmesi dolayısıyla, Paul'ün arabada saklandığını görmüş olabileceğinden

¹³³ http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=flachfallen&bool=relevanz&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou adresinden 12 Aralık 2012'de alındı.

endişelenmesi üzerine Paul'ün amcası, bunun mümkün olmadığını, Stasi adamı olan Rolf'ü atlattıklarını alaycı bir şekilde söyler.

DREYMAN: Was ist eigentlich mit Pauls Stasi-Mann?

WALLNER: Rolf.

HAUSERS ONKEL: Rolf, **Rolfeken**, **Rolfeken** glaubt, daß **Paulchen** zu Hause ist. So, und jetzt muß ich los, nicht, dass der Junge mir erstickt in der Karre, wär ja schade um den, nicht wahr? -kopfhörer- O.k., alles Gute. Ihr hört von mir...von uns.

(1:09:52)

DRAYMAN: Paul'ün Ştasi adamına ne oldu?

WALLNER: Rolf

HAUSER AMCASI: **Rolf** mu?... **Rolf**.. **Rolf Paul**'ün evinde olduğunu sanıyor ... artık gitmem gerek.. yoksa çocuk araba da havasızlıktan boğulacak. Yazık olur öyle değil mi? ... (F)(GD) Tamam mı... benden haber bekleyin.

Filmden alınan bu kesitte, filmin orijinal dilinde şahıs isminin söylenişinin özellikle değiştirildiğini görüyoruz. “*Rolf*” şahıs ismi, “*Rolfeken*” olarak, “*Paul*” ismi de “*Paulchen*” olarak söylenmektedir. Türkçede de benzer kullanımlar bulunmaktadır: “*Ayşecik*”, “*Aliş*” vb. gibi. Şahıs isimlerine getirilen bu tür eklerin bazı imaları, anlamları bulunmaktadır. Hauser'nın amcasının “*Rolfeken*” ve “*Paulchen*” demesi onlarla ilgili bir ima içermesinden kaynaklanmaktadır. Hauser'nın amcası rahat mizaçlı bir kişiliğe sahiptir ve özelliği konuşmasına da yansımaktadır. Amca, “Rolf, Paul'ü evinde sanıyor, yazık Rolf'e” anlamında “*Rolfeken*”; hem mağdur hem de yeğeni olduğu için de “*Paulchen*” kullanmıştır. Türkçeye isimlerin bu imalardan yoksun olarak çevrilmesi yanlış bir çeviri olarak değerlendirilemez belki ancak anlamı eksik çeviri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle bu isimler, Türkçeye “*Rolfcük*” ve “*Paulcük*” olarak çevrilmelidir. Türkçede isimlere getirilen “-cik” eki, eklendiği isme şu anlamları yüklemektedir: Küçük ve sevimli olma (minik kedicik gibi); zavalılık anlamında acıma duygusunu gösterme (yavrucuk çok üşümüş gibi); alaylı küçümseme (ne oldu Alicik, kalakaldın gibi); daha çok kendinden küçükler için sevgi göstergesi (Semracığım geldi gibi). Diğer yandan, “Rolf” ismi, Rudolf

isminden türemiştir. Almanya’da çok kullanılan bir isim olan Rudolf, “şanlı kurt” anlamı taşımaktadır.¹³⁴ Paul’ün, kendisini takip eden Stasi ajanına bu ismi vermesinin nedeni, ismin anlamından kaynaklanmış olabilir. Şöyle ki, Paul, ajana Rolf diyerek, avını takip eden kurt nitelendirmesi yapmış olabilir.

16. Kültüremler: Film Almanya’da geçtiği ve Almanya’ya özgü teması olduğundan, diyaloglarda kaynak kültüre işaret eden ve hedef kütürde olmayan konular, durumlar, kurumlar, imalar ve ifadeler söz konusudur.

Örnek 1:

Batı Almanya’ya kaçan bir kişiye yardım edildiği düşünüldüğü için, bu konuyla bağlantısı olabileceğinden şüphelenilen zanlı sorgulanmaktadır. Olay gününde ne yaptığını anlatmaktadır.

227: Ich war mit meinen Kindern im Treptower Park spazieren, **am Ehrenmal**. Dort traf ich meinen alten Schulfreund Max Kirchner.

 (0:01:49)
 Tutuklu 227: Çocuklarımla birlikte Treptavır parkında gezintiye çıkmıştım. Orada eski okul arkadaşım Maks Kirhner'e rastladım.

Bu tümcede Türkçe karşılığı “anıt” olan Almanca “*Ehrenmal*” metinbirimi çeviride atlanmıştır. İnce, uzun ve oval şeklinde yapılanmış olan Treptower Parkı, Berlin’de büyük ve ünlü bir parktır. Filmde bahsedilen anıt, parkın bir ucunda yer alan, elinde kılıç, kucağında çocuk olan bir heykeldir. Tutuklu 227, bu anıtı sözüne ekleyerek okul arkadaşı ile karşılaştığı alanı küçültmüştür. Diğer yandan, Alman kültüründe Treptower Parkı denildiğinde insanların aklına bu anıt gelmektedir. Ancak Türk izleyicisi için böyle bir çağrışım söz konusu değildir. Filmin ilerleyen bölümlerinde, tutuklunun bu sözüne işaret eden bir görüntü söz konusu değildir. Bu nedenle de anıtın çeviride atlanmış olması bir sorun teşkil etmemektedir.

¹³⁴bkz. <http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf> adresinden 5 Ocak 2013’de alındı.

Örnek 2:

Dreyman'ın, yönetmen dostu Jerska, devletin kendisine getirmiş olduğu çalışma yasağı nedeniyle bunalıma girerek intihar etmiştir. Cenazesinde bulunan Dreyman oldukça üzgündür. Dreyman, bu intihar olayı üzerine Doğu Almanya'da yaşanan intiharlar hakkında bir makale yazmayı planlar. Dreyman'ın yazmayı planladığı makale, izleyiciye kafa sesi olarak aktarılmaktadır.

DREYMAN: Von einem, der Rübermachte: **Die Staatliche Zentralverwaltung für Statistik in der Hans-Beimler-Straße** zählt alles, weiß alles. Wieviele Schuhe ich pro Jahr kaufe (2,3), wie viele Bücher ich im Jahr lese (3,2) und wie viele Schüler jedes Jahr **mit 1,0** ihr **Abitur** machen (6347).

(1:04:59)

DRAYMAN: (Kafa sesi). Diğer tarafa geçmeyi başaran biri: Merkez İdarenin Hans Baymler sokağındaki **İstatistik Kurumu** her şeyi sayıyor...her şeyi biliyor... yılda kaç ayakkabı aldığımı, 2 nokta 3, kaç kitap okuduğumu..3 nokta 2.. ve kaç **lise** öğrencisinin **pekiyi dereceyle** okulu bitirdiğini.. 6347 sayıyorlar

Bu örneklemimizde çevirinin hedef dil odaklı değil, kaynak dil odaklı olduğunu görüyoruz. Kaynak dilde geçen kurum adı ("*Die Staatliche Zentralverwaltung für Statistik*") hedef dilde aynı görevi gören kurum adıyla ("*Devlet İstatistik Kurumu*") kullanılmayarak "*Merkez İdarenin İstatistik Kurumu*" şeklinde çevrilmiştir. Kafa sesi olması nedeniyle eşleme kaygısı olmayan bu tümce, hedef dil izleyicisi için yabancılaşmaya neden olmaktadır. Çeviri, hedef kültür odaklı yapılarak şöyle olmalıdır: "*Hans-Beimler Caddesi'nde bulunan Devlet İstatistik Kurumu her şeyi sayar ve bilir*".

Diğer yandan repliğin devamında çevirinin hedef kültüre göre yapılmış olduğunu görüyoruz. Alman eğitim sisteminde kullanılan not sisteminde en yüksek not "1"dir ve "*Abitur*" en yüksek lise diplomasıdır. Devletin tuttuğu istatistikler arasında liseyi en iyi dereceyle bitirenlerin de yer aldığını belirten "*wie viele Schüler jedes Jahr mit 1,0 ihr Abitur machen*" ifadesi Türkçeye "*kaç lise öğrencisinin pekiyi dereceyle okulu bitirdiğini*" şeklinde aktarılmıştır.

Böylelikle kaynak kültürü yansıtan kullanımlar, hedef kültüre göre eklemeler ve açılımlar yapılarak eşdeğer bir çeviri yapılmıştır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, bu sahnede geçen sözlerin hedef dil odaklı çevrilmiş olduğunu görüyoruz:

Örnek:

Dreyman, Doğu Almanya'daki intihar oranlarıyla ilgili makalesini yazmaya başlamıştır.

DREYMAN: **Die Staatliche Zentralverwaltung für Statistik** in der **Hans-Beimler-Straße** zählt alles, weiß alles. Wieviele Schuhe ich pro Jahr kaufe (2,3), wie viele Bücher ich im Jahr lese (3,2) und wie viele Schüler jedes Jahr mit 1,0 ihr Abitur machen (kopfhörer)(6347)... dann schweigt unser....

(1:21:37)

DRAYMAN: **Devlet İstatistik Kurumu** her şeyi sayıyor...her şeyi biliyor... yılda kaç çift ayakkabı aldığımı, 2 nokta 3, kaç kitap okuduğumu..3 nokta 2.. ve kaç lise öğrencisinin pekiyi dereceyle okulu bitirdiğini.. 6347 sayıyorlar

Bu örnekleme, daha önce kaynak odaklı yapılan çevirinin bu kez hedef kültür odaklı yapılmış olduğunu görüyoruz. Kaynak dilde, Devlet İstatistik Kurumu'nun bulunduğu cadde ismi ("*Hans-Beimler-Straße*") çeviride atlanmıştır. Ayrıca kaynak dilde geçen kurum adı ("*Die Staatliche Zentralverwaltung für Statistik*") hedef dilde aynı görevi gören kurum adıyla ("*Devlet İstatistik Kurumu*") kullanılmıştır. Çeviri kaynak dil odaklı yapılmış olsa idi, şöyle olacaktı: "*Hans-Beimler Caddesi'nde bulunan Devlet İstatistik Merkez Dairesi her şeyi sayar ve bilir*". Kurumun bulunduğu cadde isminin söylenmemesi hedef dil izleyicisi için bir kayıp değildir. Diğer yandan, bir önceki örnekleme olduğu gibi, Alman eğitim sisteminde kullanılan not sistemi de hedef kültürdeki kullanımına göre aktarılmıştır. Böylelikle kaynak kültürü yansıtan kültürler, hedef kültüre göre eklemeler ve açılımlar yapılarak eşdeğer bir çeviri yapılmıştır.

17. **Atlamalar:** Filmde yer alan ve hedef kültüre yabancı olan ayrıntılı bilgiler, filmin anlam bütünlüğünü bozmayacak şekilde atlanmıştır.

Örnek 1:

Dreyman'ın, Doğu Almanya'nın aleyhinde yazmış olduğu intihar oranlarıyla ilgili makale Batı Almanya'da yayımlandığında büyük tepki görür. Doğu Almanya hükümeti derhal konuyu araştırmaya başlar ve makaleyi kimin yazdığını bulmaya çalışır. Ülkede muhtemelen tüm yazarların daktiloları ve daktilonun yazı özellikleri kayıt altında bulunmaktadır. Bu konuda uzman kişi çağrılarak, yazı karakterinden daktilo ve yazar tespiti yapılmaya çalışılmaktadır. Yazı uzmanı bilgilerini paylaşır.

SCHRIFTEXPERTE: ...und so komme ich zu dem Schluß, daß die Schreibmaschine nur eine für den Export bestimmte, heimische Reiseschreibmaschine modernster Ausführung sein kann, mit größter Wahrscheinlichkeit das **Modell Kolibri der VEB Groma Büromaschinen**. Wäre die Vorlage in schwarzer Tinte gewesen, könnte ich es noch bestimmter sagen.

(1:26:10)

YAZI UZMANI: Bence daktilo sadece ihracata yönelik. muhtemelen **kolibri modeli yerli üretim**. seyahat daktilosu olduğu sonucuna varıyorum. eğer siyah mürekkep olsaydı o zaman daha kesin şeyler söylemek mümkün olabilirdi.

Örneğimizde, filmin orijinalinde koyu renkte belirtmiş olduğumuz bölümde daktilo, markasıyla birlikte detaylı bir şekilde tanımlanmaktadır: “... ve böylelikle şu sonuca varıyorum: daktilo sadece ihracat amaçlı yerli üretimin son sürümü olabilir, büyük olasılıkla **VEB Groma büro daktilolarının Kolibri Modeli**. Siyah mürekkep kullanılmış olsaydı daha kesin konuşabilirdim.” Filmin orijinalinde bu bilginin veriliyor olmasının nedeni, filmin konusunu oluşturan dönemin özelliklerinden bir parça olmasıdır. Ancak bu detaylı bilgi, o dönem hakkında çok fazla bilgisi olmayan hedef dil izleyicisi için çok gerekli bir bilgi değildir. Ayrıca, bu detayın atlanmış olması filmin anlam bütünlüğünü olumsuz etkilemektedir. Bu nedenle, hedef kültüre aktarılması elzem olmayan bu ayrıntılı

bilgi, çeviride atlanarak hedef dil izleyicisi için yabancı olan kaynak dil özellikli marka ismi, sadece model ismiyle verilmiştir.

Örnek 2:

Oyuncu Christa-Maria tutuklanır; yazar sevgilisi Dreyman'ın, Doğu Almanya'nın aleyhindeki makalenin yazarı olduğunu itiraf etmek zorunda kalır. Makalenin yazıldığı daktilonun nerede saklandığı sorulur. Christa-Maria, Dreyman'ın, daktiloyu evinde sakladığını da söylemek zorunda kalır. Verdiği bilgilerle işbirlikçi olarak nitelendirilerek serbest bırakılan Christa-Maria eve gelir. Bir gece eve gelmemiş olan Christa-Maria'yı merak eden Dreyman, onu kapıda karşılar.

DREYMAN: Christa!

CHRISTA-MARIA: Komm nicht näher! Ich war bei **Kerschners Brandenburg** - und es gab kein Wasser. Ich muß erst duschen.

(1:46:09)

DRAYMAN: Krista

K.MARIA: Yaklaşma ... **Brandenburg**' daydım ... su akmyordu ... önce duş almalıyım.

Çevirmen aslında filmin bu sahnesini şöyle çevirmiştir: “*Yaklaşma. Brandenburg'daki Kerschnerslardaydım. Su akmyordu. Önce duş almalıyım*”. Ancak çevirmenin bu şekildeki çevirisinden aile adı (soyad) “*Kerschner*” çıkarılmış, sadece şehir ismi “*Brandenburg*” alınarak hedef dile aktarılmıştır. Bu şehir ismi hedef dil izleyicileri tarafından rahatlıkla bir şehir olarak algılanabileceği için açıklama amaçlı eklemeye (“*Brandenburg şehrindeydim*” şeklinde) gerek duyulmamıştır. Ancak hedef dil izleyicisinin kaynak dildeki özel isimlerin ne olduğunu anlayamayacağı kaygısının olduğu durumlarda isim açıklamasıyla birlikte verilmelidir. Örneklemimizi oluşturan sahnede Christa-Maria yandan çekilmiştir ve görüntü net değildir dolayısıyla fonetik eşleme kaygısı bulunmamaktadır. Ağız senkronuna dikkat edilmesi yeterli olacaktır.

- 18. Eklemeler:** Çeviride yapılan eklemeler, hedef kültürde anlaşılabilirliği sağlamak, kaynak kültürde olan ancak hedef kültürde olmayan kullanımı anlatmak/açıklamak amaçlı yapılmıştır. Bazı sahnelerde ise, bu amaçla yapılması gereken eklemeler yapılmadığı için anlamda bozulmalar olmuştur.

Örnek 1:

Filmde televizyon haberleri de yer almaktadır. Haberler, filmin döneminin önemli olaylarını yansıtmaktadır.

NACHRICHTENSPRECHER: ...Bundesforschungsminister Riesenhuber, der den Bericht eingebracht hatte, betonte, dass es zur Rettung bereits geschädigter Wälder kein Patentrezept gäbe. **Anspannung im deutsch-deutschen Verhältnis** – Das Nachrichtenmagazin der “Spiegel” veröffentlichte heute als Titelgeschichte den Text eines ungenannten ostdeutschen Autors zum Selbstmord in der Deutschen Demokratischen Republik. Anlaß war eine Reihe von Suiziden prominenter Ost-Berliner Künstler, zuletzt des Theaterregisseurs Albert Jerska. Jerska hatte sich nach einem 7 Jahre anhaltenden Berufsverbot, am 5. Januar dieses Jahres das Leben genommen. 1977 hörte die DDR auf, ihre Selbstmordstatistik zu veröffentlichen. In diesem Jahr hatte Ungarn als einziges europäisches Land eine höhere Rate..

(1:24:53)

TELEVİZYON: (F) Raporu sunan federal araştırma bakanı Rizenhuber zarar görmüş ormanları kurtarmak için ellerinde hazır reçete olmadığını vurguladı.

Alman – Alman ilişkilerinde gerilim .. Magazin dergisinde bugün çıkan ve kapaktan verilen haberde demokratik Almanya’da gerçekleşen intiharlarla ilgili ismi açıklanmayan doğu Almanya yazarının kaleme aldığı bir haberi yayınladı... son olarak tiyatro yönetmeni Albert Yerska olmak üzere önemli bir çok doğu Alman yazarının intiharı bu metnin kaleme alınma sebebiydi... Yerska yedi yıllık çalışma yasağının ardından bu yıl beş ocakta intihar etti... 1977’de Demokratik Almanya Cumhuriyeti intihar istatistiklerini yayımlamaktan vazgeçmişti... o yıl daha yüksek intihar oranına sahip tek Avrupa ülkesi Macaristan’dı

Filmdeki televizyon haberinde filmin orijinalinde “*Anspannung im deutsch-deutschen Verhältnis*” haber başlığı altında Dreyman’ın makalesinin haberi yapılmaktadır. Bu haber başlığı Türkçeye “*Alman – Alman ilişkilerinde gerilim*” şeklinde çevrilmiştir. Bu ifadeden Almanya’nın kendi içinde yaşadığı bir gerilimin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Oysa Doğu Almanya ile Batı Almanya arasındaki gerilimden bahsedilmektedir. Bu nedenle birebir şeklinde yapılan çeviri, kaynak ifadenin içerdiği anlamı değil, tamamen farklı bir anlamı taşımaktadır. “*Doğu-Batı Alman ilişkilerinde gerilim*” şeklinde ekleme yapılarak hedef dile aktarılan tümceyle, iki ülke arasındaki gerilimden bahsedildiği anlaşılmış olacaktır.

Örnek 2:

Batı Almanya’ya kaçan birine yardım edildiği düşüncesiyle, kaçan kişinin yakın çevresinden olan bir kişi tutuklanmıştır. Yüzbaşı Wiesler, tutukluyu sorgulamaktadır.

WIESLER: Wenn Sie unserem humanistischen System so etwas zutrauen, dann hätten wir ja schon Recht, Sie zu verhaften, auch wenn sonst gar nichts wäre... Wir wollen Ihrem Gedächtnis ein wenig nachhelfen, Häftling 227... Ihr Freund und Nachbar, ein gewisser Pirmasens, Dieter hat am 28. September **Republikflucht** begangen. Und wir haben Grund zu der Annahme, daß ihm geholfen wurde.

227: Ich weiß darüber gar nichts. Er hat mir nicht mal gesagt, daß er ‘**rüber**’ wollte. Ich hab’s erst im Betrieb erfahren.

(0:01:12)

WISLER: Başka bir sebep olmasa dahi, vatandaşlarımıza zarar verme düşüncesi bile sizi tutuklamaya yeter de artar.. (GD) Hatırlamanıza biraz yardımcı olayım öyleyse, tutuklu 227. Dostun ve komşun olan Pirmasens Dieter 28 Eylül’de **Batı Almanya’ya** kaçtı.. Ona yardım edildiğine dair ciddi şüphelerimiz var.

Tutuklu 227: Hiçbir fikrim yok... **Batıya** kaçtığından bile haberim yoktu ... Gittiğini işyerinde öğrendim.

Bu örneklemede, Almancasında “*Republikflucht*” denilmektedir. “*Cumhuriyete kaçış*” şeklinde birebir çevirisi olan bu kavram Türkçeye “*Batı Almanya’ya kaçtı*” şeklinde çevrilmiştir. Böylelikle kavramın içerdiği anlam, hedef dile açıklayıcı nitelikte aktararak eşdeğerlik sağlanmıştır.

- 19. Doğruluğu teyit edilemeyen ekleme yapma:** Filmin bir sahnesinde orijinalinde bulunmayan bir sözcüğün, çeviriye eklenmiş olduğu görülmüştür: Filmde sürekli Bakan olarak söylenen kişinin (Hempfl) hangi alanda Bakanlık yaptığı asla belirtilmemiş olmasına rağmen, dublajda sadece bir yerde Hempfl’in Kültür Bakanı olduğu bilgisi verilmektedir. Ancak filmin orijinalinde, bu bilginin doğruluğuna işaret eden herhangi bir söz bulunmamaktadır.

Örnek:

Fakültede dersi biten ve toparlanmakta olan Yüzbaşı Wiesler’nın yanına eski okul arkadaşı ve şimdiki amiri Yarbay Grubitz gelir. Grubitz’in kendini tiyatroya davet etmek istediğini öğrenen Wiesler şaşırır. Grubitz, Bakanın da galaya geleceğini ve kültür bölümü başkanı olarak kendisinin de orada olması gerektiğini söyler.

WIESLER: Was steht an?

GRUBITZ: Warum glaubst Du eigentlich immer, daß ich mit einem Hintergedanken zu Dir komme? Ich wollte Dich nur ins Theater einladen.

WIESLER: Ins Theater.

GRUBITZ: Ich habe gehört, daß **Minister Bruno Hempf** heute Abend ins Theater geht. Da sollte ich als Leiter der Abteilung für Kultur Präsenz zeigen. ...

(0:05:52)

WISLER: Çıkar ağzındaki baklayı?

GRUBİTS: Neden her seferinde bi art niyetle geldiğimi düşünüyorsun? (GD) Sadece tiyatroya davet edecektim.

WİSLER: Tiyatro mu?

GRUBİTS: **Kültür Bakanı Bruno Hemp’in** de geleceğini duydum.. Kültür bölümünün başkanı olarak orda boy göstersem iyi olur. ...

Filmin orijinalinde, hiçbir sahnede, Hempf'in hangi alanda Bakanlık yaptığı belirtilmemiş olmasına rağmen filmin çevirisinde, “*Kültür Bakanı*” denilmektedir. Çevirmen, Hempf'in Kültür Bakanı olduğu sonucuna şuradan varmış olabilir: Yarbay Grubitz, tümcenin devamında, “*Kültür bölümünün başkanı olarak orda boy göstersem iyi olur*” demektedir. Bakanın hangi alanda Bakanlık yaptığının filmde belirtilmemiş olmasının bir nedeni olabilir. Filmde, bulunduğu makamı kötüye kullanan ve ‘kötü karakter’ olarak nitelendirebileceğimiz Hempf karakterinin filmdeki makamı, siyasi bir eleştiriye neden olmamak, filmin konusunu oluşturan dönemdeki ilgili birim Bakanına işaret etmiş olmamak için özellikle belirtilmemiş ve bir belirsizlik sağlanmak istenmiş olabilir.

- 20. Metinbirimlerin çıkarılmasından kaynaklanan anlam değişmesi:** Filmin orijinal tümcesinden bazı sözlerin çıkarılmış olması, ifadenin anlamında eksilmelere neden olmuştur.

Örnek:

Yazar Dreyman, Doğu Almanya aleyhinde bir makale yazmıştır. Bu makale Batı Almanya'nın prestijli dergilerinden birinde isimsiz olarak yayımlanmış ve sansasyon yaratmıştır. Gizli servis, bu makalenin yazarını aramaktadır. Yöneticiler, Dreyman'dan şüphelenmektedir. Dreyman'ın oyuncu sevgilisi Christa-Maria tutuklanmıştır. Serbest bırakılabilmesi için, Christa-Maria'nın makalenin yazarının Dreyman olduğunu itiraf etmesi gerekmiştir. Christa-Maria'nın ifadesi üzerine Dreyman'ın evinde arama yapan gizli servis elemanları, arama esnasında birçok eşyaya zarar vermiştir. Ancak arama emrini gerçekleştiren şef, prosedürler gereği Dreyman'ı bilgilendirmektedir.

LEITER: Hier die Adresse des Ministeriums. **Sollte wider Erwarten etwas beschädigt worden sein, können Sie Vergütung verlangen.**

DREYMAN: Ich bin sicher, es ist alles in bester Ordnung.

(1:36:17)

ŞEF: Burada Bakanlığının adresi yazılı ... **eşyalarınız zarar gördüyse tazminat talebinde bulunabilirsiniz.**

DRAYMAN: Her şeyin yerli yerinde olduğundan eminim.

Almanca ifadede “*Sollte **wider Erwarten** etwas beschädigt worden sein, können Sie Vergütung verlangen*” gizli bir tehdit fark edilmektedir. Görüntülerde eşyaların zarar gördüğü çok açıktır. Bu sözün üzerine Dreyman, “*her şeyin yerli yerinde olduğundan eminim*” demek zorunda kalmıştır. Orijinal tümceden, “*sanmıyorum ama*” veya “*beklenenin aksine*” anlamındaki “*wider Erwarten*” metinbiriminin çıkarılmış olması, ifadede bulunan gizli tehdidin, hedef dil ifadesinde yer almasını engellemiştir. Oyuncunun çok yakın çekimde olmaması ve konuşma esnasında bir ara arkasını dönüyor olması nedeniyle senkron veya fonetik eşleme sorunu bulunmamaktadır. Bu nedenle tümce “*burada Bakanlığın adresi yazılı. **Sanmıyorum ama** eğer eşyalarınız zarar gördüyse tazminat talebinde bulunabilirsiniz*” şeklinde çevrilmelidir.

- 21. Birebir karşılıkları olmayan sözcükler:** İncelediğimiz filmin kimi sahnelerinde, Almancada kullanılan bazı sözcüklerin, Türkçede birebir karşılıklarının olmaması çeviride zorlanmaya neden olmuştur.

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, bir sorgulama anını kaydetmiştir ve örnek olarak derste öğrencilere banttan dinlettirmektedir. Tutuklunun farklı aralıklarla sürekli aynı ifadeyi vermesine dikkat çekmek isteyen Wiesler, öğrencilere tutuklu 227’nin ifadesinde dikkati çeken bir şey olup olmadığını sorar.

WIESLER: Fällt Ihnen etwas auf an seiner Aussage?

Lehman: Es sagt das **gleiche**, wie am Anfang.

Wiesler: Es sagt das **selbe**, wie am Anfang, Wort für Wort. Wer die Wahrheit sagt, kann beliebig umformulieren. Tut es auch; ein Lügner hat sich genaue Sätze zurechtgelegt, auf die er bei großer Anspannung zurückfällt. ...

(0:03:46)

Öğrenci Lehman: İlk ifadesini **tekrarlıyor**.

Wisler: **Hep aynı cümleleri kuruyor.** Kelime kelimesine. Gerçeği söyleyen kişi bunu istediği şekilde ifade edebilir ve eder de. Ama bir yalancıysa söyleyeceği şeyi zihninde kurar ve sadece baskı altında gerçeği söyler.

Almancada “*gleiche*” ile “*selbe*” sözcükleri arasında anlam farklılığı vardır. Almanca “*gleich*” sıfat sözcüğü tamamen aynı özelliklere sahip, farklı olmayan anlamındadır (Duden, 2010: 446); “*selb*” işaret adlı ise özdeşlik kurar (Duden, 1988: 847). “*Gleich*” sözcüğü, “*eşit; aynı; benzer*” anlamları taşıırken, “*selber*” sözcüğü, “*bizzat kendisi*” anlamını taşımaktadır (Langenscheidt, 1975: 243; 431). Bu ayrımın tümce içerisinde, kaynak dildeki kullanımıyla hedef dile aktarılması mümkün değildir, zira bu farklılığı tek bir sözcükle yansıtan Türkçe karşılığı bulunmamaktadır. “*İlk ifadesinin aynısını söylüyor*” / “*ilk ifadesinin bizzat kendisini söylüyor*” şeklinde bir çeviri hedef dil içindeki kullanıma eşdeğer değildir. Bu nedenle, çevirmen, bu iki sözcükle kastedilen anlamı vermeye çalışarak başarılı bir çeviri gerçekleştirmiştir.

Örnek 2:

Christa-Maria tutuklanmıştır. Doğu Almanya aleyhinde yazılmış olan isimsiz makalenin yazarının sevgilisi Dreyman olduğunu itiraf etmek zorunda kalmıştır. Bu itirafından dolayı kendini suçlu hisseden Christa-Maria, bu kez suç aleti olan daktilonun nerede olduğunu itiraf ettirmek için sorgulanmak üzere getirilmiştir. Christa-Maria, arkası dönük bir şekilde oturmuş kendini bekleyen Yüzbaşı Wiesler’ya, baskı altında olmanın, suçluluk hissini ve kendine zarar verileceği düşüncesinin verdiği ruh haliyle kibar davranmaya çalışarak şöyle der:

CHRISTA-MARIA: Sie sind also mein "**Führungsoffizier**". Dann führen Sie mich!

(1:49:09)

K.MARIA: Demek **emir subayım** sizsiniz? ... o halde bana emredin.

Filmde, Devlet Güvenlik Bakanlığı’na bağlı gizli istihbarat örgütünde görevli çalışanlar arasındaki hiyerarşi, rütbelerle belirlenmiştir. Bu nedenle de birçok

rütbe adı geçmektedir. Bu rütbelerden kimilerinin hedef dilde karşılığı bulunurken kimilerinin ise karşılığı yoktur. Bu örnekte kaynak dilde kullanılan askeri bir kavramın (“*Führungsoffizier*”) tümcenin devamında kullanılan sözcükle (“*führen Sie mich*”) bütünlük oluşturması için tercih edilen “*emir subaylığı*” konumu, kaynak dildeki “*Führungsoffizier*” konumuyla eşdeğer değildir. Doğu Almanya döneminde kullanılan “*Führungsoffizier*” kavramıyla, devlete bağlı istihbarat örgütünün gizli servisi olan “*Stasi*” için çalışan, gizli servise dışarıdan bilgi akışı sağlayan görevliler (istihbaratçılar) belirtilmektedir. Bu istihbaratçılar, teğmen düzeyinde bir rütbeye sahiptir; gözetim altına aldıkları kişilerin itiraf etmelerini sağlayarak onları ajanları veya işbirlikçileri olarak niteler. Bu ajan ve işbirlikçilerden elde ettiği önemli bilgileri komutanlarına bildirir. Bu kişiler, resmi veya gayri resmi işbirlikçilerine, ajanlarına, bilgi toplamaları için gerekli olan her türlü yardımı yapar, onları yönlendirir, yol gösterir.¹³⁵ Türkçede kullanılan “*Emir Subayı*” kavramı ise, devlet ve hükümet başkanlarıyla komutanların yanında bulunan ve onların emirlerini yerine getirmekle görevli subaylar için kullanılmaktadır. Rütbe sınırı olmayan Emir Subayları, istihbarat işleriyle görevli değildir. Almancada kullanılan “*Führungsoffizier*” konumunun eşdeğer karşılığı Türkçede bulunmamaktadır. Çeviride, “*emir subayı*” kavramının tercih edilme nedeninin, tümcenin devamında kullanılan “*bana emredin*” ifadesinden kaynaklanmış olabileceği muhtemeldir. Zira Almancasında da “*führen Sie mich*” (beni yönlendirin) denilmektedir. Diğer yandan “*Emir Subayı*” kavramı, “*emreden subay*” anlamı değil, emrinde bulunduğu üst düzey komutanından “*emir alan subay*” anlamı taşımaktadır. Filmde kullanıldığı bağlam içerisinde “*Emir Subayı*”, emrettiği için “*Emir Subayı*” olarak adlandırıldığı sonucu çıkmaktadır. Dolayısıyla Almanca “*Führungsoffizier*” kavramı ile bu kavramın karşılığı olarak kullanılmış olan “*Emir Subayı*” kavramı semantik eşdeğerde değildir. Bu nedenle çeviride, “*emir subayı*” yerine “*sorgulama subayı*” kavramı kullanılabilir. Tutuklu kalmak istemeyen Christa-Maria, daha önce, makale yazarının Dreyman olduğunu itiraf ederek işbirlikçi olarak nitelendirilmiştir. Şimdiki sorgulaması, istenilen bilgiyi elde etme amaçlıdır. Bu durumda kaynak dil tümcesi, hedef dile “*demek sorgulama subayım sizsiniz? O halde buyrun*

¹³⁵ bkz. <http://de.wikipedia.org/wiki/F%C3%BChrungsoffizier> adresinden 21 Aralık 2012’de alındı.

sorgulayın” şeklinde aktarılabilir. Bu şekilde tam bir eşdeğerlik sağlanamıyor olsa dahi kabul edilebilir bir çeviri gerçekleştirilmiş olur.

Örnek 3:

Filmin son dakikalarında, duvarın yıkılmasıyla birlikte Doğu-Batı Almanya birleşir. Yazar Dreyman, zamanında hakkında rapor tutulduğunu öğrenince, hakkındaki dosyaları incelemek ister. Dreyman hakkındaki dosyaları getiren görevli ne kadar çok dosya olduğunu görünce şaşkınlığını belirtecek bir söz söyler.

BSTU-MITARBEITER: Alle Achtung!

(1:59:00)

ERKEK: Saygılar.

Almancadaki şaşkınlık ifadesi olan “*Alle Achtung*” sözü Türkçeye “*saygılar*” olarak çevrilmiştir. Bu sözü, tekerlekli arabayla dosyaları getiren yaşlı bir görevli söylemektedir. Görevli, dosyalara bakarak “*alle Achtung*” der ve hafifçe dudak bükerek çıkar. Almanca “*alle Achtung*” sözü, “*vay be*” veya “*vay canına*” anlamında şaşkınlık ve hayret belirten bir ifadedir. Türkçede “*saygılar*” sözü, söyleniş şekline, tonlamaya, kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlar kazanabilir. Filmde kullanıldığı bağlamda “*saygılar*” sözü, “*ne kadar çok dosya varmış*” veya “*bu kadar dosyayı okumak kolay gelsin*” anlamları taşıyabilir. Ancak bunun için anlama uygun bir söyleyiş şeklinin olması gerekmektedir. Bir başka deyişle sözcüğün bürünsel eşlemesinin yapılması gerekmektedir. Ancak filmin Türkçe dublajında, düz bir şekilde, herhangi bir ima eder tonlama olmaksızın “*saygılar*” denilmektedir. Bu şekilde bir söyleyiş ile yapılan mimik uyumsuzluk göstermektedir. Zira oyuncu “*saygılar*” derken sadece dosyalara bakmakta ve hafif dudak bükmektedir.

- 22. Yaygın kullanım:** Hedef dil kültüründe yaygın kullanımı olmaması nedeniyle dikkati çeken sözcükler:

Örnek:

Yüzbaşı Wiesler, sorgulanmak üzere içeri giren tutukluya nasıl oturması gerektiğini söyler.

WIESLER: Herein. Setzen Sie sich. Hände unter die **Schenkel**, Flächen nach unten. Was haben Sie uns zu erzählen?

227: Ich hab nichts getan. Ich weiß nichts...

(0:00:38)

WIESLER: Gir! (GD) Geç şuraya otur !... (G) Eller **baldırların** altına, yere (GD) bakacak...Bize (G) ne anlatacaksınız?

Tutuklu 227: Ben bir şey yapmadım!... Hiçbir şey bilmiyorum.

Almanca “*Schenkel*” sözcüğünün Türkçe karşılığı “*uyluk, baldır*”dır. Yine Almanca “*Bein*” sözcüğünün Türkçe karşılığı “*bacak*”tır. Filmde “*Bein*” sözcüğü yerine “*Schenkel*” sözcüğünün kullanılma nedeni, bacağın uyluk kısmının kastedilmesidir. “*Schenkel*” bacadan çok baldıra işaret etmektedir. Bu nedenle de çevirmen, sözcük düzeyinde bir eşdeğerlik sağlamak için çevirisinde “*baldır*” sözcüğünü kullanmıştır. Görüntüde de tutuklunun ellerini baldırlarının altına koyduğu görülmektedir. Ancak Türkçede, ellerin baldırların altına konulması şeklinde bir söylem pek yaygın değildir. Bu nedenle “*eller baldırların altına*” yerine “*eller bacakların altına*” şeklinde uyarlama bir çeviriyle, hedef ülkenin dilsel kullanıma uygun bir çeviri yapılmış olacaktır.

- 23. Kısaltmalar:** Filmin orijinalinde çok fazla kısaltma kullanılmıştır. Bu kısaltmaların bir kısmı, Alman kültüründe günlük hayatta bilinen ve kullanılan kısaltmalardır. Bir kısmı ise, dönemin Devlet Güvenlik Bakanlığı’nda kullanılan kısaltmalardır.

Örnek 1:

Yarbay Grubitz ile Yüzbaşı Wiesler, Dreyman’ın yazmış olduğu tiyatro oyununu izlemek üzere tiyatroya gitmiştir. Oyun başlamadan önce sahnede görünen Dreyman hakkında konuşurlar.

GRUBITZ: Georg Dreyman, der Dichter.

WIESLER: Das ist genau der arrogante Typ, vor dem ich meine Studenten immer warne.

GRUBITZ: Arrogant, aber linientreu. Wenn alle so wären wie der, wär ich arbeitslos. Er ist so ziemlich unser einziger Autor, der nichts Verdächtiges schreibt, und den man trotzdem im Westen liest. **Für ihn ist die DDR das schönste Land der Welt.**

(0:06:43)

GRUBİTS: Georg Drayman. Bir yazar.

WİSLER: Tam da öğrencilerime uzak durmayı öğütlediğim kibirli tiplerden.

GRUBİTS: Kibirli ama ideolojiye sadık. Herkes onun gibi olsaydı işsiz kalırdım. Ülkemiz hakkında kötü yazılar yazmadığı halde batıda okunan tek yazarımız. **Onun için ülkemiz dünyanın en iyi yeri.**

Almanca “DDR”, “*Deutsche Demokratische Republik*” (Demokratik Alman Cumhuriyeti) sözünün kısaltmasıdır ve Almanlar tarafından yaygın kullanılan, herkes tarafından bilinen bir kısaltmadır. Devletin tam isminin kısaltması olan “DDR”, Türkçe çevirisinde de “DDR” olarak veya açılımının (“*Demokratik Alman Cumhuriyeti*”) baş harfleriyle “DAC” alınırsa hedef dilde herhangi bir anlam taşımaz. Zira hedef kültürde bu kısaltma kullanılmamaktadır. “*Demokratik Alman Cumhuriyeti*” şeklinde açılımıyla hedef dile aktarılması durumunda ise, ifadenin kaynak ifadeden daha uzun olması nedeniyle eşleme sağlanamaz. Bu nedenlerden dolayı, en uygun sözcük “*ülkemiz*” olarak hedef dile aktarılmıştır. Ülkemiz sözüyle Doğu Almanya’nın (Demokratik Alman Cumhuriyeti’nin) kastedildiği aşikârdır. Böylelikle semantik eşdeğerlik ve fonetik eşleme sağlanarak başarılı bir çeviri gerçekleştirilmiştir.

Örnek 2:

Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesinden sonra, Dreyman’ın aynı oyunu tekrar sahnelenmektedir. Daha önce bu oyunda başrolü Dreyman’ın sevgilisi Christa-Maria oynamıştır. Ancak geçmişte yaşanan kötü olaylar nedeniyle intihar etmiştir. Bu olayı Dreyman hiçbir zaman unutmamıştır. Oyunu izlemekte olan Dreyman, bu kötü olayı hatırladığı için dayanamaz ve salondan çıkar. Orada eski

Bakan Hempf ile karşılaşır. Christa-Maria'nın intiharına sebep olan Hempf de aynı kötü anılar nedeniyle salondan çıkmıştır.

HEMPF (O.S.): Zu viele Erinnerungen, was? Mir ging es genauso. Ich mußte auch raus. Aber was hör ich von ihnen? Nichts mehr geschrieben seit der Wende? Das find ich nicht gut. Nach allem, was unser Land in Sie investiert hat... Im Gunde versteh ich Sie, Dreyman. **Was soll man noch schreiben in dieser BRD:** Nichts mehr da, woran man glauben kann, nichts mehr, wogegen man rebellieren kann. Es war schön in unserer kleinen Republik. Das verstehen viele erst jetzt.

(1:54:56)

HEMPF: (GD) Çok fazla anı değil mi?... Ben de dayanamadım ve çıktım... Birleşmeden sonra bir daha yazmadınız... Bunu hiç onaylamıyorum... size yapılan bu kadar yatırımdan sonra... ama siz de haklısınız Drayman artık inanılacak değer de kalmadı karşı çıkılacak düzen de ...öyle değil mi Drayman küçük Cumhuriyetimiz güzeldi hı? Ancak şimdi değerini anladılar.

Bu örnekte, kısaltmanın bulunduğu tümcenin tamamen atlanmış olduğunu görüyoruz. “BRD” kısaltması, “Federal Alman Cumhuriyeti”nin Almancası olan “*Bundesrepublik Deutschland*” isminin kısaltmasıdır. Orijinalinde “*aslında sizi anlıyorum Dreyman. Bu Federal Alman Cumhuriyeti’nde ne yazılabilir ki, artık inanılacak bir değer de kalmadı, karşı çıkılacak düzen de*” şeklinde olan tümce “*ama siz de haklısınız Drayman artık inanılacak değer de kalmadı karşı çıkılacak düzen de*” olarak hedef dile aktarılmıştır. Hempf, orijinal tümcede, F.Almanya’da inanılacak düzen veya karşı çıkılacak bir sistemin olmadığı için Dreyman’ın yazacağı bir konunun olmadığını söylerken iki şeye işaret etmektedir: ‘İnanılacak değer’ sözü, Dreyman’ın daha önceki yazılarının ana teması olan ‘insanın değişebileceğine olan inancı’na, ‘karşı çıkılacak düzen’ sözü ise, Dreyman’ın Doğu Almanya’daki intiharlar hakkında sistemi eleştiren makalesine yönelik imalardır. Ancak orijinal replikten çıkarılan tümce, bu anlamda bir bilgi kaybına neden olmamaktadır. Zira sözün başında, Dreyman’ın artık yazmadığı belirtilmiştir.

Örnek 3:

Dreyman'ın yazmış olduğu tiyatro oyununu izleyen ve Dreyman'ın tavırlarını gözlemleyen Yüzbaşı Wiesler, Yarbay Grubitz'e, Dreyman'dan şüphelendiğini ve onun gözetletilmesi gerektiğini düşündüğünü belirtir.

GRUBITZ: Und, wie hat's Dir gefallen? Guter Mann, der Dreyman, was?

WIESLER: Ich würde ihn überwachen lassen.

GRUBITZ: Überwachen? Das Unterrichten verdirbt deinen Instinkt, Wiesler.

WIESLER: Die **OPK** würde ich sogar selbst übernehmen.

(0:08:45)

GRUBITS: Beğendin mi? ... Sence de Drayman iyi değil mi?

WISLER: Onu gözetleteceğim

GRUBİTS: Gözetletmek mi? ...Ders vermek içgüdülerini iyice köreltmış.

WISLER: **Gözetlemeyi** kendim üstleneceğim.

Almanca “OPK”, “*Operative Personenkontrolle*” isim öbeğinin kısaltmasıdır. Dönemin Devlet Güvenlik Bakanlığında kullanılan kısaltmalardan biridir. “OPK”, şüphelilerin, dinleme veya gözetleme yoluyla takibini içerir.¹³⁶ Bu kısaltmanın, Türkçeye olduğu gibi aktarılması durumunda Türk izleyicisi ne denilmek istendiğini anlayamayacaktır. Bu nedenle kısaltmanın içeriğini özetleyen “gözetlemek” eylem sözcüğü kullanılmıştır. Dolayısıyla bir faaliyet ismi kısaltması, bir eylem sözcükle değiştirilmiştir. Böylece, kaynak dilin hedef dilde anlaşılabilirliği sağlanmıştır.

Örnek 4:

Bakan Hempf'in talimatıyla gözetlenme kararı alınan yazar Dreyman'ın evine gizlice dinleme cihazları yerleştirilecektir. Yarbay Grubitz, Yüzbaşı Wiesler'ya, yarın bu işlemin yapılacağını söyler.

¹³⁶ bkz. <http://www.stasiopfer.com/abkuerz.html> adresinden 21 Aralık 2012'de alındı.

GRUBITZ: Der **OTS** steht ab morgen früh auf Dein Zeichen für die Verwanzung bereit.

(0:16:02)

GRUBITZ: **Birim**, dinleme tertibatını yerleştirmek için emrini bekliyor.

Almanca “*OTS*”, “*operativ-technische Sektor*” kavramının (opretatif-teknik birim) kısaltmasıdır. “*OTS*,” gözetleme, dinleme için gerekli donanımın bulunduğu ve uygulandığı birimdir.¹³⁷ Birim adının kısaltması olan “*OTS*” yerine, sadece “*birim*” denilmesi yeterli olmuştur, zira tümcenin devamında birimin görev alanı belirtilmektedir.

¹³⁷ bkz. <http://www.stasiopfer.com/abkuerz.html> adresinden 21 Aralık 2012’de alındı.

8. SONUÇ VE ÖNERİLER

8.1 Sonuç

İnsanların varlıklarını sürdürebilmesi için birlikte yaşadığı diğer insanlarla iletişim kurması gerektiği gibi, toplumların da varlıklarını sürdürebilmesi için diğer toplumlarla iletişim kurması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında, iletişim aracı olarak ortaya çıkan çeviri olgusunun, evrende iki ayrı dili konuşan insanoğlunun var olduğundan bu yana var olmuş olması olasıdır. Dolayısıyla, günümüzde çeviribilimin uygulama alanına giren çeviri olgusu, evrenin en eski uğraşlarından biridir.

Tarihi süreci içerisinde çeviri olgusu, yazılı metin çevirisi kapsamında değerlendirilmiş, bu metinlerin çevirisinde, “*sadık çeviri*” ve “*serbest çeviri*” şeklinde iki farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu anlamda kimi zaman kaynak metindeki sözcük yapılarına dahi sadık kalınmak istenmiş, kimi zaman da çok daha serbest, uyarlama şeklinde çeviriler yapılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan yaklaşımların büyük bir çoğunluğu birebir çeviri niteliğindeki kaynak metin normlarına bağlı kalma anlayışında oldukları için “*kaynak odaklı çeviri*” yaklaşımı olarak adlandırılmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bu yaklaşımın aksine, hedef kültür normlarına öncelik vererek hedef dil ve kültür normlarını dikkate alan “*hedef odaklı çeviri*” anlayışı benimsenmiştir. Gelişim sürecinde çevirinin, *sözcüğü sözcüğüne* mi, yoksa *anlamı anlamına* mı yapılması gerektiği sorunu üzerinde durulmuş, çevirinin, hedef kültür ve alıcılarına yönelik işlevi olduğunu ileri sürerek anlam aktarımını savunanlar olduğu gibi, özellikle sözcüklerin dizilişinin dahi bir gizem içerdiğine inanılan kutsal metinlerin çevirisinde kaynağa bağlı kalma taraftarı olanlar olmuştur. Bu doğrultularda geliştirilen kuramlar arasında, hedef metin ile kaynak metin arasındaki ilişkiyi tanımlayacak bir ölçüt olarak *eşdeğerliği* savunan kuramlar çok tartışılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte ortaya çıkan anlayışa göre çevirinin salt ya da öncelikle dilsel bir aktarımla sınırlı olmadığı, aynı zamanda kültürel bir aktarım olduğu görüşü benimsenmiştir. Kuramcılar, anlayışları doğrultusunda çeviri yöntemleri geliştirmiştir: Metin türlerine göre çeviri yöntemleri (Reiß), okuyucu beklentilerine yönelik çeviri yöntemleri (Savory), kaynak dili ve hedef dili temel alan çeviri yöntemleri (Newmark),

çeviri işlemi etkenlerine göre çeviri yöntemleri (Vinay ve Darbelnet) gibi birçok çeviri yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntemler, kaynak metinleri temel alan yöntemler ve hedef metinlere yönelik yöntemlerdir.

Çevirinin değerlendirilmesinde temel ölçüt olarak görülen “eşdeğerlik”, tartışılan bir olgudur. Kaynak dil söylemiyle hedef dil söyleminin, anlam, biçim, işlev ve iletişim açısından eş değerde olması anlamını taşıyan “eşdeğerlik”, çeviri etkinliğinde mutlaka gözetilmesi gereken bir olgudur. Bu bağlamda, çeviride eşdeğerlik, kodlanmış dilsel göstergelerin aktarımıyla değil, onların anlam ve değerlerinin aktarımıyla sağlanabilir. Çeviribilimciler ve dilbilimciler tarafından farklı eşdeğerlik çeşitleri ortaya konulmuştur: “Düzanlamsal eşdeğerlik”, “yananlamsal eşdeğerlik”, “metin türü normlarına göre eşdeğerlik”, “edimsel eşdeğerlik”, “biçimsel-estetik eşdeğerlik”, “dilsel eşdeğerlik”, “dizisel eşdeğerlik”, “dizimsel eşdeğerlik” vb. Eşdeğerlik ne kadar farklı sınıflandırılırsa sınıflandırılırsın, çeviri etkinliğinde sağlanmak istenen eşdeğerlik, farklı yapıdaki dil ve kültürler nedeniyle her zaman olanaklı olamamakta ve birebir örtüşen mutlak bir eşdeğerlik sağlanamamaktadır. Bu nedenle, çeviride mutlak bir eşdeğerlik yerine ağırlıklı eşdeğerlik türünün karşılanabilmesi önemlidir. Çeviriyi dil çifti bağlamında ele alan yaklaşımların birçoğunda, sözcük ve metin düzeyinde kaynak metni temel alarak bir “denklik” ya da “eşdeğerlik” bulma çabaları görülmektedir. Bu iki kavramın yetersiz kaldığı durumlarda ise “yeterlik” veya “kabul edilebilirlik” tartışmaları ortaya çıkmaktadır.

Çeviri olgusunun yorumlanması ve normlarının belirlenmesinde, çok defa “göstergebilim”, “anlambilim” ve “yorumbilim”den faydalandığı görülmüştür. “Göstergebilim”, bir metnin ya da görüntünün belirgin, ortada olan anlamını değil, onun anlamının arkasında yatan anlamın keşfedilmesini sağlamaktadır. “Anlambilim” ise, göstergeler ya da sözcükler ile bunların göndermeleri arasındaki bağlantıya ağırlık vermekte, adlandırma, düzanlam, yananlam, doğruluk gibi özellikleri incelemektedir. Dolayısıyla anlambilim, görülebilen, duyulabilen ve belli bir anlamı olan birimlerden oluşan göstergelerin anlamlarını ele alıyor olmasıyla, doğal diller dışındaki anlamlı dizgelerle ilgilenen göstergebilimden ayrılmakta ve onun aksine, dillerdeki anlam evrenini incelemektedir. “Yorumbilim” ise, dilin olağan yorumuyla, tüm olası yorumlarını belirleyip, deyişlerin her bir yorumda kazandıkları anlamlarını belirten,

doğruluk, geçerlilik, tutarlılık, içme, eşdeğerlik gibi kavramları tanımlayarak, deyişler ile anlamları arasındaki ilişkiler konusunda olasılıkları ortaya koymaktadır.

Araştırmamızda, çeviri ve çeviriye ilişkin önemli bilimsel temel ve kavramların incelenmesinden sonra çalışmamızın temeli olan film, dublaj ve eşleme konusu detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Hayatımızda oldukça önemli bir yer edinmiş olan filmler, 19. yüzyılın sonunda bir halk eğlencesi olarak ortaya çıkmış, geniş bir izleyici kitlesinin hayali gereksinimlerine hitap ettikleri için de başarılı olmuştur. Filmleri yapanlar, izleyiciyi daha çok etkileyebilmek için sinemadan yararlanmıştır. Sinemanın sanatsal kaynaklarının çoğu sinemacılar tarafından keşfedilmiştir. Sinemanın keşfi, çeşitli alanlardaki gelişmelerle birlikte gerçekleşmiştir. 19. yy.daki mekanik gelişmelerle, bu dönem mucitleri, birbirinin icatlarına benzer icatlar yapmıştır. Sinemanın gelişimi, genel anlamda, oyuncuların seslerinin duyulmadığı, konuşmaların “*ara yazılar*” ile verildiği filmlerin dönemini kapsayan “*sessiz sinema*” ve oyuncuların konuşmaların yazılar aracılığıyla değil, sesle/sözle verildiği filmlerin dönemini kapsayan “*sesli sinema*” olmak üzere iki dönem altında değerlendirilmektedir. Türkiye’de ise, sinema, bilimsel olarak, ilk denemelerin yapıldığı “*ilk dönem*”, Türk sinemasının, bir tiyatro topluluğunun elinde kaldığı “*tiyatrocular dönemi*”, “*geçiş dönemi*”, tiyatroculara karşı bir tepki olarak çıkan akımın yer aldığı “*sinemacılar dönemi*” ve günümüze dek uzanan “*yeni sinema dönemi*” şeklinde beş dönem altında değerlendirilmektedir. Sinemayı anlamak, sinemadaki yaratma çabalarına yön vermek, sinema ürünleri olan filmlerin dayandığı ilkeleri açıklamak amaçlı görüşlerin, yaklaşımların, tutumların birbiriyle uyum ve bir bütün içerisinde ortaya konulmasını sağlamak üzere “*sinema kuramları*” geliştirilmiştir.

Diğer yandan, insan gerçekliğini yansıtan sinema sanatı, anlamın ve mesajın üretiminde ve iletiminde kendine özgü özel bir dil kullanmaktadır ve bu dil, anlam üreten göstergeler dizgesine sahiptir. Dolayısıyla sinema ürünü olan filmler, görsel ve işitsel göstergeler dizgesinden oluşmaktadır. Kostümler, dekor, sahne donanımı, ıııklandırma, çekim biçimleri, müzik, ses efektleri vb. ve bunların anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde montajı ve kurgulanması, “*sinema dili*”ni oluşturmaktadır.

Araştırmamız esnasında, sinemanın, hem “*göstergebilim*” hem de “*anlambilim*” ile yakın ilişki içinde olduğu görülmüştür. Film çözümlemesinde önemli bir yer sahibi olan ve sinemanın, yaptıklarını nasıl yaptığını tanımlamaya yardımcı olan “*göstergebilim*”, anlamlara ulaşımı mümkün kılmaktadır. Anlamı dışarıda bırakarak dille ilgili bir değerlendirme veya çözümleme yapılamayacağı için de “*anlambilim*”den faydalanılmaktadır.

Bir filmi değerlendirirken veya incelerken, onun ortaya çıkış aşamaları hakkında kısmen de olsa bilgi sahibi olunması gerektiği düşüncesinden hareketle, araştırmamızda *film yapım aşamasına* da yer verildikten sonra film, *kitle iletişimi ve kültürlerarası iletişim açısından* ele alınmıştır. Birer kültür üreticisi olarak kitle iletişim araçları, geniş halk kitlelerini ideolojik, dilsel ve kültürel olarak biçimlendirmektedir. Bu bağlamda, kitle iletişim araçlarının, nasıl bir rol oynadığı, söz konusu farklılıkları nasıl temsil ettiği önem arz etmektedir. Bu noktada, günümüzde en yaygın iletişim araçlarından televizyon ve sinema ürünleri filmler ön plana çıkmaktadır. Filmler sayesinde, izleyici, farklı kültürlerden insanların, dilini, kültürünü, yaşam tarzını, çevresini vb. görüp duyarak tanır, onları anlamaya başlar, böylelikle yabancıya karşı hoşgörüsü artar, kendi dilinin ve kültürünün farkına varır. Farklı dil ve kültürlerin gelişmesine katkıda bulunan yabancı filmlerin çevirisi, bu nedenlerden dolayı büyük bir öneme sahiptir. Filmde, insanların, yasayış biçimi, hitap ve selamlama şekilleri, tepkileri gibi daha birçok kültürler yer almaktadır. Farklı kültürel özelliklerden kaynaklanan anlaşılmazlıkların ve yanlış değerlendirmelerin önlenmesi için, kültürlerin ve dilin, tanınıp, doğru yorumlanıp analiz edilerek hedef dile aktarılması, her iki kültürün özelliklerinin ve dili kullanım biçimlerinin çok iyi bilinmesi gerekmektedir. Ancak bu durumda kültürlerarası iletişim sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmiş ve negatif etkilenmeler önlenmiş olur.

Yabancı filmlerin, hedef dile aktarımında kullanılan çeviri türü “*görsel-işitsel çeviri*” olarak adlandırılmaktadır. Araştırmamızda “*film çevirisi*” olarak ele aldığımız bu çeviri türünde, çevirinin yapıldığı metin “*görsel-işitsel metin*” olarak değerlendirilmektedir. Görsel-işitsel metinlerin, görsel kanaldan ve işitsel kanaldan iletilen on farklı kodundan bahsedilmektedir. Yazılı olan görsel-işitsel metinlerin, kaynak dilin kültürel özelliklerini taşıyan ve doğallığını sağlayan niteliklerini içeren “*dilsel kod*”, gülmeler, duraksamalar, ses yüksekliği ve tonlama gibi ses niteliklerini

kapsayan “*dil dışı kodlar*”, müzik, şarkı ve özel ses efektlerini içeren “*müzikal ve özel efekt kodu*”, filmde yer alan bir karakterin veya nesnenin çıkardığı sesler ile görüntünün dışından gelen sesleri kapsayan “*ses düzeni kodu*”, işitsel kanaldan ileti gönderen kodlardır. Diğer yandan, çekimin farklı türleriyle iletilen “*planlama kodu*”, görüntüdeki oyuncunun ağız ve dudak hareketleri ile proksemik ve kinetik kodları içeren “*hareket kodları*”, görüntüsel göstergeler, belirticiler ve simgelerden oluşan “*ikonografik kodlar*”, renklerin kullanımına, bakış açısına, aydınlatmaya ilişkin “*fotografik kodlar*”, film sahnesindeki yazılı mesajları içeren “*grafik kodlar*”, görüntüsel göstergesel çağrışımlarla oluşan “*sözdizimsel kodlar*”, görsel kanaldan ileti gönderen kodları oluşturmaktadır (Chaume, 2004: 16-23).

Film çevirisinde, öncelikle her iki dil ve kültürün özellikleri ve incelikleri çok iyi bilinmeli, bu özellikler gözetilerek, filmin ortaya çıkış amacına ve hedef kitlesine uygun çevirisi yapılmalı, bunu yaparken de çevirisel eşdeğerlik ile ilgili belirli kıstaslara dikkat edilmeli, filmin içeriği ve biçimi bozulmadan hedef dile aktarılacak filmin kendi izleyicinin üzerinde oluşturduğu etkinin aynısı olmasa dahi benzeri, hedef dil izleyicisi üzerinde sağlanabilmelidir. Film çevirilerinde temel kaynak, senaryodan elde edilen “*diyalog metni*”dir ve bu metnin tarzı, çeviride yönlendirici olmaktadır. Örneğin, bir sanat filmi söz konusuysa, çevirmenin, filmde geçen kavramları hedef dile doğru aktarabilmesi için öncelikle bu konuda bir ön hazırlık yapması gerekebilir.

Yazınsal metin çevirmeninden farklı olarak *film çevirmeni*, film çevirisinde, görselliği de yaşayarak olayların içinde olabilmektedir. Kendisi de bir okuyucu gibi kendi hayalini yaratmak zorunda kalmadan, gördüğünü ve duyduğunu yaşayarak çevirisini yapar. Belki de bu yüzden çevirisine, yazınsal metin çevirmeninden daha fazla duygu katabilir. Ancak bunu başarabilmesi için öncelikle her çevirmenin taşıması gereken temel özelliklerden biri olan, her iki dile hâkimiyetinin olması gerekmektedir. Dilin kültürü, dilbilgisi, deyimleri, hicivler gibi incelikleri vb. hakkında yeterli bilgiye sahip olmayan bir çevirmen, çok iyi bir filmi etkisiz hale getirebilir. Yazınsal metin çevirmenleri için geçerli olan, çevirmenin taşıması gereken özellikleri, yetileri gibi unsurlar, temel anlamda film çevirmeni için de geçerlidir. Ancak, bir film çevirisinde çevirmenin herhangi bir yazınsal çeviriye kıyasla dikkat etmesi gereken çok daha farklı hususlar bulunmaktadır. Tüm çeviri süreçlerinde bilinçsizce de olsa, önceden benimsenmiş yerleşik düşünceler, yöntemler ve varsayımlar gibi açıkça belirtilmeyen

ilkelerle göre çeviri yapılmaktadır. “*Çeviri prensipleri*” olarak ele aldığımız bu ilkeler, çeviri öncesinde, çeviri esnasında ve çeviri sonrasında uyulması gereken hususları belirtmektedir.

Sessiz film döneminde filmlerin ses/söz içermemesi nedeniyle çeviri sorunu yaşanmazken, 1920’li yıllarda sesli filme geçişle birlikte çeviri sorunu ortaya çıkmıştır. Gündeme gelen *dil sorununu* aşmak için farklı çeviri teknikleri geliştirilmiştir. İlk ve uzun süre kullanılmış olan tekniklerden biri orijinal kaydın, izleneceği ülkenin diline ara yazılarla aktarılması olmuştur. Daha sonra, filmler, istenen dili konuşan oyuncularla farklı dillerde yeniden çekilmiştir. Bu uygulamanın dezavantajları nedeniyle de ülkenin tercihi göre, altyazı ve dublaj yöntemleri denenmiştir. Ancak altyazılı filmler okuma yazması olmayan veya görme sorunu olan izleyiciler tarafından kabul görmemiştir. Kimi ülkelerde ise, üstten konuşma yöntemiyle çeviri kullanılmıştır. Ancak altyazı veya üstten konuşma yoluyla gerçekleştirilen yeni versiyonlar, bilgide ve duygusal yaşantıda büyük kayıplara neden oldukları gerekçesiyle itibar görmemiştir. Böylelikle, dil engelini aşabilmek için alternatif bir çözüm yolu olarak ortaya çıkan dublaj yöntemi gelişmiştir. Dublajda, sesleri, farklı kanallara ayıran bantlar kullanılarak, oyuncuların sesleri ile ses efektleri, ortam sesleri ve müzik birbirinden ayrılmıştır. Böylelikle, dublaj yönteminde bu teknolojiye yararlanılarak sadece diyalog/söz kanalı değiştirilmiş, ses bandının kalan kısmına müdahale edilmemiştir. Ses kanallarının bu şekilde ayırarak dublajı gerçekleştirme şekli günümüzde kullanılmaya devam edilmektedir. Ülkemizde ise, sinema salonlarından gösterilen yabancı filmlerin Türkçe dublajı 1930’lardan sonra yapılmıştır. 1970’li yıllarda, ilk olarak bir Fransız dizisinin Türkçe dublajı yapılarak televizyonda yayınlanmıştır. TV dizilerinin yayınlanmasıyla 1970 yılından itibaren izleyiciler, sinema yerine evlerinde film izlemeyi tercih etmiştir. Televizyon dizilerini seslendirenler, dönemlerinde popüler olmuştur. Bu kırk yıllık sürede çok başarılı seslendirme sanatçıları yetişmiş ve Türkiye seslendirme alanında en başarılı ülkelerden biri olarak gösterilmiştir.

Sesli filme geçişle başlayan *film çeviri yöntemleri* arayışının neticesinde günümüzde, en çok tercih edilen yöntemler, izleyicinin, kendisine yabancı olan orijinal sözlerin anlamını yazı olarak takip ettiği “*altyazı*”, filmi kendi dilinde duyduğu sözlerle takip ettiği ancak orijinal sesi arka planda duymaya devam ettiği “*üstten konuşma*”, orijinal sesi hiç duymadan filmi tamamen kendi dilinde sesle takip ettiği “*dublaj*”dır.

Ülkemizde sinemalarda gösterilen yabancı filmler izleyiciye “altyazı” ile sunulurken, televizyonda gösterilen filmler, genellikle dublajla sunulmaktadır.

Araştırmamızın temelini oluşturan *dublaj*, film çeviri yöntemleri arasında izleyiciler tarafından en çok tercih edilen yöntemdir. Zira dublajda izleyici, filmi anlamak için yazı takip etmek zorunda değildir ve duyduğu sözler ve sesler ekranda görünen oyuncuya aitmiş izlenimine kapılarak, filmi daha doğal bulmaktadır. Dublajlı filmin, orijinali gibi doğal ve anlaşılır olması, ancak, filmin işitsel öğelerinin yanı sıra, görsel öğelerinin de dikkate alınmasıyla sağlanabilir. Dolayısıyla, dublajlı filmin işitsel unsurlarının, orijinal filmin görsel unsurlarına mümkün mertebede uyması, diğer bir deyişle *eşleme*ye dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle, dublajın hedefi, filmin sanatsal niteliğini, tarzını (biçimini), amacını ve hedef kitlesini dikkate alarak, yabancı dili anlaşılır kılmak ve izleyicide, duyduğu sözleri, gördüğü oyuncular konuşuyormuş izlenimini uyandırmak, sözlerin doğal karşılanmasını sağlamak, böylelikle orijinal filmin kendi izleyicisi üzerinde gösterdiği etkinin benzerini hedef dil izleyicisi üzerinde de göstermesini mümkün kılmaktır.

Araştırmamızda, dublaj etkinliğinin bir bütünlük içerisinde daha iyi kavranabilmesi açısından yöntemin teknik işleyişi hakkında fikir sahibi olunmasında yarar görüldüğü için yönteminin, dış ülkelerdeki ve ülkemizdeki aşamaları kısaca aktarılmıştır. Ülkemizdeki ve yabancı ülkelerdeki dublaj aşamaları karşılaştırıldığında, dış ülkelerde, farklı iki çevirmen tarafından uygulanan ham çeviri ve eşleme çeviri şeklindeki iki aşamalı çevirinin, ülkemizde uygulanmadığı, çevirinin eşleme de dikkate alınarak tek bir kişi tarafından yapıldığı görülmüştür.

Dublaj yöntemiyle film çevirisinde rol alan herkesin dikkat etmesi gereken ortak nokta “*eşleme*”dir. Film metninin çevirisi aşamasında yer alan çevirmen, seslendirme aşamasında yer alan seslendirme yönetmeni, seslendirme sanatçıları ve ses teknisyeni görüntü ile sesin eşlenmesine dikkat eder. Eşleme kavramıyla belirtilmek istenen sadece senkron değildir elbette. Görüntü ile sesin uyumunda/örtüşmesinde dikkat edilmesi gereken, eşzamanlılık dışında daha farklı hususlar da bulunmaktadır. “*Eşleme türleri*” olarak detaylı bir şekilde ele aldığımız bu hususlar, çeviribilimciler tarafından farklı sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Bu alanda önemli isimler olan Fodor, Whitman-Linsen ve Herbst’in görüşlerine yer verilmiştir. Bu üç bilim adamının sınıflandırmaları

ışığında kendi sınıflandırmamız yapılmıştır. Buna göre, söylenen söz ile oyuncunun ağız hareketlerinin eşzamanlılığına “*ağız senkronu*”, özellikle yakın çekimde olan oyuncunun belirgin dudak hareketlerine uygun sesin seçilmeye çalışılmasına “*fonetik eşleme*”, ses, söz, konuşma şekli, vb. ile karakterin bütünlük oluşturmaya “*karakter eşlemesi*”, telaffuz özellikli aksan, lehçe, ağız kullanımların hedef dilde yansıtılmasına “*dil varyasyonları eşlemesi*”, filmde yer alan görsel ve yazılı bilgilerin, kültürel dokuların hedef dile aktarılmasına “*görsel içerik eşlemesi*”, filmde bir anlam taşıyan, bir mesaj ileten dil dışı etkenlerin, öğelerin hedef dilde yansıtılmasına “*paralinguistik eşleme*”, paralinguistik eşleme kapsamında, ses tonu, vurgu gibi sesin bileşenlerinin içerdiği anlamı yansıtacak şekilde aktarımına “*prozodik eşleme*”, filmdeki karakterin bir özelliği olan veya duygu durumunu yansıtan konuşma hızının hedef dilde korunmasına “*konuşma hızı eşlemesi*” ve son olarak da oyuncunun beden diliyle ilettiği mesajların hedef dilde doğru anlaşılmasının sağlanmasına ve sözlü mesaj ile bir bütünlük oluşturacak şekilde eşlenmesine “*beden dili eşlemesi*” denilmiştir. Bu eşleme türleri bir çeviri türü niteliğinde değildir; zira eşleme kavramıyla, görüntü ile ses ve sözün örtüşmesi, bir bütünlük sağlaması vurgulanmaktadır.

Filmlerin, kültürlerarası iletişimde üstlendikleri rolleri, farklı dil ve kültürleri tanıtmak, kendi dil ve kültürünün farkına varılmasını sağlamak, ‘öteki’ye karşı hoşgörüyü artırmak gibi nitelikleri nedeniyle, yabancı filmlerin çevirisi, kaynak dil ve kültür üzerindeki etkileri açısından çok önemlidir. Bu açıdan, kaynak dilin iletisini, görsel düzlemle uyum içerisinde hedef dille işitsel kanaldan aktaran *dublaj çevirisi*, diğer film çeviri türlerinden çok daha fazla önem arz etmektedir. Dolayısıyla *dublaj çevirmenin* de bu doğrultuda sorumlulukları bulunmaktadır. Çevirmen, film çevirisinde dikkat edilmesi gereken bütün genel hususları bilmeli ve bunlara dikkat etmeli, ayrıca, işitsel çeviri yapıyor olmanın da getirdiği teknik bilgiye sahip olmalı ve gerekli özeni göstermelidir. Zira ancak başarılı bir dublajı izleyen kişi, filmi, kendi dilinde rahatlıkla anlayabilmekte, filmin büyüüne çok daha rahat kapılarak, dublajın “benzer tepki sağlama” amacını yerine getirmektedir.

Görülüyor ki, film çevirisi, hem görsel hem işitsel özellik taşıması nedeniyle yazınsal çevirilerden çok daha çetin bir iştir. Film çeviri yöntemleri arasından da dublaj, diğer film çeviri yöntemlerine kıyasla çok daha zahmetli bir iştir. Aynı zamanda diğerlerine nazaran daha pahalı bir işlemdir. Bu nedenle her ülke dublaj yoluyla çeviriyi

tercih etmez. Özellikle Almanca, Fransızca, İspanyolca ve İtalyanca konuşan ülkeler ve diğer Avrupa ülkeleri “dublaj”ı tercih eden ülkelerdir. Rusya, Polonya ve diğer büyük veya orta büyüklükte dilsel topluluklar, dublaj maliyetini karşılayamayan ve bu nedenle “üstten konuşma” yöntemini tercih eden ülkelerdir. Birçok Avrupa dışı dilsel toplulukların yanı sıra, okuryazarlık oranı yüksek olan bazı küçük Avrupa ülkelerinde dublajdan ziyade “altyazı” tercih edilmektedir.

Üç ana bölümden oluşan araştırmamızın birinci ve ikinci bölümünde, kuramsal veriler ve bunların değerlendirilmesiyle oluşturulan altyapıdan sonra, üçüncü bölümde, araştırmanın örneklemini oluşturan Alman yapımı “*Das Leben der Anderen*” adlı filmin, “*Başkalarının Hayatı*” adlı Türkçe dublajlı çevirisinde, eşlemeyi sağlama çabasından kaynaklanan çeviri güçlüklerinin incelenmesi ve orijinal diyalog metni ile çeviri metninden somut örneklemeler alınarak karşılaştırılması yapılmıştır. Çeviri sorunları bağlamında incelediğimiz film, daha önce kuramsal bilgiler ışığında oluşturduğumuz eşleme türleri sınıflandırmamız doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeden sonra, eşleme haricinde filmin çevirisinde karşılaşılan çeviri sorunları incelenmiştir.

İncelemek üzere seçtiğimiz “*Başkalarının Hayatı*” adlı filmde, Doğu Almanya adıyla bilinen eski “Demokratik Almanya Cumhuriyeti” hükümeti döneminde, uygulanan son derece sıkı kontrol ve gözetimin neticeleri konu alınmıştır. Film politik rejim eleştirisinden daha çok, kişilerin ruh hallerini derinlemesine inceleyen, karakter tahlilleri yapan bir filmidir.

Araştırmamızın odağını oluşturan *eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunlarına* geçmeden önce, öncelikle orijinal film izlenmiş, filmin Almanca diyalog metni ile filmdeki diyaloglar karşılaştırılmıştır. Yazılı kaynaklardan edindiğimiz, diyalog metninin sadece diyalogları değil, filmin seyrini belirten açıklamaları da içerdiği bilgisinin doğruluğu görülmüştür. Zira orijinal film ile birlikte gönderilmiş olan Almanca *diyalog metni, bir nevi özet senaryo niteliğindedir*. Daha sonra filmin Almanca diyalog metni ile filmin Almanca diyalogları karşılaştırılmış, bunun neticesinde, yazılı diyalog metninde ve film sahnelerinde bazı değişiklikler yapılmış olduğu görülmüştür. Dolayısıyla film ile birlikte gelen *metin, nihai metin değildir* ve filmin çekim aşamasında yapılan değişiklikleri içermemektedir. Bu nedenle Almanca metin, film izlenerek düzeltilmiştir. Daha sonra filmin Türkçe metni ile Türkçe dublajı

kıyaslanmıştır. Bu kıyaslama neticesinde, çevirmenin yapmış olduğu metinde değişiklikler yapılmış olduğu görülmüştür. Bu da bize, çevirmenin yapmış olduğu *çeviri metninin (tekstin) de nihai metin olmadığını*, seslendirme/kayıt aşamasında ifadelerde değişiklikler yapılabileceğini göstermiştir. Film izlenerek düzeltilmiş olan orijinal metin ile yine film izlenerek düzeltilmiş olan tekst de kıyaslanmıştır. Bu karşılaştırmada, *çevirmenin orijinal diyalog metninden çeviri yaptığı* anlaşılmıştır. Zira Almanca metninde yer alan ancak filmde değiştirilmiş olan bir bilgi, metne göre çevrilmiştir. Orijinal film, dublajlı film, diyalog metni, tekst incelemesinden sonra, araştırmamızın odağını oluşturan “*eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları*” tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, çevirmenin ve seslendirme yönetmeninin yapmış olduğu ekleme, çıkarma, kısaltma, tümce değiştirme vb. değişiklikler tespit edilmiş, bunlar bir düzen içerisinde verilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada, Almanca film ile Türkçe dublajı çok kez izlenmiştir. Hatta film, yavaşlatılarak izlenmiştir. Bu yavaşlatma sayesinde ses, söz - görüntü, hareket eşlemesi çok daha iyi tespit edilebilmiştir.

Amacımızın film çevirisi eleştirisi yapmak değil, çeviribilim kapsamında dublajda eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunlarına ilişkin kuramsal bilgilerin uygulamadaki yerlerini göstermek olduğundan, kuramsal bilgiler ışığında filmde örnekler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda gerçekleştirdiğimiz inceleme sürecinde, elde ettiğimiz kuramsal bilgiler haricinde uygulamada farklı yolların da olabildiği görülmüştür. Araştırmamızın kuramsal kısmında oluşturduğumuz eşleme türleri sınıflandırmamız kapsamında filmde aldığımız kesitler incelenmiş, eşlemeyi zorlaştıran ve kolaylaştıran etkenler, çevirmenin başvurduğu çözüm yolları, gözden kaçırdıkları vb. tespit edilerek gerektiğinde çözüm önerilerinde bulunulmuştur. Nitel ve nicel araştırma yöntemiyle, çeviribilim kapsamında değerlendirilen film çevirisinde, dublajda eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunlarına ilişkin elde ettiğimiz bulguları şöyle özetleyebiliriz:

Almanca filmde alınan kesitler ile bu kesitlerin Türkçe çevirilerinin eşleme kapsamında incelenmesi neticesinde, kuramsal olarak elde ettiğimiz bilgilerin büyük bir çoğunlukla uygulamaya yönelik olduğu görülmüştür. Diğer yandan, kuramsal bilgilerin, uygulamada beklenen sonucu vermediğine de tanıklık edilmiştir. Şöyle ki, **ağız senkronu** sağlamak için yapılan hece sayımının, her zaman için doğru neticeye

ulaştırmadığı, hece sayısı kadar hecelerin söyleniş uzunluklarının ve sözcük aralarında verilen boşlukların da senkrona etkili olduğu görülmüştür.

Filmin dublajında, senkrona, özellikle oyuncunun görüntüde (G) olduğu ve ağız hareketlerinin görülebildiği, yakın çekim sahnelerinde dikkat edildiği görülmüştür. Orijinalinden daha kısa olan repliklerde senkronu sağlamak için söze geç başlanmış veya erken bitirilmiştir. Ancak bu durum, oyuncunun belirgin dudak hareketlerinin olması nedeniyle kimi zaman, “ağız kaldı” durumunu engelleyememiştir. Söze geç başlanması veya erken bitirilmesi, telaffuzunda belirgin dudak hareketi gerektirmeyen seslerden oluşan sözcüklerin söylendiği durumlarda sorun olmamıştır. “Ağız kaldı” durumunu engellemek için ifadeye söz(cük) veya nida eklenmiştir. Filmdeki karakterin konuşmasına başlarken ya da konuşmasını bitirirken görüntüde olmaması ise, senkronu kolaylaştırmıştır. Bunların haricinde, senkronu sağlamak için konuşma hızı yavaşlatılmıştır. Ancak bu durum karakterin profil özelliğini, duygu durum göstergesini ve konuşma hızının beden diliyle uyumunu zedelemiştir.

Hedef dil repliğinin, kaynak dil repliğinden daha uzun olması nedeniyle sözün geç bitmesi senkron sorunu oluşturmuştur. Ancak sözün geç bitmesine rağmen senkronun sorun olmadığı da gözlemlenmiştir. Şöyle ki, oyuncunun sözünü tamamlamış olmasına rağmen ağzını hemen kapatmamış olması ve aşan sözün, oluşumu için belirgin dudak hareketi gerektiren sesleri içermemesi, senkronu kolaylaştırmıştır. Diğer yandan, oyuncunun konuşma sırasında görüntü dışı olduğu karelerin süresi ile konuşma sırasında verdiği araların senkronu kolaylaştırdığı görülmüştür. Bunların dışında kimi zaman isimlerin yerine adıl kullanılmış, kimi zaman tekrar niteliğinde olduğu için çıkarma yapılmış, kimi zaman ise tümceyi kısaltacak şekilde eş veya yakın anlamlı söz(cük)ler kullanılmıştır.

Senkrona ilişkin film analizimiz esnasında, özellikli bir durum fark edilmiştir: “Boş ağız” durumunu engellemek için replik ekleme. Filmin orijinalinde, kameraya doğru yaklaşmakta olan oyuncunun arkadaşlarıyla konuştuğu görülmekte ancak repliği bulunmamaktadır. Türkçe dublajında ise, izleyicinin “boş ağız” izlenimine kapılmaması için bağlama uygun replik eklenmiştir.

Filmin dublajında, senkronu sağlamak için başvuru olan tüm bu yolların, bağlama uygun olmasına, ifadenin içeriğini ve biçimini değiştirmemesine, diğer bir ifadeyle karakterin üslubuna uygun olmasına ekseriya dikkat edildiği görülmüştür. Filmin genelinde, izleyiciyi oldukça rahatsız eden bir senkron sorunu göze çarpmamaktadır. Diğer yandan, senkronu sağlamak için seslendirme yönetmeninin kayıt aşamasında replikte bazı değişiklikler öngördüğü saptanmıştır.

Oyuncunun görüntüde olduğu sahnelerde ve özellikle oyuncunun dudak hareketlerinin net bir şekilde görüldüğü durumlarda *fonetik eşleme* önem kazanmıştır. Özellikle çıkış yeri dudak olan /b/, /p/, /m/ gibi ünsüzler ile dudakların yuvarlak ve düz oluşuyla telaffuz edilen /o/, /u/, /i/ gibi ünlülerin, fonetik eşleme açısından oldukça sorunlu sesler olduğu görülmüştür.

Filmde, izleyicinin özellikle dikkatini çekebilecek olan seslerin eşlenmesine özen gösterildiği, bu anlamda, öncelikle tümce başlangıçlarındaki ses uyumuna dikkat edildiği, tümce sonlarındaki ses uyumunun ikinci sırada yer aldığı görülmüştür. Diğer yandan, işitsel beklentiyi yönlendiren ağız/dudak hareketleri, kimi zaman seslerin, yanlış telaffuz edildiği izlenimine neden olmuştur.

Film incelememizde, herhangi bir müdahaleye gerek kalmadan fonetik eşlemeyi kolaylaştıran unsurların olduğu saptanmıştır. Bunlar, her iki dilde aynı kullanılan sözcüklerin (aktarma sözcükler) veya benzer seslerin sözdiziminde aynı noktada geçmesi, karakterin çok belirgin dudak hareketlerinin olmaması ve sakal ve bıyığının olmasıdır.

Fonetik eşlemeyi sağlamak için, tümcede adıl veya eş/yakın anlamlı sözcük kullanılmış, sözdizimi değiştirilmiş, nida, ses veya sözcük eklenmiş veya çıkarılmıştır. Kimi zaman ise, tümcenin sözdiziminde değişiklik yapılmıştır. Yapılan bu değişikliklerin, yer aldığı bağlama uygun olmasına, içeriksel ve biçimsel eşdeğerliği sağlamasına dikkat edilmiştir, ancak bazen de tam bir eşdeğerlik sağlanamayarak ‘kabul edilebilir’ çeviri gerçekleştirilmiştir. Fonetik eşleme bağlamında ele aldığımız örneklerde, özne yerine adıl kullanımı, nida kullanımı, sözdizimi değişikliği, Almanca metinbirimini çıkartarak Türkçe tümceyi buna göre oluşturma, anlam pekiştirici öge kullanma, ifadenin biçimsel ve içeriksel özelliklerine zarar vermezken,

eş/yakın anlamlı sözcük kullanımlarında semantik eşdeğerliğin sağlanamamış olduğu da olmuştur. Eş/yakın anlamlı sözcük seçiminde hedef kültür içerisindeki kullanımı da dikkate alınmıştır. Bütün seslerin fonetik eşlemesinin imkânsız olması nedeniyle filmde, fonetik eşleme bağlamında yaklaşık bir benzerlik yeterli olmuştur. Diğer yandan, seslendirme yönetmeninin, fonetik eşlemeye ilişkin müdahalesinin, senkrona ilişkin müdahalesine kıyasla daha az olduğu görülmüştür.

Karakter eşlemesi açısından yaptığımız incelememizde, seslendirme sanatçılarının ses özelliklerinin, filmdeki bütün karakterle bütünleştiği, seslerin, karakterlerin yaşı, cinsiyeti, yapısı ve özgül kişiliğine uygun olduğu görülmüştür. Diğer yandan, karakter belirleyici etken olarak konuşma hızı ve sosyolekt eşlemesini örneklendirebilmek için filmde sekiz karakter seçilerek incelenmiştir. Bu karakterlerden yedisinin konuşma hızı kişilik özelliklerini yansıtmakta iken bir tanesinin (yazı uzmanı) konuşma hızının orijinalden daha yavaş olması nedeniyle, aslında heyecanlı, aceleci ve tez canlı olarak algılanan karakterin filmin dublajında daha sakin bir karakter olarak algılanmasına neden olmuştur. Konuşma hızının düşürülmesinin nedeni araştırıldığında ise, karakterin repliğinin orijinalinden çok daha kısa olması nedeniyle senkron kaygısı olduğu tespit edilmiştir. Senkronu sağlamak adına konuşma hızının düşürülmesi, karakterin kişilik profilinin değişmesine neden olmuştur. Ancak bu bilgi değişimi, filmin anlam bütünlüğünü olumsuz etkilememiştir.

Aynı zamanda, bir toplumda, bireyin içinde bulunduğu sınıfa, yaşa, özellikle mesleğe göre belirlenen dilleri temsil eden sosyolekt açısından değerlendirilen karakter eşlemesinde, ele alınan sekiz karakterin tümce kuruluşlarına, sözdizimlerine, sözcük seçimlerine, kaba tabirlerine, argo, deyim gibi özellikli dil kullanımlarına bakılmıştır. Genellikle karakterlerin profil özelliğini belirlemede etken olması nedeniyle karakterin sosyolektine uygun sözdizimi kullanıldığı tespit edilmiştir. Diğer yandan karakterlerin argo veya kaba söz ve deyim kullanımları genellikle korunmuştur. Çevirmen, aşırı argoya veya aşırı kaba söze kaçan sözleri ise, yumuşatarak aktarmış veya atlamıştır. Çevirmenin bu tutumunun nedeni, daha önce de belirtmiş olduğumuz yayın ilkeleri gereklilikleridir. Ancak çevirmen, kimi zaman Almanca deyimleri veya argo sözleri, mecazlı anlatımları, Türkçede aynı nitelikte eşdeğer karşılıklarının olmasına rağmen, anlamlarıyla aktarmış, kimi zaman ise, tam tersi bir aktarım gerçekleştirmiştir. Çok nadiren de olsa, bu şekildeki tutumunda senkron kaygısı belirleyici rol oynamıştır.

Diğer yandan, filmde, Bakanlık çalışanlarının sık sık kullandıkları kısaltmalara ve özellikle kullanmayı tercih ettikleri sözcüklere rastlanılmıştır. Çevirmen, filmin konusunun temelini oluşturan döneme ilişkin bu özellikli dil kullanımını hedef dilde hissettirebilmiştir; Bakanlık çalışanlarının sosyolekt özelliği taşıyan kısaltma kullanımlarını, başarılı bir şekilde hedef dile aktarmış, bunun için kısaltmaların açılımlarının anlamlarını hedef dile aktarma yolunu tercih etmiştir. Zira kısaltmaları, açılımlarıyla Türkçeye aktarmış olması halinde senkron sorunuyla karşılaşacaktır.

Dil varyasyonları eşlemesi kapsamında, lehçe, ağız ve aksan ele alınmıştır. İncelediğimiz filmde, lehçe kullanımına rastlanılmamıştır. Farklı bir dil anlamında sadece bir tümce olarak Fransızca kullanılmıştır. Fransızcayı kullanan kişinin bir Alman olması, kısa bir tümce olması ve Fransızca söylenmesinin herhangi özellikli bir anlam taşımaması nedeniyle sözlü olarak Türkçeye çevrilmiştir. Filmde ağız kullanan ve bu nedenle telaffuz farklılığı olan kıdemli başçavuş Laye Udo ile bir sarhoşun telaffuz şekilleri hedef dilde yok olmuştur. Filmde bölge aksanıyla konuşan yazı uzmanının /r/lere vurgu yaparak, /o/ ünlüsünü /ö/ye yakın bir şekilde telaffuz ederek ve genizden konuşması da hedef dilde yok olmuştur. Dolayısıyla filmin dublajında, dil varyasyonları eşlemesine dikkat edilmemiştir.

Görsel içerik eşlemesi kapsamında filmin orijinalinde, görsel düzlemde yer alan yazıların bir kısmı sözlü, bir kısmı ise sözsüz olarak yer almaktadır. Filmde altyazı şeklinde, tarih, saat, şehir, yer, kurum, mekân bildiren yazılar kullanılmıştır. Bu altyazılar, dış ses kanalıyla Türkçeye çevrilmiştir. Bir nesne üzerinde yer alan yazılardan oyun adı, beste adı ve gazete haber başlığı, dış sesle verilirken, daktilo yazıları, yazarın sesiyle, buluşma yerini ve zamanını bildiren yazı, dergi adı ve kapak başlığı (dergi adı verilmemiştir) okuyan kişinin sesiyle verilmiştir. Filmin orijinalinde olmayan ancak Türkçe dublajında, film başlamadan önce siyah zemin üzerinde yer alan ve filmin konusunu oluşturan Doğu Almanya dönemine ilişkin bilginin yer aldığı İngilizce yazı, dış ses kanalıyla hedef dile aktarılmıştır. Bu sözsüz bilgi ileten yazılar, yazının görüntüde olduğu süreyi aşmayacak şekilde seslendirilmiştir. Diğer bir deyişle yazının görüntüde kalış süresi ile sözlü çevirisi senkronudur.

Farkedilen özellikli bir durum ise, yazılı göstergeyle iletilen bir mesajın (buluşma yeri) dublajda görüntüdeki yazının çevirisi şeklinde olmamasıdır. Dublajda geçen buluşma yeri, filmdeki değil diyalog kitabında yer alan buluşma yeridir. Bu nedenle filmin ilerleyen sahnelerinde yazılı mesaja işaret eden görüntülerin yer alması, daha açık bir ifadeyle, buluşma noktası olarak verilen bilgi ile buluşulan yerin farklı olması, izleyicide şaşkınlığa neden olmaktadır.

Bunların haricinde, sözsüz olarak yazı yoluyla iletilen mesajların yanı sıra sözün eşlik ettiği yazılar da olmuştur. Bunlardan daktiloda yazılmış olan durum raporu, onu okuyan kişinin sesiyle hedef dile aktarılırken, ekrana gelen metin, yazarlarının sesiyle hedef dile aktarılmıştır. Çevirmen, tekste, bu ses ayrımlarını karakterin adının yanına (kafa sesi) yazarak belirtmiştir. Ancak filmin bir sahnesinde, orijinalinde dış ses eşliğinde verilmiş olan yazının, dublajda, yazıyı okuyan kişinin sesiyle verilmiş olduğu görülmüştür. Diğer yandan, filmin son sahnelerinde, birden fazla kişi tarafından yazılmış olan metin, izleyiciye okuyan kişinin sesiyle değil, metni yazan kişilerin sesiyle verilmiştir. Ancak filmin dublajında, bu ses ayrımlarına dikkat edilmemiş olması nedeniyle, orijinalinde iki farklı karaktere ait seslerle aktarılan bilgilerin dublajında bir tek kişiye aitmiş gibi tek kişinin sesinden verilmiş olması, metnin anlam bütünlüğünde bozulmaya ve anlam kargaşasına neden olmuştur.

Diğer yandan, filmin hem görsel hem de işitsel olması, çevirmene, görsel düzlem bilgisine eşlik eden sözün yorumlanarak çevrilmesi imkânı, diğer bir deyişle yaratıcı çeviri yapma imkânı sağlamıştır. Çevirmen, sözün kullanıldığı bağlama uygun yorumlama yapmıştır. Kimi sahnelerde, bu nedenle orijinal sözün içerdiği detay bilgi yorumlama nedeniyle hedef dilde yok olmuştur, ancak sahnenin anlam bütünlüğü bozulmamıştır.

Filmde, hedef dile aktarılmamış olan yazılı bilgilere de rastlanılmıştır. Filmde bir binanın girişinde asılı olan ve filmin önemli karakterlerinden olan Christa-Maria'nın çıktığı yere ilişkin bilgi veren “dış doktoru” yazılı tabela, hedef dile aktarılmamıştır. Bu atlama, karakterin kullandığı uyuşturucu ilaçları nereden temin ettiğine ilişkin bilgi kaybına neden olmuştur. Ancak ilerleyen sahnelerde ilaçların bir doktordan alındığını gösteren sahneler yer almaktadır. Bu nedenle kısmi bir bilgi yitimi söz konusudur. Yine filmin sonlarında, kurum adı tabelası ile binada asılı bez üzerinde yazılı olan bir yazı

hedef dile aktarılmamıştır. Filmin başrol oyuncularından olan bir karakterin zamanın Devlet Güvenlik Bakanlığına bağlı gizli servis tarafından hakkında tutulmuş olan raporları okumak üzere gittiği kurumun adının yazılı olduğu tabeladaki yazı ile iki Almanya'nın birleşmesinden sonra artık böyle bir gizliliğin kalmadığına işaret eden ve herkesin ziyaret edebileceğini belirten bez afişte yer alan “Willkommen” (“hoş geldiniz”) yazısı, hedef dile aktarılmamıştır. Bu durum yazıların filmde yer alma gayelerinin, diğer bir deyişle içerdikleri anlamın hedef dilde yok olmasına, dolayısıyla bilgi kaybına neden olmuştur. Ancak bu bilgi kaybı, hedef dil izleyicisi için filmin anlaşılabilirliğini olumsuz etkilememektedir.

Paralinguistik eşleme, iletişimin sözel olmayan öğeleri olan sesin frekansı, ses tonu, ses uyumu, konuşma hızı, jest ve mimik gibi sesin bileşenlerini kapsamaktadır. Bu bağlamda sesin frekansı, ses tonu, vurgu vb. gibi ses bileşenleri “*prozodik eşleme*” kapsamında, konuşurken yapılan jest ve mimik gibi hareketler “*beden dili eşlemesi*” kapsamında ve duygu durumu göstergesi olan hızlı veya yavaş konuşma ise “*konuşma hızı eşlemesi*” kapsamında değerlendirilmiştir.

Karakterin duygu durum göstergesi olarak sözcüklere veya hecelere yaptıkları vurguları, tonlamaları, seslerini yükseltmeleri açısından değerlendirilen **prozodik eşlemede** seslendirme sanatçılarının eşlemede oldukça başarılı oldukları görülmüştür. Seslendirme sanatçılarını yönlendirmek için çevirmenin tekste bazı ilave bilgiler belirtmiş olduğu saptanmıştır. Öncelikle çevirmen, yer, mekân, kişi isimleri gibi özel isimleri yazıldığı gibi değil söylendiği gibi yazmıştır. Böylelikle seslendirme sanatçısı bu isimleri doğru telaffuz edebilmiştir.

Konuşma dilinde tonlama, vurgulama, duraksama, heceleme vb.nin söze kattıkları anlam, yazı dilinde bir ünlem işareti (!), bir soru işareti (?), bir şaşkınlık işareti (!?) vb. işaretleri yoluyla verilebilmektedir. Çevirme, sözün hangi amaçla söylendiği, içerdiği duyguları, sözün yönü vb. hakkında seslendirme sanatçısına ipucu vermek için bu işaretleri tekste doğru ve yerinde kullanmıştır. Bunların haricinde çevirmen, prozodik eşlemeyi sağlayabilmek için, tümcenin veya sözcüğün başına parantez içerisinde (ağlamaklı), (gülerek), (alaylı) gibi ipuçları yazmıştır. Prozodik eşleme kapsamında incelediğimiz film çevirisinde, çevirmenin bu niteliklere ekseriya dikkat ettiği, sadece birkaç noktada, noktalama işaretinin kullanılmamış olmasından

kaynaklanan vurgulama hatası yaşanmış olduğu ve ifadenin yönünün değiştiği görülmüştür. Ancak bu durum, sahnenin anlam bütünlüğünü olumsuz etkilememiştir.

Paralinguistik açıdan **konuşma hızını** belirleyen etkenler olarak, kişinin üzgün olması, uyku mahmuru olması, aşırı şaşkın olması, heyecanlanmış olması, acelesinin olması gibi durumları incelenmiştir. Bu bağlamda incelediğimiz filmde, duygu durum göstergesi kapsamında konuşma hızı eşlemesi, genel olarak sağlanabilmiştir. Sadece birkaç sahnede, repliklerin daha kısa olması nedeniyle senkronu sağlamak adına konuşma hızının yavaşlatılmış olduğu görülmüştür. Bu durum, karakterlerin paralinguistik göstergesinin farklı değerlendirilmesine neden olmuştur.

Filmde, sözün eşlik ettiği veya etmediği, Türk kültüründe aynı anlamda olan veya olmayan beden dili yer almaktadır. Baştan sona defalarca izlenen filmde, **beden dili eşlemesine** ilişkin oldukça dikkat çeken bir sahne tespit edilmiştir. Bu sahnede, Türk kültürüne yabancı bir beden dili kullanıldığı ve bu harekete nidanın eşlik ettiği görülmüştür. Türk kültüründe yeri olmayan bu beden dili çevirmeni zorlamıştır. Buna rağmen, bu beden dilinin ve sözcüğün hangi anlamda kullanıldıkları, içinde kullanıldıkları bağlamdan anlaşılabilmektedir.

Diğer yandan, iki dilin sözdizimlerinin farklılığından dolayı, bir ifade eşliğinde yapılan jest veya mimik ile onu destekleyen sözün senkron olamadığı sahneler olmuştur. Ancak bu durum içeriksel açıdan bir sorun olmadığı için beden dilinin anlamını olumsuz etkilememiştir. Ayrıca, çevirmenin ifadeyi yorumlayarak çevirmesi nedeniyle, bu ifadeye eşlik eden mimiğin söz ile bütünleşmediği için anlamsız bir hal almasına neden olduğu görülmüştür. Bunların haricinde, filmde kullanılan sözlü veya sözsüz jest ve mimikler Türk kültürüne yabancı değildir. Bu nedenle eşleme sorunu yaşanmamıştır.

Kuramsal bilgiler ve bu bilgilerin uygulamadaki yerine ilişkin yaptığımız film çevirisi incelememizden elde ettiğimiz bulgulara istinaden eşlemeye yönelik şunları söyleyebiliriz:

Senkron

Senkron, oyuncunun görüntüde olduğu ve ağız hareketlerinin görülebildiği, özellikle de yakın çekim sahnelerinde önemlidir. Senkronu sağlamak için yapılan hece sayımı, her zaman için doğru neticeye ulaştırmamaktadır. Hece sayısı kadar hecelerin söyleniş uzunlukları ve sözcük aralarında verilen boşluklar da senkronda etkilidir. Senkron sorununun iki nedeni bulunmaktadır: Hedef dildeki repliğin, kaynak dildeki replikten daha kısa veya daha uzun olması.

Repliğin kısa olmasından kaynaklanabilecek senkron sorunu,

- repliğe ekleme yapma (nida, sözcük veya söz şeklinde ekleme),
- konuşma hızını yavaşlatma,
- sözcük sayısını artıracak şekilde eş veya yakın anlamlı söz(cük) kullanma,
- söze geç başlama veya
- sözü erken bitirme yoluyla aşılabilmektedir.

Söze geç başlanması veya erken bitirilmesi, “ağız kaldı” durumunun ortaya çıkmasına yol açmamalıdır. Bunun için oyuncunun görüntüde olduğu sahnede konuşmaya başlamış olduğunu veya sözüne devam etmekte olduğunu gösteren belirgin dudak hareketlerinin olmaması gerekmektedir.

Repliğin uzun olması halinde ise,

- çıkarma yapılabilir,
- konuşma hızı yavaşlatılabilir,
- isim yerine adıl kullanılabilir,
- tümceyi kısaltacak şekilde eş veya yakın anlamlı söz(cük) kullanılabilir,
- konuşma sırasındaki duraksamalar değerlendirilebilir.

Oyuncunun konuşma arasındaki duraksamaları senkron için değerlendirilebilir. Bu durum çevirmene kısmen kolaylık sağlıyor olsa da, senkronun sağlanabilmesi için metin uzunluklarının birbirinden çok farklı olmaması gerekmektedir. Yine burada da dikkat edilmesi gereken husus, oyuncunun sözüne ara vermesinin bir anlam taşıması durumunda dublajda da bu aranin korunması gerekeceğinden, bu söz arası, senkron için değerlendirilemez.

Diğer yandan, oyuncunun, konuşmasına başlarken ya da konuşmasını bitirirken görüntüde olmaması senkron için bir avantajdır. Bu durumda söylem, orijinali ile aynı

anda başlamak veya bitmek zorunda değildir. Ancak burada da dikkat edilmesi gereken hususlar söz konusudur. Oyuncu görüntü dışında GD iken, konuşmaya başladığında veya konuşmasını bitirdiğinde, diğer oyuncunun repliği ile çakışmamalıdır. Senkronu kolaylaştıran başka bir etken ise, oyuncunun konuşması esnasında GD olduğu karelerin süresidir. Bu sürede orijinalinden daha fazla sözcük veya daha az sözcük kullanma şansı vardır.

Bunların haricinde, aslında bir senkron sorunu olmayan ancak filmin orijinalindeki “boş ağız” durumunun hedef dil izleyicisinin dikkatini çekeceği düşünüldüğü durumlarda, oyuncuya replik eklenebilmektedir. Senkronu sağlamak için yapılan ekleme, çıkarma, eş/yakın anlam veya adıl kullanımlarında ifadenin içerik ve biçimi korunmalıdır. Diğer yandan, senkronu sağlamak için seslendirme yönetmeni, kayıt aşamasında replikte bazı değişiklikler öngörebilmektedir.

Fonetik Eşleme

Fonetik eşleme, oyuncunun görüntüde olduğu sahnelerde ve özellikle oyuncunun dudak hareketlerinin net bir şekilde takip edilebildiği yakın çekimlerde önemlidir. Belirgin dudak hareketleri gerektiren seslerin telaffuzu fonetik eşlemeyi zorlaştırmaktadır. Özellikle çıkış yeri dudak olan /b/, /p/, /m/ gibi ünsüzler ile dudakların yuvarlak oluşuyla söylenen /o/, /u/ ve düz oluşuyla söylenen /i/ gibi ünlüler, fonetik eşleme açısından oldukça sorunlu seslerdir. Çeviride, söylemdeki bütün seslerin fonetik eşlemesi imkânsızdır. Bu nedenle özellikle dikkat çeken dudak hareketi gerektiren seslerin eşlenmesine özen gösterilmelidir. Bu anlamda, daha ziyade, tümce başlangıç ve bitişlerindeki sesler ile vurgulanarak söylenen sözcüklerin başlangıç seslerinin eşlenmesi önemlidir.

Diğer yandan, görülen ağız veya dudak hareketleri işitsel beklentiyi yönlendirmektedir. Bu beklenti kimi zaman seslerin yanlış telaffuz edildiği izlenimine neden olabilmektedir. Bu izlenim nedeniyle söylemin anlamı değişebiliyor ise, çevirmenin bu algılama hatasına neden olan sese ilişkin müdahale etmesi gerekmektedir. Çevirmen genel olarak fonetik eşlemeyi sağlamak için,

- özne yerine adıl kullanılabilir,
- nida kullanılabilir,
- sözdizimi değişikliği yapılabilir,

- anlam pekiştirici öge kullanılabilir,
- eş veya yakın anlamlı sözcük kullanılabilir.

Yapılan bu değişikliklerin, yer aldığı bağlama uygun olmasına, içeriksel ve biçimsel eşdeğerliği sağlamasına dikkat edilmelidir.

Herhangi bir müdahaleye gerek kalmadan fonetik eşlemeyi kolaylaştıran unsurlar da bulunmaktadır. Bunlar, kaynak dildeki bir sözcüğün hedef dilde aktarma sözcükle karşılanması nedeniyle her iki dilde aynı kullanılan sözcüklerin veya aynı/benzer seslerin söylemde aynı noktada geçmesi, karakterin çok belirgin dudak hareketlerinin olmaması ve sakal/bıyığının olmasıdır. Yine, bir oyuncu görüntüde olmasına rağmen sarhoş bir kişiyi canlandırıyorsa, temiz bir şekilde konuşmayacağı için eşleme kolaylaşacaktır. Diğer yandan, seslendirme yönetmeni, kayıt aşamasında, gerektiğinde fonetik eşlemeye ilişkin müdahalede bulunmaktadır.

Karakter Eşlemesi

Karakter eşlemesi, sesin yapısal özelliği, konuşma hızı ve sosyolekt bağlamında değerlendirilmiştir. Kişinin sesinin yapısal özelliği, yaşı, cinsiyeti, yapısı ve özgül kişiliği hakkında bilgi verir. Karaktere uygun sesin seçilmesi, çeviribilimsel bir sorun değildir ve bu seçimi, seslendirme yönetmeni yapmaktadır. Filmdeki tiptemenin karakteristik özelliklerini yansıtan diğer bir öge ise, konuşma hızıdır. Yavaş konuşan bir kişi, rahat, sakin bir karakter görüntüsü çizerken, hızlı konuşan bir kişi, aceleci, telaşlı, tez canlı bir kişiliği ortaya koyar. Bu nedenle, konuşma hızı, filmdeki karakterin kişilik özelliğine uygun olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında konuşma hızı da bir çeviri sorunu değildir, ancak, dublajda, konuşma hızını etkileyen çeviriyle bağlantılı bazı etkenler söz konusudur. Şöyle ki, çeviri söylemin kısa olması nedeniyle senkronu sağlamak için yavaş konuşulması veya çeviri söylemin uzun olması nedeniyle senkronu sağlamak için daha hızlı konuşulması gerekebilir. Bu bağlamda, çevirmenin, özellikle oyuncunun görüntüde olduğu sahnelerde replik uzunluklarına dikkat etmesi gerekmektedir.

Çeviri ile doğrudan ilişkili olan öge ise sosyolektir. Bir toplumda, bireyin içinde bulunduğu sınıfa, yaşa, özellikle mesleğe göre belirlenen dilleri temsil eden sosyolekte, tümce kuruluşu, sözcük seçimi, sözcük dağarcığı, kişinin karakter özelliği açısından belirleyici rol oynamaktadır. Almanca ve Türkçenin farklı dil ailelerine ait olmaları nedeniyle iki dilin tümce yapılarında farklılıklar söz konusudur. Bu nedenle

sözdizimleri farklıdır. Kuramsal olarak sözdizimi açısından çevirinin, hedef dilin normlarına göre yapılması gerekmektedir. Ancak sözdiziminin karakterin profil özelliğini belirlemede etken olması nedeniyle, karakterin sosyolektine uygun sözdizimi yapılmalıdır. Diğer yandan, karakterin sözcük seçimlerinin farkına varılmalı, hedef dildeki eşdeğeri belirlenebilmelidir. Karakterin kullandığı argolar, kaba deyişler, deyimler, atasözleri, mecaz, dolaylı anlatımı vb. karakterin profil özelliğini yansıtmaları açısından bağlayıcıdır. Bu nedenle çevirmen, karakter eşlemesini sağlayabilmek için, bu dil özelliklerinin farkına varabilmeli ve hedef dile eşdeğer bir şekilde aktarmalıdır. Diğer bir deyişle karakterin üslubunu korumalıdır. Ancak çevirmen, argo ve kaba söz kullanımlarının çevirisinde tamamen bağımsız hareket edememektedir, ülkenin kültürel özellikleri dikkate alınarak belirlenmiş olan yasal yayın ilkeleri doğrultusunda hareket etmek zorundadır. Bu nedenle film çevirilerinde, cinsellikle ilgili içerikler, vahşet içeren ifadeler genellikle hedef dile içeriksel eşdeğerde aktarılmamakta, sosyal eleştiriler genellikle etkisizleştirilmekte, hedef dil ülkesine veya vatandaşlarına yönelik olumsuz imalar çıkartılmaktadır. Deyimler, atasözleri, mecazlar vb. ise, hedef dilde aynı nitelikte eşdeğer karşılıklarıyla kullanılmalıdır. Bunların haricinde, çevirmen, filmin konusunun temelini oluşturan döneme ilişkin özellikli dil kullanımını fark etmeli, bu kullanımların içerik ve biçim özelliklerini koruyarak çevirisini yapmaya çalışmalıdır. Belirli bir grup veya topluluk tarafından kullanılan, dolayısıyla sosyolekt özellik taşıyan kısaltmalar, hedef dilde anlaşılamayacağı için, senkron veya fonetik eşleme sorunu oluşturmayacak ve anlaşılabilir olacak ise açılımlarıyla, aksi halde içerikleriyle hedef dile aktarılmalıdır. Özellikli dil kullanımlarının hedef dilde karşılığının olmaması halinde içeriklerinin hedef dile aktarılması gerekmektedir.

Şunu da unutmamak gerekir ki, karakterlerin sosyolektleriyle ön planda olduğu bir filmin, hedef dile aktarılması oldukça güç olacaktır. Şayet söz konusu sosyal gruplar hedef dil toplumunda da olursa ve hedef dilde eşdeğer varyasyonları olursa, kaynak dilde kullanılan sosyolektler, hedef dilde daha az sorun olacaktır.

Dil varyasyonları Eşlemesi

Dil varyasyonları kapsamında, aynı dil içerisindeki farklı telaffuz şekillerinin hedef dilde mümkün mertebede yansıtılması önemlidir. Zira dil içerisindeki bu farklı telaffuz şekilleri, karakterin kökenine, sosyal sınıfına, kültür düzeyine ilişkin mesaj

vermektedir. Bu açıdan bir filmdeki lehçe, ağız ve aksan kullanımlarına dikkat edilmelidir.

Bir dilden ayrılarak kendine özgü bir dil yapısı gelişmesiyle ortaya çıkan ve bir milletin veya bir topluluğun kullandığı dil haline gelen lehçenin hedef dile aktarılması imkânsızdır. Örneğin Almanya'nın güneyinde bulunan Bavyera eyaletine ait lehçenin kullanıldığı bir film, Türkçe dublajında Türkiye'nin güneyinde bulunan Akdeniz ağzıyla verilemez. Bu gibi bir durumla karşılaşan çevirmen, lehçe, onu kullanan kişinin kökenine ilişkin mesaj niteliği taşıyorsa, bu bilgiyi diyalog esnasında eklemelerle hedef dil izleyicisine iletebilir. Bunun haricindeki durumlarda bu bağlamda bilgi yitimi kaçınılmazdır.

Ağız kullanımında ise durum biraz daha farklıdır. Zira daha küçük yerleşim bölgelerine özgü olan ve daha küçük ayrımlara dayanan konuşma biçimi olan ağızda, anadil tamamen değişmiş değildir. Ağız kullanımını iki açıdan değerlendirebiliriz: Filmde ağız, bir bölge ağzının konuşma biçimine ilişkin mesaj veriyor ise, aynı lehçe gibi değerlendirilmelidir. Ancak sosyelekt bağlamında bir ağız kullanımı söz konusu ise, söyleyiş şeklinin hedef dile aktarımı bir nebze daha kolaylaşır. Örneğin, köylü ağzıyla konuşan bir kişinin konuşma biçimi, hedef dil kültüründe köylü kişilerin konuşma şekilleriyle verilebilir.

Son olarak aksan, hedef dilde en kolay aktarılabilecek bir dil varyasyonudur. Filmde aksanlı konuşan bir karakter, konuşma sırasında hangi sese vurgu yapıyorsa dublajında da aynı sese vurgu yapılarak karakterin aksanlı konuştuğu hedef dil izleyicisine aktarılabilir. Bunun yanı sıra aksan eşlemesinde dikkat edilmesi gereken hususlar bulunmaktadır. Filmde karakterin aksanı, onun anadiline/hangi millete ait olduğuna işaret ediyor ise, dublajda bu bilgiyi sağlayacak şekilde aksanlı konuşulmalıdır. Ancak incelemiş olduğumuz filmde de söz konusu olduğu gibi, aksan kullanımı, şive anlamında, karakterin ülke içerisinde belirli bir yöreye ait olduğunu gösteriyor ise, bu bilgi çeviride yok olmaya mahkûmdur. Böyle bir durumda, karakterin ülke içerisinde hangi yöreden olduğu bilgisi, filmin anlam bütünlüğü için önemli bir bilgi ise, dublajda uygun bir sahnede bu bilgi verilmelidir. Bunun haricinde karakterin hangi yöreden olduğu bilgisi elzem bir bilgi değil ise, karakterin aksanı, hangi seslerde hissediliyor ise, aynı seslerin aynı şekilde telaffuzu ile hedef dile aktarılması

gerekmektedir. Bu şekilde, karakterin hangi yöreden olduğu bilgisi yitirilmiş olsa dahi, farklı bir yöreden olduğu bilgisi korunmuş olacaktır.

Diğer yandan, aynı dil içerisindeki bu farklılıkların haricinde filmde farklı diller de kullanılabilir. Almanca bir filmde, İngilizce, Fransızca veya Türkçe replikler yer alabilir. Böyle bir durumda filmdeki yabancı dil replikleri izleyiciye üç yolla aktarılabilir: Birincisi, replik aynen bırakılır ve altyazıyla izleyiciye aktarılır, ikincisi, anlam kargaşasına neden olmayacak şekildeyse sözlü çevirisi yapılır, üçüncüsü, üstten konuşma yoluyla hedef dile aktarılır.

Görsel İçerik Eşlemesi

Filmin görsel düzlemindeki bilgiler, işitsel bilgilerin netlik kazanmasında bağlamsal rol oynar. Bu nedenle, filmin olay örgüsünde anlam taşıyan ve hedef dil izleyicisine tamamen veya kısmen yabancı olan görsel düzlem göstergelerini anlaşılır kılmak gerekir. Görsel düzlem göstergeleri arasında, filmde geçen gazete başlıkları, mekân adları, mektup içeriği, yer adları vb. gibi yazılı göstergeler, herhangi bir sözün eşlik etmediği jest ve mimikler, filmin anlam bütünlüğü açısından önem taşıyan görsel öğeler (örn. tarihi bir bina, kaynak dil izleyicisi tarafından kesinlikle bilindiği için filmde sözlü olarak belirtilmeyen mekânlar vb.) yer alır. Eşdeğer bir çeviri için çevirmen, görsel düzlemde yer alan bu sözsüz göstergeleri, çevirisinde dikkate almalıdır.

İzleyiciye yazı yoluyla iletilen mesajlar, sözlü veya sözsüz olabilir. Sözsüz gösterilen yazılar genellikle yer ve zaman bildiren yazılar (örn. kurum adı, bina adı, yıl, tarih, saat vb.), başlık ve isim bildiren yazılar (örn. gazete/dergi isimleri, haber başlıkları vb.) veya olay bildiren yazılar (örn. gazete haberi) şeklindedir. Filmde altyazıyla verilmiş olan mekân adları, tarih ve zaman bildiren yazılar, hedef dile genellikle dış ses kanalıyla aktarılır. Bir nesnede yer alan (gazete başlıkları gibi) yazılar doğrudan ekrana geliyor ise, dış ses kanalıyla, bir karakter tarafından sözsüz olarak okunuyor ise, bu kişinin sesiyle monolog şeklinde, diğer bir deyişle “kafa sesi” ile verilir.

Sözsüz olarak yazı yoluyla iletilen mesajların yanı sıra sözün de eşlik ettiği yazılar olabilmektedir. Örneğin mektup okuyan kişiyle birlikte izleyici de mektubun

yazılarını takip edebilmektedir; okuma sesi ya okuyana ya da yazana aittir. Çevirmenin bu ayrıma dikkat etmesi ve tekste bunu belirtmesi gerekmektedir.

Kimi zaman ise, izleyiciye bir metin gösterilmeye başlanır, bu metni okuyan birisi vardır ancak metin birden fazla kişi tarafından yazılmıştır ve izleyiciye okuyan kişinin sesiyle değil metni yazan kişilerin sesiyle verilmektedir. Çevirmenin, özellikle bu duruma dikkat etmesi ve tekste bunu belirtmesi gerekmektedir. Metnin, tek bir kişiye aitmiş gibi tek sesle verilmesi halinde metnin anlam bütünlüğü bozulabilir, anlam kargaşasına neden olabilir.

Sözün eşlik ettiği yazılı bilgilere ilişkin ses ayrımının haricinde, görsel düzlemdeki bilgilerin, işitsel aktarımında, görüntü ile sesin senkron olmasına dikkat edilmelidir. Hedef dildeki sözün, yazılı/görsel bilginin görüntüde kaldığı süre içerisinde başlayıp bitmesi, sözün, bu zaman zarfına sığacak uzunlukta olması gerekir. Sözün, bu zaman zarfını aştığı durumlarda seslendirme sanatçısı hızlı okuma yoluyla senkron sağlamaya çalışabilir. Ancak buna rağmen söz yine de uzun ise, kayıt esnasında kısaltılır. Zira sahne değişimlerinde sesin devam ediyor olması sorun yaratır. Bu gibi durumlarda yazılı bilgi, sadece içeriğini aktaracak şekilde kısaltılarak sözlü bilgiye çevrilmelidir.

Diğer yandan, filmin hem görsel hem de işitsel olması, çevirmene, görsel düzlem bilgisine eşlik eden sözlü ifadeyi yorumlama imkânı tanımaktadır. Şöyle ki, görsel düzlem bilgisine eşlik eden sözün yorumlanarak çevrilmesi imkânı bulunmaktadır. Elbette bu yorumlama, bağlama uygun olmalı ve orijinal ifadenin içeriğinde bir kayba neden olmamalıdır. Böyle bir bilgi kaybına neden olan bir yorumlama, anlam bütünlüğünü olumsuz etkilemediği sürece, eşdeğer değil, kabul edilebilir bir çeviri niteliğinde olacaktır.

Paralinguistik Eşleme

Paralinguistik eşleme, iletişimin sözel olmayan öğeleri olan sesin frekansı, ses tonu, ses uyumu, konuşma hızı, jest ve mimik gibi sesin bileşenlerini kapsamaktadır. Konuşma hızıyla, sesin yüksekliği ile veya telaffuz netliği ile de mesaj iletilir. Söze farklı bir anlam katan veya sözün anlamının pekiştirilmesini sağlayan bu dil dışı özellikler, sözün hangi bağlamda söylendiğinin anlaşılmasına katkı sağlar. Bir sözün

hangi bağlamda söylendiğini bilmeden, sözü anlamaya çalışmak, yanlış anlama riskini de beraberinde getirir. Bu bağlamda sesin frekansı, ses tonu, vurgu vb. gibi ses bileşenleri “*prozodik eşleme*” kapsamında, konuşurken yapılan jest ve mimik gibi hareketler “*beden dili eşlemesi*” kapsamında ve duygu durumu göstergesi olan hızlı veya yavaş konuşma ise “*konuşma hızı eşlemesi*” kapsamında değerlendirilebilmektedir.

Filmlerde, müziğe sözün veya şarkının eşlik ettiği, hatta kimi zaman şarkı söylenerek dans edildiği sahneler yer alabilmektedir. Bu gibi durumlarda, bu üç alt eşlemenin müziğin ritmine uygun olması gerekmektedir. Şöyle ki, müziğe eşlik eden söz veya şarkıda müziğin ritmine göre veya imalara göre vurgulamalar, tonlamalar, duraksamalar olabilmekte, sözler kimi yerde hızlı, kimi yerde yavaş söylenebilmekte ve genellikle sözlerde kafiye olmaktadır. Ayrıca müziğin ritmine uygun beden dili de kullanılabilmektedir.

Prozodik Eşleme

Her dilin kendine özgü bir vurgusu ve ritmi vardır. Bu nedenle sesler, farklı dillerde farklı değerlerle tonlanır, vurgulanır. Ancak kişinin ses tonu, vurguları, duraksamaları gibi ifadenin şekilsel içerikleri, bir anlam taşımaktadır. Öyle ki, kimi zaman, konuşmada duyguları belirtecek biçimde ses tonunun değiştirilmesi, ifadenin kendisinden tamamen farklı çelişkili bir anlam ortaya çıkarabilir. Söze yan anlamlar katan bu prozodik öğeleri kullanan seslendirme sanatçısı, orijinal filmdeki oyuncunun duygularını kendi sesiyle bu şekilde yansıtabilmektedir.

Prozodik eşlemede çevirmenin teknik bilgisine bağlı olan hususlar da söz konusudur elbette. Öncelikle çevirmen, yer, mekân, kişi isimleri gibi özel isimleri yazıldığı gibi değil söylendiği gibi yazmalıdır. Böylelikle seslendirme sanatçısı bu isimleri doğru telaffuz edebilir. Bunun haricinde çevirmen, oyuncuların, şaşkınlıklarını, öfkelerini, endişelerini gösteren tonlamaları, vurguları, ses şiddetlerini, duyguların yönünü, diğer bir deyişle nedenini, kaynağını gösterecek şekilde çeviri yapmalıdır. Konuşma dilinde tonlama, vurgulama, duraksama, heceleme vb.nin söze kattıkları anlam, yazı dilinde bir ünlem işaretinin (!), bir soru işaretinin (?), bir şaşkınlık işaretinin (!?), bir boşluk işaretinin (...) vb. işaretlerin kullanılmasıyla verilir. Bu nedenle yazılı çeviri yapan çevirmen, sözün hangi amaçla söylendiği, içerdiği duyguları, sözün yönü vb. hakkında seslendirme sanatçısına ipucu vermek için bu işaretleri doğru ve yerinde

kullanmalıdır ki, seslendirme sanatçısı tonlama, vurgulama, heceleme veya duraksamalarını doğru yerde yapabilsin. Bu işaretler haricinde, söz dizimlerinde sözcüklerin yeri de vurguyu belirlemektedir. Yükleme yakın olan sözcükte vurgu vardır. Bu nedenle çevirmenin Türkçe sözdizimindeki sözcük vurgu noktalarına da dikkat etmesi gerekmektedir.

Bunların haricinde çevirmen, prozodik eşlemeyi sağlayabilmek için, tümcenin veya sözcüğün başına parantez içerisinde (ağlamaklı), (gülerek), (alaylı) gibi ipuçları yazabilir. Bu ipuçlarını gören seslendirme sanatçısı seslendirmesini buna göre yapacaktır.

Konuşma Hızı Eşlemesi

Sesli iletişimde, konuşmanın hızlı veya yavaş olması birçok anlam taşımaktadır. Örneğin, hızlı konuşma, sabırsızlık, acelecilik, telaş, sinirlilik göstergesi iken, yavaş konuşma, sakinlik, ilgisizlik, hayal kırıklığı vb. göstergesidir. Konuşma hızı, karakterin profil özelliğine, yaşına, kilosuna, iri yapılı veya minyon oluşuna göre değişebilmektedir. Genellikle yaşlılar, aşırı kilolular veya iri yapıllılar daha yavaş konuşurken, gençler, kilolu olmayanlar veya minyon tipliler daha hızlı konuşmaktadır. Sakin, ağırkanlı kişiliği olanlar daha yavaş, tez canlı, aceleci veya heyecanlı tipler daha hızlı konuşmaktadır. Konuşma hızının bu yönü karakteristik özelliklerle ilgilidir. Paralinguistik açıdan konuşma hızını belirleyen etkenler ise, kişinin üzgün olması, uyku mahmuru olması, aşırı şaşkın olması, heyecanlanmış olması, acelesinin olması gibi etkenlerdir.

Bunların haricinde hedef dil repliğinin kaynak dil repliğinden uzun veya kısa olması da dolaylı olarak konuşma hızında belirleyici etkindir. Şöyle ki, repliğin kısa olması halinde senkronu sağlamak için yavaş konuşulur, uzun olması halinde ise, hızlı konuşulur. Bu durum, karakterin paralinguistik göstergesinin yanlış değerlendirilmesine neden olabilmektedir. Bu nedenle çevirmen, replik uzunluklarına dikkat etmelidir. Hedef dil repliği, kaynak dil repliğinden çok uzun veya çok kısa olmamalıdır.

Beden Dili Eşlemesi

Hem görsel hem de işitsel kanaldan izleyicilere ulaşan filmlerde, sözlü iletişim kadar sözsüz iletişim de etkilidir. İletişimde, sözcüklerden ziyade beden dilinin etkili

olduğu kabul edilmektedir. Sözlü iletişimi pekiştiren hareketler genellikle “mimik” olarak adlandırılan yüz ifadeleri ile “jest” olarak adlandırılan baş, el ve kol hareketleridir. Yüzün en etkileyici parçaları kaşlar, ağız ve gözlerdir; jestlerde ise eller, dikkati odaklar, karakterin duygularını ve düşüncelerini akla getirir; hepsi birlikte karakterin, bir duruma nasıl tepki verdiğinin göstergesini oluşturur. Jest ve mimik dışında beden duruşu, bacakların, ayakların hareketi vb. de anlam taşır. Ancak bunlar, bir diyalog esnasında jest ve mimik kadar ön plana çıkmaz.

Temel yaşamsal değerlere ilişkin duygu ve düşüncelerin ifade edilmesi konusunda yapılan kültürlerarası araştırmalarda önemli benzerlikler bulunmuştur. Şöyle ki, dünyanın her yerinde şaşkınlık veya öfke, aynı yüz kaslarının çok benzer şekillerde kullanılmasıyla ifade edilmektedir. Bu anlamda farklı kültürlerden insanların bu jest ve mimikleri semantik eşdeğerdedir. Ancak beden dilinin, kültürel ve toplumsal yapıya sıkı sıkıya bağlı olması nedeniyle kültürlerarası farklılıkları çok daha fazladır. Her kültürün, geleneksel ifade şekilleri, farklı jest ve mimikleri vardır. Bu nedenle, bu beden dili özellikleri, başka toplumlar tarafından kolay anlaşılabilir. Kültür farklılığından dolayı farklı jest ve mimikler olabildiği gibi, bir jestin, bir mimiğin hedef dil kültüründe karşılığı hiç olmayabilir veya yanlış anlaşılabilir. Kimi zaman aynı jest ve mimik, iki farklı kültürde de bulunmasına rağmen tamamen zıt anlamlar içerebilir. Özellikle farklı kültürlerden kişiler arasında sözsüz iletişimde iletiler yanlış anlaşılır veya yanlış yorumlanır. Filmde böyle durumlarda, sözlü çeviri gerekli olur ve görüntüdeki beden dilinin anlamını açıklığa kavuşturmak için, filmin akışına uyacak şekilde, sahnenin bir yerinde söz eklenebilir. Bu açıklayıcı ilave söz, seslendirme aşamasında, oyuncunun kafa sesi şeklinde verilebilir. Farklı kültürel özelliklerden kaynaklanan ve filmin anlaşılabilirliğini olumsuz etkileyen beden dili farklılıklarının söz konusu olduğu sahnelerde, bu dilin semantik eşdeğerinin verilmesi önemlidir. Bu sayede yanlış anlamalar önlenir.

Filmde beden diline söz de eşlik ediyor ise, beden diliyle sözlü dil, senkron olmalıdır. Ayrıca, söze, beden dili eşlik ettiğinde genellikle o ifadede bir vurgulama vardır. Bu durumda, görüntü ile söz senkron olacak şekilde devrik tümce kullanılabilir, hatta gerekiyorsa içeriği değiştirilmeden tümce değiştirilir ve seslendirme sanatçısı, ses tonu, vurgu ve ritim yardımıyla konuşma şeklini oyuncunun jestine yaklaştırır. Vurgulama, özellikle jest ve mimikle bir bütünlük oluşturacak şekilde yapılmalıdır.

Dolayısıyla seslendirilecek olan ifade oyuncunun beden diline göre belirlenmelidir. Seslendirme sanatçısının sözünün başlangıç ve bitişi, vurgulama yeri çok iyi ayarlanmalıdır. Aksi takdirde, söz ile beden dilinin eşlenemediği sahneler, izleyiciyi rahatsız edecektir. Diğer yandan, farklı dil ailelerine ait olan dillerde, sözdizimi (sentaks) farklılığı nedeniyle beden diliyle sözün eşlenmesi sağlanamayabilir. Böyle durumlarda, sözdizimi değiştirildiğinde sözün anlamında bir değişme veya bozulma olmayacak ise, beden diliyle söz senkron olacak şekilde sözdizimi değiştirilebilir.

Araştırmamız gösteriyor ki, eşleme türlerinin her biri birbirinden tamamen bağımsız değildir; aksine birbirleriyle bütünlük içerisindedir ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilemektedir. Filmin içeriksel ve biçimsel eşdeğerliği sağlanarak yapılan bir film dublajının kalitesini, eşleme sınıflandırmalarından hangisine öncelik verilmesi gerektiğinin doğru tespit edilmesi de etkilemektedir. Örneğin, oyuncunun yakın çekimde olduğu ve dudak hareketlerinin çok belirgin olduğu sahnelerde, fonetik eşleme gerekirken, aynı sahnede bir de görüntü düzleminde yazılı bir bilgi yer alıyorsa, fonetik eşlemenin yanı sıra, görsel içerik eşlemesinin de dikkate alınması gerekecektir. Böyle bir durumda ise çevirmenin işi daha da zorlaşacaktır. Sahnelerde, eşleme türlerinden hangisine öncelik veya ağırlık verilmesi gerektiği konusunda bir genelleme yapılamaz, ancak özellikli duruma göre karar verilebilir. Şöyle ki, bir sahnede, bir söylemin içeriği önemliyse, yakın çekim dahi olsa fonetik eşlemeyle ilgili bir ihmal kabul edilebilir veya oyuncunun çok önemli anlamlı bir konuşma yaptığı bir sahnede, semantik eşdeğerliğin sağlanmış olması, izleyicilerin fonetik eşlemeye ilişkin olarak küçük ihmalleri görmezden gelmesini sağlayabilir. Bu konuda bir genelleme yapılamıyor olsa da, dublajda filmin anlam bütünlüğünün gözetilmesi gerektiğinden, eşleme yaparken özellikle anlamın bozulmamasına dikkat edilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Kimi zaman fonetik eşlemeyi sağlamak adına ifadenin içeriğinin göz ardı edildiğine ilişkin, Alman yazar ve çevirmen Ludwig Harig (1986: 65), “Die Zeit” isimli Alman gazetesindeki “Gelingt immer und klebt nicht” başlıklı bir makalesinde şunları söylemektedir:

Eşine ev işlerinde yardım edebilmek için krep yapmak isteyen adam, karısına “lütfe, bana bir şans ver” der. “Bırak da bir deneyeyim” değil, sanki krep yapmak, günün en önemli işi, hayatının fırsatı, selamete ermesiymiş gibi, “bana bir şans ver” der. “Bana

bir şans ver” der, zira Amerikancasında “give me a change” demektir ve “change” sözcüğü, “şans” sözcüğü ile mükemmel bir şekilde eşlenmektedir.

Ağız ve burun boşluğu, üst ve alt dişler, dil ucu ve ön damak, dilin ah vahlarına karar vermektedir, duygu genişliği veya düşünce derinliği değil. Böylece fonetik açıdan krep yapmak, ... tek fırsat, son imkan, son çare olmaktadır ve bunu kaçıran kişi artık umutsuz vakadır. (Harig, 1986: 65).¹³⁸

Eşleme yaparken karşılaşılan çeviri sorunları bağlamında yapılan film incelemesi aşamasında, eşlemeye ilişkin çeviri sorunları haricinde, filmin hem görsel hem de işitsel olmasına bağlı olarak çevirisinde yaşanan başka zorlukların olduğu, bunun yanı sıra, filmin görsel-işitsel olmasının çevirmen için kolaylık da sağlayabildiği görülmüştür. Bu nedenle, eşlemeye ilişkin çeviri sorunlarının analizinden sonra eşleme haricinde, genel anlamda karşılaşılan çeviri sorunları ve çeviriyi kolaylaştıran etkenler ele alınmıştır. Bu bağlamda yapılan tespitleri şöyle özetleyebiliriz:

- Öncelikle ham çeviri, daha sonra eşleme çeviri yapılmış olması ve ham çevirinin yapıldığı diyalog metninin filmin çekim aşamasındaki değişiklikleri içermiyor olması nedeniyle çeviri ile filmin kimi sahneleri arasında uyumsuzluk olmuştur.
- Filmin hem görsel hem de işitsel olması nedeniyle dikkat edilmesi gereken eşleme, çevirmen için bağlayıcıdır ve çeviride zorluklar ortaya çıkarabilmektedir. Ancak diğer yandan, filmin görsel olması nedeniyle, film çevirisinde görsel bilgilerin yorumlanarak hedef dile aktarılma şansı vardır. Bu durum çevirmen için bir avantaj olmuştur.
- Çevirmen için bağlayıcı olan başka bir etken ise, yayın ilkeleridir. Çevirmen, öncelikle yasal yayın ilkeleri, daha sonra da çeviriyi isteyen tarafın/kurumun yayın ilkeleri doğrultusunda çevirisini gerçekleştirmiştir.
- Repliğin uzun olduğu bölümlerde adıl kullanımlarında kargaşa yaşanmıştır. Şöyle ki, “ben” ile başlanan replik “biz” olarak veya “sen” ile başlanan replik “siz” olarak bitirilmiştir. Bu durum ise söylem bütünlüğünün bozulmasına neden olmuştur.
- “Ben” olarak kurulmuş olan kaynak dil repliği, hedef dil repliğinde “siz” olarak şekillendirilmiştir.

¹³⁸ <http://www.zeit.de/1986/40/gelingt-immer-und-klebt-nicht> adresinden 21 Ekim 2012’de alınarak çevirisi yapıldı.

- Kültür farklılığı nedeniyle, bir diyalogda saygı ve mesafe belirten “siz” ile teklifsiz konuşma şekli olan, diğer bir deyişle samimiyet göstergesi olan “sen” ayrımında sorun yaşanmıştır.
- Oyuncu replikleri karıştırılmıştır.
- Orijinalinden farklı fiil kiplerinin kullanılması, ifadenin anlamında değişmeye neden olmuştur.
- Diyalogun veya repliğin anlam bütünlüğünü bozan söz değişiklikleri yapılmıştır. şöyle ki, soru tümcesinin değiştirilmesi nedeniyle diyalog akışı bozulmuş, tümcenin değiştirilmesi nedeniyle anlam bozulmuş veya sözcüğün yakın anlamının kullanılması nedeniyle anlam değişmiştir.
- Filmin kaynak dilinde, konuşma sırasında tümcenin tamamlanmaması ve söze farklı devam edilmesi  eviri sorunu oluşturmuştur. Diller arasındaki sözdizimi farklılığından kaynaklanan bu  eviri sorunu, kimi zaman tümcenin tamamen değiştirilmesine neden olmuştur.
- Filmin kaynak dilinde kullanılan ve kendi izleyicileri tarafından büyük oranda bilinen kısaltmaların hedef dile aktarımı çeviribilimsel açıdan çok sorun teşkil etmese de filmin görsel-işitselliği nedeniyle senkron ve fonetik eşleme bağlamında sorun oluşturmuştur. Bu bağlamda kısaltmalar, hedef dile açılımlarıyla değil, genellikle özünü verecek şekilde çok kısa olarak aktarılmıştır.
- Filmde geçen ‘bay’, ‘bayan’, ‘sayın’, ‘yoldaş’ vb. hitap şekilleri, hedef dil ve kültüründeki kullanım şekline göre çevrilmiştir.
- Filmde geçen reklam niteliğinde olan özel isimler ( rn. dergi veya gazete ismi, araç markası vb.) hedef dile aktarılmamıştır. Hedef dil izleyicisine yabancı olan, ancak kaynak dil izleyicisi tarafından neye ait olduğu bilinen bu tür özel isimler, ait oldukları kategori ismiyle hedef dile aktarılmıştır.
-  evirisi başlı başına bir sorun olan fıkranın çevirisinde, fıkranın anlatıldığı bağlam dikkate alınmış, bu bağlama uygun bir şekilde ve biçemi de korumaya dikkat edilerek çevirisi yapılmıştır. Ancak fıkralarda ekseriya dil oyunları söz konusu olduğu için biçem korunamamıştır.
- Bir dilin özellikli dil çeşitlerinden olan argo ve kaba söz çevirilerinde hedef dil ve kültür gözetilmiş, bu nedenle, yumuşatılarak hedef dile aktarılmıştır. Bu aktarımlarda yine yayın ilkleri bağlayıcı rol oynamaktadır.

- Filmdeki karakterlerin sözdizimleri, genellikle hedef dile aktarımında korunmuştur.
- Deyim, mecaz vb. şekillerde ortaya çıkan ve kültürel özellikler taşıyan dil kullanımlarının hedef dile aktarımında içeriksel/semantik ve biçimsel/biçemsel eşdeğerlik genellikle sağlanmıştır. Bu dil kullanımlarının hedef dilde eşdeğeri olmayanların içeriği/anlamı hedef dile aktarılmıştır. Deyim olmayan bazı söylemler ise, anlamına eşdeğerde bir deyimle aktarılmıştır. Kimi zaman, hedef dilde, kaynak dildeki söylemle semantik eşdeğerde olmayan deyim kullanılmış veya deyimler atlanmıştır.
- Özellikli söylenen şahıs isimlerinin çevirisinde, özel isim hangi anlamda değiştirilerek söyleniyor ise, hedef dilde bu anlamı yansıtacak bir kullanımı var ise kullanılmalıdır (örn. zavalılık anlamında “-cik” ekinin ismin sonunda kullanılması gibi). Ancak bu durum çeviride göz ardı edilmiştir.
- Filmde yer alan kültürel öğelere ilişkin detaylar, hedef dilde atlanmıştır.
- Objelere ait detaylı bilgiler, aktarımları elzem olmadığı için atlanmıştır.
- Kaynak dilde kalıplaşmış söyleyiş şekilleri, eksilteli söylemler vb. hedef dile semantik eşdeğerlik sağlanacak şekilde açıklayıcı eklemelerle (sözcük veya kısa tümceler şeklinde) hedef dile aktarılmıştır.
- Filmin kaynak repliğinden yapılan çıkarmalar nedeniyle hedef dilde anlam değişmesi yaşanmıştır.
- Hedef dilde karşılığı olmayan sözcükler veya deyişlerin çevirisinde, en yakın anlamlarını içeren sözcük/söz kullanılmıştır.
- Bazı isimlerin çevirisinde, ismin kullanıldığı bağlama göre hedef dildeki yaygın kullanımının dikkate alınmayarak bağlama göre eş veya yakın anlamının kullanılmamış olması, hedef dil tümcesinde bir yabancılaşmaya neden olmuştur.
- Bir sözcükler için kullanılan eş/yakın anlamını içeren sözcükler, asıl sözcüğü anlamsal olarak karşılamadığı için içeriksel eşdeğerlik sağlanamayarak bilgi yitimine neden olmuştur.
- Görsel düzlemde yer alan bazı bilgiler, bilgileri gereksiz yere tekrarlamış olmamak için, bu bilgilerin hedef kültürde kullanımı olmadığı için, hedef izleyicisi tarafından bilinmesi elzem olmayan detay bilgiler olduğu için çıkarılmıştır.
- Diğer yandan, açıklama amaçlı eklemeler yapılmıştır.

- Filmin orijinalindeki sosyolektler hedef dile aktarılmaya çalışılmıştır. Ağız ve aksan ise, hedef dile aktarılamamıştır. Bu nedenle, bu dil varyasyonlarını kullanan karakterlerin ait oldukları bölgelere ilişkin bilgi kaybı olmuştur.
- Çevirmenin, ekleme, çıkarma, açıklama, yorumlamaları, salt eşleme kaygısından değil, hedef dilin evrenine uygun olmasına dikkat edilmesinden, daha açık bir ifadeyle, hedef dil odaklı çeviri anlayışından da kaynaklanmıştır.
- Çevirmen, mümkün mertebede yabancı sözcük kullanmamıştır; Türkçeyi bozabilecek “çevirice” ifadelerle rastlanılmamıştır.
- Çevirmenin ve seslendirme yönetmeninin, bilinçli veya bilinçsiz olarak bilimsel yaklaşımları kullanmış oldukları da dikkat çekmektedir.

Araştırmamızın sonunda elde ettiğimiz bulguları değerlendirdiğimizde, dublaj yöntemiyle film çevirisinde, söz konusu filmin hedef dile mutlak bir eşdeğerlikte aktarılamadığı ancak kaynak dildeki filmin bir bütün olarak içerik ve biçiminden uzaklaşmadığı, kimi zaman eşdeğer çeviri değil ‘kabul edilebilir çeviri’ yapılmış olduğu görülmüştür. Farklı dil ailelerinden gelen Almanca ile Türkçe arasındaki dilsel farklılıklar ile kültürel farklılıklar dikkate alındığında, mutlak bir eşdeğerliğin sağlanması imkânsızdır. Bu nedenle farklı dil ve kültürlerle ait film çevirilerinde bazı kayıpların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Dolayısıyla özellikle görsel-işitsel ürünlerin çevirisinde, özgün olanın içeriğinin ve biçiminin korunarak yapılan çeviriler sonucunda ortaya çıkan yeni ürünün hedef alıcısı üzerinde benzer etkiyi oluşturabilecek şekilde bir eşdeğerliğin amaçlanması gerekmektedir. Diğer bir deyişle çeviride, her bir birimin/ögenin eşdeğerini sağlamaya çalışmak yerine bütünün eşdeğerliği ön planda tutulmalıdır.

8.2 Öneriler

Üç aşamadan oluşan bu araştırmamız neticesinde görüldü ki, hedef kitleye görsel ve işitsel yoldan ulaşan film çevirisi etkinliğinde, çevirisi yapılan filmin çıkış amacı, hitap ettiği kesim, kaynak ve hedef dil/kültür öğelerinin özellikleri, çeviri politikası, çeviri sürecini etkileyen dış etkenler vb. mutlaka dikkate alınması gereken hususlardır.

Diğer yandan, film çeviri etkinliğinde, çevirmenler oldukça önemli ve zor bir iş üstlenmekte, yazınsal çeviri yapan bir çevirmenden çok farklı etkenlerle başa çıkmak zorunda kalmaktadır. Filmin anlam örgüsünde, anlamı pekiştirmek, abartmak, kolaylaştırmak ve böylelikle daha etkin sunabilmek için, yazılı, sözlü, işitsel ve görsel kanallar bir uyum içerisinde kullanılmaktadır. Bir dile ve kültüre özgü söz sanatları, dil oyunları, mecazlı anlatımlar vb. kullanan yazınsal metinlerin bu niteliklerini taşımanın yanı sıra filmler, yazılı ortamda yer alan söz konusu nitelikleri, sese dönüştürerek işitsel düzleme, harekete dönüştürerek de görsel düzleme taşımakta ve bunları uyum içerisinde kendi ortamlarında sergilemektedir. Bahsedilen nitelikleriyle diğer sanat dallarından farklı özellikler taşıyan filmlerin bir başka dil ve kültüre aktarımı da diğer aktarım türlerinden farklılık göstermektedir. Film çevirisinin güçlüğü, dilsel olan ve olmayan öğelerin ve bu öğelerin oluşturduğu anlamın çözümlenerek, hedef dil ve kültürde yeniden oluşturulması sürecinde, filmin kendine özgünlüğünün korunarak, kaynak dil izleyicilerinin verdiği tepkinin benzerinin hedef dil izleyicisinin de vermesini sağlamaya çalışmasında yatmaktadır. Bu nedenle sadece dilsel değil, dil dışı öğeleri de aktarmak, görsel olan ile işitsel olanın bir bütünlük ve uyum içerisinde olmasına dikkat etmek, seslendirme aşamasına yönelik teknik çeviri bilgisine sahip olmak, kendisinden istenilen normları dikkate almak gibi birçok gereklilikler içerisinde etkinliğini tamamlamak zorunda kalan film çevirmeni, bu süreçte kendisine bir takım özgürlükler tanımakta, kimi zaman ise, yaratıcı çevirmenlik örneği sergilemektedir.

Film çevirisinde (dublajda) asıl amaç, filmin içeriğini ve biçimini koruyarak hedef dile aktarmak ve böylelikle filmin, kendi izleyicisi üzerinde gösterdiği etkinin aynısı olmasa dahi benzerini hedef dil izleyicisi üzerinde de göstermesini sağlayabilmektedir. Bu nedenle dublajlı film, orijinal filmin fikirlerini yansıtmalıdır ve izleyiciye, orijinal filmi izliyormuş hissini vermelidir. Ancak her ne kadar yabancı film çevirileri bu hedefle gerçekleştiriliyor olsa da,

bu yabancı kaynaklı filmleri seyreden herkes bilir ki bu filmler Türkiye’de geçmemektedir ve Türkçe bu filmlerin anadili değildir. Öyleyse bu filmlerdeki eşleme sorununu çok abartarak, Türkçe’yi bozarak tümüyle yabancı, pek de bir yararı olmayan “çevirice” ifadeleri dile sokmamalıyız (Erol, 1988: 33).

Film çeviri tarihinde, izleyiciye orijinal filmi izliyormuş hissini vermek için çeviride aşırıya kaçıldığı dönemler olmuştur: Bir dönem Almanya’da yabancı filmlerin isimleri ve filmde yer alan kültüre özgü adlandırmalar Almancaleştirilmiştir. “Alemannitis” olarak adlandırılmış olan bu işlemin amacı, sanki orijinal film izleniyormuş izlenimini vermek olmuştur. Bunun için yabancı isimler, Almanca isimlerle değiştirilmiş, hatta bazıları tercüme edilmiştir. Örneğin, “Mr.Smith” Almanca “Herr Schmidt” olarak çevrilmiş, “Hamburger”, “Frikadelle” olmuştur (Kurz, 2006: 30-31).

Farklı bir kültürün ürünü olan bir filmin hedef izleyici üzerinde aynı veya benzer bir etkiyi sağlamasını bekleme noktasında şöyle bir ayrıma dikkat etmek gerektiği kanaatindeyiz: Film çevirisinde böyle bir hedefin olması yerinde bir tutumdur, ancak hedef kitle üzerinde de olması beklenen etki, izleyiciye göre, dublajlı filmin atmosferine göre değişebilmektedir, bu nedenle, *film çevirisinde benzer bir etki yaratmanın eleştiri açısından bir başarı ölçütü olarak görülmemesi gerekir.*

Araştırmamızın kuramsal ve uygulamalı bölümlerinden edindiğimiz bilgiler ışığında dublaj çevirisinin başarılı olabilmesi için çevirmenin dikkat etmesi gereken hususlara ilişkin şu önerilerde bulunabiliriz:

1. Çevirmen, çeviri eylemine başlamadan önce,
 - orijinal filmi dikkatle izlemeli, filmin içeriği ve biçimi hakkında fikir edinmeli,
 - film hakkında, filmin türü/tarzı hakkında bilgi sahibi olmalı.
2. Çevirmen, çeviri eyleminde,
 - çeviriye öncelikle ham çeviri yaparak başlamamalı, filmi izleyip eşlemeli çeviri yapmalıdır; film ile birlikte gönderilmiş olan diyalog metnini (Alm. Dialogbuch), çeviri sürecinde karşılaştığı anlaşılması güç sahnelerin (örn. üst konuşmaların, labarbarların olduğu sahneler vb.) netlik kazanması için kullanmalıdır,
 - çeviriye sözcük, hatta sözcük öbeği çevirisi biçiminde başlamamalı, bir bütün olarak repliği ele almalıdır,
 - filmin söz varlığını, sözcüklerin anlamlarını, ilgili bağlamda yakalamalı, kaynak metni bu şekilde çözümlemelidir,

- çevirisinde öncelik, özgün olanın içerik (anlamını) ve biçimini (biçimini) çeviride doğru olarak yansıtmak olmalıdır,
- anlam aktarılabilirdiği halde, keyfi ekleme, çıkarma veya değıştirme yapmamalıdır,
- ancak biçimi koruyan ifade, anlaşılabilirliği engelliyor ise, anlamı verecek şekilde biçimi değıştirmelidir,
- kaynak dilde seçilen sözcüklerin ve sözdiziminin bir önemi/anlamı bulunuyor ise, fikir ve sözcüklerin düzeninin çeviride mümkün olduğu kadar korunmasına dikkat etmelidir,
- kaynak ifadelerin, belli bir bağlam içerisinde gösterdikleri farklılıklara duyarlı olmalı, metin içerisindeki ifade farklılıklarını ayırt etmelidir,
- kaynak dildeki deyimleri, atasözleri, özdeyişleri, özellikli dili (sosyolekt, argo, kaba söz) vb. tanımalı, bilmeli ve bunları hedef dile eşdeğerleriyle aktarmalıdır,
- ancak hedef dil ülkesinin kültürel özelliklerini gözetenek çeviri yapması gerektiğinden, hedef dil izleyicisini rahatsız edebilecek dilsel kullanımları gerektiğinde yumuşatarak vermelidir,
- kaynak dildeki özellikli dil kullanımlarının hedef dile aktarılmasının mümkün olmadığı durumlarda, sözcüğün açıklamasını vererek, eş/yakın anlamlı sözcük kullanarak veya deyimsel ifadeyi, deyimsel olmayan düz bir anlatıyla hedef dile aktarmalıdır,
- kaynak dilin ifade şekliyle hedef dilin ifade şeklini karıştırmamalı, çevirisini hedef dilin söyleyiş şekline göre yapmalıdır,
- karakterlerin konuşma üsluplarını koruyarak çeviri yapmalıdır,
- şahıs adlarının tutarlı olmasına dikkat etmelidir, “sen” – “siz” ayrımını iyi yapabilmelidir,
- gramer hatalarından kaynaklanan anlam bozulmalarına dikkat etmelidir,
- filmde geçen konu ve konumlara dikkat etmeli, ifadelerin keskinliğini, sertliğini, yumuşaklığını vb. kullanıldığı bağlama göre belirlemelidir,
- kaynak kültüre özgü söylem şeklini yansıtmalı, alaturka söylemlerden kaçınmalıdır,
- filmde yer alan şarkılar ile özel ses efektlerini de, çeviri metninde belirtmeli, gerekiyorsa çevirmelidir,

- filmdeki ikonografik kodları gerektiğinde sözlü bir açıklamayla verilebilecek şekilde hedef dile aktarmalıdır,
 - filmin görsel düzleminde yer alan yazılı bilgileri, yazının ekranda kalış süresine senkron olabilecek şekilde çevirmelidir,
 - seslendirme sanatçılarını, ses teknisyenini ve seslendirme yönetmenini yönlendirici ve bilgilendirici nitelik taşıyan bilgileri çeviri metninde belirtmelidir,
 - tekste geçen şahıs ismi, yer ismi, mekân ismi gibi özel isimleri okunuş şekline göre yazmalıdır,
 - hedef dil kullanımında kaynak dilin etkisinden kurtulmayı sağlamak için, kaynak metni bir kenara bırakıp, filmi izleyerek görüntü eşliğinde replikleri seslendirmelidir, böylelikle aynı zamanda sözün görüntü ile uyumunu, diğer bir deyişle eşlemeyi sınamayabilir, duraksamalara yol açan dolambaçlı ifadeleri fark edebilir, yanlış anlaşılacak yerleri tespit edebilir.
3. Çevirmen, çevirisini teslim etmeden evvel,
- yaptığı çeviriye bir süre sonra, nesnellik ve uzaklaşmışlık duygusu içinde yeniden bakmalıdır, böylelikle gereksiz sözcükleri ayıklayabilir, anlam ve biçim yanlışlarını düzeltebilir, temel birimler arasındaki bağlantılara dikkatle eğilebilir,
 - filmin daha önce altyazı veya farklı yöntemlerle çevirisi yapılmış ise, bunlardan yararlanma ve yanlışlarından sakınma olanağını kullanmak için filmin eldeki çevirilerini karşılaştırabilir,
 - çeviri metnini (teksti) tekrar gözden geçirmeli, yazım ayrıntılarına büyük bir dikkatle eğilmelidir.

Filmlerin, farklı dil ve kültürleri tanıtır olmaları bağlamında film çevirisi, bir kültür aktarımı işidir ve çevirmenler de, kültürler arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Bu nedenle çevirmenler, her iki dil ve kültürü, örf, adet, gelenek ve göreneklerini, inançlarını, tarihi geçmişlerini çok iyi bilmelidir. Bu açıdan, çevirmenlerin, çevirisini yaptıkları dil alanında eğitim görmüş kimseler olması verimliliği artıracaktır. Ancak, yabancı bir dil öğrenip, o dile iyice hâkim olduktan sonra edinilen bilgiler, öğrenilen kültür, o kültüre özgü ifadeler vb. anadili olumlu olduğu kadar olumsuz da etkileyebilmektedir. İki kültür arasında etkileşime neden olan filmlerin çevirisi kaliteli olmalıdır ki, kültürler arasında sağlıklı ve güvenli bir geçiş

sağlanabilsin. Bu nedenle, çevirmenin, sadece çeviri yaptığı dili ve kültürünü değil, aynı zamanda kendi dilini ve kültürünü de çok iyi bilmelidir.

Diğer yandan çevirmen, her ne kadar her iki dil ve kültürü çok iyi bilirse bilsin, dillerin dilbilimsel ve sosyokültürel yapılarının farklılığı sebebiyle, belli bir bilgi yitimi olmasını engelleyemeyecektir. Bu nedenle her film çevirisi, orijinal filmde birtakım sapmalar gösterir. Hedef dilin sözcüksel ve sözdizimsel aracının seçimi uyarınca bir dizi kararlar alması gereken çevirmenin, çok yönlü bilgiye, keskin bir göze ve devamlı açık alıcılara sahip olması, çeviri sürecinde karşılaştığı zorluklar, çevrilemezlik gibi durumlar karşısında yaratıcılığını ortaya koyması gerekmektedir. Yaratıcılığın kaynak metne sadık kalarak sağlanmasının mümkün olmamasından dolayı, çevirmen, hedef dil ve kültür normlarını dikkate alarak, hedef dil ve kültüründe kabul görecekt bazı değişikliklerle veya yeniliklerle, semantik eşdeğerliği sağlamalıdır. Çevirmenin yaratıcılığı, dublaj ekibinin başarılı çalışmasıyla bütünleşince, hedef dil versiyonunun izleyici tarafından daha çok beğenilmesine, ilgi görmesine neden olabilir. Filmler, dilin, kültürün ve toplumsal yaşamın bir ürünü olması nedeniyle dil ve kültür kodlu ürünlerdir. Bu kodları, farklı dil ve kültürlerle ulaştırabilmenin yolu ise, başarılı bir çeviri etkinliğidir. Araştırmamız göstermiştir ki, dublajda, yanlış ses seçimi, yanlış sözcük seçimi ve yanlış tümce yapısı, tonlama ya da vurgu hatası nedeniyle kaliteli bir filmin etkisiz hale gelmesini önlemek için, çeviren, yöneten ve seslendiren işini iyi ve doğru yapmalıdır, elbette bu üçlüye teknik işi yapacak kişi de dâhildir.

Dublajda, kaynak dilden hedef dile sözlü bir aktarım söz konusudur. Yabancı filmin görsel düzleminde bir değişiklik yapılamaz, ancak işitsel düzleminde yapılabilir. Orijinal filmde, her iki düzlem bir bütünlük içerisindedir ve kaynak dil kültürünü, bu kültürün görsel ve işitsel özelliklerini yansıtmaktadır. Bir bütünlük ve uyum içerisindeki görsel düzlem ile işitsel düzlem dublajda birbirinden ayrılmakta, işitsel olan değiştirildikten sonra tekrar görsel ile birleştirilmektedir. Bu nedenle, değiştirilen işitsel düzlemin, mümkün olduğunca görsel düzlemle bir bütünlük sağlayacak şekilde, diğer bir deyişle görsel-işitsel eşleme sağlanacak şekilde değiştirilmesi, aynı zamanda filmin, anlam bütünlüğü, amacı ve biçiminin de korunmuş olması gerekmektedir.

Filmlerin, izleyici kitlesi üzerindeki etkileri, toplumun dilini, kültürünü, diğer kültürlerle bakışını, yaklaşımını etkileyebilen bir güce sahip olmasının yanı sıra, film

çevirileriyle bu faktörlerin sınır ötesine ve kültürlerarası iletişim boyutuna taşınması dolayısıyla film çevirilerinin önemi bir kat daha artmaktadır. Diğer yandan dublaj etkinliğinin ne kadar zor bir süreç olduğunun da görülmüş olmasıyla tüm bu faktörlerin önemsenmesi, film çeviri etkinliğinin günümüzde daha değerli görülmesini ve önemsenerek yapılmasını sağlamalıdır. İyi ve verimli bir çeviri etkinliği, kültürlerarası iletişimin sorunsuz işlemesi ve böylelikle orijinal filmin yabancı dil izleyicilerine sorunsuz ulaşabilmesi için önemlidir.

Araştırmaya, film çevirisi ve dublaj konusunda yapılan bilimsel çalışmalar taranarak başlanıldığında, bu alanda Türkçe kaynağın hiç yok denecek kadar az sayıda olduğu fark edilmiştir. Bunu, Kaçan'ın (2010: 9) şu sözleri de doğrulamaktadır: “Seksen yıllık Türk seslendirme tarihini düşünecek olursak elde yüzlerce araştırma, kitap, belge olması gerekir. Ne yazık ki eldeki kaynaklar yok denecek kadar azdır.” Bilimsel literatür taramasından sonra bu alanda eksikliği hissedilen bilimsel çalışmalara katkıda bulunabilmek amacıyla, Almanca hazırlamak üzere başlanılan araştırmanın Türkçe hazırlanmasına karar verilmiştir. Film çevirisinin başarı ve kalitesini etkileyen çeviri kaynaklı etkenleri, çeviri sorunu oluşturan sinematografik etkenleri, çeviribilim kapsamında ele alıp incelediğim ve bu sorunlara yönelik somut çözüm önerileri sunmaya çalıştığım bu araştırmamın, ilgili literatüre katkı sağlayacağı kanaatindeyim.

Diğer yandan, 2009 yılında, çalışmamın konusunu belirlemek amacıyla yaptığım ön çalışmada, 2009 yılında Türkiye’de araştırdığım ve ulaşabildiğim çok sayıda üniversitede film çevirisine yönelik bir bölümün veya dersin olmaması konumu belirlemede önemli bir etken olmuştur. Bu konuda, Almanya’daki üniversiteleri taradığımda, “film çevirisi”, “görsel-işitsel çeviri” gibi başlıklar altında derslerin verilmekte olduğunu, hatta bu derslerin çok daha önce müfredatta yer almış olduğunu gördüm. Çalışmamı tamamladığım 2013 yılında, ülkemiz üniversitelerinde, bu anlamda bir gelişme olup olmadığını teyit etmek istediğimde beni ziyadesiyle mutlu eden bir sonuçla karşılaştım: Artık ülkemiz üniversitelerinde de film çevirisine ilişkin dersler yer almaktaydı. Bu netice, araştırmamızın başından itibaren sürekli vurguladığımız, *film çevirisinin, kültürlerarası iletişim, ülke dili ve kültürü açısından öneminin* akademik alanda dikkate alınmış olduğunu göstermektedir. Henüz birkaç üniversite olan “film çevirisi” veya daha geniş kapsamda “görsel-işitsel çeviri” alanına yönelik derslerin ve

girişimlerin, bu tarz bilimsel çalışmalar sayesinde daha çok yaygınlaşmasına katkıda bulunacağı düşüncesindeyim.

Hatta günümüzde sinemanın toplumları yönlendirmede (manüple etmede) dev bir sanayi alanı olması, kültürlerarası iletişim ve etkileşim açısından önemli bir işlev görmesi nedeniyle film çevirmenliğinin önemli bir görev üstleniyor olması dolayısıyla bu alana yönelik bir bölüm kurulabilir: Film Çevirmenliği Anabilim Dalı. Veya daha geniş kapsamlı olması açısından, sadece film çevirilerini değil, aynı zamanda tiyatro oyunu çevirilerini, opera çevirilerini, belgesel film çevirilerini, reklam filmi çevirilerini, radyo oyunu çevirilerini vb., kısaca görsel ve işitsel alanda yer alan tüm yapıtların çevirisini de kapsayacak olan bir bölüm kurulabilir: Görsel-İşitsel Çeviri Anabilim Dalı.

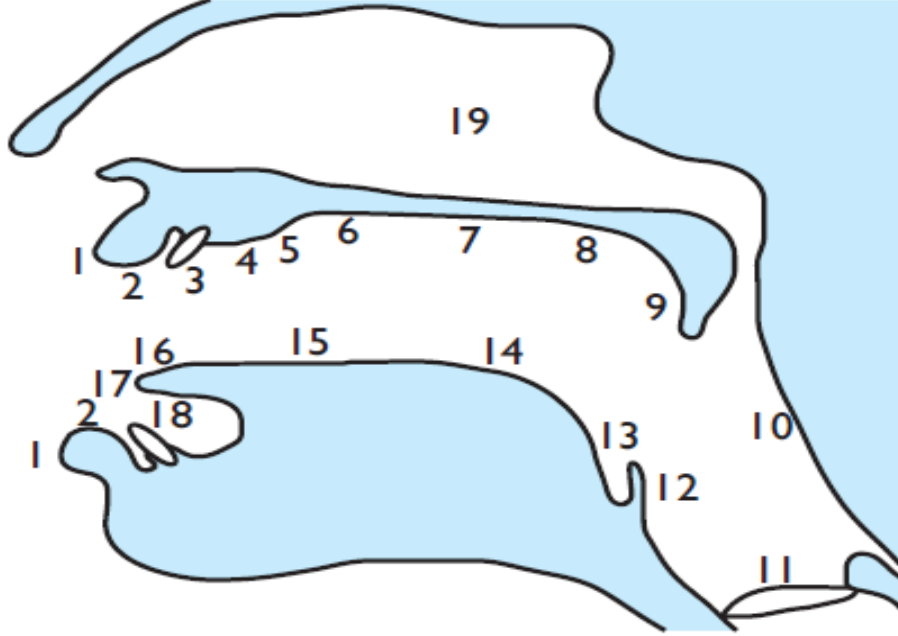
Son olarak, araştırma sürecinde, TRT Kurumuna yapmış olduğum ziyarette, şahit olduğum dublaj kayıt anında dikkatimi çeken bir hususu özellikle belirtmek istiyorum. Kayıt aşamasında, Türkçe repliğin kaynak dil repliğinden daha uzun olması nedeniyle senkron sorunu yaşanmıştır. Bu duruma müdahale eden seslendirme yönetmeni, textte yazılı olan replikten çıkarmalar yapmıştır. Ancak, buna rağmen senkron sorunun devam etmesi üzerine repliği değiştirmiştir. Ayrıca, yine bir sahnede, textte yer alan bir ifadenin, içinde kullanıldığı bağlamda çok anlamlı olmaması nedeniyle repliğin anlamsal bütünlüğünde bozulmaya yol açması üzerine, seslendirme yönetmeni, textteki ifadeyi tamamen değiştirerek, repliğin bütününe uygun hale getirmiştir. TRT'deki bu gözlemim haricinde, incelemiş olduğumuz filmin çevirisinde, textteki kimi sözlerin, dublajda farklı geçtiğini gördük. Bu da bize, çevirmenin çevirisinin nihai olmadığını, kayıt aşamasında eşleme kapsamında değiştirildiğini göstermiştir. Ancak seslendirme yönetmeninin yapmış olduğu tüm bu değişiklikler doğaçlama niteliğindedir. Bu nedenle bu yaklaşımın doğruluğu tartışılabilir. Seslendirme yönetmeninin, kayıt aşamasında, kısıtlı zaman diliminde hızlı bir şekilde alması gereken bu tarz kararların, daha doğru olabilmesi için ya yönetmenin, kaynak dil hakkında bilgisinin olmasının ya da kayıt aşamasında çevirmenin de orada hazır bulunmasının çok daha sağlıklı olacağı kanaatindeyim.

Diğer yandan, üniversitelerin kimi bölümlerinde (genellikle çeviribilim bölümünde) verilmeye başlanan film çevirisine yönelik derslerden daha iyi sonuç alınabilmesi için, öğrencilere, sinema ve televizyon alanında gerekli bilgilerin de

verilmesinin yararlı olacağını düşünüyorum. Böylelikle, sinema ve film alanında, bu alan ürünlerinin farklı bir dile çevirisi kapsamında edinilecek bilgiler, çevirmenlerin, çeviri etkinlikleri sürecinde daha isabetli kararlar almalarını sağlayacaktır.

Günümüzde, artan talep doğrultusunda giderek yaygınlaşan film çevirilerinin, kültürlerarası iletişime katkısı, kendi dilimize ve kültürümüze olan etkisi, ‘ötekiler’e yaklaşımımızda oynadığı rolü düşünüldüğünde ne denli önemli olduğunu görmemek mümkün değildir. Bu nedenle, alanda ihtisaslaşmaya gidilmesi ve uygulamaya ilişkin belirttiğim bu hususların da dikkate alınması halinde, süreç sonunda ortaya çıkan ürünün kalitesinin artacak olması nedeniyle, film çevirisine yönelik yapılan olumsuz eleştiriler ve yaklaşımlar da azalacaktır.

EKLER

EK-1: BOĞUMLANMA YERLERİ¹³⁹

1. Dış Dudak (exolabial)
2. İç Dudak (endolabial)
3. Diş (dental)
4. Diş Yuvası (alveolar)
5. Art Diş Yuvası (postalveolar)
6. Ön Damak (präpalatal)
7. Damak (sert damak) (palatal)
8. Art Damak (yumuşak damak) (velar)
9. Küçük Dil (uvular)
10. Yutak (pharyngeal)
11. Gırtlak (glottal)
12. Gırtlak Kapağı (epiglottal)
13. Dil Kökü (radikal)
14. Dil Üstü Arkası (posterodorsal)
15. Dil Üstü Önü (anterodorsal)
16. Dil Palası (laminal)
17. Dil Ucu (apikal)
18. Dil Ucu Altı (sublaminal)
19. Geniz Boşluğu¹⁴⁰

¹³⁹ Türkçe Kaynak: Demir ve Yılmaz (2011: 11)

Almanca Kaynak: <http://de.wikipedia.org/wiki/Artikulationsort> adresinden 1 Şubat 2013'de alındı.

¹⁴⁰ Almanca kaynakta yer almamaktadır.

EK-2: TÜRKÇE SESLER¹⁴¹**Ünsüzler (Sessiz Harfler)**

Çıkış Yerine Göre	SERT		YUMUŞAK	
	Sürekli	Süreksiz	Sürekli	Süreksiz
Dudak	f	p	m, v	b
Diş	s, ş	ç, t	j, l, n, r, z	c, d
Damak	-	k	ğ, y	g
Gırtlak	h	-	-	-

Dudak Ünsüzler:

Çift dudak ünsüzleri: /b/, /m/, /p/

Diş-dudak ünsüzleri: /f/, /v/

Gırtlak ünsüzü: /h/

Damak ünsüzleri: /g/, /k/, /y/

Diş ardı ünsüzleri: /c/, /ç/, /d/, /j/, /n/, /r/, /s/, /ş/, /t/, /z/

Ünlüler (Sesli Harfler)

	Düz		Yuvarlak	
	Geniş	Dar	Geniş	Dar
Kalın	a	ı	o	u
İnce	e	i	ö	ü

- **Boğumlanma noktasına göre vokaller:**
 - Ağzın arkasında oluşanlara kalın vokal denir.
 - Ağzın önünde oluşanlara ince vokal denir.
- **Dudakların durumuna göre vokaller:**
 - Dudakların düz oluşuyla söylenen vokaller.
 - Dudakların yuvarlak oluşuyla söylenen vokaller.
- **Ağız boşluğunun genişlik ve darlığına göre vokaller**
 - Ağız boşluğunun genişliğiyle söylenen vokaller.
 - Ağız boşluğunun daralmasıyla söylenen vokaller.

¹⁴¹ Kaynak: Kaçan (2010: 211, 212).

EK-3: ALMANCA SESLER**Ünsüzler (Sessiz Harfler)¹⁴²**

	Plosiv	Nasal	Frikativ	Approximant	Lateral Approximant	Vibrant
Bilabial	b, p	m				
Labiodental			f, v, w			
Alveolar	t, d	n	s, z		l	r
Palatal				j		
Velar	k, g		x			
Uvular	q					
Glottal			h			

Kaynak: http://de.wikipedia.org/wiki/Aussprache_der_deutschen_Sprache adresinden 13 Şubat 2013'de alındı.

Bilabial: Çift dudak ünsüzü.
Labiodental: Diş-dudak ünsüzü.
Alveolar: Diş ardı ünsüzü.
Palatal: Damak ünsüzü.
Velar: Artdamak ünsüzü.
Uvular: Küçükdil ünsüzü.
Glottal: Gırtlak ünsüzü.

Plosiv: Patlamalı
Nasal: Genizden
Frikativ: Sürekli/Sürtüşmeli
Approximant: Sesin telaffuzu bir sonra gelen ünlü tarafından etkilenir
Vibrant: Titrek

Ünlüler (Sesli Harfler)

	ön		arka
	labial değil	labiopalatal	
kapalı	i	y (ü)	u
orta	e	ö	o
açık	ä		a

Kaynak: Backer (1998:37)

¹⁴² Şema http://de.wikipedia.org/wiki/Aussprache_der_deutschen_Sprache adresindeki bilgilere göre oluşturulmuştur.

EK-4: SESLENDİRME TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Ağız kaldı (kısa kaldı): Oyuncunun ağız oynadığı halde çeviri metninde sözcük kalmadığı durumda söylenir. Bir ya da birkaç sözcük eklenmesi gerekir. (Kaçan, 2010: 39). Repliği bittiği halde oyuncunun ağız hâlâ oynuyorsa “ağız kaldı” denir.

Atlama: Konuşmacının tümcedeki bazı ses, hece ya da sözcükleri okumaması, atlaması. (Kaçan, 2010: 42).

Bariton: Orta kalınlıktaki erkek sesi.

Bas: En kalın erkek sesi.

Boş ağız: Filmde ağız oynadığı halde, çeviri metninde ya da senaryoda replik yazılmamış olması. (Kaçan, 2010: 49). Filmde oyuncu konuştuğu halde seslendirme yapılmamış, atlanmış olması.

Cana yakın ses: Kulağa hoş gelen, yumuşak, duygulu, içten ses. (Kaçan, 2010: 49).

Cast: Rol dağılımı. Kimin hangi rolü konuşacağını gösterir. Castta kimin hangi sayfada konuştuğu belirtilir. Eğer oyuncu ile seslendirenin sesleri uymuyorsa buna ‘yanlış kast’ denir. (Kaçan, 2010: 49).

Cımbız: Bir sözcük ya da tümcenin kayıttan sonra çıkartılıp değiştirilmesi. (Kaçan, 2010: 49). Tümceler içinde aradaki bir tümceyi girip yeniden kaydetmektir. Bu alınan bir parçada düzeltme yapmak için kullanılır. Böylece sözlerin tamamı değil hatalı yer düzeltilir. (<http://www.seslendirme.org/sozluk/cimbiz.htm> adresinden 13 Mart 2013’de alındı).

Dış ses: Ekranda ya da perdede görünmeyen kişinin sesi. Filmde yer alan yazılar dış ses tarafından seslendirilir. (Kaçan, 2010: 51).

Dublaj: daha önce seslendirilmiş olan yabancı bir filmin, animasyonun ya da dizinin farklı bir dilde yeniden seslendirilmesidir. (Kaçan, 2010: 64).

Efekt: Film, dizi, animasyon seslendirmelerinde, hareketleri izlemesi gereken seslerin doğal kaynaklardan ya da bunların dışında optik, mekanik vb. yöntemlerle gerçekleştirilmesidir. Günümüzde büyük ölçüde bilgisayardan yararlanılır. (Kaçan, 2010: 65).

Enter: Bir filmde yer alan konuşmaların dışındaki bütün sesler. Müzik, gürültü, zil sesi, telefon sesi vb. filmin enteridir. (Kaçan, 2010: 65).

Filtre: Telsiz, radyo, megafon, telefon, TV vb. etkilerin yaratılması için ses masasından mikrofona yapılan ayar. Konuşma eğer filtre gerektiriyorsa çevirmen tekste bunu (F) olarak belirtir. Günümüzde dijital sistem kullanan stüdyolarda bu söz ya da tümceler

(replikler) işaretlenir ve senkron – miks ünitesinde bu ayar yapılır. (Web: <http://www.seslendirme.org/sozluk/filtre.htm> adresinden 15 Mart 2013’de alındı).

Fonogram: Sinema eseri gibi görsel-işitsel eserler içindeki ses tespitleri hariç olmak üzere, bir icrada yer alan seslerin veya diğer seslerin veya ses temsillerinin tespit edildiği ses taşıyıcısı fiziki ortam. (Kaçan, 2010: 67).

Fragman: Sinemalarda gelecek programda ya da televizyonda yer alacak filmi tanıtmak amacıyla, önceden gösterilen kısa parça, tanıtma filmi. Filmin ya da dizinin konusu, yönetmeni ve oyuncularını tanıtır. (Kaçan, 2010: 67).

Kafa sesi: Ağız oynamadığı halde konuşmanın olduğu durumlarda kullanılır. Mektup okuyan biri ya da aklından geçenleri duyduğumuz seslerde hafif bir eko verilir. (Kaçan, 2010: 69).

Kanal: Sesin kaydedildiği alan. Dijital olduğu için resmini görmek mümkündür. Patlama, bozulma (distorsiyon) vb. bu resimde görmek mümkündür. (Kaçan, 2010: 71).

Kaşe: Üç saat anlamında kullanılır. Sanatçı stüdyoda kayda başladıktan sonra üç saat içinde çalışmanın bitirilmesi gerekir. Üç saati aşarsa çalışma sanatçı anlaşmaya göre yarım ya da bir kaşe daha alır. Sanatçının anlaştığı üç saatlik ücrete kaşe denir. (Kaçan, 2010: 71).

Kayıt: Bir filmin, dizinin ya da reklamın seslendirme sanatçıları, ses teknisyeni ve yönetmenle birlikte seslendirme stüdyosunda seslendirilmesi işlemine denir. (Kaçan, 2010: 72).

Miks: Senkron aşamasından sonra ses ve enterin bir araya getirilmesi, eşlenmesi. (Kaçan, 2010: 72).

Nida: Konuşmanın dışında kalan ve seslendirmecilerin ağzından çıkan ünlemler. Bağırma, seslenme, inlemek, nefes almak, nefes vermek, çığlık atmak, korku ünlemi ya da aaa, ahhhh, ufff, üff, off, hımmmmmm vb. (Kaçan, 2010: 72-73).

Optik ses: Kayıt sırasında sanatçının kulağına kulaklıktan gelen filmin sesini ifade eder. Kulaklıktan gelen ses eğer yüksekse hassas olan mikrofonlardan bu ses kayda girer. Sanatçıların sesi fazla açmaması ve yönetmenin böyle bir durum karşısında kaydı durdurup uyarması gerekir. (Kaçan, 2010: 73).

Rabarba / Labarba: Filmlerde, dizilerde kalabalık sahnelerde, kalabalığı oluşturan oyuncuların hep bir ağızdan konuşmasıdır. Kimin ne dediği çoğu zaman anlaşılmaz. Her kafadan bir ses çıkar. Anlaşılır olduğu yerde sahneyle ilgili anlamlı sözler olmalı. (Kaçan, 2010: 75-76).

Redakte: Çeviri tekniğini bilmeyen bir kimse tarafından çevirisi yapılmış film metnini; filmin akıcılığına, dilbilgisi kurallarına ve senkronuna uygun hale getirme işlemidir. (Kaçan, 2010: 78).

Reji odası: Stüdyoda yapılan seslendirmenin takip edildiği, kaydın yapıldığı, yönetmen ve teknisyenin bulunduğu odaya denir. (Kaçan, 2010: 79).

Replik: Oyuncunun rolü gereği bir kerede konuştuğu sözlerin tümü. Bir sözcük birkaç sözcük bir tümce ya da birkaç tümce de olabilir. (Kaçan, 2010: 80).

Senkron (Eşleme): Ses ve görüntünün uyuşmasıdır. Görüntüyle sesin eşleşmemiş olması rahatsız edicidir. Yani ses görüntüyü takip etmeli önde ya da geride olması rahatsız eder. Senkron aşamasında sözlerin ağza oturması sağlanır. Yerli film ya da orijinal film, seslendirme işleminin ardından senkron yapılır. Seslendiren bir filmde konuşan karakterlerin ağız hareketlerine göre tümcelerin tam olarak yerleştirilmesidir. Yani yabancı dilde konuşan karakterin Türkçeye çevrilmiş olan tümceleri sadece uzunluk olarak eşlenir. Ağız hareketlerinin başladığı yerden bittiği yere kadar olan alanlara ses yerleştirilir. Yerli filmde ise yapılan iş hecelere hatta harflere dahi dikkat edilmesi gerekir. Ağız hareketiyle ses birebir uymalıdır. (Kaçan, 2010: 80).

Seslendirme stüdyosu: Seslendirme kaydının yapıldığı stüdyo. Stüdyo ve reji odası olmak üzere iki temel bölümden oluşur. Reji odasında seslendirme yönetmeni ve sesçi bulunur. Bunlara ek olarak aktarma, senkron, miks üniteleri yer alır. (Kaçan, 2010: 80-81). Reji odasıyla arada camlı bir bölme vardır. Stüdyoda filmin izlendiği bir monitör ve sanatçıların sesleri duymak için taktığı kulaklıklar bulunur.

Ses rengi (ses tınısı): İnsanların sesleri kulağımıza birbirinden farklı gelir. Bazı insanların sesini duyduğumuzda kim olduğunu biliriz. Ses rengi kişiyi tanımamızda ayırt edici bir özelliktir. Sesin kişiye özgü tınısına ses rengi denir. (Kaçan, 2010: 81).

Ses teknisyeni (sesçi): Kayıtlarda sesi kaydeden teknik eleman. Seslendirme yönetmeninin talimatı doğrultusunda gerekli ayarları yapar. Seslendirme kaydında teknikten sorumlu kişi.

Seslendirme yönetmeni: Filmin seslendirme yönetmeni, hangi rolü kimin konuşacağı konusunda tek yetkilidir. Seslendirme yönetmeni castı yaparken, rolü kimin konuşacağına, tulum kayıt mı kanal mı olacağına, hangi gün ve hangi saatte kayıt yapılacağına karar verir. Metin üzerinde gerekli değişiklikleri ve düzeltmeleri (yayınlanacak kanalın yayın politikasına göre) yapmaya tam yetkilidir. Kayıta gerekirse bir sözcüğü, bir tümceyi ya da repliği değiştirir. (Kaçan, 2010: 191).

Tını: Yüksekliği ve şiddeti aynı olan sesleri birbirinden ayırt etmeyi sağlayan ses özelliği. (Kaçan, 2010: 89).

Tirat: Bir oyuncunun uzun konuşması. Kendi kendine konuşması. (Kaçan, 2010: 89).
Seslendirme sanatçısının bir defada söylediği parça.

Tonlama: Metni okurken ya da repliği söylerken sesimizi tümcelerın anlamına göre ayarlamaya tonlama denir. Tonlamayla sesimize öfke, nefret, ürkeklik vb. duygularını yükleriz. (Kaçan, 2010: 217-218).

Tulum kayıt: Filmin seslendirilmesine baştan başlayıp sona kadar gitmeyi ifade eder. Sahneler ya da konuşmacılar atlanmaz. Kanal yapılmaz. (Kaçan, 2010: 97).

Ulama: Ünsüzle biten bir sözcükten sonra ünlüyle başlayan bir sözcük geliyorsa iki sözcük birbirine bağlanarak okunur. (Kaçan, 2010: 212). Birinci sözcüğün ilk sesinin birlikte söylenmeleri kuralı.

Vurgu: Konuşurken veya bir parçayı okurken, bazı heceleri veya sözcük gruplarını üstüne basarak söyleriz veya okuruz. Bu söyleyiş özelliğine vurgu denir.(Kaçan, 2010: 229).

EK-5: SESLENDİRMEDE KULLANILAN KISALTMA VE İŞARETLER

(alt) ALT: Oyuncuların konuşmaları esnasında fonda duyulan seslerdir. Arkada duyulan televizyon, radyo, dışarıdan gelen sesler (alt) olarak belirtilir.

(E) EKO: Bir rüya sahnesinde ya da mağarada geçen bir sahnede, şatonun geniş salonunda konuşmalara eko verilir. Büyük kilise, tiyatro salonu, geniş alan, küçük küp içi, uzun koridor vb. o sahnenin geçtiği ortama uygun sesi oluşturmak için kullanılır.

(F) FİLTRE: Radyodan, televizyondan, telefondan, hoparlörden, megafondan vb. gelen seslerdeki farklılığı ortaya çıkartmak için yapılan ayar. Konuşan bir robot ya da bilgisayar olabilir. Bu durumda konuşmacının kesik kesik konuşması istenebilir. Ancak sese metalik bir hava vermek için de filtre işlemi uygulanır.

(GD) GÖRÜNTÜ DIŞI: Konuşan kişiyi görmüyorsak replikte bu (GD) olarak belirtilir. Konuşan kişinin arkası dönük olarak konuşuyor olabilir, yüzü görünmüyor olabilir ya da karanlıkta konuşuyor olabilir. Konuşan kişiyi dinleyen görünüyor olabilir. Yani dinleme detayı vardır ekranda. Bu durumda repliğin başında (GD) olarak belirtilir. (G) ya da (GD) nin metinde yer alması, konuşmanın hızlı mı yavaş mı konuşulması gerektiği konusunda yol gösterici olur. Orijinal film seslendirmesi provasız yapıldığı için bu ayrıntılar konuşmacıya kolaylık sağlar.

(G) GÖRÜNTÜ: Görüntü dışı olarak konuşan oyuncu görüntüye girdiğinde o sözcüğün başında (G) kısaltmasıyla ifade edilir.

(Ü) / (ÜST) ÜST: Oyuncular aynı anda konuşuyorsa yani birinin sözü bitmeden diğeri ya da diğerleri de aynı anda konuşuyorsa, repliklerin başına üst olduğunu belirten kısaltma konur. Seslendiren sanatçılar da diğer konuşmacıların repliği devam ederken konuşmalıdır.

Kaynak: Kaçan, (2010: 103-114).

Parantez içi yazılar

Bir sözcüğün ya da bir tümcenin yani repliğin nasıl okunacağını açıklayan yazılara denir. Seslendirme sanatçısına yol gösterir. Bu bir nida şeklinde de olabilir. Parantez içi yazılar: Sinirli, bağırır, ağlar, öksürür, esner, neşeli, fısıltıyla, kekeleyerek vb. (Kaçan, 2010: 115)

Noktalama işaretleri

Metinde yer alan noktalama işaretleri sesinizle oynarken size yol gösterici olacaktır. Tümce sonunda yer alan nokta, konuşmada duraklama yapılması gerektiğini belirtir. Virgül ve noktalı virgül ise daha kısa duraklamaları ifade eder. Soru işareti gördüğümüzde o tümcenin tonu değişir. Üç nokta tümceyi havada bırakır. Çevirmenin noktalama işaretlerini yanlış koyması pek çok karışıklığa neden olur. (Kaçan, 2010: 121)

Sus işaretleri: Kesin bir süresi yoktur. Bir süre beklenecek anlamına gelir.

/ Kısa Durak

// Orta Durak

/// Uzun Durak (Kaçan, 2010: 122)

EK-7: ALMAN SİNEMALARINDA KULLANILAN FİLM AFİŞİ



Kaynak: Web:

<http://www.google.de/search?q=das+leben+der+anderen&hl=tr&tbo=u&tbn=isch&source=univ&sa=X&ei=TYkfUaynKov34QTWxYGGDQ&sqi=2&ved=0CEgQsAQ&biw=1140&bih=500> adresinden 22 Ocak 2013'de alındı.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*. (2. Baskı). Ankara: De ki Yayınları.
- Akarsu, B. (1998). *Dil-Kültür Bağlantısı*. (Üçüncü Basım). İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Akfırat, S. (2010). *İkna Odaklı Türleri Olarak Reklam Metinleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Aksan, D. (1995). *Her Yönüyle Dil. Ana Çizgileriyle Dilbilim*. 1.Cilt, (5. Baskı). Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları: 439.
- Aksoy, A.Ş. (2006). *Seslendirme Sanatı*. (1. Basım). Ankara: Kardanadam.
- Aksoy, N.B. (2002). *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*. (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Aksoy, Ö.A. (1998). *Atasözü ve Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Aktaş, T. (1996). *Çeviri İşlemine Genel Bir Bakış*. Ankara: Orsen Matbaacılık.
- Aktaş, T. ve Koçak, M. (2012). *Das Wesen der Synchronisationsforschung*. Mayıs 2012 *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 20 (2), 717-726.
- Albrecht, J. (1990). Invarianz, Äquivalenz, Adäquatheit. In R. Arntz und G. Thome (Hrsg.), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven* (S. 71-81). Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag. Tübinger Beiträge zur Linguistik, 354. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. (1994). İstanbul: Ana Yayıncılık Aş. Hürriyet Ofset Matbaacılık

- Andrew, J.D. (1984). *Concepts in Film Theory*. (First Edition). New York: Oxford University Press.
- Arslan, S.M. (2007). *Türk Sinemasındaki Tiyatro Kökenli Oyuncu ve Yönetmenler ve Sinemamıza Etkileri*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema - TV Anasanat Dalı, Sinema - TV Programı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Web: <http://tez2.yok.gov.tr/> adresinden 21 Ağustos 2012'de alınmıştır.
- Arslanoğlu, İ. (2001). Kültür ve Medeniyet Kavramları. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 2001/15. 243-255. Web: <http://w3.gazi.edu.tr/~iarslan/> adresinden 30 Ekim 2012'de alınmıştır.
- Asiltürk, C. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. (1. Basım). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınevi.
- Avcı, M. Ali (2003). *L'adaptation et la traduction cinematographiques: Une etude sur les problemes de sous-titrage et de doublage*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aziz, A. (2006). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*. Ankara: Turhan Kitapevi.
- Baker, M. (Ed.) (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. (First edit). London & New York: Routledge.
- Balázs, B. (1961). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. (Übers. A. Sacher-Masoch). Wien: Globus Verlag. (Eserin Orijinali 1948'de yayımlanmıştır).
- Baltaş, Z. ve Baltaş, A. (2008). *Bedenin Dili. İletişim Becerilerinizin Anahtarı, Sessiz Diliniz*. (43. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Barthes, R. (1999). *Göstergebilimsel Serüven*. (4. Basım). (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Kaf Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1985'de yayımlanmıştır).

- Baş, N. (1997). *Zur Filmübertragung aus dem Deutschen ins Türkische im Rahmen der Übersetzungswissenschaft*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Başkan, Ö. (1988). *Bildirişim. İnsan-dili ve Ötesi*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. ve der. N. Özön). (2. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Becker, T. (1998). *Das Vokalsystem der deutschen Standardsprache*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang Verlag
- Bektaş, A. (2002). *Siyasal Propaganda*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Belkaya, A.G.Ş. (2001): *Film Çözümlemeye Temel Yaklaşımlar*. (1. Basım). İstanbul: Der Yayınları.
- Bengi, I. (1991). TV - Film Çevirileri. Çağdaş Çeviri Kuramı Çerçevesinde Bir İnceleme. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*. (1), 1-23. Web: <http://www.ceviribilim.hacettepe.edu.tr/art/i01-01.pdf> - adresinden 18 Temmuz 2012'de alınmıştır.
- Bengi, I. (1992). Çeviribilim Terimleri Sözlüğüne Doğru. *Metis Çeviri Araştırmaları Dergisi*. (20/21); 156-197. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bengi, I. (1995). Çeviribilimde Bireysel Kuramlardan Geniş Ölçekli Bir Bakış Açısına Doğru. M. Rifat (Editör), *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler*. (Birinci Basım). İstanbul: Düzlem Yayınevi, ss. 9-33.
- Bengi-Öner, I. (2001). *Çeviri Kuramlarını Düşünürken...* (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Berk, Ö. (2005). Diliçi Çeviriler ve Mai ve Siyah, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi *Dilbilim Dergisi*, (14), 139-149.
- Bordwell, D. ve Thompson K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş*. (Çev. E. Yılmaz ve E.S. Onat). (Birinci Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2008’de yayımlanmıştır).
- Boztaş, İ. (1992). Çeviri, Çeviride Eşdeğerlilik ve Dilbilim. *Dilbilim 20. Yıl Yazıları*. Karaca Dil Kursu Yayınları. 249-255.
- Boztaş, İ. ve Şirin, Y. (1998). Film Çevirilerinde Biçem Aktarımı ve Dil Değişkeleri Üzerine Bir Çalışma. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim – Tercümanlık Bölümü, *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 8.
- Bräutigam, T. (2001). *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation. Stars und Stimmen: Wer synchronisiert wem in welchem Film?* Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag.
- Bulut, A. (2000). Çeviri Metnin Değerlen(dir)mesi: Metinsel (Eş)değer(lik) Anahtarları. (24-25 Şubat 2000, 2. Akşit Göktürk Anma Toplantısı bildirisi) Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi* (10), ss. 73-89.
- Bulut, A. (2002). *Çeviride Dil ve Metin*. İstanbul: İ.Ü. Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Yayını.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. (Birinci Basım). Ankara: İmge Kitabevi.
- Cedeño Rojas, M. (2007). *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien: Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. (1. Auflage). Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft, 7. WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. Veröffentlichte Dissertation, Universität Heidelberg, 2006.

- Chaume Varela, F. (2003). Teaching audiovisual translation: Some methodological proposals. In L. Pérez-González (Ed.), *Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users*. (pp. 271-302). Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Chaume, F. (2004). Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in Audiovisual Translation. Article in *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 49(1). (pp. 12-24). Web: erudit.org adresinden 20 Kasım 2012'de alınmıştır.
- Chiaro, D (2009). Issues in Audiovisual Translation. In J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*. (Revised edition). (pp. 141-163). Oxon: Routledge.
- Corrigan, T.J. (2008): Film Eleştirisi. (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlanmıştır).
- Çamdereli, M. (1995). Uluslararası İletişimde Dil ve Dil Aktarımı. G. Öngören (Editör), *Uluslararası İletişim*, (Birinci Basım). İstanbul: Der Yayınevi, ss. 105–127.
- Delabastita, D. (1990). Çeviri ve Kitle İletişimi: Film ve TV Çevirilerinin Ekinsel İtici Güç Oluşturma Niteliği. (Çev. S. Karantay ve Y. Salman). *Metis Çeviri* 11, ss. 72-90. (Makalenin orijinali 1989'da yayımlanmıştır).
- Demir, N. ve Yılmaz, E. (2011). *Türkçe Ses Bilgisi*. Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayını. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri
- Demirel, E. ve Ataseven, F. (2006). Görsel-İşitsel Alanlarda Çeviri ve Türkiye'de Toplumsal Yararları. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim – Tercümanlık Bölümü, *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 16.
- Dino, G. (1978). Sabahattin Eyüboğlu ve Türkiye'de Çeviri Hareketleri. *Türk Dili Dergisi, Çeviri Sorunları Özel Sayısı* (322), 104-112.

- Dries, J. (1995). *Dubbing and subtitling: guidelines for production and distribution*. Düsseldorf: Europäisches Medieninstitut e.V.
- Duden (2010). *Das Bedeutungswörterbuch*. (4. Auflage). Bd. 10. Redaktör: A. Konopka. Dudenverlag. Web: <http://www2.onleihe.de/soe/frontend/mediaInfo,0-34994779-358133794-200-0-0-0-0-0-0-0.html> adresinden e-book olarak 25 Şuabt 2013'de alınmıştır.
- Duden (2007). *Redensarten. Herkunft und Bedeutung*. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG. Web: <http://www2.onleihe.de/soe/frontend/mediaInfo,0-93-35179328-200-0-0-0-0-0-0-0.html> adresinden e-book olarak 25 Şuabt 2013'de alınmıştır.
- Duff, A. (1989). *Translation*. ELBS with Oxford University Press.
- Eichler, K. (2010). *Die Filmtrilogie "The Lord of the Rings" und seine deutsche Synchronfassung. Eine übersetzungskritische Analyse*. Leipzig. VDM Verlag Dr. Müller. (Veröffentlichte Diplomarbeit. Universität Leipzig, 2009)
- Emek, F. (2009). *Stanley Kubrick'in "Otomatik Portakal" filminin, Türkçeye çevirisinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Erdoğan, N. (2003). Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler. D. Bayraktar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*. (Birinci Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 107-124.
- Erdoğan, N. (2009): *Altyazı ve dublaj çevirileriyle ilgili yöntem ve tekniklerin çeviribilim açısından incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Ergin, M. (1988). *Türk Dil Bilgisi*. Edebiyat ve Eğitim Fakültelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri İçin. İstanbul: Bayrak Basım Yayım.

- Erol, B. (1988). İngilizce'den Türkçe'ye Film Çevirileri Üzerine Bazı Gözlemler. *Metis Çeviri* (4), 29-34.
- Eruz, S. (2000). *Çeviride ve Çeviri Eğitiminde Koşut Metinler. Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Rektörlük Yayınları.
- Eruz, F.S. (2003). *Çeviribilim. Çeviriden Çeviribilime*. İstanbul: Multilingual.
- Even-Zohar, İ. (2004). Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu. (Çev. S. Paker). M. Rifat (Editör), *Çeviri Seçkisi-2: Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı*. (Birinci Basım). ss. 191-200. (Yazının orijinali 1987'de yayımlanmıştır.)
Web: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/index.html>
adresinden 10 Haziran 2012'de alındı.
- Fodor, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. (1. Auflage). Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Galic, I. (2012). *Literary and audiovisual translation of figures of speech: Bridget Jones's Diary in Croatian and Turkish*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gerzymisch-Arbogast, H. (1994). *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. UTB für Wissenschaften. Uni-Taschenbücher; 1782. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- Goldstein, A. and Golubovic, B. (eds.) (2009). *Foreign language movies - dubbing vs. subtitling*. Schriften zur Medienwissenschaft, 22. Hamburg: Dr. Kovač.
- Göktaş, N. (2005). Fransa'da Yazınsal Çeviri Yaklaşımları. (Bir Tarihçelendirme Denemesi). Çukurova Üniversitesi *Eğitim Fakültesi Dergisi* 2(30). 51-63.
- Göktürk, A. (2004): *Çeviri: Dillerin Dili*. (Birinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Güçhan, G. (1999): *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gündoğdu, M. (17-18 Haziran 2005). Çeviride Kuram-Uygulama İlişkisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı. (*Uluslararası IV. Dil, Yazın ve Değişibilim Sempozyumu*, ss. 93-101.
- Harig, L. (26 September 1986). Gelingt immer und klebt nicht! Die Übereinstimmung der Lippen mit den Wörtern in Film und Fernsehen: Vom Segen und Fluch der Synchronisation. In *Die Zeit*. Nr. 40, S. 65-66. Web: <http://www.zeit.de/1986/40/gelingt-immer-und-klebt-nicht> adresinden 10 Şubat 2012'de alınmıştır.
- Herbst, T. (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Linguistische Arbeiten; 318. Tübingen: Niemeyer. (Veröffentlichte Habilitationsschrift, Universität Erlangen-Nürnberg, 1994)
- Hesse-Quack, O. (1969). *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München und Basel: Ernst Reinhard Verlag, Band 12. (Veröffentlichte Doktorarbeit, Universität zu Köln, 1967).
- Holmes, J.S. (1988). The Name and Nature of Translation Studies. In J.S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (pp. 67-80). (First Edition). Amsterdam: Rodopi.
- Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- House, J. (2002). Möglichkeiten der Übersetzungskritik. In J. Best und S. Kalina (Hrsg.), *Übersetzen und Dolmetschen. Eine Orientierungshilfe*, (S. 101-108). Tübingen: Francke Verlag.

- Hronova, I. (2008). *Analyse einer audiovisuellen Übersetzung aus dem Spanischen ins Deutsche am Beispiel von "Todo sobre mi madre"*. (Veröffentlichte Magisterarbeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 2008).
- Hurt, C. und Widler, B. (1999). Untertitelung / Übertitelung. In Snell-Hornby, M., Höning, H.G., Kußmaul, P. und Schmitt, P.A. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. (S. 261-264). (2. Auflage). Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Incalcaterra-McLoughlin, L. (Hrsg.) (2011). *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*. New Trends in Translation Studies, 9. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Jäger, G. (1975). *Translation und Translationslinguistik*, Halle: VEB Niemayer.
- Jahn, T. (2010). *Zum Umgang mit Kulturspezifika bei der Synchronisation von TV-Serien: Eine kontrastive Analyse der US- amerikanischen TV-Serie "Sex and the City" und ihrer deutschen Synchronfassung*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. (Veröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leipzig, 2009).
- Jakobson, R. (1959): On Linguistic Aspects of Translation. (London & New York: Routledge, 2000) (pp. 113-118). Web: <http://ebookbrowse.com/on-linguistic-aspects-of-translation-pdf-d270114816> adresinden 11 Ocak 2013'de alınmıştır
- Jüngst, H. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Narr-Studienbücher. Tübingen: Narr Verlag.
- Kaçan, H. (2010). *Seslendirmeye Giriş*. Birinci Basım. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Kade, O. (1968). Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation. In A. Neubert (Hrsg.), *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

- Kade, O. (1980). *Die Sprachmittlung als gesellschaftliche Erscheinung und Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Kafesoğlu, İ. (1983). *Türk Milli Kültürü*. (2. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kaplan, M. (2000). *Kültür ve Dil*. (13. Basım). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation: the choice between subtitling and revoicing in Greece*. Approaches to translation studies, 15. Amsterdam [u.a.]: Rodopi. Web: http://books.google.com.tr/books?id=2yD5keK6urkC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false adresinden 11 Mart 2012’de alınmıştır.
- Kartarı, A. (2006). *Farklılıklarla Yaşamak: Kültürlerarası İletişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Ürün Yayınları.
- Kaya-Mutlu, D. (2003). Puro, Lüks’e; Yeşilçam, Hollywood’a Karşı. D. Bayraktar (Editör), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, 89-93. (Birinci Basım). Sinema Dizisi 4. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Keseberg, J. (2010). *Possibilities and limitations within the German dubbing of “South Park”: oh my God, they killed the show!* Schriftenreihe Philologia, 151. Hamburg: Dr. Kovač.
- Keskin, E. (2011). *Filmçevirisinde Kalıplaşmış Deyişlerin Durumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. (1. Basım). Ankara: Dost Yayınevi.
- Kıran, Z. (2001). *Dilbilime Giriş*. (Birinci Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.

- Koller, W. (1997). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. (5. Auflage). Heidelberg; Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Koller, W. (2004). Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft. In H. Kittel, A.P. Frank, N. Greiner, T. Hermans, W. Koller, J. Lambert, F. Paul (Hrsg), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, 2. Teilband. (S. 343-354). Berlin; New York: Walter de Gruyter. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Vol. 26:1).
- Korkmaz, Z. (2002). Türk Diline Gönül Verenler. Afyon Kocatepe Üniversitesi *Sosyal Bilimler Dergisi* 4(1). 1-11 Web: <http://www.aku.edu.tr/AKU/DosyaYonetimi/SOSYALBILENS/dergi/c4s1.htm> adresinden 23 Ekim 2012’de alınmıştır.
- Köksal, D. (1995). *Çeviri Kuramları*. (Birinci Basım). Ankara: Neyir Yayıncılık.
- Köksal, D. (2005). *Çeviri Eğitimi: Kuram ve Uygulama*. (1. Baskı). Ankara: Nobel Yayın.
- Kreuter, U. (1985). *Übersetzung und Literaturkritik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Kuçuradi, I. (1988). Felsefede Çeviri. Kant’tan Örneklerle. *Übersetzer-Workshop*, 22.-24. November 1988 im Deutschen Kulturinstitut, S. 21-34.
- Kuran, N.P. (1991). *Kültürlerarası İletişim Aracı olarak Çeviri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kuran, N. (1995). Çağdaş Alman Çeviribilimcileri. M. Rifat (Editör). *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler*. (Birinci Basım). İstanbul: Düzlem Yayınevi, ss. 33-54.

- Kurz, C. (2006). *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock, Stock and Two Smoking Barrels“*. (1. Auflage). Schriftenreihe angewandte Linguistik aus interdisziplinärer Sicht 7. Hamburg: Verlag Dr. Kovac. (Veröffentlichter Diplomarbeit, 2006. Universität Leipzig).
- Kußmaul, P. (2000). *Kreatives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Kusterer, H. (1991). Der Übersetzer im öffentlichen Dienst. In V. Kapp (Hrsg.), *Übersetzer und Dolmetscher*. 187-198. (3. Auflage). Tübingen: A. Francke Verlag.
- Langenscheidt (1975). *Langenscheidts Taschenwörterbuch Der türkischen und deutschen Sprache*. (Hrsg.) K. Steuerwald. (10. auflage). Berlin, München, Zürich: Langenschadt
- Lensing, J.U. (2009). Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition: über die Gestaltung von Filmtönen. (2. Auflage). Berlin: Fachverlag Schiele & Schön GmbH.
- Luyken, G.-M., Herbst, T., Langham-Brown, J., Reid, H. and Spinhof, H. (eds.) (1991). *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media (Media Monograph, 13).
- Maier, W. (1997): *Spielfilmsynchronisation*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang Verlag.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. (1. Basım). Ankara: Kitle Yayınları.
- Metis Çeviri (1990). Konsept Film Yöneticisi ve Sinema Yazarı Onat Kutlar ile Söyleşi. ss. 15-18. *Metis Çeviri Araştırmaları Dergisi*(11) İstanbul: Metis Yayınları.

- Metis Çeviri (1990). Bir TRT Yetkilisi ile Söyleşi. ss. 19-22. *Metis Çeviri Araştırmaları Dergisi*(10) İstanbul: Metis Yayınları.
- Meydan-Larousse. Büyük Lugat ve Ansiklopedi. (1981). İstanbul: Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Ltd. Şti.
- Monaco, J. (2009): *Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (Çev. E. Yılmaz). (11. Basım). İstanbul: Oğlak Yayıncılık. (Eserin orijinali 1977, 1981, 2000’de yayınlanmıştır).
- Mounin, G. (1967). *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. (Übers. H. Stammerjohenn). (1. Auflage). München: Nymphenburger Verlag-Shandlung GmbH. (Originalausgabe im Jahr 1965).
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. (Dördüncü basım). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutlu, E. (der. ve çev.) (2005). *Kitle İletişim Kuramları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Müller-Schwefe, G. (1983). Zur Synchronisation von Spielfilmen. In P.G. Buchloh, D. Jäger, H. Kruse, P. Nicolaisen (Hrsg.), *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 16. Heft 2. (S. 131-143). Tübingen: Narr Verlag.
- Neubert, A. (Hrsg.) (1968). *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Neues Deutsches Wörterbuch (1996). Friedemann Bedürftig (Ltğ.). Köln: Naumann & Göbel Verlag
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. (First edition). New York and Toronto: Pergamen Press.

- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. (First edition). New York: Prentice Hall.
- Nida, E.A. (1959). *Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating*. R.A. Brower, On Translation, New York: Oxford University Press.
- Nida, E.A. (1964). *Towards a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Nida, E.A. (1987). Çevirmenin Görevi. (Çev. Y. Salman). *Metis Çeviri* (1). ss. 95–106. (Eserin orijinali 1964'te yayımlanmıştır)
- Nida, E.A. (2004). Çeviri Süreçleri. (Çev. Y. Salman). M. Rifat (Hazırlayan), *Çeviri Seçkisi-2: Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı*. (Birinci Basım). İstanbul: Dünya Yayınları. ss. 101–115. (Eserin orijinali 1964'te yayımlanmıştır)
- Nord, C. (1988). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Nord, C. (1993). "Was besagt die Skopostheorie?", *Target* 5:1, 102-106. Amsterdam: John Benjamins.
- Onaran, A.Ş. (1978). Çeviride Sinema Dili. *Türk Dili Dergisi, Çeviri Sorunları Özel Sayısı* (322), 86-92.
- Orero, P. (2009). Voice-over in Audiovisual Translation. In J. Diaz Cintas and J. Anderman (Hrsg.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, S. 130-139. New York: Palgrave Macmillan.
- Orero, P. (ed.) (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Benjamins Translation Library. Amsterdam: John Benjamins B.V.

- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları: 462. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Birinci Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Paepcke, F. (1986). *Im Übersetzen leben: Übersetzen und Textvergleich*. K. Berger und H.-M. Sperier (Hrsg.). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Pahlke, S. (2009). *Handbuch Synchronisation: von der Übersetzung zum fertigen Film*. Leipzig: Henschel.
- Panier, A., Weißbach M., Wisniewski A. und Brons K. (2012). *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Universität Leipzig. Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie, 11. Leipzig: Peter Lang Verlag.
- Pérez-González, L. (2008). Audiovisual Translation. In M. Baker and G. Saldanha (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (second edition), pp. 13-19. London/New York: Routledge.
- Pisek, G. (1994): *Die Große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens "Annie Hall", "Manhattan" und "Hannah and her Sisters"*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. (Veröffentlichte Dissertation. Universität Innsbruck, 1992).
- Pruys, G.M. (1997). *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Medienbibliothek: Serie B, Studien; 14. 1. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag. (Veröffentlichter Dissertation. Universität Tübingen, 1997).

- Pym, A. (1997). Koller's 'Äquivalenz' Revisited, In *The Translator*(3)1, S. 71-81. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Radyo ve Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) (2011). *2010-2011 Faaliyet Raporu*. Web: http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/DosyaIndir.aspx?icerik_id=61ae38f1-6558-40c1-b0f8-8492101b6b20 adresinden 21 Aralık 2012'de alınmıştır.
- Reiß, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. (1. Auflage). München: Max Hueber Verlag.
- Reiß, K. (1986). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. (3. Auflage). Hueber Hochschulreihe 12. München: Max Hueber Verlag.
- Reiß, K. und Vermeer, H.J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. (1. Auflage). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Rifat, M. (1995). Göstergebilimsel Açıdan Çeviri Etkinliği, Çeviri Kuramı ve Çeviri Kuramının Kuramı. M. Rifat (Editör). *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayınları. ss. 55-73
- Sarı, E. (2010). *Kültür, Kimlik, Politika. Mardin'de Kültürlerarasılık*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. B. Vardar B). 3. Basım. İstanbul: Multilingual. (Eserin orijinali 1916'da yayımlanmıştır).
- Savory, T.H. (1994). *Tercüme Sanatı* (Çev: H. Dereli), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2023. Birinci Basım. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (Eserin orijinali 1957, 1968'de yayımlanmıştır).

- Sayman, A. S. (2011). *The quality of audiovisual translation in Turkey and the course of the production process: An empirical study on the subtitled and the dubbed versions of Will and Grace*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Seifferth, V. (2009). *Die deutsche Synchronisation amerikanischer Fernsehserien*. Heidelberger Studien zur Übersetzungswissenschaft, 14. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. (Veröffentlichte Dissertation. Universität Heidelberg, 2009).
- Seleskovitch, D. (1991). Zur Theorie des Dolmetschens. In V. Kapp (Hrsg.), *Übersetzer und Dolmetscher*. 37-50. (3. Auflage). Tübingen: A. Francke Verlag.
- Snell-Hornby, M. (1994). Übersetzen, Sprache, Kultur. In M. Snell-Hornby (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. (S. 11-30). (2. Auflage). Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Snell-Hornby, M. (1999). Translation (Übersetzen / Dolmetschen) / Translationswissenschaft / Translatologie. In Snell-Hornby, M., Hönl, H.G., Kußmaul, P. und Schmitt, P.A. (Hrsg.), (S. 37-39). *Handbuch Translation*. (2. Auflage). Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Stolze, R. (1997). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. (2. Auflage). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Şahin, A. (2012). *Dubbing as a type of audiovisual translation: A study of its methods and constraints focusing on Shrek 2*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Theato, E. (1991). Sinn und Zweck terminologischer Arbeiten. In V. Kapp (Hrsg.), *Übersetzer und Dolmetscher*. 160-173. (3. Auflage). Tübingen: A. Francke Verlag.

- Toury, G. (1986). Translation: A Cultural-Semiotic Perspektive. In T.A. Sebeok (Ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*.2. S. 1111-1124. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amesterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Ünalın, Ş. (2010): *Dil ve Kùltür*, (4. Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Vardar, B. (1981). Çeviri Konuşmalar. *Yazko Çeviri Dergisi*(2), 172-173.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Vendryes, J.V. (2001). *Dil ve Düşünce*. (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları. Dilbilim Dizisi. (Eserin orijinali 1968’de yayımlanmıştır).
- Vermeer, H.J. (1990). *Skopos und Translationsauftrag. Aufsätze*. (2. Auflage). Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg.
- Vermeer, H.J. (2008). *Çeviride Skopos Kuramı* (Çev. A.H. Konar). (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları. (Eserin orijinali, 1996 yılında yayımlanmıştır).
- Vernay, H. (1991). Elemente einer Übersetzungswissenschaft. In V. Kapp (Hrsg.), *Übersetzer und Dolmetscher*. 26-37. (3. Auflage). Tübingen: A. Francke Verlag.
- Wahrig (2006). *Deutsches Wörterbuch*. R. Wahrig-Burfeind (Hrsg.) München: Wissenmedia Verlag GmbH.

- Wehn, K. (1994). *Probleme der Synchronisation von Fernsehserien am Beispiel von Produktionen mit Englisch als Original- u. Deutsch als Zielsprache – Dargestellt an Hand der beiden deutschen Synchronfassungen der US-amerikanischen Kriminalserie „Magnum“*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Martin-Luther Universität, Halle-Wittenberg.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass. The synchronization of American motion pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang. (Veröffentlichte Dissertation, Saarbrücken Universität, 1991)
- Wills, W. (1991). Die Bedeutung des Übersetzens und Dolmetschens in der Gegenwart. In V. Kapp (Hrsg.), *Übersetzer und Dolmetscher*. 13-25. (3. Auflage). Tübingen: A. Francke Verlag.
- Wilpert, G.v. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. (7. Auflage). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Wilss, W. (1977). *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. (1. Auflage). Stuttgart: Ernst Klett.
- Wilss, W. (1996). *Übersetzungsunterricht. Eine Einführung. Begriffliche Grundlagen und methodische Orientierungen*. Tübingen: Günter Narr Verlag.
- Wisniewski, A. (2011). Synchronisation und Zensur in der BRD zwischen 1950 und 1960. Eine Untersuchung der Synchronfassungen von “Casablanca”, “Notorious” und “Mrs. Miniver”. In A. Panier, M. Weißbach, A. Wisniewski, K. Brons (Hrsg.), *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie, 11. S. 269-346. Leipzig: Peterlang Verlag. (Veröffentlichte Diplomarbeit. Universität Leipzig, 2011).
- Wurzinger, C. (2010). *Die Problematik der Filmsynchronisation: Vertraute Dialoge und fremder Schauplatz*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

- Yener Okyayuz, A. Ş. (1997): *The Problem of losses in film translation from English into Turkish*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yetkin, N. (2009). *Analyzing the translatability in subtitled humor in the Turkish cultural and linguistic context*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, İ. (1998). Senkronize Çeviride (Film / Belgesel) Değişkeler ve Dublaj. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim – Tercümanlık Bölümü, *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 8, 65-72.
- Yücel, F. (2007). *Tarihsel ve Kuramsal Açıdan Çeviri Edimi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Zengin, D. (2004). Tekerlemelerin Çevirisi. Ankara Üniversitesi *TÖMER Dil Dergisi* (125), Temmuz-Ağustos-Eylül, 2004, ss. 44-54. (Web: http://turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tum_list.php?t=tum&psearch=tekerleme adresinden 12 Kasım 2012’de alınmıştır).
- Zeumer, M. (2010). *Überlegungen zur den Anforderungen an eine adäquate Filmsynchronisation. Untersuchungen zu Filmen von Quentin Tarantino und ihren deutschen und spanischen Synchronfassungen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Universität-Humboldt Institut für Romanistik, Berlin.
- Zieminski, M. (2008). *Linguistische Aspekte der Filmsynchronisation Polnisch-Deutsch: Anredeformen und Personennamen in der Filmübersetzung*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Zöttl, B. (2010). *Möglichkeiten und Grenzen der sprachlichen Übertragung von Humor im Film: Eine empirische Untersuchung anhand der TV-Serie “Police Squad!” sowie der daraus hervorgegangenen Filmreihe “The Naked Gun”*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

ELEKTORNİK KAYNAKLAR

<http://arsiv.ntvmsnbc.com>

<http://bote.hacettepe.edu.tr>

<http://de.wikipedia.org>

<http://dekorasyontadilatfirmasi.com>

<http://perweb.firat.edu.tr>

<http://tdkterim.gov.tr>

<http://tez2.yok.gov.tr>

<http://tr.wikipedia.org>

<http://www.baskentiletisim.com>

<http://www.ddr-wissen.de/>

http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html

<http://www.duden.de>

<http://www.goethe.de>

<http://www.google.de>

<http://www.kultur.gov.tr>

<http://www.kurgu.tv>

<http://www.redensarten-index.de>

<http://www.rtuk.org.tr>

<http://www.seslendirme.org>

<http://www.spiegel.de>

<http://www.stasiopfer.com>

<http://www.tdk.gov.tr>

<http://www.victorian-cinema.net/>