

Şiir Çevirisinde Stratejik Seçimler ve “Şiiriyet”: Shakespeare ve İmru’ul-Kays Çevirilerinin Değerlendirilmesi

Strategic Choices and ‘Poeticity’ in Poetry Translation: An Evaluation of Shakespeare and Imru’ al-Qays Translations

Mehmet Hakkı SUÇIN* 

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

E-mail: mhakkisucin@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4433-7468>

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:

Mehmet Hakkı SUÇIN,
Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

Submission/Başvuru:

28 Mart/March 2025

Acceptance/Kabul:

14 Mayıs/May 2025

Citation/Atf:

SUÇIN, Mehmet Hakkı. “Şiir Çevirisinde Stratejik Seçimler ve “Şiiriyet”: Shakespeare ve İmru’ul-Kays Çevirilerinin Değerlendirilmesi.” *Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS)* 8, no. 1 (2025): 95-136.

Öz

Bu çalışmada Shakespeare’in “66. Sone”sinin Can Yücel ve Talât Sait Halman tarafından yapılan çevirileri ile İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sının Mehmet Hakkı Suçin tarafından yapılan çevirisi André Lefevere’in yedi çeviri stratejisi; Zaman, Mekân, Gelenek’in (ZMG) de dahil olduğu “şiiriyet” parametreleri açısından değerlendirilmiştir. Çalışma, şiir çevirisinde biçim ve içeriğin ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu, ancak çevirmenlerin bu unsurlar arasında denge kurma noktasında farklı stratejiler izlediğini ortaya koymuştur. Lefevere’in söz konusu stratejileri açısından Can Yücel’in çevirisi, özgün metni serbest biçimde yeniden yorumlayan uyarlama (*version*) stratejisine dayanırken Talât Sait Halman’ın çevirisi, kaynak metnin biçimsel öğelerine daha fazla sadık kalmış, kısmen vezinli çeviri (*metrical translation*) ve büyük ölçüde kafiyeli çeviri (*rhyme translation*) özelliklerini taşıdığı görülmüştür. Mehmet Hakkı Suçin’in İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sı çevirisi ise, kısmen kafiyeli çeviri (*rhyme translation*) ve kısmen uyarlama (*version*) özelliğiyle şiirin biçim ve içerik düzlemleri arasında bir denge kurma çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır. Gerek “66. Sone” çevirileri gerekse “Muallaka” çevirisinde farklı şiir çevirisi stratejileri kullanmalarına rağmen son tahlilde “şiiriyet”i sağladıkları anlaşılmıştır. İçerik dengesi, Zaman, Mekân ve Gelenek (ZMG) parametreleri, duyuş ve ahenk, iletişim değeri, şairane duyarlılık ve dilsel ve estetik denge bileşenlerinden oluşan “şiiriyet”, şiir çevirisinde yalnızca biçim ya da yalnızca içerik düzleminin yetersizliğini göstermek için şemsiye bir kavram olarak önerilmiştir. Çalışmada elde edilen sonuçlar, Ökkeş Hengil ve Mehmet Şayir’in daha önce aynı konuda yayımladıkları çalışmanın sonuçlarıyla karşılaştırılmış, söz konusu çalışmanın metodoloji, terminoloji ve yorumlama açısından son derece ciddi hatalar ve eksiklikler içerdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şiir çevirisi, André Lefevere, zaman-mekân-gelenek (ZMG), şiiriyet, Shakespeare, 66. Sone, İmru’ul-Kays, Muallaka, Can Yücel, Talât Sait Halman, Mehmet Hakkı Suçin

Abstract

This study evaluates the translations of Shakespeare’s *Sonnet 66* by Can Yücel and Talât Sait Halman, along with Mehmet Hakkı Suçin’s translation of Imru’ al-Qays’s *Mu‘allaqa*, in terms of André Lefevere’s seven translation strategies and the parameters of ‘poeticity’, including Time, Place, and Tradition (TPT). The study reveals that in poetry translation, form and content constitute an inseparable whole; however, translators adopt different strategies to balance these elements. Within Lefevere’s framework, Can Yücel’s translation is grounded in the version strategy, offering a free reinterpretation of the source text. In contrast, Talât Sait Halman’s translation remains more faithful to the formal elements of the original, exhibiting characteristics of metrical translation and, to a large extent, rhyme translation. Mehmet Hakkı Suçin’s translation of *Mu‘allaqa* aims to balance form and content through a hybrid approach combining elements of rhyme translation and version. Despite employing different poetic translation strategies in the translations of *Sonnet 66* and *Mu‘allaqa*, it is ultimately observed that all three succeed in achieving ‘poeticity’. Defined as a composite concept encompassing content balance, the parameters of Time, Place, and Tradition (TPT), perception and harmony, communicative value, poetic sensibility, and linguistic-aesthetic equilibrium, ‘poeticity’ is proposed in the study as an umbrella term that highlights the inadequacy of relying solely on either the formal or the content dimension in poetry translation. The findings of this study are compared with those of a previous publication by Ökkeş Hengil and Mehmet Şayir on the same subject, and it is determined that the work above contains serious methodological, terminological, and interpretative flaws and omissions.

Keywords: Poetry translation, André Lefevere, Time-Place-Tradition (TPT), poeticity, Shakespeare, *Sonnet 66*, Imru’ al-Qays, *Mu‘allaqa*, Can Yücel, Talât Sait Halman, Mehmet Hakkı Suçin

Extended Abstract

This study offers a comparative analysis of the translations of Shakespeare’s *Sonnet 66* by Can Yücel and Talât Sait Halman, as well as Mehmet Hakkı Suçin’s translation of Imru’ al-Qays’s *Mu‘allaqa*, through the lens of André Lefevere’s seven translation strategies and the broader framework of ‘poeticity’, a composite parameter that includes Time, Place, and Tradition (TPT). The primary aim of the research is to examine how form and content interact in the translation of poetic texts, and to assess the extent to which different translation strategies succeed in conveying the poetic essence of the source texts in the target language.

The research methodology involves close textual analysis supported by comparative evaluation within Lefevere’s theoretical model. Particular attention is given to the strategies of *version*, *metrical translation*, and *rhyme translation* as applied by the selected translators. In addition to Lefevere’s framework, the study incorporates a parameter—*poeticity*—which is defined as an umbrella concept encompassing content balance, the TPT triad, perception and harmony, communicative value, poetic sensibility, and linguistic-aesthetic equilibrium.

Findings reveal that poetry translation necessitates the translator’s navigation between the inseparable planes of form and meaning. In this context, Can Yücel’s translation of *Sonnet 66* is characterised by a creative and localised approach that prioritises dramatic effect and cultural resonance with contemporary Turkish readers. His translation can be classified as a *version* in Lefevere’s terms, as it

reflects a relatively free reinterpretation of the source text. Talât Sait Halman, on the other hand, maintains a higher degree of formal fidelity. His rendering retains elements of metrical structure and rhyme, placing it somewhere between *metrical* and *rhyme translation* strategies.

Suçin's translation of *Mu'allaq*a reveals a hybrid approach that balances elements of both *version* and *rhyme translation*. Through selected examples, the study illustrates how Suçin preserves the historical and poetic sensibilities of the source text while also incorporating metaphors and expressions rooted in Turkish poetic tradition. For instance, the retention of original place names reflects a commitment to contextual authenticity, while the use of familiar idioms enhances accessibility for the target audience. This dual orientation underscores Suçin's attempt to mediate between cultural distance and poetic immediacy.

The analysis of TPT elements further reinforces the translators' differing approaches. In Yücel's version of "Sonnet 66", historical and cultural references are re-contextualised using local idioms and references familiar to a Turkish audience. Halman, by contrast, strives to preserve the source text's poetic form and rhythm, thus maintaining its classical structure and tone. Similarly, Suçin's translation of *Mu'allaq*a negotiates between preserving historical-geographical elements and adapting poetic imagery to the aesthetic expectations of modern Turkish readers.

The most critical layer of the study is the discussion of *poeticity*. Rather than being confined to metre and rhyme, poeticity in this study is approached as the successful recreation of the source poem's emotional intensity, rhythm, imagery, and cultural depth in the target language. Can Yücel's translation stands out with its emotive, localised tone and expressive power, whereas Halman's translation excels in preserving formal poetic elegance. Suçin's approach reflects an effort to harmonise lyrical voice, cultural heritage, and linguistic texture in a way that bridges the classical Arabic and modern Turkish poetic traditions.

In comparing these results to the findings of Hengil and Şayir¹, the study identifies substantial methodological and interpretive issues in their work. The unqualified presentation of both Yücel's and Halman's translations as models, without acknowledging the nuanced differences in their strategies, undermines the theoretical soundness of their claims. Moreover, their misapplication and misinterpretation of Lefevere's strategic framework raise concerns regarding the

¹ Ökkeş Hengil ve Mehmet Şayir, "André Lefevere'in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru'ul-Kays Örneği," *Söylem Filoloji Dergisi* 9, no. 2 (2024): 988-1002.

reliability and validity of their conclusions. Similar shortcomings are observed in their evaluation of Suçin’s *Mu‘allaqa* translation.

Ultimately, this study asserts that there is no single ideal model for poetry translation. Each translation emerges as a unique case, shaped by the translator’s strategic decisions, the expectations of the target audience, and the demands of the source text’s cultural and aesthetic context. It is therefore essential to consider poetic translation as a dynamic interplay of choices that balance meaning and form, cultural distance and proximity, and fidelity and creativity. The maxim “I have seen rhymed poems without poetry, and poems full of poetry without rhyme”² encapsulates this central idea: that poeticity, rather than formal equivalence alone, should guide translation practice.

The study concludes by recommending that future research in poetry translation should adopt a more systematic and critical approach to strategic decision-making. In particular, further empirical and theoretically grounded studies could shed light on how poeticity is constructed across languages and cultures. Such research would contribute significantly to our understanding of poetry as a multilayered, culturally embedded, and aesthetically sensitive genre within translation studies.

² Mehmet Hakkı Suçin, “Mahmud Derviş’in Poetikası,” 12 Aralık 2024, <https://www.k24kitap.org/mahmud-dervisin-poetikasi-4929>.

Şiir Çevirisinde Stratejik Seçimler ve “Şiiriyet”: Shakespeare ve İmru’ul-Kays Çevirilerinin Değerlendirilmesi

1. GİRİŞ

Şiir çevirisi, diğer edebî türlere göre daha karmaşık bir süreç gibi görünmektedir. Sadece anlamın aktarılması değil şiirin biçimsel özellikleri, ritmi, kafiye düzeni, ses uyumu gibi estetik unsurları da çevirinin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu mesele üzerine kafa yoran pek çok araştırmacı, şiir çevirisi üzerine birbiriyle benzeşen ya da birbirinden ayrışan yaklaşımlarla bazen kısmi bazen de bütüncül sonuçlar elde etmişlerdir.

Savory³ birbiriyle benzeşen ya da ayrışan dikotomilere yer vermektedir. Buna göre bir çeviri şu ikiliklerden birine uygun bir şekilde çevrilebilir:

	A	B
1	Bir çeviri orijinalindeki sözcükleri vermelidir.	Bir çeviri orijinalin fikirlerini vermelidir.
2	Bir çeviri orijinal bir eser gibi okunmalıdır.	Bir çeviri, çeviri gibi okunmalıdır.
3	Bir çeviri orijinal eserin üslubunu yansıtmalıdır.	Bir çeviri çevirmenin üslubuna sahip olmalıdır.
4	Bir çeviri orijinalinin çağdaşı olarak okunmalıdır.	Bir çeviri, çevirmenin çağdaşı olarak okunmalıdır.
5	Bir çeviri aslına ekleme veya çıkarma yapabilir.	Bir çeviri asla aslına ekleme veya çıkarma yapamaz.
6	Bir şiir çevirisi düzyazı şeklinde olmalıdır.	Bir şiir çevirisi manzum olmalıdır.

Pek çok çeviri kuramını bu ikiliklerden birine dahil etmek ya da yaklaştırmak mümkündür. Bu çalışmada André Lefevere’in *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*⁴ adlı eserinde şiir çevirisi için belirlediği yedi strateji ve bir şablonun kuramsal ve uygulamalı yönleri ele alınacaktır. Lefevere, çevirinin sadece dilsel bir aktarımdan ibaret olmadığını, ideolojik ve kültürel bir yeniden yazma süreci olduğunu savunur. Ona göre, şiir çevirisi çevirmenin ideolojisine, hedef kültüre ve dönemin edebî normlarına göre değişir. Lefevere, çeviri sürecinde çevirmenlerin stratejik seçimler yaptığını ve şiirin dil, biçim, anlam gibi bileşenleri arasında bir denge kurmak zorunda olduklarını vurgulayarak Catullus’un “64. Şiir”inin değişik tarihlerde İngilizceye yapılan 18 çevirisi üzerinden yedi temel strateji tespit eder. Bu

³ Theodore Savory, *The Art of Translation* (London: Jonathan Cape Ltd., 1968), 50.

⁴ André Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (Van Gorcum, 1975).

stratejilerin yanı sıra zaman, mekân ve gelenek parametrelerinden oluşan bir “şablon”a göre şiir çevirilerinin yapılmasını önerir.

Bu çalışmada, Shakespeare’in “66. Sone”si ile İmrû’ul-Kays’ın “Muallaka”sı Lefevere’in çeviri stratejileri, zaman-mekân-gelenek (ZMG) parametreleri ve Suçin’in önerdiği şemsiye kavram “şiiriyet” çerçevesinde değerlendirilecek, Batı’nın ve Doğu’nun bu iki klasik şairinin eserleri, Lefevere’in yaklaşımları doğrultusunda incelenecektir. Lefevere’in, Romalı şair Catullus’un İngilizce çevirileri üzerinden geliştirdiği yedi stratejinin, bu iki klasik şairin çevirilerine ne ölçüde uyduğu merak konusudur. Bu bağlamda, araştırmanın temel soruları şunlardır: Shakespeare’in “66. Sone”sinin ve İmrû’ul-Kays’ın “Muallaka”sının Türkçe çevirileri, Lefevere’in hangi çeviri stratejisine ya da stratejilerine daha yakındır? Lefevere’in zaman-mekân-gelenek “şablon”una göre bu çeviriler nasıl değerlendirilebilir? Bu makalenin yazarının önerdiği “şiiriyet” kavramı çerçevesinde bahse konu çevirilerin durumu nedir? Son olarak, bu çalışmanın sonuçları Hengil ve Şayir’in⁵ aynı konuya ilişkin daha önce yayımladıkları çalışmayla ne derece örtüşmektedir?

Sone ve Muallaka çevirileri analiz edilmeden önce Lefevere’in şiir çevirisi için belirlediği yedi stratejisini örneklerle açıklamak yararlı olacaktır.

2. ANDRÉ LEFEVERE: ŞİİR ÇEVİRİSİNDE YEDİ STRATEJİ VE ÜÇ PARAMETRE

Çeviri kuramcısı André Lefevere edebî çeviri üzerine yazılan pek çok yazının metodolojik yaklaşımdan uzak olduğunu, bu yazılarda bol bol örnekler verildiğini ancak bu örneklerin “genel bir fikri açıklamak ve yazarın bu fikir hakkındaki tezini desteklemek için bir araya getirildiğini”⁶ ifade eder ve bu şekilde yapılan değerlendirmelerin yeterince kuramsal zemine dayanmadığını belirtir. Kuramcı, çevirmen ve çeviri arasındaki etkileşime gereksiz yere odaklanmadan, çeviri sürecinin kendisinin ve bağlamın orijinal ve çeviri üzerindeki etkisinin daha kapsamlı bir şekilde tartışılmasına olanak tanıyabilecek bir bakış açısı önerir⁷. Bu yaklaşımla Lefevere, Romalı şair Catullus’un “64. Şiir”inin 1870-1970 yılları arasında Latince’den İngilizce’ye yapılan 18 çevirisinden yola çıkarak şiir çevirisinde yedi strateji saptar. Bu stratejiler detaylı bir şekilde aşağıda açıklanmıştır.

⁵ Hengil ve Şayir, “André Lefevere’in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmrû’ul-Kays Örneği,” 988-1002.

⁶ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 2.

⁷ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 4.

2.1 Sessel Çeviri (*Phonemic Translation*)

Bu çeviri stratejisini, başka kaynaklarda “homophonic translation” [eşsesli/sesteş çeviri] şeklinde adlandıranlar da olmuştur⁸. Bu tür çeviride çevirmen, kaynak şiirin sesini yani fonetiğini hedef metinde taklit etmeye çalışır. Çevirmen kaynak metnin sesini yeniden üretmekle yetindiğine göre bir tek sözcüğünü bile anlamadan onu kendi kendine yüksek sesle okuyabilir. Sonuçta yaratılan etki, sessel çevirinin okunmasıyla elde edilen etkiden farklı değildir.

Sessel çeviri yalnızca sese, fonetiğe yoğunlaşmakla kaynak metnin diğer yönlerini çarpıtır ve onu iki dilli bir parodiye indirger. Çevirmenin, kaynak metni okurlara ulaştırmak gibi bir isteği yoktur. Dahası çevirmen ne kadar az çeviri yaparsa o kadar başarılı olur. Bir dildeki ses örüntülerini başka bir dile zorla “giydirmenin”, diller arasındaki uçurumu kapatmak olduğunu zanneder.

Lefevere’in derleminde bu tür çeviriyi, Louis Zukofsky ve eşi Celia’nın birlikte yaptıkları Catullus çevirisi temsil eder. Çevirinin önsözünde şu ifadeler yer almaktadır: “Catullus’un bu çevirisi onun Latincesinin sesini, ritmini ve sözdizimini takip eder... Onunla birlikte ‘gerçek’ anlamı solumaya çalışır”⁹. Buna göre kaynak metne sadakat, diğer tüm unsurları neredeyse tamamen dışlayarak, sadece ve sadece sese sadakat anlamına gelir.

Eşsesli çevirideki temel ironi, dilin “maddeselliğine” gösterdiği yoğun ilgi ve bu maddeselliğin, bir söylemin özgül anlamsal değerlerini organize etmesinin en önemli yolunu maskeleymesi ve gözden kaçırmasıdır. Kaynak metne olan bu “sadakat”, diğer tüm unsurları neredeyse dışlayarak, sadece ve sadece sese sadakat anlamına gelir. Lefevere bu tür çeviriyi “düpedüz işe yaramayacak bir çeviri”¹⁰ olarak niteler.

Bu bağlamda Zukofsky’lerin çevirisi, belirli bir okuma biçimini de önerir. Catullus çevirileri, Latince bilmeyen okur için orijinal metnin yerini almak ya da onu tamamlamak için değildir; tam tersine, Latince metinle birlikte ve onun aracılığıyla okunmak, onun çağrışımlarını artırmak ya da geliştirmek içindir. Bu nedenle, Zukofsky’lerin *Catullus* çevirilerinin ilk kez Latince metinle birlikte paralel metin şeklinde yayımlanmış olması dikkate değerdir. Eastman’ın kaydettiği gibi, Zukofsky’lerin metni, kaynak metni “okumaz”, aksine kaynak metin çeviriyi “okur”, yani çeviri kaynak metinle “birlikte” belirli anlamlar kazanır.

Bu durumu bir örnekle açıklayalım:

⁸ Andrew Eastman, “Estranging the Classic: The Zukofskys' Catullus,” *Revue LISA/LISA e-Journal* (2009): 117-129.

⁹ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 19.

¹⁰ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 26.

<i>Latince Kaynak Metin</i>	“tum Thetidis Peleus incensus fertur amore/ tum Thetis humanos non despexit hymenaeos” ¹¹
<i>Zukofsky’lerin İngilizceye Sessel Çevirisi</i>	“T’m’y Thetis this Peleus incandesced fair thru his armor/ T’m’y Thetis human knows none despised hymeneals” ¹²
<i>Türkçe Çeviri (Varınlioğlu)</i>	“İşte o zaman yanıp tutuşmuş denir/ Thetis’e duyduğu sevgiyle Peleus, o zaman” ¹³
<i>Türkçe Çeviri (Dürüşken ve Alova)</i>	“İşte, o zaman Thetis’in aşkıyla tutuşup yandığı söylenir Peleus’un/ o zaman, Thetis bir insanla evlenmeyi hor görmedi,” ¹⁴

Görüldüğü gibi İngilizce çeviride “*T’m’y Thetis this Peleus incandesced fair thru his armor*” (IPA: tmai ʰi:tis ðis ʰi:lois inkənʹdesd fəə θru: hiz a:mə) [Tahmini bir çeviri: Thetis’ime bu Peleus zırhına nüfuz ederek ıslıl ıslıl yandı] dizesi Latince “*tum Thetidis Peleus incensus fertur amore*” (IPA: tum θe:tidis pe:lois inkensus fertu:r amo:re:) dizesine ses bakımından az çok benzetilmeye çalışılmıştır.

Varınlioğlu tarafından “Size sesleneceğim ben sık sık türkümle size”¹⁵ şeklinde Türkçeye çevrilen “vos ego saepe meo vos carmine compellabo” Latince dize ise Zukofsky’ler tarafından İngilizceye şöyle çevrilmiştir: “voice go so I pay my own voice harmony compel I bow” [Birebir çevirisi: Ses git ki kendi sesimi bağışlayayım ahenk telkin et eğiliyorum]. Buna göre dizelerdeki Latince kelimelerin İngilizce sesel çevirisi şöyledir:

<i>Latince</i>	<i>vos ego</i>	<i>saepe</i>	<i>meo vos carmine</i>	<i>compellabo</i>
<i>İngilizce</i>	voice go	so I pay	my own voice harmony	compel I bow

Böyle bir çeviri mantığını İslam öncesi Arap şairlerinden İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sının ilk beytine uygularsak aşağıdaki gibi “komik” bir çeviri elde etmek mümkündür:

<i>KM (Arapça)</i>	<i>kifā nebkî min zikrâ habîbin we menzili bi sıkıti’l-livâ beyne’d-Daḥûli fe Ḥawmeli</i>
<i>HM (Türkçe)</i>	kifayet mi ki bu mızıkâ hababam çaldı zili bisiklet uçu havaya beni de hoplattı samyeli

Oysa *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)* adlı çevirisinde Suçin aynı beyitleri şöyle çevirmektedir¹⁶:

*Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatırasına
Dahul ile Havmel arasındaki kıvrımlı kumullarda*

¹¹ Gaius Valerius Catullus, *Bütün Şiirleri*, çev. Çiğdem Dürüşken ve Erdal Alova (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2002), 168; Gaius Valerius Catullus, *The Complete Poetry of Catullus*, çev. David Mulroy (London: The University of Winconsin Press, 2002), 60.

¹² Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 20.

¹³ Gaius Valerius Catullus, *Şiirler*, çev. Güngör Varınlioğlu (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2024), 73.

¹⁴ Catullus, *Bütün Şiirleri*, 169.

¹⁵ Catullus, *Şiirler*, 73.

¹⁶ Mehmet Hakkı Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)* (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020), 35.

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, sessel/eşsesli çeviri, kaynak metnin anlamını sürekli çarpıtır. Berman'ın¹⁷ deyişiyle kaynak metne karşı sürekli “şiddet” uygular ve okuyucuyu, ses uyumu talepleriyle parçalanmış cümleleri bir araya getirmek gibi çocukça bir oyuna zorlar. Sonuç, okuyucunun pek işine yaramayan, en iyi ihtimalle çevirmenin dil ustalığını ve yaratıcılığını kanıtlayan melez bir eserdir.

2.2 Birebir çeviri (*Literal Translation*)

19. yüzyılda filolojinin yükselişiyle birlikte kaynak metne sadakat vurgusu yapan birebir çeviri yöntemleri oldukça saygın hale gelmiştir. Bu dönemde edebî çevirilerde doğru, tam ve birebir çeviri talepleri büyük bir ağırlık kazanmış ve bu yaklaşımlar yüzyılın ilerleyen dönemlerinde de etkisini kaybetmemiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde, Vladimir Nabokov gibi yazarlar bu anlayışı sürdürerek, çevirilerin derinlemesine açıklamalar ve dipnotlarla desteklenmesini savunmuşlardır. Nabokov, Puşkin'in *Onegin* adlı eserinin İngilizce çevirileri bağlamında yazdığı makalesinde, metinlerde anlamın eksiksiz bir şekilde aktarılabilmesi için metnin dipnotlarla donatılmasını ve her ayrıntının dipnotlar aracılığıyla açıklanmasını istemiştir. Ona göre, dipnotlar metnin önüne geçmeli ve metnin anlamını açıklamak için yoğun bir biçimde kullanılmalıdır. Nabokov şöyle demektedir: “Bol dipnotlu, tamamen kelimesi kelimesine çeviriler istiyorum, dipnotlar gökdelenler gibi şu ya da bu sayfanın tepesine kadar uzansın, böylece yorum ile sonsuzluk arasında sadece bir metin çizgisinin parıltısı kalsın. Bu şekilde dipnotlar ve iğdiş edilmeden, dolgu yapılmadan tamamen birebir çevrilen anlamlar istiyorum. Diğer dillerde “şiirsel” versiyonlarla çürütülmeye, kafiyeyle beslenip kirletilmeye devam edilen bütün şiirlerin böyle çevrilmesini arzuluyorum”¹⁸. Görüldüğü gibi Nabokov'un ideali, çevirinin sadece aslına sadık olması değil aynı zamanda okuyucuya metnin içerdiği her anlam katmanını eksiksiz sunabilmesidir.

Bu yaklaşıma göre, çeviride anlam eşdeğerliği kabul edildiğinde her kelimenin hedef dilde bir karşılığı olduğu varsayılır. Ancak bu görüş yanıltıcıdır; çünkü dillerin anlam dünyaları keyfi olup, her dilin anlam haritası birbirinden farklıdır. Çevirmenler, kaynak dilden bir sözcüğe anlamsal karşılık bulmaya çalışırken bazen hedef dilin eski biçimlerine başvurmak zorunda kalırlar. Bu nedenle, arkaik dil kullanımı birebir çevirilerde sıklıkla görülür. Ancak bu tür yaklaşımlar orijinal kelimenin iletişim değerini kaybettirir ve çevirmen, bu kaybı telafi etmek için ek

¹⁷ Antoine Berman, “Translation and the Trails of the Foreign,” *The Translation Studies Reader* içinde, ed. Lawrence Venuti (New York: Routledge, 2021), 240.

¹⁸ Vladimir Nabokov, *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. John Biguenet ve Rainer Schulte (Chicago: University of Chicago Press, 2021), 155.

açıklamalar yapmak zorunda kalır. Bu noktada, çeviri artık birebir olmaktan çıkar; çünkü ek açıklamalar yapılmadan kelimesi kelimesine bir çeviri mümkün olmaz.

Çevirmenler metni açıklarken, edebî metni yorumlayarak daha anlaşılır kılmaya çalışabilirler. Ayrıca çeviri sürecinde yapılan açıklamalar, farkında olmadan, kaynak metni daha “edebî” bir hale getirme eğilimine dönüşebilir. Ancak bu tür müdahaleler hem kaynak metni hem de hedef metni zayıflatabilir ve istenen edebî etkiyi yaratmakta başarısız olabilir.

Sözdizimi konusunda ise çevirmenler, kaynak metnin sözdizimini aynen koruma ya da onu hedef dilin yapısına uydurma seçenekleri arasında karar vermek zorundadırlar. Birebir çeviri yapmak isteyen bir çevirmen, bu dengeyi bulmakta zorlanır ve genellikle dolambaçlı ifadeler kullanarak durumu idare etmeye çalışır. Ancak bu da metnin akıcılığını ve doğal yapısını bozabilir.

Sonuç olarak, birebir çeviri hem anlam hem de sözdizimi açısından beklenen başarıyı yakalayamaz. Kaynak ve hedef dillerin kelimelerinin iletişimsel değerlerini eşleştirmek zordur ve bu süreçte metnin özgün anlamını kaybetme riski de yüksektir. Edebiyat çevirmenleri, anlama ulaşmak için fazladan açıklamalar eklemek veya sözdizimini zorlamak zorunda kaldıklarında, metni bozma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirler.

Türkçede birebir çeviri, Kur’an-ı Kerim’in “satırarası tercüme” adı verilen çevirilerini çağrıştırır. Böyle bir çeviri, metin bağlamında anlamı açıklayan bir sözlük işlevini görse de sessel çeviride olduğu gibi gerçek anlamda bir çeviri sayılmaz.

2.3 Vezinli çeviri (*Metrical Translation*)

Vezinli çeviri, ilk bakışta kaynak metne “sadık” kalmanın kolay bir yolu gibi görünebilir. Çevirmen, anlam ya da sese tam bağlı kalmak zorunda değildir ve yine de metnin ölçüsünü koruyarak sadakat iddiasında bulunabilir. Ancak, bu durum aslında hedef metne sıkı bir kısıtlama getiren yöntemdir. Çevirmen, belli bir “ayak” (*foot*) ya da hece sayısına uymak zorunda olduğunda, kelime seçiminde özgür olamaz ve bu yüzden kelimeleri vezne uydurmak için değiştirmek zorunda kalır.

Bu sürecin bir yolu Lefevere’in terimiyle “morfolojik uyarlama”dır¹⁹. Buna göre kelimeler, vezne uyacak şekilde biçimsel değişime uğratılır. Örneğin fiil sıfata, zarfa ya da tam tersine dönüştürülebilir.

Başka bir yöntem ise, hedef dilde neredeyse tedavülden kalkmış ama okuyucular tarafından anlaşılabilen kelimeler kullanmaktır. Bununla birlikte, çevirmenler artık

¹⁹ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 38.

tedavülde olmayan arkaik kelimelere ya da etimolojik kökenlere de başvurmak zorunda kalabilirler.

Ayrıca şiiri vezinle çevirenler genellikle hazır kalıplar kullanarak metni “doldurmaya” çalışmak durumunda kalabilirler. Hazır ifadeler, dize tamamlamak ve vezni korumak için kullanıldığında çeviri daha rahat ve akıcı görünebilir. Ancak bu tür ifadeler, metnin doğal yapısını bozabilir ve anlamı zayıflatabilir. Örneğin, bir kavramı iki benzer kelimeyle ifade etmek, metnin ritmini bozabilir ve çevirinin komik ya da anlamsız hale gelmesine yol açabilir.

Vezinli çevirinin bir diğer zorluğu da “dolgu” kullanımında ortaya çıkar. Ölçüyü tamamlamak için dizeleri tekrarlı ifadelere, ikilemelere boğmak ya da kaynak metinden daha fazla kelime kullanılması gerektiğinde, çevirmen bu fazlalığı en iyi şekilde kullanmaya çalışır. Ancak, bu durum çeviriyi genişletmekten çok, abartıya kaçılmasına ve metnin dramatik bir biçimde çarpıtılmasına neden olur. Çevirmen, yazarın niyetinden saparak kendi yorumlarını metne katmaya başlar, bu da metni daha karmaşık ve yapay hale getirir. Sürekli dolgu kullanımı, çeviriyi hem sözdizimi hem de anlam açısından gereksiz şekilde karmaşıktırır.

Çevirmen, vezin yapısına uymak için fazla kelime kullandığında kaynak metnin kurgulanmış sözdizimi çarpıtılabilir, sonuçta metnin kaynak yapısının dramatize edilmesine neden olabilir. Bu da metnin orijinal anlamını bulanıklaştırarak çevirinin anlaşılmasız olmasına yol açabilir. Çevirmenin metne katı bir vezin yapısı dayatması, metnin bağlamını ihmal etmesine sebep olabilir. Özellikle bağlamın önemi göz ardı edilip vezne/ölçüye aşırı odaklanıldığında çeviri yanıltıcı olmanın ötesinde anlaşılmasız hale gelebilir.

Bu durumu somutlaştırmak için Yunus Emre’yi Arapçaya vezinli çevirme teşebbüsünden örnek verebiliriz. Huseyn Mucîb el-Mısırî’nin (2007, 42) bazı vezin ihlallerini içerse de “fâ-i-lâ-tun / fâ-i-lâ-tu / fâ-i-lun” şeklindeki Remel metrik ölçüsüne göre yaptığı çeviri şöyle²⁰:

innama: ma: ʔu-l-ḥaya:ti qad muniḥ
fa manahna: sʿayrafiyyan maqturiḥ

inna li: fi: ḥawzati: tilka-t-tiza:ra
mâ ladayha: sʿa:hibun fa-hya xasa:ra

Hedef metne bakıldığında beyitler, vezin ve kafiyeyle ritim bakımından oldukça yüksek ve akıcı bir çeviri izlenimi verir. Ancak gerçekte beyit, içeriğinden

²⁰ Huseyn Mucîb el-Mısırî ve Bedîa Muhammed Abdu'l-Âl, *Dîvân eş-Şâ'ir et-Turkî el-Ustûra Yûnus Emre* (Kahire: ed-Dâr es-Sakâfiyye li'n-Neşr, 2007), 42.

boşaltılmış, derinliği sığlaştırılmış, anlam katmanları yok edilmiştir. Berman’ın deyimiyle kaynak metne şiddet uygulanmıştır.

Yukarıdaki Arapça çeviriyi “geriye çeviri” yöntemiyle tekrar Türkçeye çevirirsek şuna yakın bir sonuç elde ederiz:

*Kuşku yok ki hayat suyu [bize] bahşedildi
Biz de bir sarrafa bahsettik bizden isteneni*

*Mülkiyetimde o ticaret var
Sahibi yoktur onun, çünkü zararın kendisidir*

Oysa bu çevirinin Yunus Emre’nin dizeleriyle ilişkisi neredeyse kelime düzeyini aşmamaktadır. Yunus Emre’nin dizeleri şöyledir²¹:

niderüz hayât suyn cânı yagmaya virdük
gevheri sarrâflara madeni yagmaya virdük

benem ol bâzîrgân kim hîç assı gözetmedüm
çünkü assıdan da geçdük ziyânı yagmaya virdük

*[Ne ederiz hayat suyunu? Canı yağmaya verdik
Cevheri sarraflara, madeni yağmaya verdik
Benim o bezîrgân ki hiç kazanç gözetmedim
Çünkü kazançtan da geçtik, zararı yağmaya verdik]*

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, vezinli çeviri tıpkı birebir çeviri gibi, kaynak metnin sadece bir yönüne odaklanır. Bu yaklaşım, elimizdeki örnekte metnin anlamını, iletişimsel değerini ve sözdizimini çarpıtmıştır. Birebir çeviri gibi vezinli çeviri de kaynak metni hedef dilde edebî bir eser olarak tam anlamıyla kullanılabilir hale getirmekte başarısız olmaya açıktır.

2.4. Şiirden Düzyazıya Çeviri (*Poetry into Prose*)

Şiirin düzyazıya çevirisi, kaynak metne yakın durduğu için bazı okurlar ve eleştirmenler tarafından tercih edilebilir. Genellikle zarif bir dile sahip olan bu tür çevirilerin iyi örnekleri, manzum çevirilerde sıkça karşılaşılan anlam kaymaları ve sözel oyunlardan kaçınır. Ayrıca, kaynak metne manzum çevirilerden daha sadık kalır ve kelimesi kelimesine çevirilerin katı kurallarından kurtulmuş olmanın rahatlığını yaşar. Ancak daha derinlemesine incelendiğinde, şiirin düzyazıya aktarılmasının o kadar da saygın bir yöntem olmadığı fark edilir. Bu tür çeviriler ne

²¹ Yunus Emre, *Muhtârât min Şi'r Yûnus Emre*, çev. Mehmet Hakkı Suçin (Ankara: Yunus Emre Enstitüsü, 2022), 31.

tam olarak şiirseldir ne de tam anlamıyla nesirdir; nesir ile nazım arasında sıkışıp kalmıştır.

Şiiri düzyazı olarak çevirenler, şiirin özgün yapısının kaybettirdiği iki önemli alanda zorluk yaşar: Birincisi, düzyazı, şiirin yaptığı gibi okurun dikkatini belirli kelimelere çekmekte yetersiz kalır. Bir kelimenin dize içindeki stratejik konumunu düzyazıda korumak mümkün olmayabilir ve bu da o kelimenin etkisini zayıflatır. İkincisi, düzyazı, şiirde sıkça rastlanan ritmik ve ahenkli yapıyı yakalamakta zorlanır. Çevirmen, bu iki zorluğu aşmak için düzyazının kendi sınırları içinde yeni yollar bulmak zorundadır.

Bu bağlamda düzyazı çevirmenleri, dikkat çekmek istedikleri kelimeleri ön plana çıkarmak için çeşitli teknikler kullanabilirler. Hatta bazen düzyazının sınırlarını aşan yöntemlere de başvurabilirler. Ancak bu tekniklerin bir kısmı, metnin okunabilirliğini zorlaştırır. Örneğin, çevirmenler belirli kelimelerin morfolojik yapısını değiştirerek onları daha dikkat çekici hale getirmeye çalışabilirler. Alternatif olarak, yerli dilde tam karşılığı olmayan ya da “garip” görünen kelimeleri seçerek okurun dikkatini çekmeyi deneyebilirler. Ancak bu teknikler dikkatli kullanılmazsa “grotesk” bir hale dönüşme riski taşır.

Bir başka teknik, kaynak dildeki kelimenin etimolojisine başvurarak çeviriyi oluşturmaktır. Bu yöntemle, kaynak dildeki sözcük hedef dilde yeni bir biçime bürünerek aktarılır. Daha radikal bir yöntem ise hedef dilde tamamen yeni kelimeler türeterek kaynak dilin yapısını modellemektir. Ancak bu teknikler de metnin doğal akışını bozma riski taşır.

Düzyazıda şiirin iletişimsel değerini geri kazandırmanın bir diğer yolu da abartıdır. Çevirmen, belirli sözcüklere daha fazla vurgu yaparak bu etkiyi yaratmaya çalışabilir. Ancak bu yaklaşım, metnin zarafetini yitirmesine neden olmasa da cümleleri gereksiz yere uzatır ve sözdizimini karmaşıktırabilir.

Eğer bütün bu teknikler işe yaramazsa, çevirmen iki ana stratejiye başvurabilir: Ya kaynak metni açıklamaya çalışarak metne eklemeler yapar ya da “şiirsel dokunuşlar” ekleyerek şiirsel öğeleri düzyazıya uyarlamaya çalışır. Her iki yöntem de genellikle başarısız olmaya açıktır. Zira açıklamalar, metnin anlamından sapmasına neden olurken şiirsel dokunuşlar metni gereksiz yere karmaşıktıratacaktır. Bir düzyazı çeviriyi seçen okuyucunun beklentisi, genellikle şiirin içeriğine ulaşmaktır. Ancak söz konusu “şiirsel dokunuşlar” metni yeni bir “tür”müş (*genre*) gibi sunabilir.

Düzyazı çevirmeni, ayrıca aliterasyon, iç kafiye ve kafiyeli düzyazı gibi teknikleri de kullanabilir. Ancak bu araçlar aşırıya kaçıldığında metni sıradanlaştırır

ya da komik bir hale getirir. Çeviri bir anda Arap edebiyatının kafiyeli nesri “makâmeler”e dönüşebilir.

Öte yandan düzyazı çeviride şiirin ritmik yapısı büyük oranda kaybolur ve çevirmen bu kaybı telafi etmek için daha karmaşık sözdizimlerini kullanmak zorunda kalabilir. Bu ise metni hantallaştırır.

İmru’ul-Kays’ın “Muallakası”nın ilk beyti yukarıda da belirtildiği gibi şöyledir:

*qifa: nabki min ðikra: habi:bin wa manzili
bisiqt‘illiwa: bayn al-Daxu:li fa Hawmali*

Hersekli Mehmet Kâmil bu beyitleri şöyle çevirmiştir:

“Refîkler tevakkuf edin! Veyâhûd refîk tevakkuf et! Ki firâk-ı dil-şikâfına tâb-âver-mukâvemet olamadığım sevgilimin ve anın Havmel ile Dehûl arasındaki Sıkt-ı Livâ nâm mevkide olan menzilin yâd ü tezekküründen nâşi sirişk-i hüzn-âlûdu akıdalım!”²² [Yoldaşlar durun! Ya da yoldaş dur! Ki yürekleri delen ayrılığa dayanma gücümün olmadığı sevgilimin ve onun Havmel ve Dehûl arasındaki Sıkt-ı Livâ adlı yerde olan evini yad etmekten doğan hüzn dolu gözyaşı akıtalım.]

Şerafettin Yaltkaya ise bu beyiti şöyle çevirmektedir: “Tudih’dan Mikrat’a ve Dahul’dan Havmel’e kadar olan yerler arasındaki dalgalı kumların azaldığı ve incelindiği Sıktıllivâ’da durunuz. Sevgiliyi ve onun yurdunu; anıp ağlayalım”²³

Nurettin Ceviz, Kenan Demirayak ve Nevzat H. Yanık’ın ortak çevirisi de şöyledir: “Durun, sevgilinin ve onun ed-Dahûl ile Havmel arasındaki Sıktı’l-Livâ’da bulunan yurdunun hatırasına ağlayalım”²⁴

Sonuç olarak düzyazı çevirisi, tıpkı birebir ve vezinli çeviriler gibi, kaynak metnin anlamını ve sözdizimini tam olarak karşılayamaz. Şiirin özündeki ritmik ve yapısal zenginliği düzyazıya aktarmak zor olduğundan kaynak metni, hedef dilde edebî bir sanat eseri olarak sunmada başarısız olmaya açıktır.

2.5 Kafiye/Uyaklı Çeviri (Rhyme)

Bu tür çeviride kafiye kendini zorba bir güç olarak çevirmene dayatır. Özgün metnin pek çok önemli özelliği kafiyenin zorbalığına kurban gider. Kafiye çevirmeni, kendi getirdiği kısıtlamalara karşı sonunda yenik düşeceği bir

²² Mustafa Irmak, “Hersekli Mehmed Kâmil Bey ve İmruulkays Muallakasına Yaptığı Tercüme,” *Doğu Araştırmaları* 13-14 (2014): 30-31.

²³ Şerafeddin Yaltkaya, *Muallakat - Yedi Askı* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1989), 16.

²⁴ Nurettin Ceviz, Kenan Demirayak ve Nevzat H. Yanık, *Yedi Askı: Arap Edebiyatının Harikaları* (Ankara: Ankara Okulu, 2013), 31.

mücadeleye girer. Hedef metin, çoğu zaman kaynak metnin istemeden yapılmış bir parodisine dönüşür.

Şiiri vezinli çeviren kişi kendini vezinle sınırlarken, kafiyeyle çeviri yapan ise veznin yanı sıra kafiyeyle de kendi elini ayağını kendi elleriyle baştan bağlar ve hareket alanını daha da kısıtlar. Çevirmen veznin, kafiyenin ve vezinle kafiyenin birlikte taleplerini karşılamak zorundadır ve çok geçmeden doğru kafiye bulmanın beklediğinden daha zor olduğunu fark eder. Kaynak dilde bir şiir söz konusu olduğunda bile bu sorunu çözmek yeterince zor iken, kafiye ve ölçünün önceden seçilmiş ve önceden düzenlenmiş materyallere uyacak şekilde modellenmesi gereken bir çeviri söz konusu olduğunda, tatmin edici bir çözüm arayışı daha baştan imkânsız olacaktır. Söyleyişte yersiz ayrıntılar, beceriksiz ve çarpık sözdizimi hem tek tek kelimelerin hem de dizelerin anlamına sadakatsizlik gibi pek çok talihsizlik çevirmeni beklemektedir.

Kafiyeci çevirmen bazı zorlukları aşmak için bir dizi stratejiyi işe koşturmak zorundadır. Bunlardan bazıları şöyledir:

- a. *Mükemmel Olmayan Kafiye Seçimleri*: Tam uyum sağlayacak bir kafiye kelimesi bulunamadığında, çevirmen asonans veya yalnızca kısmen benzeyen bir kelime ile yetinebilir. Bu, kulağa tam tatmin edici gelmeyen bir kafiye oluştursa da bazı ses uyumlarını korur.
- b. *İletişimsel Değeri Değiştirme*: Çevirmen, kafiye düzenine uyabilmek için kelimenin anlamını hafifçe değiştirebilir, bu da orijinal metnin anlamında ince bir kaymaya yol açabilir.
- c. *Morfolojik Yapıyı Bozma*: Çevirmen, kafiye sağlamak için bir kelimenin biçimini değiştirebilir, bu da bazen arkaik veya alışılmadık formlar yaratabilir.
- d. *Hazır İfadeler Kullanma*: Kalıp ifadeler veya deyimler, kafiye ve ölçüye uymak için sıkça kullanılır. Ancak bu kullanım, orijinal metnin kendine özgü iletişim değerini azaltabilir.
- e. *Hızlı Kafiye Seçimleri*: Çevirmen, gereken anlam eşdeğerliliğinden ödün vererek kafiyeyle uyum sağlayan zihnindeki ilk kelimeyi seçebilir.
- f. *Sözdizimini Bozma*: Daha basit çözümler işe yaramadığında, çevirmen kafiye sağlamak için cümledeki sözdizimini değiştirebilir. Bu da cümledeki garip ya da bozuk olmasına yol açabilir.
- g. *Gereksiz Sıfatlarla Genişletme*: Cümleyi tamamlamak için ek sıfat veya zarflar eklenebilir, bu da hedef metne gereksiz bir uzunluk veya süslülük katabilir.

- h. *Anlamsız Bileşik İfadeler ve Tekrarlar*: Gereksiz bileşik kelimeler veya doğrudan çeviri metnini desteklemeyen tekrarlar eklenebilir.
- i. *Gereksiz Boşluk Doldurucular*: Hedef dilde kafiye oluşturmak için dizeler fazladan kelimeler veya ifadelerle “doldurulabilir.” Fazladan eklenen kelimeler veya ifadeler metni ağırlaştırabilir ve orijinal anlamı bulanıklaştırabilir.
- j. *Açıklama ya da Ekleme*: Kafiye ve ölçü gereksinimleri karşılanamadığında çevirmen, yoruma dayalı açıklamalar veya ek satırlarla metni genişletebilir. Bu durum orijinal metnin anlam ve ritmini bozabilir.
- k. *Hedef Metne “Açıklamalar” Ekleme*: Metin karmaşık görünüyorsa, çevirmen fazla sözcük ekleyip açıklama yapabilir, fakat bu strateji kaynak metnin tonunu ve anlamını bozabilecek bir açıklama etkisi yaratabilir.
- l. *Ağır Bir Üslup*: Kafiye baskısı, aşırı resmî veya dolambaçlı bir dil kullanımına yol açabilir. Bu da çeviriyi ağır, uzatılmış hatta garip hale getirebilir.

Böylece, kafiye takıntısı olan çevirmen, kendine dayattığı sınırlamalara karşı sonu hüsrarla bitecek bir savaşa girer ve kaynak metnin güçlü şairi, beceriksiz bir şaire dönüştürülebilir. Okuyucuyu ağır bir uyakla sıkarak, laf kalabalığı yapar, bilgiçlik taslar. Her durumda hem kabul edilebilir bir cümle kurmakta hem de bir anlam ifade etmekte büyük zorluk çekiyor gibi görünür. Bu durumda kafiyeci çevirmenin başardığı şey, Lefevere’in ifadesiyle “bir karikatür”den²⁵ başka bir şey değildir.

İmru’ul-Kays muallakasından devam edersek Suçin’in “Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatırasına/ Dahul ile Havmel arasındaki kıvrımlı kumullarda” şeklinde çevirdiği dizeler kafiyeci bir çevirmen tarafından şöyle aktarılmıştır:

“Durun bir ağlayalım yar ve yer anısına
Sitkilliva ve Dahul Havmel’in orasına”²⁶

Bu dizelerde ve takip eden diğer dizelerde görüleceği üzere, Şayir’in kafiyeli çevirisinde her dize 14 heceden oluşmakta olup çevirmen muallaka düzenindeki kafiyeleri de tutturmaya çalışmıştır; ancak birçok yerde kafiye tutturamadığından rediflerle yetinmek zorunda kalmıştır²⁷. Bazı kafiyeleri yeniden kullanarak bazı durumlarda da kafiyeden vazgeçerek kendini bağladığı kuralı ihlal etmiştir. Çeviri

²⁵ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 61.

²⁶ Mehmet Şayir, “İmru’ul-Kays Muallakasında Görsel Kareler,” *Büyük Arap Şairi İmru’ul-Kays ve Ankara* (Ankara: ASBÜ Yayınları, 2024), 160.

²⁷ Redif: Dize sonlarında tekrarlanan aynı görevdeki ekler veya kelimeler. Kafiye: Dize sonlarında bulunan farklı görevlerdeki ekler veya anlamları ayrı sözcükler arasında görülür. Dize sonlarında yinelenen aynı görevdeki ekler ya da sözcükler kafiye değildir.

ilk başta kulağa hoş gelse de tekdüzelik beklentisiyle gittikçe kulağı yoran bir enstrümana ve yer yer gülünç bir parodiye dönüşmüştür.

Herhangi bir dilde yazılmış şiirin kimliği yalnızca biçimsel ahenk unsurlarında değil, kurduğu dünyada, duygu ve düşünceye açtığı ufuklarda da yatmaktadır. Klasik anlambilimci Abdulkâhir el-Curcânî²⁸ ölçü ve kafiyenin, şiiri düzyazıdan ayırmadaki belirleyici unsur olup olmadığını sorgular ve anlamı ikiye ayırır: İmgesel (*tahayyuli*) ve rasyonel (*akli*) anlam. İmgesel anlamlar okuyucunun zihninde görüntüsel ya da duygusal bir etki yaratır. Rasyonel anlamlar ise daha çok bilimsel veya düzyazıya ait olan, mantıksal ve açıklayıcı anlamlar ifade eder. Bir metin imgesel anlama dayanıyorsa şiirdir; ancak rasyonel anlama dayanıyorsa ölçülü ve kafiyeyle bile olsa şiir olarak kabul edilemez. Bu makalenin yazarı, bu durumu, şiir çevirisi bağlamında klasik şiirin çevirisine ilişkin yaptığı bir sunumda şu şekilde ifade etmiştir: “Ne kafiyeyle şiirler gördüm şiirsizdiler/ Ne şiirler gördüm kafiyesizdiler.” Diğer bir ifadeyle, bir metnin şiir olarak kabul edilebilmesi yani “şiiriyet” vasfını kazanması için kelimelerin zihinde canlandırıcı bir etki yaratması, soyut ve hayalî anlamlar taşıması gerekir. el-Curcânî’ye göre de şiirin esas unsuru, kelimelerin ritmik düzenlenmesiyle ilgili değil anlamlarının nasıl yapılandırıldığıyla ilişkilidir. Buradan yola çıkarak şiirselliğin ya da “şiiriyet”in vezin ve kafiyeyle sınırlı olmadığı, bunların dışında başka araçlarla da sağlanabileceği söylenebilir.

2.6 Vezinli-Kafiyesiz Çeviri (*Blank verse*)

Vezinli-kafiyesiz şiir (*blank verse*), vezinli/ölçülü dizelerle, çoğu zaman “ayembik beşli” (*iambic pentameter*) ölçüsüyle yazılmış kafiyesiz şiiri ifade eder. Bu şekilde yazılmış bir şiir dizesi beş “iamb”den, yani “vurgusuz-vurgulu” bir kalıpla iki heceli gruplardan oluşur. William Shakespeare sonelerinde bu ölçüyü kullanır. Milton da 1674 yılında on iki kitap halinde yayınlanan destansı başyapıtı *Kayıp Cennet*’i bu ölçüyle yazar ve eserinin önsözüne şu ifadelerle giriş yapar: “Bu eserde kullanılan ölçü, Homeros’un Yunanca eserlerinde ve Virgil’in Latince eserlerinde olduğu gibi kafiyesiz İngiliz kahramanlık şiiridir. Kafiye, özellikle uzun eserlerde, şiirin veya güzel mısranın zorunlu bir unsuru ya da gerçek bir süsü değildir; aksine, sefil bir içeriği ve topal bir vezni desteklemek için barbar bir çağın icadıdır”²⁹. İngiliz şiirindeki serbest vezinli ölçü, Arap şiirinde kırklı yıllarda Iraklı şairler Nâzik el-Melâike ve Bedr Şâkir es-Seyyâb’ın önerdiği ve şiirlerinde kullandıkları serbest aruzlu ölçüyle yazılan şiiri (*şi’ru’t-tefîle*) akla getirir.

²⁸ Abdulkâdir el-Curcânî, *Esrâru'l-Belâğa* (Cidde: Dâru'l-Medenî, ty), 263-270.

²⁹ John Milton, *Lost Paradise* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 11.

Vezinli-kafiyesiz şiir çeviren biri muhtemelen şu iki sorunla karşı karşıya kalır: Birincisi, metrik şemaya mümkün olduğunca sıkı bir şekilde bağlı kalma zorunluluğudur. İkincisi ise aynı vezin sisteminin, bir bütün olarak şiire empoze etme eğiliminde olduğu monotonluk ihtimalinden dolayı, çevirmenin sürekli bu monotonluğu kırma çabası göstermek zorunda kalmasıdır.

Bu tür çeviri yapmayı seçen çevirmen de kafiye takıntısı olan çevirmenle benzer sorunlarla karşı karşıya kalır. Çevirmenin özgürlüğü yazarındakinden çok daha kısıtlıdır ve çoğu zaman bir denge kurmak mümkün olmayabilir.

Şiirin vezinli-kafiyesiz çevirmeni de dizeleri genişletip sıkılaştırarak özgün metnin vezin düzenine bağlı kalmak isterse, hedef metni hantallaştırmaktan, sözcük kalabalığına gömülmeğe kurtaramayacak aşırı çarpıtmalara, aşırı yorumlara gitmek zorunda kalabilir. Bu ise çevirmeni, Berman’ın³⁰ kavramsallaştırdığı “çarpıtma eğilimleri”yle baş başa bırakır ki Berman, çeviri sürecinde çevirmenin manipülasyona tabi tuttuğu her eylemi birer “çarpıtma” ya da “şiddet” eylemi olarak görür.

Çevirmen, şiiri “vezinli-kafiyesiz” bir şekilde çevirdiğinde bir dizi strateji kullanır. Lefevere, Catullus’un şiirinin “blank-verse” biçiminde yapılan çevirisinden yola çıkarak aşağıda sınıflandırılan stratejileri belirlemiştir³¹:

- a. *Metrik Düzeni Koruma Stratejileri*: Çevirmen, hedef dilde vezinli bir şiir oluşturmak ve bazı sapmaları gidermek için bazı sözcükleri ya da ifadeleri “yutabilir.” Latin ve İngiliz şiiri açısından bakıldığında vezindeki vurgulu heceleri güya “çaktırmadan” vurgusuz hecelerle karşılayabilir.
- b. *Metrik Düzenin Tekdüzelikten Kaçınma Stratejileri*: Çevirmen veznin monotonluğunu gidermek ve metni daha ritmik hale getirmek için dizelerde aliterasyon (ilk ünsüz tekrarı), asonans (ünlü tekrarı), iç kafiye (satır içinde uyak) gibi araçlara başvurabilir. Veznin monotonluğunu kırmanın bir diğer yolu da dizedeki anlamı bir sonraki dizeye yaymak suretiyle kullanılan *anjanbuman* (ulanti) stratejisidir ki klasik Arap şiir bilgisinde *tağmîn* (bir dizinin anlamını sonraki dizeye yayma) ya da *tedvîr* (bir dizinin sonundaki kelimeyi sonraki dizeye paylaşma) terimleriyle ifade edilir.
- c. *Sözcük Vurgusunu Öne Çıkarma Stratejileri*: Belirli bir kelimeyi vurgu yapmak amacıyla alışılmadık bir yere yerleştirmek, hedef dilde mecaz dil kullanmak ya da okuyucunun dikkatini çekmek için farklı bir üslup ve ton kullanmak gibi çevirmenin kullandığı sözcük odaklı stratejiler.

³⁰ Berman, “Translation and the Trails of the Foreign,” 240.

³¹ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 62-76.

- d. *Dize Uzunluğunu Yönetme Stratejileri*: Bu tür stratejiler, açıklayıcı unsurlar veya ek sıfatlarla metni genişleterek metrik düzene uydurma, gereksiz veya “rahatsız edici” kelimeleri çıkartarak satırı kısaltma ve kaynak metni sıkıştırmak için bileşik kelimeler oluşturma vb. şekillerde tezahür edebilir.
- e. *Tekdüzeliği Kırma İçin Diğer Stratejiler*: Metrik düzeni karşılamak için dizeyi hedef dilde açıklamak, çeviride “şiirsel” bir hava yaratmak için vezinle kolayca uyum sağlayan “hazır kalıplar” kullanmak, kaynak dildeki kelimeyi hedef dilde tekrarlı ifadeler ve ikilemelerle karşılamak, belli bir vezni başka bir metrik düzene oturtarak devam ettirmek vb.

Bu stratejiler, bir yandan çevirmenin metrik düzeni koruma ve tekdüzeliği kırma çabalarının nasıl bir denge gerektirdiğini gösterirken diğer yandan bu stratejilerin hedef dilde anlam kayıplarına, çarpıtılan anlamlara, yapaylığa ve “komik” çeviri örneklerine yol açabileceğini de gösterir.

2.7 Yorumlama (*Interpretation*)

Lefevere, Catullus’un İngilizce çevirilerinden yola çıkarak saptadığı yukarıdaki türlerin dışında iki tür yaklaşım daha saptar: *Uyarlama* (version) ve *taklit* (imitation). Lefevere, bu iki yaklaşımı *yorumlama* (interpretation) şeklindeki çatı kavramla bir araya getirir³². Şiiri “yorumlayan” bir çevirmen, kaynak metin yazarının bir temaya dair yorumunu farklı bir okur kitlesine nasıl sunacağıyla ilgilenir. Kaynak metni “uyarlayarak” yorumlayacaksa, kaynak metnin özünü korumakla birlikte biçimini önemli ölçüde değiştirir. Buna karşılık “taklit ederek” yorumlayacaksa, başlık veya çıkış noktası dışında kaynak metinle pek az benzerliği olan, neredeyse tamamen kendine ait bir şiir ortaya koyar. Şimdi, bu iki kavramı biraz daha detaylandıralım.

2.7.1 Uyarlama (*Version*)

Uyarlama, çoğu zaman okura, kaynak metinden daha güçlü bir iletişim değeri taşıyormuş gibi gelir. Bu tür çevirilerde kelime ve imgelerin “şok edici” etkisi ön plandadır ki, bu da metnin bütünlüğünü dengelemek yerine okuru şaşırtmayı hedefler. Üslup birliğini bozmak için araya deyimsele ifadeler eklenir ve bu zıtlık, okurun dikkatini metnin karşıt unsurlarına çeker. Ayrıca, değişen derecelerde başarıyla yeni benzetmeler ve mecazlar eklenmesi gerekir.

Yapısal açıdan, uyarlama yapan çevirmen/yazar, kaynak metnin bazı kısımlarını sıkıştırırken diğer kısımlarını genişletir. Bu özgürlük, uyarlamacıya kaynak metni yorumlama ve bazen de ironik bir şekilde ona dair yorum yapma imkânı tanır.

³² Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 76-94.

Olaylar ve özellikler yeniden düzenlenebilir, karakterler doğrudan okuyucuya hitap eder şekilde sunulabilir ve metin bütünüyle yeniden kurgulanabilir.

Sıkıştırma yöntemi, kaynak metindeki bölümlerin hedef metinde yalnızca bir satıra indirgenmesine neden olabilir. Bu yöntem, kimi zaman metne “canlılık” kazandırsa da çoğu zaman kaynak metnin yapısal olarak önemli özelliklerinin kaybolmasına yol açar. Bunun tam tersi olacak şekilde, uyarlamacı, metnin iletişim değerini artırabileceğine inandığı yerlerde genişletmeler de yapabilir. Bu genişletmelerle, kimi zaman egzotik veya çarpıcı unsurlar ekleyerek hedef metni zenginleştirebilir. Ancak, bazen bu genişletmelerde gereğinden fazla ayrıntıya dikkat ederek ya da abartılı betimlemeler kullanarak metni karmaşık hale getirebilir.

Bazı durumlarda, kaynak metinde yalnızca ima edilen şeyler, uyarlamada açıkça ifade edilebilir. Bu yöntem, metnin iletişim etkisini artırmayı hedefler. Uyarlamacı çevirmen, metnin tema veya motif bağlantılarını yeniden düzenleyerek ona büyüleyici bir etki katabilir. Ancak sonuç olarak, uyarlamacı çevirmen güncelleme, modernize etme ve yeniden yorumlama girişimleriyle kaynak metinle hedef kitle arasında bir denge kurmaya çalışırken özgün metinden önemli ölçüde uzaklaşır.

Can Yücel’in “66. Sone” çevirisi bir uyarlama örneği olarak gösterilebilir. “66. Sone” adaletsizlikler, yozlaşma, erdemin çiğnenmesi gibi toplumsal sorunları ele alan bir melankoli ve isyan şiiridir. Can Yücel bir çevirmen olarak bu temaları korurken onları, Türkçe okurun tanıdığı ve hissedebileceği bir bağlama taşır³³. Örneğin, “Vazgeçtim bu dünyadan, tek ölüm paklar beni” dizesi, Shakespeare’in kaynak metindeki “Tired with all these, for restful death I cry”³⁴ ifadesinin güçlü, yerel ve daha dramatik bir yorumudur.

Yücel, kaynak metni olduğu gibi çevirmek yerine, metni genişleterek ve eklemeler yaparak kendi yorumunu katmıştır. Örneğin, “O kızoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış” kaynak metindeki “And maiden virtue rudely strumpeted” ifadesine nazaran hem modern bir duygu hem de güçlü bir tahayyül içerir.

Yücel’in üslubu, kaynak metni modernleştirme ve hedef okuyucunun aşına olduğu bir dile taşıma çabasıyla şekillenir. Bu durum, metnin yer yer anakronik yani zaman kayması yaratan bir his vermesine yol açabilir, ancak aynı zamanda okuyucu için güçlü bir çağrışım yaratır. Örneğin, “Değil mi ki kötüler kadı olmuş Yemen’e” gibi bir ifade, güncel ve yerel bir anlayışa hitap ederken kaynak metinden bariz bir kopuşu da temsil eder.

³³ Can Yücel, *Her Boydan Dünya Şiirinden Seçmeler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015), 133.

³⁴ William Shakespeare, *Complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow (Oxford: Oxford University Press, 2002), 513.

Uyarlamada sıkça görülen bir başka özellik, kaynak metne ironik ya da eleştirel bir yorum katmaktır. Can Yücel'in çevirisinde, özellikle toplumsal çelişkileri ve adaletsizliği vurgulayan ifadeler, kendi bakış açısını yansıttığı izlenimi verir. “Doğruya doğru derken eğriye eğri çıkmış adın” gibi bir dize, kaynak metindeki “And simple truth miscalled simplicity” ifadesine kıyasla metni yalnızca çevirmekle kalmayıp ona eleştirel bir derinlik de katar.

Son dizedeki “Save that, to die, I leave my love alone”a karşılık kullanılan “Seni yalnız komak var, o koyuyor adama” ifadesi, kaynak metindeki anlamdan bağımsız, Yücel'in okuyucunun duygularına hitap etme amacıyla yaptığı bir yorum gibi görünebilir Dize, kaynak metnin genel atmosferini koruyarak, ona yerel ve kişisel bir vurgu katmıştır.

Çevirmen kimliğiyle Yücel'in, kaynak metnin temasını koruma çabasıyla birlikte yapısında ve dilinde yaptığı değişiklikler, çeviriden çok bir “versiyon” yaratmayı amaçladığını gösterir. Bu da uyarlama yaklaşımının temel özelliklerinden biri olan “dönemin taleplerine” yanıt verme çabasını yansıtır. Yücel, kaynak metni olduğu gibi aktarmak yerine okuyucunun dünyasına uygun bir biçimde yeniden kurgulamış ve bu süreçte kendi şairane dokunuşlarını da metne aktarmıştır. Bu yüzden çeviri seçkisinin iç kapağında “çeviren” yerine “Türkçe söyleyen” ifadesi yazılmıştır.

2.7.2 Taklit (*Imitation*)

Taklit ya da öykünme, yaratıcı yorumlamanın en yoğun olduğu süreçtir. Örneğin, bir taklitçi “çevirmen”, kaynak metindeki tek bir satırı, kendi metninde otuz üç satıra dönüştürebilir. Bu özgürlük, temaların ve anlatıların tamamen yeniden şekillendirilmesini mümkün kılar. Taklitçinin yorumu, genellikle kaynak metinden tamamen farklıdır. Örneğin, Thetis/Peleus mitinin yeniden yorumu, ciddi bir öyküyü daha hoş ve tasvirlerle dolu bir anlatıya dönüştürebilir.

Uyarlama yapan “çevirmen” ile taklit eden “çevirmen” arasındaki temel fark, kaynak metne yaklaşımlarında yatar. Uyarlamacı, temanın orijinal yorumunu korurken, bu yorumu farklı bir dil, kültür ve zaman bağlamına uyarlamak için metnin yapısını ve dokusunu değiştirir. Taklitçi çevirmen ise, tamamen özgün bir eser yaratır ve kaynak metinle bağlantısı oldukça yüzeysel kalır. Uyarlamacı, kaynak metni kendi zamanının veya okuyucusunun taleplerine uygun şekilde yeniden yazarken taklitçi orijinal metni aşarak kendi perspektifini ve önceliklerini yansıtan bir eser ortaya koyar. Örneğin, kaynak metni Arapça olan *Mecnûnu Leylâ* [Leyla'nın Mecnûn'u] adlı manzum öykünün Farsça ve Türkçe pek çok “çevirisi” bulunmaktadır. Fars edebiyatında başta Dehlevî, Câmi, Hâtifi, Kâtibi olmak üzere pek çok isim tarafından bu aşk öyküsü yeniden yazılmıştır. Türk edebiyatında da Ali

Şir Nevai, Fuzuli, Sezai Karakoç gibi klasik ve modern isimler, söz konusu hikâyeye başta tasavvuf olmak üzere yeni boyutlar katarak yeniden yazmışlardır.

2.8 Lefevere’in Şablonu: Zaman, Mekân ve Gelenek (ZMG)

Yukarıda çeviri sürecinde bir kaynak metnin geçirdiği değişiklikler, genel itibarıyla dil çemberi dahilinde incelenmiştir. Fakat artık bu aşamadan sonra zaman-mekân-gelenek (ZMG) boyutlarını da dikkate almak gerekir.

Lefevere’e³⁵ göre zaman-mekân-gelenek (ZMG) kavramları, bir metnin çeviri sürecinde dikkate alınması gereken önemli bağlamsal unsurlardır. Bu kavramlar, bir metnin yazıldığı dönemin kültürel, tarihsel ve coğrafi gerçeklikleriyle şekillenir ve başka bir dil ve kültüre aktarılırken çevirmenin karşılaştığı temel zorlukları oluşturur. Zaman-mekân-gelenek (ZMG), bir çevirmenin yalnızca dilsel değil aynı zamanda kültürel bağlamlarla da başa çıkmasını gerektirir. Bu unsurlar, çeviriyi dil çemberinin ötesine taşıyarak daha karmaşık bir yorumlama ve yeniden yaratma sürecine dönüştürür.

Zaman (time), metnin yazıldığı dönemin tarihsel bağlamını ifade eder. Bu bağlam, metnin temalarını, dilini ve referanslarını etkiler. Örneğin, Shakespeare dönemine ait bir metnin dilsel yapısı, dünya görüşü ve toplumsal normları, modern bir okuyucunun algılayamayacağı ya da tam olarak anlayamayacağı unsurlar içerebilir.

Mekân (place), metnin yazıldığı coğrafi bağlamdır. Yazarın yaşadığı yerin sosyal ve kültürel gerçeklikleri, metnin içeriğinde ve referanslarında güçlü bir şekilde yer alır. Bu unsurların çeviri sırasında doğru bir şekilde aktarılması, hedef okuyucunun bağlamı kavrayabilmesi için önemlidir.

Gelenek (tradition) ise metnin ait olduğu kültürel ve edebî gelenekleri ifade eder. Bu, hem metnin kafiye, metrik yapı gibi biçimsel özelliklerini hem de dinî, mitolojik ya da tarihsel referanslar gibi içeriksel özelliklerini kapsar.

Lefevere’e göre çevirmenler zaman-mekân-gelenek (ZMG) unsurlarını ele alırken genellikle şu yolları benimsemektedirler³⁶:

Yok sayma: Bu durum, çeviride ZMG unsurları tamamen göz ardı edildiğinde ortaya çıkar. Bu ise çevirmenin yalnızca dilsel unsurlara odaklandığı ve metni hedef okuyucular için daha erişilebilir hale getirme çabası gütmmediği bir yaklaşımı ifade eder. ZMG unsurlarını hesaba katmamak anlam ve bağlam kaybına neden olabilir.

³⁵ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 84-94.

³⁶ Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, 84-94.

Durumu Olduğu Gibi Korumak: ZMG unsurları olduğu gibi çevrilip hedef metne aktarıldığında hedef okuyucunun bu unsurları anlaması zorlaşabilir. Çevirmenler genellikle bu yolu desteklemek için dipnotlar ya da açıklamalar ekler. Ancak Lefevere, bu yöntemin, hedef metnin bağımsız bir sanat eseri olarak algılanmasını zorlaştırdığına dikkat çeker.

Yeniden Yorumlama: Bu yaklaşım, ZMG unsurlarını hedef kültürde daha tanıdık olan unsurlarla değiştirerek okuyucunun metni anlamasını kolaylaştırmayı hedefler. Ancak, bu yöntem, kaynak metnin orijinal atmosferini ve kültürel/yerel renklerini kaybetme riski taşır.

Açıklama: ZMG unsurları, metin içinde açıklamalarla ya da yeniden ifade edilerek aktarılabilir. Lefevere'e göre bu yol, yeniden yorumlamaya kıyasla daha az başarılıdır çünkü metni gereksiz yere didaktik hale getirebilir.

Lefevere, çeviri sürecinde ZMG unsurlarının, dilsel unsurlarla eşit derecede önemli olduğunu vurgular. Çevirmenin yalnızca dil çemberine odaklanarak diğer çemberleri ihmal etmesi, çevirinin tamamlanmamış ve yüzeysel bir düzeyde kalmasına yol açar. Ayrıca çevirmenlerin bu unsurları görmezden gelmesi, geçmişteki “birebir çeviri” anlayışının bir kalıntısı olarak değerlendirilmesine neden olabilir.

Çeviri sürecinde ZMG unsurlarının başarılı bir şekilde ele alınması hem metnin hedef okuyucular için erişilebilir hale gelmesi hem de özgün bağlamına sadık kalınması açısından gereklidir.

2.9 Şiiriyet: Şiir Çevirisinde Şemsiye Bir Kavram Önerisi

Lefevere'in yukarıdaki yaklaşımlarından yola çıkarak, şiir çevirisinde çevirmenin gerçekleştirmek için uğraştığı son adımın “şiiriyet” olması gerektiğini ileri sürmek istiyorum. “Şiiriyet”i, şiir çevirisinin yalnızca dilsel unsurlarını değil aynı zamanda metnin estetik, duygusal ve bağlamsal derinliklerini de hedef dile ve kültüre aktarmayı amaçlayan bir kavram olarak öneriyorum. Bu kavram, çevirmenin şiirin ruhunu kavrama ve bunu hedef metne aktarma becerisini ifade eder. Şiiriyet, çevirmenin hem şairane bir duyarlılığa hem de kültürel bağlamlara dair derin bir anlayışa sahip olmasını gerektirir.

Şiir çevirisinde “şiiriyet”in ana unsurlarını şöyle yapılandırabiliriz:

a. *İçerik Dengesi:* İçerik dengesi, kaynak metnin anlam bütünlüğünün hedef metne aktarılmasını ifade eder. Çevirmen, şiirin bireysel kelimeler veya imgeler düzeyinde değil genel anlam ve mesaj düzeyinde bir uyum taşımasına özen gösterir. Bu, çevirmenin yaratıcılığı ile metnin özüne sadık kalması arasındaki dengeyi

sağlamasını gerektirir. Çevirmen, kaynak metnin içeriği çerçevesinde şu hususlara dikkat eder:

Anlamanın Korunması: Çevirmen, kaynak metnin ana fikrini ve tematik yapısını bozmadan, okuyucuda aynı anlam etkisini yaratmak için uğraşır. Örneğin, bir aşk şiiri hem duygusal yoğunluğu hem de metnin estetik dokusuyla hedef dile aktarılmalıdır.

İmgelem ve Çağrışım Dengesi: Şiirdeki imgeler ve çağrışımlar hem kaynak metne hem de hedef kültürün anlayışına uygun bir şekilde korunur veya yeniden şekillendirilir. Çevirmen, bu imgeleri, hedef kültürün estetik algısıyla bağdaştırarak okuyucunun aynı duygusal ve zihinsel deneyimi yaşamasını sağlar.

Tema ve Mesaj Uyumu: Çevirmen, şiirin temel temasını ve verdiği mesajı bozmadan, hedef dilin sınırları içinde yeniden kurgular. Bu, metnin amacını koruyarak yaratıcı özgürlükle dengeleme sanatıdır. İçerik dengesi, şiiriyet kavramının merkezinde yer alır ve diğer unsurların bir arada işlemlerini sağlar. Çevirmen, metnin özgün anlamını ve duygusunu koruyarak hedef okuyucu için anlaşılır bir şekilde yeniden yaratır. İçerik dengesi, çevirmenin hem kaynak metne sadık kalmasını hem de hedef okuyucuyu gözetmesini sağlar.

b. *Zaman, Mekân ve Gelenek (ZMG):* Bu unsurların çeviride doğru bir şekilde ele alınması, metnin bağlamsal derinliğinin korunması açısından kritiktir. Çevirmen, kaynak metnin tarihsel, coğrafi ve kültürel arka planını hedef metin okuyucusuna uygun bir şekilde yansıtmalıdır. Ancak, ZMG unsurlarının aktarımı sırasında estetik bütünlük bozulmamalıdır.

c. *Duyuş ve Ahenk:* Kaynak metnin şiirsel ruhu, ritmi ve ses yapısı hedef metne aktarılır. Ancak bu aktarım, yalnızca biçimsel bir taklit değil metnin orijinal ahengini hedef dilin estetik sınırları içinde yeniden üretmek anlamına gelir.

d. *İletişim Değeri:* Şiir çevirisi, kaynak metnin okuyucuda yarattığı etkiyi hedef dilde yeniden üretmeyi amaçlar. Çevirmen, şiirin verdiği mesajı, duygusal yoğunluğunu ve zihinsel çağrışımlarını hedef okuyucuda canlandırabilmelidir.

e. *Şairane Duyarlılık:* Çevirmen, metni yalnızca teknik bir metin olarak değil sanatsal bir bütün olarak ele alır. Bu, çevirmenin şairane bir sezgiye ve yaratıcı bir yaklaşıma sahip olmasını gerektirir. Bu duyarlılık metni hem estetik hem de içerik açısından bir arada tutar.

f. *Dilsel ve Estetik Denge:* Şiir çevirisi, kaynak metnin, dilsel ve estetik unsurlarının hedef dile aktarılmasında bir denge kurar. Kafiye, ritim, biçim ve ses gibi estetik özellikler hedef dile aktarılırken metnin anlamının bozulmaması gerekir.

Şiir çevirisi, analitik çözümleme ile yaratıcı yeniden yazım sürecinin birleşimidir. İçerik dengesi, bu iki yaklaşımı birleştirerek çevirinin sanatsal ve anlamlı bir bütün oluşturmasını sağlar yani çevirinin yalnızca estetik bir yapıt değil aynı zamanda anlamı etkili bir şekilde ileten bir metin olmasını hedefler. Şiiriyet, estetik öğelerle anlamın bir arada korunmasını şart koşar.

Kısaca “şiiriyet” kavramı, şiir çevirisini yalnızca dilsel bir faaliyet olarak değil çok katmanlı bir sanat formu olarak ele alır. Çevirmenin rolü, kaynak metni hedef metne taşımaktan öte, onu yeniden yaratmak ve okur için kaynak ve hedef kültür arasında bir köprü oluşturmaktır. Bu kavram, çevirmenin bir gölge şair, bir kültürel yorumcu ve bir yaratıcı yazar olarak konumlanmasını gerektirir. Böylece şiir çevirisi, bir yeniden yazma ve üretme sanatı haline gelir.

3. BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu kısımda Lefevere’in çevirmen seçimlerine ilişkin kuramsal saptamaları zemininde Shakespeare’in “66. Sone”si ile İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sından alınan örneklerden elde edilen bulgular tartışılacaktır. “66. Sone”nin hedef metinleri, Can Yücel³⁷ ve Talât Sait Halman’ın³⁸ iki ayrı çevirisinden oluşmaktadır. İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sının çevirisi ise metnin iki ayrı yerinden alınan örneklerle Suçin³⁹’e aittir.

3.1. Shakespeare’in “66. Sone”si

Kaynak Metin

“Tired with all these, for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disablèd,
And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,

³⁷ Yücel, *Her Boydan Dünya Şiirinden Seçmeler*, 133.

³⁸ Shakespeare, *Soneler (İngilizce-Türkçe)*, 67.

³⁹ Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*, 35.

And captive good attending captain ill.
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that to die I leave my love alone.”⁴⁰

Shakespeare’in “66. Sone”si adaletsizlikler, ahlaki yozlaşma ve toplumsal çelişkiler üzerine odaklanan, melankoliyle dolu bir isyan ve yorgunluk şiiridir. Şiir, bireysel ıstırap ve yaşamın sıkıntılarına karşı yılgınlığı ifade ederken evrensel bir eleştirisi sunar.

Shakespeare tarzı sone, üçü birer dördlük ve bir beyit olmak üzere toplam 14 dizeden oluşur. Bu yapı, ABAB CDCD EFEF GG şeklinde sistemli bir kafiye düzenini takip eder ve “iambic pentameter” (beşli iamb) ölçüsüyle yazılır. Beşli iamb, her dizede beşer vurgusuz ve vurgulu heceden oluşan metrik ayaklar içeren bir ölçü düzenidir. Bu düzen, “di-**dum**, di-**dum**” (vurgusuz hece-**vurgulu** hece) ritmine benzer bir ses verir. Örneğin, sonenin ilk iki dizesinin beşli iamb ölçüsü şöyledir:

Tired **with** all **these** for **restful** **death** I cry
As **to** behold desert a **beggar** **born**
Di-**dum** di-**dum** di-**dum** di-**dum** di-**dum**

Sonelerde yaygın olduğu üzere, son iki dize birbirleriyle uyumlu kafiyeli bir çifttir. Bu dizeler şiirde genellikle bir dönüş (*volta*; *tağmîn*, *tedvîr*) getirir. Volta, şiirdeki soruya yanıt verme, bakış açısını değiştirme veya bir vurgu yaratma amaçlı kullanılır.

Şiirde aliterasyonlar (kelime başlarında ünsüz tekrarları; “**beggar born**”, “**needy nothing**” ve consonans’lar (kelime içinde ünsüz tekrarları) dikkat çeker. Ayrıca “and” sözcüğü tekrarlı bir şekilde kullanılarak ritim sağlanır.

Şiirdeki retorik araçlar anlamı derinleştirir. Şairin dünyadan vazgeçmek istemesi ama sevgisi nedeniyle hayatta kalmaya devam etmesi paradoksal bir gerilim yaratır. Bunun yanında ironik öğelerle adaletsizliklerin eleştirisi zenginleştirilir. Örneğin, “And folly, doctor-like, controlling skill” dizesiyle toplumsal durumun absürtlüğü çarpıcı bir biçimde sunulur.

Soyut kavramlar şiirde sıkça kişileştirilir. “Maiden virtue rudely strumpeted” ifadesinde erdem, masum bir kadın olarak betimlenirken yozlaşma bu kadının şiddetle bastırılmasıyla temsil edilir. Bu kişileştirme, şiirin eleştirisini daha somut hale getirir. Ayrıca dramatik ve teatral bir dil kullanılması, okuyucunun duygusal olarak etkilenmesini sağlar. Bu ton, Shakespeare’in sahne geleneğiyle de uyum içindedir.

⁴⁰ Shakespeare, *Complete Sonnets and Poems*, 513.

Hedef Metin 1 (Can Yücel)

“Vazgeçtim bu dünyadan tek ölüm paklar beni,
Değmez bu yangın yeri, avuç açmaya değmez.
Değil mi ki çiğnenmiş inancın en seçkini,
Değil mi ki yoksullar mutluluktan habersiz,
Değil mi ki ayaklar altında insan onuru,
O kızıoğlan kız erdem dağlara kaldırılmış,
Ezilmiş, horgörölmüş el emeği, göz nuru,
Ödekler geçmiş başa, derken mertlik bozulmuş,
Değil mi ki korkudan dili bağlı sanatın,
Değil mi ki çılgınlık sahip çıkmış düzene,
Doğruya doğru derken eğriye eğri çıkmış adın,
Değil mi ki kötüler kadı olmuş Yemen’e,
Vazgeçtim bu dünyadan, dünyamdan geçtim ama,
Seni yalnız komak var, o koyuyor adama.”⁴¹

Kaynak metin 10 heceli *iambic pentameter* ile yazılırken Yücel’in çevirisi 14 heceli yapıya dayanır. Ancak, beşinci dize (15 hece), on birinci dize (16 hece) ve on üçüncü dize (15 hece) ile bu yapı zaman zaman ihlal edilir.

Kafiye düzeni, kaynak şiirdeki ABAB CDCD EFEF GG yerine ABAC DEDF GHİH JJ şeklini alır. Bu, şiirin orijinalindeki simetrik ve düzenli kafiye yapısının çeviride tam olarak korunmadığını gösterir.

Kaynak metindeki “and” tekrarlı yapısı, Yücel’in çevirisinde “Değil mi ki” ile işlevsel bir şekilde karşılanır. Bu tercih, şiirde ritmik bir vurgu yaratır. Soyut kavramların kişileştirilmesinin (“erdem”, “onur”, “sanat”) çeviride de korunduğunu ve dramatik etkiyi güçlendirdiğini görüyoruz.

Öte yandan *iambic* beşlinin “vurgusuz-vurgulu hece” yapısıyla yarattığı ritmin, Türkçenin böyle bir prozodik düzene sahip olmaması nedeniyle, hece ölçüsünün verebildiği ritim düzeniyle telafi edilmeye çalışıldığı dikkati çeker.

Hedef Metin 2 (Talât Sait Halman)

“Bıktım artık dünyadan, bari ölüp kurtulsam:
Bakın, gönlü ganiler sokakta dileniyor.
İşte kırtıpillerde bir süs, bir giyim kuşam,
İşte en temiz inanç kalleşçe çiğneniyor,

⁴¹ Yücel, *Her Boydan Dünya Şiirinden Seçmeler*, 133.

İşte utanmazlıkla post kapmış yaldızlı şan,
 İşte zorla satmışlar kızığlankız namusu,
 İşte gadre uğradı dört başı mamur olan,
 İşte kuvvet kör-topal, devrilmiş boyu bosu,
 İşte zorba, sanatın ağzına tıkaç tıkmış.
 İşte hüküm sürüyor çılgınlık bilgiçlikle,
 İşte en saf gerçeğin adı saflığa çıkmış,
 İşte kötü bey olmuş, iyi kötüye köle;
 Bıktım artık dünyadan, ben kalıcı değilim,
 Gel gör ki ölüp gitsem yalnız kalır sevgilim.”⁴²

Görüldüğü gibi Halman çevirisi, kaynak metnin kafiye düzenine (ABAB CDCD EFEF GG) tamamen uyumludur. Hece sayısı, kaynak metindeki 10 heceden çıkarak 14’e dönüşmüştür. Bu, şiirde ritmik bir fark yaratsa da Halman’ın çeviride sonenin tonunu korumasını sağlar. “And” tekrarı, çeviride “İşte” ile karşılanır ve şiire dinamik bir vurgu ekler.

Yücel ve Halman çevirileri arasında ritim açısından en belirgin fark, biçimsel sadakat ve şiirin ritmik yapısında ortaya çıkar. Yücel’in çevirisi, anlamı önceliklendirerek dramatik tonu öne çıkarırken Halman’ın çevirisi, kaynak metne biçimsel sadakati öne çıkarır. Her iki çeviri de kendi yaklaşım biçimleriyle şiirin farklı yönlerini vurgular.

Lefevere’in şiir çevirisinde yedi stratejisi açısından bakarsak; Can Yücel çevirisinin, vezinli çeviri (*metrical translation*) ve kafiyeli çeviri (*rhyme translation*) kategorilerine kısmen dahil olduğu söylenebilir. Can Yücel’in çevirisini en çok temsil eden kategori ise uyarlama (*version*)’dır. Buna karşın Talât Sait Halman çevirisi, vezinli çeviri (*metrical translation*) kategorisiyle kısmen, kafiyeli çeviri (*rhyme translation*) kategorisiyle tamamen uyum içindedir:

	Can Yücel Çevirisi	Talât Sait Halman Çevirisi
Sessel Çeviri (<i>Phonemic Translation</i>)	–	–
Birebir çeviri (<i>Literal Translation</i>)	–	–
Vezinli çeviri (<i>Metrical Translation</i>)	Kısmen	Kısmen
Şiirden Düzyazıya Çeviri (<i>Poetry into Prose</i>)	–	–
Kafiyeli/Uyaklı Çeviri (<i>Rhyme</i>)	Kısmen	✓
Vezinli-Kafiyesiz Çeviri (<i>Blank verse</i>)	–	–
Uyarlama (<i>Version</i>)	✓	–
Taklit (<i>Imitation</i>)	–	–

Can Yücel ve Talât Sait Halman çevirilerine Lefevere’in zaman-mekân-gelenek (ZMG) parametrelerinden baktığımızda ise Halman’ın çevirisi kaynak metnin

⁴² Shakespeare, *Soneler (İngilizce-Türkçe)*, 67.

biçimsel ve bağlamsal özelliklerini mümkün olduğunca koruyarak durumu olduğu gibi koruma stratejisini benimserken Can Yücel'in çevirisi metni yerelleştirerek ve yorumlayarak “yeniden yorumlama” stratejisini tercih eder. Lefevre'in ZMG parametrelerini aşağıdaki tabloda şu şekilde özetlemek mümkündür:

<i>Çevirmenler</i>	<i>Zaman</i>	<i>Mekân</i>	<i>Gelenek</i>
<i>Can Yücel</i>	Tarihsel bağlam modern bir perspektifle değiştirilmiş.	Sonenin İngiliz bağlamı terk edilerek Türk kültürüne büyük ölçüde uyarlanmış.	Sone formu tamamen değiştirilmiş, Türk şiir geleneği ile harmanlanmış.
<i>Talât Sait Halman</i>	Tarihsel bağlam büyük ölçüde korunmuş.	Özgün coğrafi bağlam korunmuş ancak bazı küçük uyarlamalar yapılmış.	Sone formu ve kafiye düzeni büyük ölçüde korunmuş.

Görüldüğü gibi Halman'ın çevirisi, Shakespeare'in edebî ve tarihsel bağlamını hedef dilde yeniden üretmeye çalışırken Yücel'in çevirisi metni tamamen Türkçeleştirilmiş ve çağdaşlaştırılmış bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu iki farklı yaklaşım, şiir çevirisinde ZMG unsurlarının nasıl ele alındığına dair çarpıcı bir karşıtlık ortaya koymaktadır. Halman çevirisi, akademik ve klasik okuma için daha uygun bir model sunarken Yücel çevirisi popüler ve yerelleştirilmiş bir okuma deneyimi sunmaktadır. Bu analiz, çeviri sürecinde çevirmenin bilinçli tercihlerinin metnin bağlamsal değerlerini nasıl dönüştürdüğünü gözler önüne sermektedir.

Lefevre'in zaman-mekân-gelenek (ZMG) yaklaşımını da içerecek şekilde şiir çevirisi bağlamında önerdiğim “şiiriyet” kavramı, çevirmenin metni yalnızca birebir aktarmasından öte şiirin ruhunu yeniden yaratmasını amaçlayan bir yaklaşımı ifade eder. Bu bağlamda, Can Yücel ve Talât Sait Halman'ın çevirileri, şiiriyetin temel unsurlarına (duyuş ve ahenk, iletişim değeri, içerik dengesi, şairane duyarlılık) göre incelenebilir.

Duyuş ve ahenk bakımından Can Yücel'in çevirisi ritmik sadakati ikinci plana atıp dramatik etkiyi artıran bir yaklaşım sergilerken Talât Sait Halman kaynak şiirin yapısına daha fazla bağlı kalan bir çeviri sunmuştur. Şiiriyet açısından her iki yaklaşım da farklı biçimlerde başarılıdır. Yücel, Türkçenin ses yapısına ve retorik gücüne yaslanırken Halman İngilizce özgün metnin biçimsel yapısını çeviriye mümkün olduğunca yansıtmaya çalışmıştır.

Çeviriler taşıdıkları iletişim değerleri açısından farklı tercihler içermektedir. Can Yücel'in çevirisi, özgün duygusal tonunu artırarak Türk okuyucusunun zihninde daha güçlü bir etki bırakmayı amaçlayan bir yaklaşıma sahiptir. Buna karşılık Halman'ın çevirisi, okuyucunun doğrudan şiirin mesajını almasını sağlar ve daha dengeli bir iletişim sunar.

İçerik dengesi bakımından Yücel, şiirin anlamını birebir aktarmaktan çok, onu Türkçede yeniden yaratmayı hedeflemiştir, bu nedenle bazı çağrışımları farklı biçimde yorumlamıştır. Halman ise anlamı olabildiğince koruyarak, metni kaynak metne en yakın haliyle sunmaya çalışmıştır.

Şairane duyarlılık bakımından ise çeviriler farklı yaklaşımlarla şiiriyeti sağlamışlardır. Yücel, özgün bir sanatçı yaklaşımı sergileyerek şiiri Türkçede yeniden inşa eden bir yorum sunmuştur. Halman ise daha “akademik” bir hassasiyetle şiirin orijinal formunu koruyarak aktarmayı tercih etmiştir. Bütün bu hususlar aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

	<i>Can Yücel Çevirisi</i>	<i>Talât Sait Halman Çevirisi</i>
<i>İçerik Dengesi</i>	Anlamı yorumlayarak genişletme	Sadık ve doğrudan çeviri
<i>Duyuş ve Ahenk</i>	Biçimsel ritmik uyarlama, dramatik vurgu	Orijinal ritme daha yakın yapı
<i>İletişim Değeri</i>	Etkiyi artıran yerelleştirme	Denge ve doğrudan anlam aktarımı
<i>Şairane Duyarlılık</i>	Yaratıcı ve özgün yaklaşım	Akademik hassasiyetle korunan çeviri
<i>Dil-Estetik Dengesi</i>	Estetiğin ön planda olduğu bir denge	Anlamın ön planda olduğu bir denge

Görüldüğü gibi, Can Yücel’in çevirisi şiiriyeti artırmak için biçimsel ve anlamsal dönüşümler içeren yaratıcı bir yorum sunmuştur. Talât Sait Halman’ın çevirisi ise kaynak metne daha sadık kalarak dengeyi sağlamaya çalışmıştır. Her iki çeviri de farklı şiiriyet stratejileri izleyerek başarılı bir şekilde şiirin ruhunu yeniden üretmeye çalışmıştır.

3.2. İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sı

Kaynak Metin 1 (IPA alfabesiyle):

qıfa: nabki min öikra: ħabi:bin wa manzili
bisiqt’illiwa: bayn al-Daxu:li fa Ħawmali

fa tu:d’iħa fa-lmiqra:ti lam yaʕfu rasmuħa:
lima: nasazatha: min zanu:bin wa ʕamʔali

tara: baʕara-l-arʔa:mi fi: ʕaras’a:tiħa:
wa qi:ʕa:niħa: kaʔannahu ħabbu fulfuli

kaʔanni: yada:ta-l-bayni yawma taħammalu:
lada: samura:ti-l-ħayyi na:qifu ħanð’ali

wuqu:fan biha: s'aḥbi: ʕalayya mat'iyjahum
yaqu:lu:na la: tahlík asan wa tazammali

wa inne ʕifa:ʔi: ʕabratun muhra:qatun
fa hal ʔinda rasmin da:risin min muʔawwali”⁴³

Görüldüğü gibi Arapça kasidede, “monorim” denilen tek bir kafiyeyle dayalı klasik bir düzen kullanılmıştır. Şiirde kafiye düzeni AA BA CA DA EA FA şeklindedir. Şiirin metrik düzeni, “el-Bahru’t-Tavîl” adı verilen “fa-ʕu:-lun ma-fa:-ʕi:-lun | fa-ʕu:-lun ma-fa:-ʕi:-lun” ölçüsüdür. Sonelerin “iambic beşli” yapısında hecelerin “vurgusuz-vurgulu” birlikteliğiyle ritim sağlanırken, Arap kasidesinde metrik ritim hecelerin “açık ve kapalı” oluşuna (bir ünlüyle ya da ünsüzle bitmesine) göre oluşturulur. Kısa ünlüyle biten heceler açık, uzun ünlü ve ünsüzle biten heceler ile dizelerin son heceleri ise kapalı hece kabul edilir. Buna göre örneğin ilk iki dizede metrik ölçünün dağılımı şöyledir:

qifa: nab	ki min ḏikra:	ḥabi:bin	wa manzili
<i>faʕu:lun</i>	<i>mafa:ʕi:lun</i>	<i>faʕu:lun</i>	<i>mafa:ʕilun</i>
bisiqtʕil	liwa: bayn-al	Daxu:li	fa Ḥawmali
<i>faʕu:lun</i>	<i>mafa:ʕi:lun</i>	<i>faʕu:lun</i>	<i>mafa:ʕilun</i>

Kasidede /b/, /m/ ve /n/ ünsüzlerinin sık karşımıza çıktığı dikkat çeker. Metrik düzene uyan uzun ünlüler, kasideye ünlü tekrarı (asonans) havası katar.

Hedef Metin 1:

“Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatırasına
Dahul ile Havmel arasındaki kıvrımlı kumullarda

Hiç bozulmamış Tudih’tan Mikrat’a kadar uzanan kum dalgaları
Bir kuzeyden bir güneyden esen yeller sağlam dokumuş onları

Yârin yaşadığı yerlerde şimdi
Geyik tersleri var karabiber taneleri gibi

Eşyalarının develere yüklendiği o ayrılık sabahı
Devedikenlerinin yanında acıkarpuz doğramış gibiydi gözümün yaşı

Etrafımı sardı binekleri üzerindeki dostlarım ve şöyle dediler:
Kederden helak etme kendini, sabırdır en güzeli

Benim şifam doyasıya ağlamaktadır a dostlar

⁴³ Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*, 34.

Ama bilirim ki ağlamak da geri getirmeyecek kaybolan izleri”⁴⁴

Çevirinin biçimsel özelliklerine baktığımızda kaynak metindeki “tekli” düzenli kafiye örgüsünün çeviride “çoklu” düzensiz kafiye yapısına evrildiğini görüyoruz. Kaynak metinde AA BA CA DA EA FA olan kafiye düzeni çeviride AA BB CC DE FC GC biçimini alır. Çeviride ise uzunlukları 10 ila 18 hece arasında değişir. Bu değişkenlik serbest bir yapı sunar ve anlam odaklı bir ritim yaratır. Çevirmen, geleneksel ölçülere sıkı sıkı bağlı kalmaksızın duygusal bir akışı ön planda tutmuş gibidir.

Hedef metinde /k/ ve /s/ aliterasyon ve konsonansları şiirin ritmik havasını artırır: “Durun/ dökelim/ Dahul”, “kıvrımlı/ kumullarda, Mikrat’a kadar/ kum dalgaları/ kuzeyden”, “sevgilinin hatırasına/ sıkıca dokumuş/ sabırdır en güzeli...” Böylece şiir gerek serbest bir kafiye düzeniyle gerekse aliterasyon, konsonans ve asonans unsurlarıyla ahenkli bir yapı sunar ve estetik açıdan zengin bir metin izlenimi verir.

Kaynak Metin 2 (IPA alfabesiyle):

“wa laylin ka mawzi-l-baħri arxa: sudu:lahu
ʃalayya biʔanwa:ʃi-l-humu:mi liyabtali:

faqltu lahu lamma: tamatʔa: bisʔulbihi
waʔardafa aʃza:zan wana:ʔa bikalkali

ʔala: ayyuha-l-laylu-l-tʔawi:lu ʔala-nzali
bisʔubhin wama:l-isʔba:ħu minka biʔamθali

feya: laka min laylin kaʔanna nuzu:mahu
bikulli muya:ri-l-fatli juddat biyaðbuli

kaʔanna θurayya: ʃulliqaṭ fi: masʔa:miha:
biʔamra:si katta:nin ʔila: sʔummi zandali”⁴⁵

Kaside, yukarıda alıntılanan şiirin devamı olduğu için metrik yapı ve kafiye düzeni açısından yukarıdaki şiirle aynı özellikleri taşır. “Tavîl” metrik ölçüyle yapılandırılmış kasidenin kafiye düzeni AB CB BB AB EB şeklindedir. Şiire dudaksız ünsüzlerin yanı sıra /l/ ünsüzü gibi başka ünsüz tekrarları da hakimdir: “mawzi-l-baħri, biʔanwa:ʃi-l-humu:mi liyabtali:, lamma: tamatʔa: bisʔulbihi, ʔala: ayyuha-l-laylu-l-tʔawi:lu ʔala-nzali, feya: laka min laylin, bikulli muya:ri-l-

⁴⁴ Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*, 35.

⁴⁵ Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*, 42.

fatlı fuddat biyaðbuli...” /a:/ ünlü tekrarı da şiire ahenk katan araçlardandır: “lamma: tamat^ta:, aş^za:zan, wana:ʔa, ʔamra:si katta:nin ʔila:...”

Hedef Metin 2:

“Gece sınamak için beni bin bir kederle
Salıyor deniz dalgası gibi örtüsünü üzerime

Söylendim göğsü gövdesi uzayıp genişleyen
Ve bunlara hantal kalçaları eklemelenen geceye

Ey uzun gece, açılсан diyorum bir sabahla
Ama bir farkı olmayacak senden sabahının da

Nasıl bir gecesin ki yıldızların sımsıkı örülmüş
Sıkıca bağlanmış sanki halatlarla Yezbul dağına

Ve Süreyya yıldızı kaldığı ahırında
Keten iplerle bağlı sanki sert kayalara”⁴⁶

Burada hedef metnin kaynak metninle biçimsel uyuşma oranı daha yüksek görünür. Kaynak metnin AB CB BB AB DB şeklindeki kafiye düzeni, çeviride AA BC DD ED DD şeklindedir ve kaynak metnin kafiye düzenine göre daha zengindir. Her dize yaklaşık 12-15 hece arasında değişmekte ve serbest bir ritim oluşturulmaktadır. Ancak bu düzensizlik, şiirdeki yüksek ahenge bakıldığında şiirin duygusal ve anlamsal tonunu olumsuz etkilemez.

Çeviride /b/, /g/, /s/ ve /k/ ünsüzlerinin tekrarı dikkat çeker: “beni bin bir kederle”, “göğsü gövdesi genişleyen geceye”, “nasıl bir gecesin ki yıldızların sımsıkı örülmüş/ sıkıca bağlanmış sanki”, “keten iplerle bağlı sanki kayalara”. Şiir, ünlü tekrarları açısından da ahenklidir: “söylendim göğsü gövdesi”, “bunlara hantal kalçaları; farkı olmayacak sabahının da”.

Çeviri-şiirde, belirgin bir hece ölçüsüne bağlı olmamakla birlikte, ritmik bir düzen hissedilebilir. Şiirdeki ritmik yapı, dize uzunluklarındaki küçük farklılıklara rağmen ahenkli bir ses düzeni yaratır. Dizeler arasındaki kafiyeler düzensiz olsa da okuyucuda içsel bir uyum hissi uyandırmaya müsaittir.

Yukarıda alıntıladığımız örneklemden yola çıkarak Suçin’in İmru’ul-Kays muallakası çevirisinin, Lefever’e in şiir çevirisi stratejilerine göre kısmen kafiye/uyaklı çeviri (*ryhme*) kategorisine, kısmen de uyarlama (*version*) kategorisine dahil olduğu söylenebilir. Bununla birlikte yukarıda açıklanan zaman,

⁴⁶ Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*, 43.

mekân ve gelenekler (ZMG) ve “şiiriyet” parametrelerine göre çevirinin yeterli koşulları yerine getirdiği değerlendirilmektedir. Bu durum, şu tabloyla gösterilebilir:

	<i>Suçin Çevirisi</i>
Sessel Çeviri (<i>Phonemic Translation</i>)	–
Birebir çeviri (<i>Literal Translation</i>)	–
Vezinli çeviri (<i>Metrical Translation</i>)	–
Şiirden Düzyazıya Çeviri (<i>Poetry into Prose</i>)	–
Kafiyeli/Uyaklı Çeviri (<i>Rhyme</i>)	Kısmen
Vezinli-Kafiyesiz Çeviri (<i>Blank verse</i>)	–
Uyarlama (<i>Version</i>)	Kısmen
Taklit (<i>Imitation</i>)	–

Suçin’in İmru’ul-Kays muallakasından yaptığı çevirilere Lefevere’in zaman-mekân-gelenek (ZMG) parametrelerinden bakıldığında, çevirmenin ZMG açısından farklı stratejiler izleyerek klasik metni modern okuyucu için yeniden ürettiği görülmektedir. Zaman ve mekân parametreleri açısından Hedef Metin 1’de kaynak metnin tarihsel bağlamı büyük ölçüde korunmuştur. Gerek yer adları gerekse “geyik tersleri” ve “karabiber taneleri” gibi benzetmeler, İmru’ul-Kays’ın doğaya yönelik metaforlarının Türkçeye taşınması bakımından önemlidir. Aynı şekilde Hedef Metin 2’de kaynak metinde olduğu gibi çöl atmosferi ve coğrafi referanslar büyük ölçüde silinmiş, daha soyut ve evrensel bir “gece” imgesiyle daha geniş bir bağlam yaratılmıştır. Gelenek parametresi açısından bakıldığında ise Hedef Metin 1’de muallakanın geleneksel unsurları belirli ölçüde korunmuştur. Çevirinin ritmik yapısı ve tekrar eden ifadeler, kasidenin geleneksel havasını yansıtmaktadır. Ancak kaynak metindeki monorim kafiye düzeni bozulmuş, çeviri daha serbest bir yapıya bürünmüştür. Hedef Metin 2 ise daha modern bir şiir formu izlenimini vermektedir. Kaynak metindeki bireysel “lirizm”in tonu, hedef metinde daha da artmıştır.

Buna göre ZMG parametreleri açısından Suçin’in çevirisi şöyle gösterilebilir:

	<i>Zaman</i>	<i>Mekân</i>	<i>Gelenek</i>
<i>Hedef Metin 1</i>	Tarihsel bağlam korunmuş.	Çöl ve doğa tasvirleri korunmuş.	Kaside formu büyük ölçüde korunmuş.
<i>Hedef Metin 2</i>	Tarihsel bağlam modernleştirilmiş.	Çöl referansları silinmiş, daha evrensel imgeler ön plana çıkarılmış.	Kaside formu büyük ölçüde korunmakla birlikte şiir serbest şiir formuna evrilmiş.

Görüldüğü gibi aynı kasidenin iki ayrı örneklemeden alınan çeviri örneklerinde, tarihsel bağlama sadık kalmanın ve modern bir yoruma yönelmenin farklı etkileri tezahür etmiştir. İlk çevirinin tonu daha “geleneksel” iken ikinci çevirinin tonu daha “modern”dir.

Bu çeviriler, “şiiiriyet” kavramının ana bileşenleri olan duyuş ve ahenk, iletişim değeri, içerik dengesi ve şairane duyarlılık açısından ele alındığında, kaynak metnin şiirsel ruhunu hedef dile aktarmada çeşitli stratejiler izlendiği görülür.

Duyuş ve ahenk açısından ilk çeviri, ritmik akıcılığı kaynak metnin yerel unsurlarıyla desteklerken ikinci çeviri daha serbest ancak imgelerle güçlendirilmiş bir yapı sunmaktadır. Çeviriler, biçimsel vezni birebir korumasa da ses ve ritmik unsurlarla hedef dilde şiirsel bir akıcılık sağlamayı başarmış görünmektedir.

İletişim değeri açısından ilk çevirinin, görsel ve betimleyici bir yaklaşımla okuyucunun hayal gücünü harekete geçirmeyi başardığı görülmektedir. İkinci çeviri ise daha içsel ve metaforik bir anlatım kullanarak duygusal etkiyi artırmaktadır. Böylece kaynak metnin iletişim değerinin hedef dile uygun imgeler ve anlatım biçimleriyle yeniden yaratıldığı düşünülmektedir.

İçerik dengesi açısından kaynak şiirin atmosferi ve çağrışımsal derinliği, Türkçe çeviride korunmuştur. İlk çeviride bu atmosfer pastoral imgelerle, ikinci çeviride ise imgelerin ve metaforların çağrışımsal derinliğiyle yaratılmıştır.

Şairane duyarlılık açısından her iki çeviri de farklı şairane duyarlılıklara sahiptir. İlk çeviri, geleneksel kaside atmosferini muhafaza eden bir yaklaşıma yakınken ikinci çeviri, şiirin çağrışımlarını ve imgelerini modern bir estetikle ele alan bir yeniden yaratım izlenimi vermektedir.

Suçin’in muallaka çevirilerini, şiiriyet açısından şu şekilde özetlemek mümkündür:

	<i>Suçin Çevirisi (Hedef Metin 1)</i>	<i>Suçin Çevirisi (Hedef Metin 2)</i>
<i>İçerik Dengesi</i>	Kaynak metindeki pastoral imgeler korunmuş	Çağrışım gücü yüksek, soyut anlatım
<i>Duyuş ve Ahenk</i>	Serbest ritim, asonans ve aliterasyon	Daha özgür ve modern ritmik yapı
<i>İletişim Değeri</i>	Görsel betimlemelerle güçlendirilmiş anlatım	Soyut imgeler ve metaforlarla duygusal yoğunluk
<i>Şairane Duyarlılık</i>	Geleneksel kaside formuna yakın bir atmosfer	Modern bir şiir formunu andıran yeniden yaratma
<i>Dil-Estetik Dengesi</i>	Kaynak metnin hem anlamını koruyan hem de estetik yönüne eşit derecede odaklanan bir yaklaşım	Şiirsel estetikten ödün vermeden anlamı taşıyan bir dil

Suçin’in bu çevirileri, şiiriyeti farklı yollarla yakalamaya çalışan iki farklı yaklaşımı temsil etmektedir. İlk çeviri, daha geleneksel bir anlatımla şiirin atmosferini korumaya odaklanırken ikinci çeviri şiirin ruhunu ve duygusal etkisini “modern” dile yakın bir üslupla yeniden yaratmaya yönelmiştir. Bu çeviriler, kaynak

metni birebir aktarmaktan ziyade, onun şiirsel değerini hedef dilde sürdürebilmek için farklı stratejiler geliştiren örneklerdir.

3.3. Hengil ve Şayir’in Bulgularıyla Karşılaştırma

Yukarıda tartıştığımız bulgular, Ökkeş Hengil ve Mehmet Şayir’in “André Lefevere’in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru’ul-Kays Örneği”⁴⁷ başlıklı çalışmalarındaki bulguları doğrulamamaktadır. Çalışmada ciddi metodoloji, terminoloji ve yorumlama hataları saptanmıştır.

Çalışmada Can Yücel ve Talât Sait Halman’ın “66. Sone” çevirileri “model çeviri” olarak sunulmuş, biçim ve üslup bakımından birbirinden oldukça farklı olan iki çeviri arasındaki metodolojik farklılıklar göz ardı edilmiştir. Yücel’in çevirisi, kaynak metni anlamdan çok duygu ve etkiye dayalı bir şekilde yeniden üreten *uyarlama* (*version*) stratejisine dayanırken Halman’ın çevirisi, kaynak metnin biçimsel öğelerini daha fazla koruma çabasıyla yapılmış kısmen vezinli ama kafiyeli çeviri yaklaşımına daha yakındır. Öte yandan şiir çevirisinde tek bir “doğru” çeviri modeli olamayacağı için herhangi bir çevirinin tek başına model olarak sunulması metodolojik açıdan sorunludur. Şiir çevirisinde amaç, kaynak metnin birebir aynısını üretmek değil şiirin ritmini, imgelerini, ses örgüsünü ve duygusal etkisini hedef dile uygun şekilde yeniden yaratmaktır. Bu bağlamda her iki çeviri de birer yorum niteliği taşır ve her şiir çevirisinin kendine özgü bir yaklaşımı olması gerektiğinden belirli bir çeviri, mutlak bir model olarak gösterilemez.

Çalışmada Lefevere’in şiir çevirisinde belirlediği yedi strateji, gerek Shakespeare’in “66. Sone”sine gerekse İmru’ul-Kays’ın “Muallaka” çevirilerine uygulanırken söz konusu stratejilerin birinci el kaynaktan ziyade ikinci el kaynaklardan elde edilen bilgilerle çevirilere uygulandığı ve buradan hareketle değerlendirilerek yanlış sonuçlara varıldığı anlaşılmaktadır.

Örneğin, söz konusu çalışmada “66. Sone” çevirisinde Can Yücel’in “sessel çeviri”ye, Talât Sait Halman’ın ise “koşuk çevirisi” ve “sözcüğü sözcüğüne çeviri” stratejilerine yakın bir tercihte bulunduğu iddia edilmektedir⁴⁸. Oysa kuramsal bölümde detaylandırdığımız gibi, Lefevere’in “sessel” ya da “eşsesli” çeviri kategorisinde çevirmen, kaynak metnin ses yapısını (fonetiğini) anlamdan bağımsız olarak hedef metinde taklit etmeye çalışır. Bu yaklaşım, kaynak metnin diğer unsurlarını çarpıtarak onu iki dilli bir parodiye indirger. Çevirmenin amacı, metni

⁴⁷ Ökkeş Hengil ve Mehmet Şayir, “André Lefevere’in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru’ul-Kays Örneği,” *Söylem Filoloji Dergisi* 9, no. 2 (2024): 988-1002.

⁴⁸ Hengil ve Şayir, “André Lefevere’in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru’ul-Kays Örneği,” 992.

anamlı bir şekilde aktarmak değil ses örüntülerini zorla başka bir dile uyarlamaktır. Böyle bir “çeviri”ye çeviri demek bile güçtür. Oysa Can Yücel’in çevirisi aşırı yerleştirilmiş olsa da kaynak metnin anlamsız taklidi olmaktan çok uzaktır. Can Yücel’in “*Vazgeçtim bu dünyadan tek ölüm paklar beni,/ Değmez bu yangın yeri, avuç açmaya değmez.*” şeklindeki çevirisinin, sessel çeviri kategorisine girebilmesi için örneğin, “*Taylar gibi ol yıldız furyasında aykırı/ Ezelde bu yol tezattır ey bekâr boran*” (Tired with all these, for restful death I cry:/ As to behold desert a beggar born,) gibi çevrilmesi gerekirdi ki; ancak bu şekilde sessel çevirisi kategorisinde değerlendirilebilirdi. Gerçekte ise Lefevre’in şiir çeviri stratejisi bağlamında Can Yücel’in çevirisini en çok temsil eden kategori, uyarlama (*version*)’dır. Bununla birlikte kısmen vezinli çeviri (*metrical translation*) ve kafiyeli çeviri (*rhyme translation*) özelliklerini de taşımaktadır.

Araştırmacıların, Talât Sait Halman’ın çevirisini “koşuk çevirisi” ve “sözcüğü sözcüğüne çeviri” stratejilerine yakın bulmalarında da metodolojik yanlısına söz konusudur. Zira Lefevre’in belirlediği kategoriler arasında “koşuk çevirisi” yani İngilizceye geri çevirirsek “poetry translation” diye bir kategori bulunmamaktadır. Şayet “koşuk”tan kastettikleri Lefevre’in “blank verse”ü ise “vezinli-kafiyesiz çeviri” gibi bir terimden söz etmeleri gerekirdi ki; Halman’ın çevirisi bu kategoriye de uymamaktadır. Zira Halman’ın çevirisi, hece ölçüsüne uygun olmakla birlikte kafiyesiz değildir ve kaynak soneyle aynı kafiye düzenini takip etmektedir. Bu yönüyle kısmen vezinli çeviri (*metrical translation*) ve tamamen kafiyeli çeviri (*rhyme translation*) kategorisiyle uyum içindedir.

Öte yandan “66. Sone” çevirileri biçimsel bakımdan değerlendirilirken hem Can Yücel’in hem de Talât Sait Halman’ın çevirilerinde, “eşit” hece ölçüsünün takip edildiği ileri sürülmektedir⁴⁹. Bu sav Halman için doğru olsa da Yücel için geçerli değildir. Zira Can Yücel’in çevirisinde iki yerde 15, bir yerde de 16 hece sayısı kafiye düzeni ihlal edilmektedir. İki çevirmen arasındaki farklılık, sonenin kafiye düzeninin hedef dilde yeniden yaratılma ediminde de barizdir. Halman “iambic beşli”nin kafiye düzenine Türkçede uyarken Yücel, şiirin orijinalindeki simetrik ve düzenli kafiye yapısını çeviride tam olarak korumamaktadır.

Araştırmacılar, Can Yücel ve Talât Sait Halman’ın şair olmalarının çevirilerinin başarısında belirleyici bir faktör olduğunu öne sürse de bu iddia sağlam bir kuramsal çerçeveye oturtulmamış ve açıklayıcı bir gerekçelendirme sunulmamıştır. Her şair, başarılı bir çevirmen olmayabileceği gibi, her çevirmen de şair olmak zorunda değildir. Şair olmanın getirdiği dilsel duyarlılık ve estetik anlayış, çeviri sürecinde

⁴⁹ Hengil ve Şayir, “André Lefevre’in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru’ul-Kays Örneği,” 1000.

avantaj sağlayabilir; ancak şiir çevirisi, sadece yaratıcı dil kullanımına değil kaynak metni anlama, kültürel bağlamı aktarma ve hedef dilde şiiriyet yaratma becerisine de dayanır. Can Yücel, şiir çevirilerinde kaynak metni yeniden yaratarak güçlü bir şiirsel etki yaratmıştır; ancak bu yaklaşım, her zaman metnin özgün anlamını ve yapısını korumadığı için eleştirilebilir. Benzer şekilde Talât Sait Halman’ın çeviri stratejisi daha geleneksel bir biçimde olsa da kaynak metindeki özgün ritmik yapı ve ses öğelerinin birebir karşılanması konusunda bazı eksiklikler barındırmaktadır. Bu bağlamda, çevirinin başarısının sadece çevirmenin şair olup olmamasına bağlanması yerine, çeviri sürecinde kullanılan stratejiler, kaynak metinle kurulan zamansal, mekânsal, geleneksel ilişkiler ve hedef dilde yaratılan şiiriyet gibi unsurlarla birlikte değerlendirilmesi gerekir.

Hengil ve Şayir’in İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sının çevirilerine dair saptamaları gerek metodolojik gerek kavramlaştırma gerekse yorumlama bakımından oldukça sorunlu yaklaşımlar barındırmaktadır. Araştırmacılar, Lefevere’in saptadığı stratejilerden yola çıkarak Ceviz, Demirayak ve Yanık çevirilerini “yorum-yeniden yazma” şeklinde etiketlerken Suçin’in çevirisini “sessel çeviri” ve “koşuk çevirisi” şeklinde kategorize etmişlerdir. Yalçın ve Can’ın çevirilerini ise “koşuk” ve “uyaklı” çevirilere yakın bulmuşlardır.

Oysa Ceviz, Demirayak ve Yanık’ın muallaka çevirisi tipik bir “şiirden düzyazıya çeviri” örneğidir. Üstelik Lefevere’in “yorumlama-yeniden yazma” şeklinde saptadığı bir kategori de bulunmamaktadır. Lefevere, yukarıda da belirttiğimiz gibi *yorumlama* (interpretation) kategorisini iki alt kategoriye ayırmaktadır: *Uyarlama* (version) ve *taklit* (imitation). Ceviz, Demirayak ve Yanık çevirisi bunlardan hiçbirine dahil olmaz. Uyarlamada kelime ve imgelerin şok edici gücü ön planda tutulur, bu da metnin bütünlüğünü korumaktan ziyade okuru şaşırtmayı hedefler. Can Yücel’in sone çevirisinde olduğu gibi, yeni benzetmeler ve mecazlar kullanılarak metnin yorumu genişletilir. Bunların hiçbiri Ceviz, Demirayak ve Yanık’ın muallaka çevirisinde söz konusu değildir.

Suçin’in İmru’ul-Kays çevirisinin “sessel çeviri” ve “koşuk çevirisi” şeklinde değerlendirilmesi de Lefevere’in stratejilerinin muhtevasının anlaşılmadığını ve bundan kaynaklı olarak da çevirilerin hatalı değerlendirildiği sonucunu akla getirmektedir. Zira yukarıda Can Yücel çevirisi için söylediğimiz gibi, Suçin’in çevirisinin de “sessel çeviri”yle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Suçin’in “*Durun da gözyaşı dökelim sevgilinin hatırasına/ Dahul ile Havmel arasındaki kıvrımlı kumullarda*”⁵⁰ şeklindeki çevirisinin araştırmacıların iddia ettiği gibi sessel çeviri olması için “*Kıfayet mi ki bu mızıkâ hababam çaldı zili/ Bisiklet uçu havaya beni de*

⁵⁰ Suçin, *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*, 35.

hoplattı samyeli” (“qifa: nabki min ðikra: ħabi:bin wa manzili/ bisiqṭʿilliwa: bayn al-Daxu:li fa Ḥawmali”) gibi sessel/eşsesli bir “çeviri” olması gerekmektedir ki buna çeviri denilemeyeceği açıktır.

Hengil ve Şayir’in, Yalçın ve Can’ın çevirisini, Lefeverre stratejilerine göre yanlış sınıflandırmaları bir yana, İmru’ul-Kays “Muallaka”sının tam metin çevirisi olmayan bu metni, araştırmanın güvenilirliğini ve geçerliliğini olumsuz etkileyeceği halde neden örnekleme dahil ettikleri anlaşılmamıştır.

Kısaca; Hengil ve Şayir’in bu çalışması, metodolojik tutarsızlıklar, terminoloji hataları ve yanlış yorumlamalar nedeniyle akademik araştırma açısından ciddi sorunlar barındırmaktadır. Can Yücel ve Talât Sait Halman’ın çevirileri tek bir model olarak sunulamayacak kadar farklı stratejilere dayanmaktadır, ancak bu ayrım göz ardı edilmiştir. Ayrıca, Lefeverre’in çeviri stratejileri birinci el kaynaklardan hareketle değerlendirilmemiş ve hatalı sınıflandırmalar yapılmıştır. Özellikle, Can Yücel’in çevirisinin “sessel çeviri” olarak değerlendirilmesi ve Halman’ın çevirisinin “koşuk çevirisi” kategorisine yerleştirilmesi kuramsal çerçevenin yeterince anlaşılmadığını göstermektedir. Bu metodolojik eksiklikler, araştırmanın güvenilirliğini zayıflatmakta ve çeviri incelemelerinde daha titiz, kuramsal temellere dayanan yaklaşımların gerekliliğini ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, Shakespeare’in “66. Sone”si ve İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sı üzerine yapılan çevirileri, Lefeverre’in çeviri stratejileri bağlamında değerlendirmiş ve şiir çevirisinde biçim ile içeriğin ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu ortaya koymuştur. Bulgular, çeviri sürecinde biçim ve içerik düzlemleri arasındaki dengenin korunmasının çevirmen için temel bir zorluk teşkil ettiğini göstermektedir. Can Yücel’in çevirisi, özgün metni serbest biçimde yeniden yorumlayan bir uyarlama niteliği taşıırken Talât Sait Halman’ın çevirisi, kaynak metnin biçimsel öğelerine daha fazla sadık kalarak kafiye düzenini koruma çabası içindedir. Benzer şekilde İmru’ul-Kays çevirisinde de Suçin’in, özgün metindeki biçim ve içerik öğelerini hedef dile aktarmaya yönelik farklı stratejiler izlediği görülmüştür.

Zaman-mekân-gelenek (ZMG) parametreleri bağlamında şiir çevirisi metnin tarihsel, kültürel ve coğrafi unsurlarının hedef metinde nasıl yeniden yapılandırıldığını anlamak açısından önem taşımaktadır. Shakespeare’in “66. Sone”si çevirileri, metnin yazıldığı tarihsel ve kültürel bağlamın ele alınış biçimleri açısından farklılık göstermektedir. Can Yücel’in çevirisi, dönemsel ve bağlamsal referansları yerleştirerek çağdaş Türk okurunun aşına olduğu kültürel kodlarla

yeniden kurarken Halman’ın çevirisi biçimsel yapıya daha sadık kalarak kaynak metnin estetik ve şiirsel formunu koruma çabası içindedir.

Benzer şekilde, İmru’ul-Kays’ın “Muallaka”sı çevirisinde de kaynak metnin ZMG unsurlarının, çeviride farklı düzeylerde sağlandığı görülmektedir. Suçin’den alınan çeviri örnekleri, kaynak metnin bağlamını koruma konusunda belirli stratejiler benimsendiğini gösterir. Coğrafi yer adlarının korunması, metnin tarihsel bağlamını ve özgünlüğünü korurken Türkçeye özgü benzetme ve imgeler kullanılması, çevirinin hedef dil okuruna daha yakın hale getirilmesini sağlar. Bu çeviri yaklaşımı, şiirin tarihsel ve kültürel bağlamını kaybetmeden modern okurun metni anlamasını kolaylaştırmaktadır.

Şiiriyet bağlamında ise çeviri sürecindeki asıl önemli olan şey, kaynak metindeki şiirsel duyuşun hedef metinde nasıl yeniden üretildiğidir. Şiiriyet, yalnızca vezin ve kafiyeyle oluşturulmaz; aynı zamanda duygusal yoğunluk, imgelerin etkileyiciliği ve metnin ritmik yapısı da şiiriyeti belirleyen unsurlardır. Bu bağlamda, Can Yücel’in çevirisi, daha dramatik ve yerleştirilmiş bir şiir duygusu yaratırken Halman’ın çevirisi, Shakespeare’in biçimsel estetiğini koruyarak şiiriyeti hedef dilde yeniden inşa etmeye çalışmaktadır. Benzer biçimde Suçin’in İmru’ul-Kays çevirileri de kaynak metnin lirizmini ve ritmik yapısını modern Türk şiiriyle uyumlu hale getirme çabası içindedir.

Çalışmanın elde ettiği bulgular, şiir çevirisinin yalnızca biçimsel sadakat veya yalnızca anlam aktarımıyla sınırlandırılmayacağını göstermektedir. Şiir çevirisinde hedef metinde yaratılacak asıl şey “şiiriyet”tir. Yukarıda da değinildiği gibi şiiriyet yalnızca vezin ve kafiyeyle oluşturulmaz Duygusal etki, imgelerin gücü ve metnin ritmik yapısı da bu sürecin ayrılmaz parçalarıdır. Bu bağlamda, “Ne kafiyeyle şiirler gördüm şiirsizdiler / Ne şiirler gördüm kafiyesizdiler”⁵¹ ifadesi, çeviri sürecinde esas olanın biçimsel öğelerin birebir korunması değil şiirsel duyuşun hedef dile aktarılması olduğunu göstermektedir. Her şiir çevirisi zaman-mekân-gelenek (ZMG) ve şiiriyet parametreleri doğrultusunda değerlendirilmelidir. İçerikten ödün vermeden biçim muhafaza edilmeli ya da telafi edilmelidir, ancak biçim uğruna içeriğin feda edilmesi çeviri sürecinde büyük bir hata olacaktır.

Çalışmamızdan önce aynı konuda Ökkeş Hengil ve Mehmet Şayir tarafından yayımlanan çalışmanın gerek metot gerek kuramsal çerçeve gerekse yorumlama açısından oldukça hatalı ve eksik bulgulardan dolayı sorunlu yorum ve sonuçlara vardığı ortaya çıkmıştır. Can Yücel ve Talât Sait Halman’ın “66. Sone” çevirilerinin yeterli gerekçeler sunmadan bir “model” olarak sunulması, bu iki çeviri arasındaki

⁵¹ Mehmet Hakkı Suçin, “Mahmud Derviş’in Poetikası,” 12 Aralık 2024, <https://www.k24kitap.org/mahmud-dervisin-poetikasi-4929>.

farkların göz ardı edilmesi, Lefevere stratejilerinin muhtevalarının eksik ve hatalı anlaşılmasından kaynaklı çevirilere doğru uygulanmaması çalışmanın güvenilirliğini ve geçerliğini ciddi ölçüde zayıflatmıştır. Aynı zafiyet, İmru'ul-Kays'ın "Muallaka"sı çevirilerine dair bulgular, yorumlar ve sonuçlar için de geçerlidir.

Sonuç olarak bu çalışma, şiir çevirisinde tek bir model çeviri anlayışının geçerli olmadığını ve her çevirinin kendi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Her şiir çevirisi yeni bir "durum"dur ve kendine özgü bir yaklaşım gerektirir. Şiirin ritmik yapısı, imgeleri ve duygusal etkisi, çevirmenin stratejik seçimlerine bağlı olarak değişebilir. Bu nedenle, çeviri araştırmalarında metodolojik doğruluk ve kuramsal yetkinlik sağlanmadan yapılan değerlendirmelerin yanıltıcı olabileceği açıktır.

Gelecekteki çalışmaların, çevirmenlerin stratejik tercihlerini daha sistematik ve eleştirel bir çerçevede ele alması, şiir çevirisinin ve çevirinin çok katmanlı doğasını daha iyi ve daha doğru anlamaya katkı sağlayabilir. Bu araştırmalar çevirinin sadece vezin ve kafiyeyle dayalı bir aktarım süreci olmadığına, "şiiriyet"in hedef dilde yeniden yaratılmasının temel amaç olduğu bulgusuna odaklanabilir. Şiir çevirisi alanında gelecekte yapılacak çalışmaların kuramsal çerçeveyi daha genişletici, deneysel verilerle destekleyici ve farklı çeviri yaklaşımlarını inceleyici bir perspektifle ele alınması, çeviri araştırmalarında şiirin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/Reference

- Berman, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign." *The Translation Studies Reader* içinde, ed. Lawrence Venuti, 247-260. New York: Routledge, 2021.
- Catullus, Gaius Valerius. *Bütün Şiirleri*. Çeviren Çiğdem Dürüşken ve Erdal Alovera. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.
- Catullus, Gaius Valerius. *Şiirler*. Çeviren Güngör Varınlıoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2024.
- Catullus, Gaius Valerius. *The Complete Poetry of Catullus*. Çeviren David Mulroy. London: The University of Winconsin Press, 2002.

- Ceviz, Nurettin, Kenan Demirayak, ve Nevzat H. Yanık. *Yedi Askı: Arap Edebiyatının Harikaları*. Ankara: Ankara Okulu, 2013.
- Eastman, Andrew. "Estranging the Classic: The Zukofskys' Catullus." *Revue LISA/LISA e-Journal*, 2009: 117-129.
- el-Curcânî, Abdulkâdir. *Esrâru'l-Belâğa*. Cidde: Dâru'l-Medenî, ty.
- el-Misrî, Huseyn Mucîb ve Bedîa Muhammed Abdu'l-Âl. *Dîvân eş-Şâ'ir et-Turkî el-Ustûra Yûnus Emre*. Kahire: ed-Dâr es-Sakâfiyye li'n-Neşr, 2007.
- Emre, Yunus. *Muhtârât min Şi'r Yûnus Emre*. Çeviren Mehmet Hakkı Suçın. Ankara: Yunus Emre Enstitüsü, 2022.
- Hengil, Ökkeş ve Mehmet Şayir. "André Lefevere'in Şiir Çeviri Stratejisi Bağlamında Eski Arap Şiiri İncelemesi: İmru'ul-Kays Örneği." *Söylem Filoloji Dergisi* 9, no 2, 2024: 988-1002.
- Irmak, Mustafa. "Hersekli Mehmed Kâmil Bey ve İmruulkays Muallakasına Yaptığı Tercüme." *Doğu Araştırmaları*, 2014: 26-50.
- Lefevere, André. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Van Gorcum, 1975.
- Milton, John. *Lost Paradise*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Nabokov, Vladimir. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Editör John Biguenet ve Rainer Schulte. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Savory, Theodore. *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape Ltd., 1968.
- Shakespeare, William. *Soneler (İngilizce-Türkçe)*. Çeviren Talât Sait Halman. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Shakespeare, William. *The Complete Sonnets and Poems*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Suçın, Mehmet Hakkı. "Mahmud Derviş'in Poetikası." 12 Aralık 2024. <https://www.k24kitap.org/mahmud-dervisin-poetikasi-4929>.
- Suçın, Mehmet Hakkı. *Yedi Askı Şiirleri (Muallakalar)*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020.
- Şayir, Mehmet. "İmruu'l-Kays Muallakasında Görsel Kareler." *Büyük Arap Şairi İmruu'l-Kays ve Ankara*. Ankara: ASBÜ Yayınları, 2024. 157-166.
- Yaltkaya, Şerafeddin. *Muallakat - Yedi Askı*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1989.
- Yücel, Can. *Her Boydan Dünya Şiirinden Seçmeler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.