

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**WILLIAM FAULKNER'IN *SANCTUARY* ADLI
ROMANININ KAYNAK VE EREK DİZGEDEKİ
ÇEVİRİ SERÜVENİ: DİLİÇİ ÇEVİRİ,
ÖZ-ÇEVİRİ, YENİDEN ÇEVİRİ VE DOLAYLI ÇEVİRİ
KAVRAMLARI IŞIĞINDA BİR İNCELEME**

**GÜLSÜM CANLI
13726004**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. AYŞE BANU KARADAĞ**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

WILLIAM FAULKNER'IN *SANCTUARY* ADLI
ROMANININ KAYNAK VE EREK DİZGEDEKİ
ÇEVİRİ SERÜVENİ: DİLİÇİ ÇEVİRİ,
ÖZ-ÇEVİRİ, YENİDEN ÇEVİRİ VE DOLAYLI
ÇEVİRİ KAVRAMLARI IŞIĞINDA BİR
İNCELEME

GÜLSÜM CANLI
13726004

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. AYŞE BANU KARADAĞ

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

WILLIAM FAULKNER'IN *SANCTUARY* ADLI
ROMANININ KAYNAK VE EREK DİZGEDEKİ
ÇEVİRİ SERÜVENİ: DİLİÇİ ÇEVİRİ,
ÖZ-ÇEVİRİ, YENİDEN ÇEVİRİ VE DOLAYLI ÇEVİRİ
KAVRAMLARI IŞIĞINDA BİR İNCELEME

GÜLSÜM CANLI
13726004

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 27.05.2019

Tezin Savunulduğu Tarih: 21.06.2019

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çokluğu~~ ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ

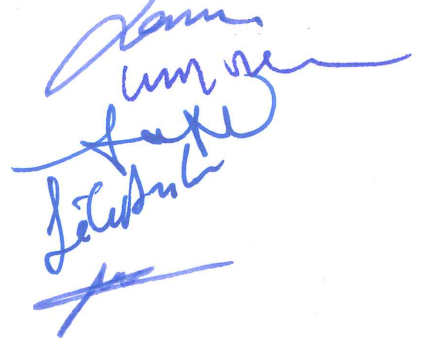
Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Işın ÖNER

Prof. Dr. Füsun ATASEVEN

Doç. Dr. Lale ARSLAN ÖZCAN

Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer ALİMEN

İmza



İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

WILLIAM FAULKNER’IN *SANCTUARY* ADLI ROMANININ KAYNAK VE EREK DİZGEDEKİ ÇEVİRİ SERÜVENİ: DİLİÇİ ÇEVİRİ, ÖZ-ÇEVİRİ, YENİDEN ÇEVİRİ VE DOLAYLI ÇEVİRİ KAVRAMLARI İŞİĞİNDA BİR İNCELEME

Gülsüm Canlı

Haziran, 2019

Amerikalı yazar William Faulkner (1897-1962) *Sanctuary* (1931) kitabını editörün talebi üzerine yeniden kaleme almak zorunda kalır, zira editöre göre kitabın mevcut hâliyle yayımlanması hem kendisi hem de yazar için bir hapis cezası ile sonuçlanabilir. Yeniden yazım sonucu üzerinde uzlaşılan metin 1931 yılında yayımlanır ve 1961, 1967 ve 2007 yıllarında yayımlanan Türkçe çevirilerin kaynak metni olarak kabul edilir. Editörlerin metinlerde düzeltme talep etmesi edebiyat dünyasında olağan bir durumdur, ancak buradaki yeniden yazımı tartışmaya açan, reddedilen metnin önce 1972 yılında The University of Texas Press tarafından, daha sonra da 1981 yılında Random House tarafından *Sanctuary: The Original Text* adıyla yayımlanmış olmasıdır. On yıllar boyunca arşivlerde saklanan bir metnin yeniden gündeme gelmesi ve erişilebilir olması kaynak kültürde çeşitli tartışmaları beraberinde getirir. Yeniden yazımla metnin edebî kusurlarının giderildiğini düşünenler, tartışmanın birinci ayağını oluşturur. Bu fikre katılmayıp ilk metnin de kendi içinde bir bütünlük ve edebî standart barındırdığını ve yeniden yazımın bir iyileştirme ya da gelişme gibi algılanmaması gerektiğini iddia edenlerse tartışmanın ikinci ayağını oluşturur. Bu iki kutup etrafında toplanan görüşler, reddedilen metinle yeniden yazılan metnin edebî karşılaştırmasına dayanmaktadır. Ne var ki söz konusu metnin yeniden yazımı şimdiye dek çeviribilim bağlamında ele alınmamıştır.

Sanctuary özelinde gerçekleşen yeniden yazımı çeviribilim bağlamında ele alan bu tezdeki tartışmanın çıkış noktasını André Lefevere’in çeviri tanımı oluşturmaktadır. Zira Lefevere’in “çeviri, özgün bir metnin yeniden yazımıdır” (Lefevere, 1992, vii) ifadesi, tersine yapılan bir okumayla, *Sanctuary* örneğindeki yeniden yazımın bir çeviri olup olmadığını sorgulatmaktadır. Akla gelen ikinci soru, kaynak kültürde yeniden yazımı gerçekleştirenin metnin yazarı olmasından hareketle, buradaki yeniden yazım olgusunun bir öz-çeviri olup olmadığıdır. Yeniden yazım aynı dil içinde gerçekleştiği için incelenen çeviri olgusu bir diliçi çeviri olarak değerlendirilebilir, ancak öz-çeviri kavramının alanyazında sadece dillerarası çeviri boyutuyla ele alındığı görülmektedir. Öz-çeviri kavramının tanımındaki bu sınırlılık, kavramın *Sanctuary* örneğinde nasıl ele alınabileceğini de tartışmaya açmaktadır.

Kaynak kültür bağlamında diliçi çeviri ve öz-çeviri kavramlarıyla yürütülen tartışma, erek kültürde yerini yeniden çeviri ve dolaylı çeviri kavramlarına bırakır. Türkçeye üç kez çevrilen tek Faulkner metni olma özelliği taşıyan *Sanctuary*’nin yeniden çevirisini gerekli kılan koşullar, kaynak metin ve çeviri metinler arasında yapılacak bir karşılaştırma ile anlaşılmalı çalışılacaktır. Sözü geçen üç çevirinin de ara metinden değil, doğrudan kaynak metinden yapıldığı iddia edilmektedir. Burada altı çizilmesi

gereken nokta, üç çeviri metinde de yukarıda sözü edilen editör tarafından reddedilen özgün metnin daha sonra yayımlanmış olmasının göz önünde bulundurulmamasıdır. Çevirilere kaynaklık eden metnin aslında başka bir metnin yeniden yazımı olduğu dikkate alınarak 1931 basımlı metne bir sözde-kaynak metin şeklinde yaklaşıp yaklaşılamayacağı da tezde tartışmaya açılacaktır. Tartışma sırasında bu sözde-kaynak metnin özünde bir ara metin niteliği kazanıp kazanmadığı irdelenecektir. Bu anlamda, Türkçeye 2007 yılında kazandırılan son çevirinin özgün metnin yayımlanmasından sonra gerçekleşmiş olması, dolaylı çeviri tartışmalarının da önünü açmaktadır.

Kaynak ve erek kültürlerde farklı kavramlar üzerinden yürütülen tartışmalar sırasında çeviribilim alanında yeni kavramsallaştırmalara ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir. Tez, tespit edilen bu ihtiyaçların giderilmesine katkıda bulunmak adına çeşitli kavramsal önerilerle son bulacaktır.

Anahtar Kelimeler: diliçi çeviri, öz-çeviri, dolaylı çeviri, yeniden çeviri, *Sanctuary*.

ABSTRACT

THE TRANSLATIONAL ADVENTURE OF WILLIAM FAULKNER'S *SANCTUARY* IN SOURCE AND TARGET SYSTEMS: AN ANALYSIS IN THE LIGHT OF INTRALINGUAL TRANSLATION, SELF-TRANSLATION, RETRANSLATION AND INDIRECT TRANSLATION

Gülsüm CANLI

Haziran, 2019

American author William Faulkner (1897-1962) has to rewrite his novel *Sanctuary* (1931) upon the request of the editor who thinks that the publication of the manuscript in its original form may result in a jail imprisonment for both himself and the writer. The rewritten text on which both sides compromise is published in 1931 and adopted as the source text for Turkish translations which are published in 1961, 1967 and 2007, respectively. It is quite common for editors to ask writers to edit their manuscripts but what makes the rewriting process of *Sanctuary* interesting is the publication of the original manuscript, which is put on the market by The University of Texas Press in 1972, and then as *Sanctuary: The Original Text* by Random House in 1981. Especially after the latter publication, the convenience of accessing the original text initiates various debates on the rewriting process in the source culture. While a group of scholars believe that the rewriting has helped to get rid of the artistic flaws in the original text, there are others who totally reject the idea of regarding the rewriting as a way of improvement or betterment. This second group believes that the first manuscript is coherent in its own right and has an artistic value. The opinions which can be grouped into these two opposite poles are based on a literary comparison of the original and rewritten texts. However, the rewriting of *Sanctuary* has not been handled within the frame of translation studies, so far.

While looking into the rewriting process of *Sanctuary* within the context of translation studies, this dissertation takes the definition of translation proposed by André Lefevere as the point of departure. Lefevere thinks “translation is, of course, a rewriting of an original text” (Lefevere, 1992, vii). Reading this definition backward, this dissertation questions whether the rewriting within the case of *Sanctuary* can be a translation. Given that the rewriter is the author himself, the dissertation also discusses whether it could be a self-translation as well. As the rewriting takes place within the limits of the same language, the given translation act can be defined as an intralingual translation; however, the definitions provided within translation studies suggest that self-translations only occur through interlingual translations. This limited definition of self-translation is also discussed within the case of *Sanctuary*.

The discussions grounded on the concepts of intralingual translation and self-translation in the source culture extend into the target culture with the concepts of indirect translation and retranslation. The conditions which have necessitated the retranslations of *Sanctuary*, the only Faulkner novel with three Turkish translations, will be analyzed via a textual comparison between the source text and the target texts. The target texts are claimed to be translated not from an intermediary text but directly

from the source text. At this point, it needs to be underlined that none of the target texts take into consideration the fact that the original text initially turned down by the editor is published several decades later. On the other hand, as the source text is a rewritten version of the original text, it will be discussed whether the text published in 1931 is a pseudo-source text. In the course of the discussion, whether the pseudo-source text functions as an intermediary text will also be questioned. The fact that the most recent translation into Turkish (2007) has been rendered after the publication of the original text sparks the discussion of indirect translation as well.

The discussions carried out on different concepts in source and target cultures have revealed that there is a need for new concepts and definitions within translation studies. This dissertation is finalized with some conceptual suggestions which may contribute to fulfilling the needs detected.

Key Words: intralingual translation, self-translation, indirect translation, retranslation, *Sanctuary*.

ÖN SÖZ

Metinsel bir karşılaştırma ile başlayan bu tezde doğru soruları sorarak çalışmanın mevcut hâlini almasını sağlayan, bilgi ve kaynak paylaşımında her zaman cömert davranan, bu zorlu süreçte bana inanan, güven veren sayın hocam ve danışmanım Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ'a şükranlarımı sunarım. Bu çalışma onun sabrı, katkısı, hoşgörüsü ve ilgisi ile ortaya çıkmıştır.

Tez sürecinde heyecanımı paylaşan, izleme komitelerinde sunduğum ara raporlara verdikleri dönütlerle çalışmamı yönlendiren sayın hocalarım Prof. Dr. Füsün Ataseven'e ve Dr. Öğretim Üyesi Nilüfer Alimen'e minnet borçluyum. Ayrıca doktora dersleri boyunca bana destek veren sayın hocalarım Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar ve Prof. Dr. Emine Bogenç Demirel'e de çok teşekkür ederim.

Üzerimde emeği olan bütün hocalarıma minnettar olmakla birlikte dokunuşlarıyla hayatımda silinmez izler bırakan birkaç hocamın adını özellikle anmak isterim. İlkokul öğretmenim Adile Akgül'e, İngilizce öğretmenim Serpil Şirin'e, lisans boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim Prof. Dr. Fatma Hülya Özcan'a şükranlarımı sunarım. Ayrıca zamansız kaybettiğim değerli hocam Etem Erol'u da sevgi ve özlemle anmak isterim.

Bu zorlu süreçte bana inanan, hayatıma huzur ve keyif katan dostlarıma da teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak desteğini her daim hissettiğim canım aileme sonsuz minnet ve teşekkürlerimle... Yapabildiğim ve sahip olduğum her şeyi onlara borçluyum.

İstanbul, Haziran, 2019

Gülsüm CANLI

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu ve Önemi.....	1
1.2. Amaçlar ve Sorular	2
2. WILLIAM FAULKNER VE <i>SANCTUARY</i> ADLI ROMANIN AMERİKAN KÜLTÜR VE EDEBİYAT DİZGESİNDEKİ YERİ	5
2.1. Kaynak Dizge Bağlamında <i>Sanctuary</i>	5
2.1.1. <i>Sanctuary</i> (1931).....	8
2.1.2. <i>Sanctuary</i> : The Original Text (1981).....	13
2.1.3. Film Uyarlamaları	14
2.2. Kaynak Dizge Bağlamında Romanın Adlandırılması.....	20
2.3. <i>Sanctuary</i> 'nin Yazarı William Faulkner	23
3. WILLIAM FAULKNER VE <i>SANCTUARY</i> ADLI ROMANIN TÜRK KÜLTÜR VE EDEBİYAT DİZGESİNDEKİ YERİ	26
3.1. Erek Dizge Bağlamında <i>Sanctuary</i>	26
3.2. Erek Dizge Bağlamında Çevirilerin Adlandırılması.....	26
3.3. Çevirmenler Hakkında Bilgi.....	35
3.3.1. Ender Gürol.....	35
3.3.2. Özay Sunar.....	36
3.3.3. Necla Aytür.....	36
3.4. Erek Dizge Bağlamında William Faulkner	38

4. KAYNAK DİZGEDEKİ *SANCTUARY* VE *SANCTUARY: THE ORIGINAL TEXT* ADLI ROMANLAR ÜZERİNE İNCELEME40

4.1. Gideon Toury'nin Norm Kavramı Üzerinden Özgün Metin Kaynak Metin İlişkisinin İncelenmesi	40
4.1.1. Süreç Öncesi Çeviri Normları Işığında Bir İnceleme	43
4.1.1.1. Çeviri Politikası.....	43
4.1.1.2. Çevirinin Doğrudanlığı.....	44
4.1.2. Çeviri Süreci Normları Işığında Bir İnceleme	44
4.1.2.1. Matriks Normlar	44
4.1.2.2. Metinsel-Dilsel Normlar	72
4.1.3. Öncül Norm Işığında Bir İnceleme	72
4.2. Gideon Toury'nin Norm Kavramı Üzerinden Özgün Metin Kaynak Metin İlişkisinin İncelenmesinin Sonuçları.....	73

5. KAYNAK DİZGEDEKİ YENİDEN YAZIM VE EREK DİZGEDEKİ ÇEVİRİ SÜREÇLERİNE İLİŞKİN KAVRAMSAL TARTIŞMA: DİLİÇİ ÇEVİRİ, ÖZ-ÇEVİRİ, YENİDEN ÇEVİRİ VE DOLAYLI ÇEVİRİ.....76

5.1. Kaynak Dizgedeki Yeniden Yazım Sürecine İlişkin Kavramsal Tartışma.....	76
5.1.1. Diliçi Çeviri	76
5.1.1.1. Diliçi Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar	76
5.1.1.2. Diliçi Çevirinin Sebepleri	77
5.1.2. Öz-çeviri	78
5.1.2.1. Öz-çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar.....	79
5.1.2.2. Öz-Çevirinin Sebepleri	81
5.2. Erek Dizgedeki Çeviri Sürecine İlişkin Kavramsal Tartışma	82
5.2.1. Yeniden Çeviri	82
5.2.1.1. Yeniden Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar.....	82
5.2.1.2. Yeniden Çevirinin Sebepleri	86
5.2.2. Dolaylı Çeviri.....	106
5.2.2.1. Dolaylı Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar	107

5.2.2.2. Dolaylı Çevirinin Sebepleri	110
5.3. Kavramsal Tartışmanın Sonuçları	111
6. SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA	117
EKLER	129
ÖZ GEÇMİŞ.....	152

TABLÖLÄR LİSTESİ

Tablo 1: William Faulkner'ın Türkçeye Çevrilen Eserleri.....	38
--	----

KISALTMALAR

Age	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
ev.	Çevirmen
Ed.	Editör
EM	Erek Metin
KM	Kaynak Metin
ÖM	Özgün Metin
Krş.	Karşılaştırtınız

1. GİRİŞ

Bu bölümde tezin konusu ve öneminin yanı sıra amacı, araştırma soruları ve bölümlerine dair bilgi verilecektir.

1.1. Tezin Konusu ve Önemi

Bu tezin konusu William Faulkner'ın *Sanctuary* adlı romanının Amerikan kaynak dizgesinde ve Türk erek dizgesinde yaşadığı çeviri süreçleridir. Söz konusu metnin seçilmesinin iki ana sebebi vardır. Birincisi, kaynak kültürde editörün talebi üzerine yazarın kendi metnini yeniden yazmak zorunda kalmış olmasıdır. İkinci ise metnin Türk edebiyat ve kültür dizgesinde toplamda üç kez çevrilmiş tek Faulkner kitabı olarak yer almasıdır.

William Faulkner'ın *Sanctuary* romanının ilk taslağı (Bkz. Ek 4.2)¹ editör tarafından reddedilir, çünkü editöre göre romanın bu hâliyle basılması hem kendisi hem de yazar için hapis cezasıyla sonuçlanabilir. Editörün talebi üzerine Faulkner metni yeniden yazar ve üzerinde uzlaşıya varılan metin *Sanctuary* adıyla (Bkz. Ek 4.1)² 1931 yılında yayımlanır. Editörlerin talebi üzerine yazarların metinlerini gözden geçirmek durumunda kalması yayın dünyasında kabul görmüş bir uygulama olsa da reddedilen metinlerin sonradan basılması pek rastlanılan bir durum değildir.

Sanctuary romanının bir araştırma nesnesi hâline gelmesi aslında kaynak kültürde reddedilen metnin yayımlanması ile başlar. Arşivlerde saklanan özgün metin ilk olarak 1972 yılında The University of Texas Press, sonra da 1981 yılında Random House tarafından yayımlanır. Random House tarafından kitabın basılması metne erişimi kolaylaştırınca kaynak kültürde çeşitli tartışmalar başlar. Bir grup akademisyen metnin yeniden yazılmasını edebî bir iyileştirme olarak görür. Bu bakış açısına göre, Faulkner yeniden yazımla daha iyi bir eser ortaya koymayı başarır, çünkü ilk metin çok dağınık

¹ Editör tarafından yayımlanması sakıncalı görülen bu metin, tezde 'özgün metin' olarak anılacaktır.

² Editör tarafından reddedildikten sonra yazar tarafından yeniden kaleme alınan ve erek kültür dizgesindeki çevirilere kaynaklık eden bu metin, tezde 'kaynak metin' olarak anılacaktır.

ve edebî zenginlikten yoksundur. Ancak bu görüşe katılmayanlar, ilk metnin de kendi içinde bir bütünlük barındırdığını ve ikinci metnin görece daha iyi olduğunu iddia etmenin bir haksızlık olduğunu düşünürler. Sözü geçen metinsel kıyaslamanın edebî bir değerlendirmeden öteye gitmediği ve yeniden yazımın bir çeviri olgusu olarak çeviribilim bağlamında incelenmediği gözlemlenmektedir.

Bu çalışmada, sözü edilen metinlerin çağdaş çeviribilim yaklaşımları çerçevesinde ele alınması hedeflenmektedir. Bu hedef doğrultusunda çalışma kapsamında belirlenen amaçlar ve araştırma soruları bir sonraki bölümde sunulacaktır.

1.2. Amaçlar ve Sorular

Tezin öncelikli amacı, kaynak dizgede gerçekleşen yeniden yazım sonucunda ortaya çıkan metnin bir diliçi çeviri örneği olarak değerlendirilmesinin mümkün olabileceğini göstermektir. Tezin bir diğer amacı, sözü geçen yeniden yazımın yazar tarafından gerçekleştirilmiş olmasından yola çıkarak buradaki diliçi çevirinin aynı zamanda bir öz-çeviri niteliği taşıyabileceğini ortaya koymaktır. Tez kapsamında bir diliçi öz-çeviri olduğu iddia edilen metin, erek dizgeye yapılan bütün çevirilerde kaynak metin olarak kabul edilmiştir. Erek dizgedeki son çeviri yapılmadan önce özgün metin kaynak dizgede yayımlanmış, ancak çevirmen yine de tıpkı önceki çevirmenler gibi, yeniden yazılan metni kaynak metin olarak tercih etmiştir. Bu sebeple, erek dizgeye yapılan son çevirinin bir dolaylı çeviri olarak kabul edilebileceğini ortaya koymak tezin nihai amacını oluşturmaktadır.

Kaynak dizgede gerçekleşen yeniden yazımın bir çeviri olarak değerlendirilebileceği tartışmasının temelinde André Lefevere'in çeviri tanımı yatar³. Lefevere'in "Her çeviri bir yeniden yazımdır"⁴ tanımını tersten okuyarak bu çalışmada öncelikle *Sanctuary* bağlamında gerçekleşen yeniden yazımın aslında bir çeviri olup olmadığı irdelenecektir. Bu irdilemede Gideon Toury'nin varsayılan çeviri kavramından yola çıkılarak çeviri normları bağlamında kaynak kültürde var olan özgün metin ile kaynak

³ Tez ilk bakışta bir tanımdan yola çıkarak tümdengelim yöntemini benimsiyor gibi görünebilir. Tümdengelim yöntemini benimseyen araştırmalar tanımı destekleyeceği bilinen vakaların seçilmesiyle kısır bir döngüye girip benzer sonuçlar verebilmektedir (Kırş. Toury, 1995, 142-143). Bu tezde incelenen araştırma nesnesi ise ne kaynak ne de erek kültürde bir çeviri olgusu olarak ele alınmıştır. Burada amaç bir çeviri olgusu olarak değerlendirilebileceği düşünülen araştırma nesnesinden hareketle daha kapsamlı tanımlar oluşturmaktır. Benimsenen amaç doğrultusunda tümevarım yöntemi kullanılacak ve kaynak kültürde yeniden yazılan metin özgün metinle, erek kültürdeki çevirilerse kaynak olarak aldıkları yeniden yazılan metinle karşılaştırılacaktır.

⁴ Tezde, İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların çevirisi, aksi belirtilmedikçe, bana aittir.

metin arasında metinsel bir kıyaslama yapılacaktır. Ardından, bir çeviri metin olma niteliği barındıran *Sanctuary*'nin ne tür bir çeviri olabileceği sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır. Yeniden yazımın aynı dil içinde gerçekleşmiş olması akla ilk olarak diliçi çeviri olasılığını getirmektedir. Çeviribilim alanında kabul gören diliçi çeviri tanımı, Roman Jakobson tarafından “dilsel göstergelerin aynı dilin başka göstergeleri aracılığıyla yeniden yorumlanması” (Çev. Albayrak, 2004, 62) şeklinde verilir. Sözü geçen tanımın, Wiliam Faulkner'ın *Sanctuary* romanına ilişkin gerçekleştirdiği yeniden yazım eylemini açıklar nitelikte olup olmadığı tez kapsamında cevaplanmaya çalışılacaktır.

Çeviriyi gerçekleştirenin yazarın kendisi olması sebebiyle öz-çeviri kavramını da tartışmaya dâhil etmek gerekir. Çeviribilim alanında öz-çeviri kavramı, örneğin *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* kitabında Rainier Grutman tarafından yazılan ‘self-translation’ maddesinde, iki dilli bir yazar üzerinden tanımlanır ve sadece dillerarası çeviriyi esas alır (Grutman, 2009, 257). Öz-çeviri kavramının tanımında görülen bu sınırlılığın sebebi, tez kapsamında cevaplanmaya çalışılacak diğer bir sorudur. Her ne kadar öz-çeviri kavramı dillerarası çeviri bağlamında değerlendiriliyor ve tezin inceleme nesnesini kapsam dışı bırakıyor olsa da kavramın diliçi çeviri boyutunun da var olabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple, diliçi öz-çeviri şeklinde bir adlandırmanın mümkün olup olamayacağı da sorgulanacaktır.

Sanctuary romanının kaynak kültürdeki serüvenine ilişkin kavramsal tartışmaları erek kültüre yapılan çevirilerde de sürdürmek mümkündür. Roman, 1961’de Ender Gürol, 1967’de Özay Sunar ve 2007’de Necla Aytür tarafından Türkçeye kazandırılır. Yapılan her çeviri 1931 yılındaki baskıyı yani yeniden yazım sonucu ortaya çıkan metni esas alır, çünkü bu baskı kaynak kültür tarafından özgün metin olarak sunulur, erek kültürde de özgün metin olarak kabul görür. Ancak özellikle son çevirinin, özgün metnin önce 1972’de ardından 1981’de yayımlanmasından sonra yapıldığı düşünülecek olursa, burada gerçekleşen çevirinin dolaylı bir çeviri olarak kabul edilip edilemeyeceği de tartışılması gereken bir konudur. Dolaylı çeviri, *Dictionary of Translation Studies* içinde verilen ‘indirect translation’ maddesinde (Shuttleworth & Cowie, 1997, 76) ve Cay Dollerop’un kaleme aldığı “Relay and Support Translations” (2000) isimli makalede üçüncü bir dil zorunluluğu üzerinden tanımlanır. Ancak modern çeviribilim tartışmaları çerçevesinde önerilen tanımlarda bu zorunluluk ortadan kalkar. Hatta kavramın en kapsamlı hâliyle “çevirinin çevirisi” (Gambier,

2003, 57) şeklinde ifade bulduğu söylenebilir. Dolayısıyla, *Sanctuary* özelinde 1931 yılındaki baskının bir sözde-kaynak ve hatta bir ara metin olması ihtimali tartışmaya açılacak ve bu ihtimalden hareketle dolaylı çeviri tartışması dil üzerinden olmasa da metin üzerinden gerçekleştirilecektir.

Dolaylı çeviri tartışmasına, son çeviriyi yapan Necla Aytür'ün çeviriye yaklaşımı da dâhil edilmiştir. Aytür, kaleme aldığı *Kitaplar Arasında* (2010) adlı telif eserinde, çeviriden ve edebî metinlerin nasıl çevrilmesi gerektiğinden bahseder (Aytür, 2010, 159-173). Verdiği öneriler ve sunduğu örnekler düşünüldüğünde, Aytür'ün genel olarak kaynak odaklı bir çeviri yaklaşımı benimsediğı söylenebilir⁵.

Yukarıda belirtilen tartışma noktalarını irdelemek üzere tezin 2. bölümünde Amerikan kültür ve edebiyat dizgesinde William Faulkner ve *Sanctuary*'ye dair bilgi verilecek; 3. bölümde Türk kültür ve edebiyat dizgesinde Faulkner ve adı geçen romanının Türkçe çevirilerine dair bilgi verilecek; 4. bölümde özgün metin (*Sanctuary: The Original Text* 1981) ve kaynak metin (*Sanctuary* 1931) Gideon Toury'nin normları üzerinden incelenecek; 5. bölümde diliçi çeviri, öz-çeviri, yeniden çeviri ve dolaylı çeviri kavramları tartışmaya açılacaktır.

Bu çalışmanın nihai hedefi, ortaya çıkan çeviri ürünlerini çağdaş çeviribilim kavramları -diliçi çeviri, öz-çeviri, dolaylı çeviri, ara metin vb.- çerçevesinde tartışmak; mevcut kavramların ve tanımların sınırlarını ve kapsamlarını sorgula(t)mak; sınır ve kapsam aşımı durumlarında, çeviri gerçekliğini açıklayabilecek yeni kavramsallaştırmalara gidilip gidilemeyeceğini önerilerle sınamaktır.

⁵ Erek dizgedeki çeviriler arasında yapılacak metinsel karşılaştırma, Aytür'ün kaynak odaklılık vurgusunu *Sanctuary* bağlamında örneklendirecektir. (Bkz. Bölüm 5.2.1.2.2.)

2. WILLIAM FAULKNER VE *SANCTUARY* ADLI ROMANIN AMERİKAN KÜLTÜR VE EDEBİYAT DİZGESİNDEKİ YERİ

2.1. Kaynak Dizge Bağlamında *Sanctuary*

Yapılan bir yasal düzenlemeyle alkol üretiminin, tüketiminin ve taşınmasının yasaklandığı 1920 ile 1933 arası dönem Amerikan tarihinde Prohibition Era (Yasaklama Dönemi) olarak bilinir. Yasal düzenlemenin temeli yaklaşık yüz yıl öncesine dayanır. 1820’lerde kilise içki âlemlerine tepki olarak alkolden uzak durma hareketini başlatır. 1870’lerde ise iç savaş sonrası alkole gösterilen tepki toplumsal bir boyut kazanır. Çoğunluğunu kocasının alkol alışkanlığından bıkan kadınların oluşturduğu The Woman’s Christian Temperance Union (Alkol Karşıtı Hristiyan Kadınlar Birliği) mekân sahipleri pes edip dükkânlarını kapatıncaya kadar meyhane önlerinde ilahiler söylemeye ve dualar okumaya başlar. Kadınların başlattığı bu hareket Anti-Saloon League (Meyhane Karşıtı Birlik) denilen grubun temellerini oluşturur (Peck, 2009, 9).

Meyhane Karşıtı Birlik, propagandalarını yapacak ‘American Issue’ adında bir yayınevi kurar. Yapılan yayınlarda içkiden uzak durmanın dinî boyutu işlenir. Verilen mesaj, iyi insan olmanın yolunun Hristiyanlıktan geçtiği ve alkolün kilisenin bütün ilkelerini ihlal ettiği, bu yüzden de alkolden uzak durulması gerektiği şeklindedir. Meyhaneler birer sosyal veba olarak tanımlanır ve bu tarz mekânlar için bir suç cenneti imgesi yaratılır. Alkolün etkisindeyken ailesine ve çocuklarına şiddet uygulayan erkeklerin anlatıldığı korku hikâyeleri yazılır (Williams, 1996, 188-192). Anti-Saloon League (Meyhane Karşıtı Birlik) üyeleri, yaptıkları propagandayla başlangıçta yerel kanunlarla lokal boyutta alkol tüketiminin önüne geçmeyi amaçlarken zamanla senatörler üzerinde kurdukları kamu baskısıyla alkol yasağını eyalet bazında genişletir (Peck, 2009, 10).

Ahlaki yönden daha iyi bir toplum yaratma iddiası, düzenlemenin insanlarda karşılık bulmasının sebeplerinden biridir. Toplumun farklı kesimleri alkol tüketimini ortak bir sorun kaynağı olarak görür. Örneğin şirket patronları içki alışkanlığının çalışanlarının

ahlaki bir kusuru olduğuna, bunun da işverenin rehberliğinde yapılacak düzenlemelerle giderilebileceğine inanır. Orta sınıf ise devletin içki ticaretine göz yumduğunu, bunun da işçinin ve ailesinin ekonomik sorunlar yaşamasına sebep olduğunu düşünür (Williams, 1996, 186). Yasal düzenleme öyle bir beklenti yaratır ki alkol tüketimi sona erince suç ve boşanma oranlarının yanı sıra fakirliğin azalacağı, üretimin artacağı düşüncesi yaygınlaşır (Slavicek, 2009, 2).

Vadettiği iyimser değişimlerin yanı sıra, yasanın toplumda olumlu karşılanmasının bir diğer sebebi de değişikliğin zamanlamasıdır. Yasal düzenleme Birinci Dünya Savaşı sebebiyle tasarrufu benimseyen Amerikan ekonomi politikalarıyla aynı döneme denk gelir. Dönemin ekonomi politikaları sebebiyle ülkede buğdaydan tasarruf etmek için ekmeğin kalitesi düşürülür ve kişi başı şeker tüketimi sınırlandırılır (Drowne, 2000, 19). Alkol yasağının lehtarları bu yoğun tasarruf sürecinde yiyecek olarak tüketilebilecek herhangi bir gıda ürününün içki yapımında kullanılmasını israf olarak değerlendirip imalathaneleri suçlarlar. Ayrıca, Amerika Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya ile karşı karşıya gelince fatura bir Alman içeceği olarak görülen biraya kesilir ve bira içmek vatanseverlikle özdeşleşmeyen bir davranış olarak değerlendirilir (Peck, 2009, 11).

Alkol yasağı her ne kadar o dönem Amerika'da alkol tüketimini azaltmış olsa da aslında yasa değişikliği en baştan beri başarısız olmaya mahkûmdur; çünkü yasayı yürürlüğe sokan hâkimlerin, meclis başkanlarının katıldığı etkinliklerde bile alkol servisi devam eder ve yasa alenen ihlal edilir (Levering, 2007, 58). İçki yasağının işe yarayacağını düşünecek kadar iyi niyetli olanlar, Amerikan kültüründe alkolün sahip olduğu yerleşik konumu tam olarak kavramamış olanlardır; nitekim yasal yaptırımın çıkış noktası olan alkolsüz toplum ideali toplumsal realite karşısında paramparça olur. Yasaklama Dönemi temiz bir toplum beklentisinin aksine yeni suç alanları yaratır. Alkolü herhangi bir şekilde temin etmek için gerekeni ödemeye gönüllü olanlar, politikacılar ve polisler için rüşvet kaynağı olur. Ayrıca 1929'da en kötü zamanları yaşanan Büyük Buhran'da işsiz ve çaresiz kalan insanlar para kazanabilmek ümidiyle evde ya da kaçak içki imalathanelerinde üretime başlarlar (Peck, 2009, 12-15).

Yasaklama Dönemi, 1920'lerde Amerikan kültüründe ekonomiden suça, reklamdan modaya, müzikten dansa, eğitimden dine, politikadan reforma hemen hemen her şeyi etkiler (Drowne, 2000, 24). Edebiyat da bu süreçten nasibini alır. Olay örgüsü kabareler, gizlice içki satılan yerler, yol kenarlarındaki dinlenme tesislerinde

kurgulanır. Bu kurguda içki kaçakçısı erkek karakterler ve alkol tüketen, alenen sigara içen, dans eden kadın karakterler görmek normalleşir. Yazarlar eserlerindeki bu öğelerle yasanın nasıl ihlal edildiğinin yorumunu okurlarına bırakır. Bu karakterler Yasaklama Dönemi'ne özgüdür ve edebiyatta daha önce görülmemiş gangster figürü bu süreçte ortaya çıkan bir başka popüler imgedir (Drowne, 2000, 47-48). Yasa dışı karakterler F. Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby* 1925), Ernest Hemingway (*Killers* 1927), Rudolph Fisher (*The Walls of Jericho* 1928) ve Grace Lumpkin (*To Make My Bread* 1932) gibi yazarların kurgularında hayat bulur.

Faulkner, Yasaklama Dönemi edebiyatının önde gelen adları arasındadır. *Sanctuary* kitabını para kazanmak amacıyla üretilmiş ucuz bir fikir olarak nitelendirse de aslında roman, yapılan araştırmalarda “kırsaldaki yasaklama dönemi kültürünün en başta gelen edebî tasviri olarak” değerlendirilir (Drowne, 2000, vurgu bana ait). Romanın bu niteliği kazanmasında Faulkner'ın yazarlık mesleğine yüklediği sorumluluğun etkisi olduğu söylenebilir. Faulkner'a göre, yazarın sorumluluğu hakikati anlatmaktır ve yazar onu öyle bir kaleme almalıdır ki hakikat hatırlanmaya değer olmalıdır; çünkü ancak hatırlanmaya değer bir şekilde dile getirildiği zaman insanlar hakikati okuyacak ve hatırlayacaktır (Evans, 2008, 1).

Faulkner, yapılan yasa değişikliğinden doğrudan bahsetmese de *Sanctuary* romanına Yasaklama Dönemi'nin kültürünü tüm gerçekliğiyle serpiştirmeyi başarır. *Spirits of Defiance: The Influence of National Prohibition on American Literature* başlıklı doktora tezinde yaptığı incelemede Kathleen Morgan Drowne, karakterlerin dönemi yansıtmasına ilişkin önemli tespitlerde bulunur (Drowne, 2000). Örneğin, Temple Drake ve başını belaya soktukten sonra onu terk eden erkek arkadaşı Gowan Stevens dönemin genç üniversiteli profilinin bir yansımasıdır. Gowan, her fırsatta Virginia'da aldığı üniversite eğitimiyle nasıl içki içileceğini öğrenmiş olmakla gurur duyduğunu ifade eder. Temple ise dönemin değişen Güneyli kadın profilini temsil eder: vücudu hâlâ gelişimini tamamlamadığı hâlde makyajı, kıyafetleri ve saçları ile yetişkin bir kadın olma yolunda hızla ilerler. Popeye, Lee Goodwin ve Tommy karakterleri de yasaya rağmen kendi düzenlerini devam ettirmeye çalışan içki imalatçıların, gangsterlerin birer örneğidir. Eski bir hayat kadını olan Ruby ise Lee'nin uzun yıllar kahrını çekmiş biri olarak Yasaklama Dönemi'nde kocalarının alışkanlıkları sebebiyle sefalet çeken kadınlardan biridir (Drowne, 2000, 64-65).

Yasaklama Dönemi *Sanctuary* romanında sadece karakterler üzerinden hissettirilmez. Romanın daha ilk sahnesinde Popeye ve Horace Benbow'un su kenarında karşılaştıkları anda, bağlamsal ipuçlarıyla da dönemin şartları sezdirilir. Karısını ve üvey kızını terk edip memleketi Jefforson'a dönmeyi planlayan Horace yolda bir mola verip bir kaynaktan su içerken suyun yasımasında Popeye'ı fark eder. Horace'ın aklına gelen ilk ihtimal, Popeye'in bir içki kaçakçısı olduğudur. Zararsız biri olduğunu kanıtlamak adına kendini tanıttıktan sonra, ürettikleri viskinin umurunda olmadığını söyleyerek aklından geçenleri dillendirir ve Popeye'a dair ilk izlenimini belli eder. Horace, ilk izleniminde yanılmaz; nitekim Popeye, sonrasında zorla onu Old Frenchman Place adlı kaçak içki imalathanesine götürür. Böylece her şeyin merkezindeki alkol ticareti, kitabın ilk bölümünden itibaren okura anlatılmış olur (Drowne, 2000, 66).

Old Frenchman Place adlı imalathanenin varlığı, Yasaklama Dönemi'ndeki alkol yasağının ne kadar işlevsiz olduğunu da gözler önüne sermektedir. Hatta mevcut yasa, ekonomik ve sosyal anlamda alt sınıflarda yaşam mücadelesi veren insanları yasa dışı davranmaya ve alkol işine girmeye teşvik etmektedir. Yasaklama Dönemi'nin Amerikan kültürüne getirdiği çelişki, bu şekilde romanda da gözler önüne serilmektedir. Alkol yasağı daha etik bir toplum yaratmayı hedeflerken toplumun dezavantajlı kesimini daha da zor durumda bırakacak sosyal ve ekonomik bir yapıya sebep olur.

Görüldüğü üzere *Sanctuary* romanı, Amerikan kültüründe Yasaklama Dönemi'nin etkilerini gözler önüne seriyor olması açısından önemli bir eserdir. Bu çalışma kapsamında, hem metnin kaynak kültürdeki yeniden yazımında hem de erek kültürdeki çeviri kararlarında romanın yazıldığı dönemin etkileri incelenecektir. İncelemede, yeniden yazım sürecinde yapılan değişikliklerin sebepleri ve bunların erek kültürdeki metinlere yansımaları anlaşılmaya çalışılacaktır.

2.1.1. *Sanctuary* (1931)

Tezin inceleme nesnesi olan *Sanctuary* (1931) romanına yazdığı ön sözde, önceliğinin para kazanmak olduğunu ifade eden Faulkner, eserini “ucuz bir fikir” olarak nitelendirir (Faulkner, 1931, v). *Sanctuary*'den önce para kazandırmayan eserler ortaya koyan Faulkner, altıncı romanı *Sanctuary*'yi yazarken Mississippi eyaletinden biri için inanılır olabilecek güncel konular üzerine kafa yordüğünü ve hayal edebildiği

en korkunç hikâyeyi üç haftada yazarak aradığı cevabı bulduğunu dile getirir (age, v-vi). Ancak Faulkner'ın yazdığı metin, kitabın bu hâliyle yayımlanması durumunda her ikisinin de hapse gireceği uyarısıyla editör tarafından reddedilir ve yazar kitabını yeniden kaleme alır. Yeniden yazılan nüsha 1931 yılında *Sanctuary* adıyla basılır. Editör tarafından reddedilen nüsha ise ilk olarak 1972 yılında The University of Texas Press tarafından, daha sonra da 1981 yılında *Sanctuary: The Original Text* adıyla Random House tarafından yayımlanır. 1931 yılında yayımlanan kitabın yeniden yazım sürecini Faulkner şu sözlerle açıklar:

Sanırım *Sanctuary*'i tamamen unutmuştum, tıpkı umduğunuzu bulamadığınız bir şeyi tamamen aklınızdan çıkarmanız gibi. Bu sırada *As I Lay Dying*⁶ yayımlandı. Smith düzeltiyi gönderene kadar *Sanctuary* hiç aklıma gelmedi. Smith'in bana gönderdiği taslak çok kötü durumdaydı. Yapılacak iki şey vardı: ya yırtıp atacaktım ya da oturup yeniden yazacaktım. Bir durum değerlendirmesi yapınca belki 10.000 falan satar dedim. Ondan sonra da taslağı yırttım ve kitabı yeniden yazdım. Kurgusu zaten daha önce oluşturulmuştu. Yapmam gereken şey oturup kitabı yeniden yazmak, *The Sound and the Fury*⁷ ve *As I Lay Dying* kitaplarından aşağı olmayacak bir şey ortaya koymaktı. Nitekim iyi bir iş ortaya çıkardım, umarım satın alır ve arkadaşlarınıza önerirsiniz ve umarım onlar da satın alır (age, 1931, vii-viii).

Faulkner'ın *Sanctuary* kitabını niçin bu şekilde nitelendirdiğine, *Sanctuary: The Original Text* kitabının editörü Noel Polk açıklık getirir. Polk, kitaba yazdığı son sözde Faulkner'ın ilk metniyle “fazlasıyla ciddi bir iş” ortaya koyduğunu ve kitabın kendi içinde bir bütünlük barındırdığını belirtir. Faulkner'ın 1931 yılındaki kitap için yazdığı ön sözdeki ifadelerle kendiyi alay ettiğini, ancak metnin yapısına bakıldığında sanatsal kalitesinden bir an için bile ödün vermediğini ifade eder. Polk'a göre Faulkner, metin üzerinde -ön sözde yazdığı gibi- 3 hafta değil, 1929 yılının Ocak ayından Mayıs ayına kadar çalışmıştır. Nitekim Polk, birçok Faulkner okurunun artık *Sanctuary* kitabının değerini anladığını ve yazarın kaleme aldığı girişteki kurgusal unsurların ayırımına vardığını düşünür (Faulkner içinde Polk, 1981, 293-295).

1931 yılında yeniden yazım sonrası yayımlanan *Sanctuary* romanı Faulkner'ın, Mississippi eyaletinin bir bölgesi olarak kurguladığı Yoknapatawpha'da geçer. Faulkner okurları bu kurgusal bölgeye yabancı değildir, çünkü yazar birçok hikâye ve romanında burayı kendine mekân edinir. Avukat Horace, karısı ve üvey kızını terk edip Yoknapatawpha eyaletinde yer alan memleketi Jefferson'a gitmek üzere yola

⁶ *Döşegimde Ölürlen*. 1965. Çev. Murat Belge.

⁷ *Ses ve Öfke*. 1965. Çev. Rasih Güran.

çıkar. Yürüyerek devam ettiği bu yolculukta su içmek için mola verdiği sırada Popeye ile karşılaşır. Popeye'in zoruyla kendini kaçak içki imalathanesi Old Frenchman Place'te bulur. Popeye, imalathanenin sahibi Lee Goodwin'le içki işinde çalışan ve başka yasa dışı işler de yürüten bir adamdır. Old Frenchman Place'te Lee ve Popeye dışında Lee'nin kör yaşlı babası, beraber yaşadığı Ruby ve bebekleri, bir de yarım akıllı çalışanları Tommy vardır. Horace'ın şansı yaver gider ve Lee, Jefforson'a ulaşması için içki taşıdıkları kamyonlardan biriyle seyahatine devam etmesini sağlar. Horace, Jefforson'da anne babasından kalan boş evde yaşamayı planlamaktadır.

Bir akşam kız kardeşi Narcissa'nın evinde Gowan Stevens'la tanışır. Gowan Virginia'da aldığı üniversite eğitiminin kendisine nasıl içki içileceğini öğrettiğini böbürlenerek anlatan genç bir adamdır. Horace ile tanıştıktan sonra o gece randevulaştığı genç bir kızla buluşmak için izin isteyip ayrılır.

Gowan'ın o gece buluştuğu genç kız Temple Drake'tir. Temple, babasının yargıç olması sebebiyle ayrıcalıklı bir sosyal konuma sahip, on yedi yaşında, üniversiteli bir genç kızdır. Alımlı ve popüler bir genç kız olan Temple, fiziksel olarak gelişimini tamamlayıp tam bir kadın bedenine erişmiş olmasa da giyimi, saç ve makyajı ile kendine bir kadın imajı yaratmayı başarır. Hem üniversitede hem de kasaba erkekleri arasındaki popüleritesi onunla sosyalleşme fırsatı bulanlar için bir ayrıcalıktır, ondan uzak kalanlar için bir kıskançlık sebebidir. Gençliğinin enerjisi ve sosyal konumunun sağladığı güvenle hareket eden Temple'ın yolu Gowan Stevens'la çıktığı bir randevuda Old Frenchman Place'e düşer.

Gowan Stevens, Narcissa'nın evinden ayrıldığı gece danstan sonra Temple'ı yurda bırakır ve sabah da beyzbol maçına gitmek üzere tren garında buluşmak için söz verir. Ancak Temple'ı yurda bıraktıktan sonra tanıştığı kasabalı üç delikanlıyla içmeye gider ve arabasında sızar. Sabah uyandığında hâlâ dün geceki alkolün etkisi altındadır. Gowan istasyona vardığında tren hareket etmiştir, ancak Temple trenden atlar ve Starkville'e Gowan'la gitmeyi tercih eder. Yolda küçük bir plan değişikliği yapan Gowan, Lee'den içki satın almaya karar verir. Temple'a alışverişinin çok kısa süreceğinin ve trenden önce Starkville'e varacaklarının garantisini verir, ancak sarhoşluğunu hâlâ atamamış olan Gowan hızla giden arabanın kontrolünü kaybeder ve içki imalathanesine yakın bir mesafede kaza yapar. O sırada imalathanede olan Popeye ve Tommy olayı görüp yanlarına giderler. Temple ve Gowan bir araba bulup yollarına devam etmeyi planlayarak imalathaneye girerler. Lee ortalıkta yoktur. Popeye

yardımcı olmaya niyetli olmadığından, araba bulma konusunda çözüm önereceğini düşündükleri Lee'yi bekleme kararı verirler.

Temple imalathanede Ruby ve bebeğiyle tanışır. Ruby ve Lee uzun zamandır birlikte, ancak resmî olarak evli değildirler. Ruby, Lee'nin hayatını kolaylaştırmak adına elinden geleni yapar. Lee askerde işlediği bir suç yüzünden hapse atıldığında Lee'yi savunması için tutulan avukatın ücretini parası olmadığı için bedeniyle öder. Şimdi ise imalathanede temizlik ve yemek işleriyle ilgilenmektedir. Temple, imalathanede etrafta dolanan yabancı erkek grubundan rahatsız olunca mutfaktaki Ruby'ye sığınır. Ruby, Temple'a gece olmadan oradan ayrılması gerektiğini söyler, ancak dışarıda Gowan, Lee'yi beklerken içmeye devam eder ve Temple'ın bir an önce gitme talebini umursamaz.

Akşam eve dönen Lee, Temple ve Gowan'ı mekânında görünce durumdan hiç hoşnut kalmaz. Lee ve yanında gelen çalışanı Van, zaten sarhoş olan Gowan'la birlikte içmeye devam ederler. Temple'a sataşan Van'la Gowan arasında çıkan arbedede Gowan bilincini yitirir, sızıp kalır. Gittikçe korkan ve yokluğu anlaşıldığında hem okuldan hem de ailesinden nasıl bir tepki alacağını az çok kestiren Temple ise çaresizdir. Ruby, aslında kendine bir rakip olarak gördüğü ve Lee'yi kıskandığı için çok da hazzetmediği bu genç kıza yine de yardımcı olur ve onu ambarda saklar.

Ertesi sabah uyanan Gowan'ın Temple ile yüzleşecek gücü yoktur, çünkü aklı başına geldikçe yaptıklarını hatırlar ve kimseye görünmeden imalathaneyi terk eder. Popeye'dan hiç hoşlanmayan Tommy saklanması için Temple'a yardım etmeye çalışır ama Popeye Tommy'yi vurur ve iktidarsız olduğu için bir mısır koçanı ile Temple'a tecavüz edip onu Memphis'te saklayabileceği bir geneleve kaçırır. Tommy'nin ölümünden Lee sorumlu tutulur ve hapse atılır. Popeye'a karşı tanıklık edip hayatını tehlikeye atmaktan korkan Lee, işin aslını anlatamaz ama suçlamaları da kabul etmez.

Lee'yi savunmak üzere davayı üstlenen avukat Horace aslında özellikle Ruby ve bebeğine yardımcı olmayı ister. Hatta onları alıp dava süresince kendi evinde misafir eder, ancak daha sonra kız kardeşi Narcissa'nın itirazı üzerine onları bir otele yerleştirir. Narcissa yaşadıkları kasabada öyle bir toplumsal algı yaratır ki Ruby ve bebeği bu otelde de uzun süre kalamaz, nitekim kasaba halkı evli olmadığı bir adamdan çocuk dünyaya getiren bir kadını hoş karşılamaz. Kasaba halkının tepkisinden çekinen otel sahibi ise Ruby ve bebeğini kapı dışarı etmekte bir sakınca görmez.

Horace, Lee'yi Popeye konusunda konuşması için bir türlü ikna edemez. İşlerin herkes için gittikçe zorlaştığı sırada bebeği rahatsızlanan Ruby, daha fazla dayanamaz ve Horace'a Temple'dan bahseder. Temple'ın Tommy'yi Popeye'in öldürdüğüne dair şahitlik edebileceğini ve Lee'yi kurtarabileceğini düşünen Horace, Mississippi Üniversitesi'nde Temple'ı aramaya karar verir, ancak üniversiteye vardığında Temple'ın okulu bıraktığını öğrenir. Dönüş yolunda trende Jefforson senatörlerinden Clarence Snopes ile karşılaşır. Her şeyin nerede olduğunu bilmekle övünen, boşboğaz bir politikacı olan Snopes'la kısa süreli sohbetleri sırasında laf Temple'a dair gazetede çıkan haberlere gelir. Gazeteye göre, okuldan kaçan kızını bulan babası onu kuzeyde bir akrabalarının yanına yerleştirmiştir. Jefforson'a dönen Horace, otele yerleştirdiği Ruby ve bebeğinin kasaba halkının tepkisi üzerine oradan atıldığını öğrenir ve onları kasaba dışında yeni bir yere yerleştirir.

Temple, bu süreçte aslında Bayan Reba'nın genelevinde tutsaktır. Genelev ziyaretlerinde bulunmak gibi bir alışkanlığı da olan Snopes, Temple'ın Bayan Reba'nın mekânında olduğunu öğrenince Horace'ın işine yarayacağını düşünerek belli bir ücret karşılığında bu bilgiyi onunla paylaşır. Horace, önce Bayan Reba'yı ikna eder. Ruby ve bebeğinin durumuna üzülen Bayan Reba, Horace'ın Temple ile görüşmesine izin verir. Genelevde kaldığı sürede alkol bağımlısı olan ve Popeye ile yaşamına bir şekilde adapte olan Temple'ın anlattıkları karşısında Horace şok olur. Lee'yi Popeye'a karşı ifade vermeye ikna edemez, ancak Temple'ın anlattıklarının işine yarayacağını farkındadır.

Horace dava için çalışırken kız kardeşi Narcissa da onu bu meseleden en kısa sürede kurtarmanın derdindedir, çünkü kardeşinin Lee ve ailesiyle bu kadar yakın olmasından hoşnut değildir. Narcissa, Senatör Snopes'un Horace'a telefon ettiği ve sonrasında Horace'ın Memphis'e gittiği bilgisini Bölge Savcısı ile paylaşır. Snopes'la Horace'ın bağlantısını çözmek savcının işidir. Nitekim yediği dayak sonrası çok dayanamayan Snopes bildiklerini onlara da anlatır.

Mahkemeden bir gün önce Bayan Reba'yı arayan Horace, Temple ve Popeye'in orayı terk ettiğini öğrenir. Bayan Reba'nın ikisinin de nereye gittiğine dair bir bilgisi yoktur. Mahkeme günü Temple'ı babasıyla birlikte salonda gören Horace işin aslını anlar; durum hiç de iç açıcı değildir. Temple, kendisine tecavüz edenin de Tommy'yi öldürenin de Lee olduğunu söyler. Bölge Savcısı mahkemeye delil olarak tecavüz aracı olan kanlı mısır koçanını sunar. Lee, jüri tarafından suçlu bulunur ve idama mahkûm

edilir. Lee, idam cezası beklenmeden kasaba halkı tarafından yakılarak linç edilir. Hayal kırıklığına uğrayan Horace, ertesi gün karısı ve üvey kızına geri döner. Bu sırada Popeye başka bir eyaletteki annesini ziyarete giderken işlemediği bir suçtan tutuklanıp asılır.

2.1.2. *Sanctuary: The Original Text* (1981)

Hem yeniden yazılan kitabın hem de daha sonra uyarlanan filmlerin temel aldığı *Sanctuary: The Original Text* metninin olay örgüsü, 1931 basımlı metinle benzeşir, ancak yeniden yazım sürecinde metinde çıkarmalar, eklemeler ve yer değiştirmeler yapıldığı gözlemlenmektedir.

1981 basımlı metin Lee'nin hapse atılmasıyla başlar yani kitap aslında neredeyse sondan başa doğru ilerleyen bir kurgu takip eder. Horace zaten Jefforson'a çoktan varmıştır ve davayı üstlenmiştir. Lee, Popeye'dan korktuğu için Horace'a gerçekleri anlatmaz ve onu savunmasına yardımcı olmaz. Kız kardeşi Narcissa, bu işe bulaştığı ve Lee'nin karısıyla ilgilendiği için Horace'a kızgındır. Horace'ın Lee ve Ruby ile nasıl tanıştığı, Popeye'ın onu Old Frenchman Place'e zorla götürdüğü ilerleyen bölümlerde zamanda geri dönüşlerle okunur. Kesit kesit verilen bu geri dönüşler Horace'ın zihninde canlanan kısa hatıralardır.

1981 basımlı metinde Horace'ın kız kardeşi ile ilişkisi saplantılı bir boyuttadır ve verilen detaylarla ilişkilerinin bu boyutu net bir şekilde tasvir edilir. Horace'ın kız kardeşini gençlik yıllarında evlenmekten vazgeçirmek için yaptığı konuşmalar, Narcissa kocasını kaybettiğinde onun yeniden evlenme ihtimalinin Horace'a yaşattığı bunalımlar ve sıkıntılar bu nüshada detaylarıyla anlatılır. Sözü geçen bu ifadeler yeniden yazılan metinde mevcut değildir.

1981 yılında yayımlanan özgün nüsha ile eserin ilk hâline erişimin kolaylaşması, Amerikan kültür ve edebiyat dizgesinde 50 yıl önce gerçekleşen bir yeniden yazımın sebebine dair tartışmaları da beraberinde getirir. Tartışmalar esasen iki farklı görüş etrafında toplanır. Bir grup akademisyen sanatsal açıdan yeterince iyi olmadığı için Faulkner'ın romanı yeniden yazdığını ve bu yeniden yazımın metnin ahlaki boyutuyla bir ilgisinin olmadığını düşünmektedir (Phillips 1988, 66). Ancak ilk metne getirilen bu eleştiriye katılmayanlar, ikinci metnin ilk metinden üstün olmadığını düşünür (Jaillant, 2016, 142).

Kaynak kültürde yapılan tartışmaların hiçbirisi söz konusu yeniden yazımı çeviribilim bağlamında ele almamıştır. Bu çalışma bağlamında, kaynak kültürde gerçekleşen yeniden yazım eylemi çeviribilim odaklı bir yaklaşımla incelenecektir. Çalışma kapsamında kaynak dizge bağlamında diliçi çeviri ve öz-çeviri kavramları; erek dizge bağlamında ise yeniden çeviri ve dolaylı çeviri kavramları tartışmaya açılacaktır.

2.1.3. Film Uyarlamaları

Amerikan sadistliğinin zirvesi, Faulkner romanlarının da en karanlığı olarak değerlendirilen *Sanctuary*, bazı okurları dehşet içinde bıraksa da romanın kışkırtıcı doğasını görüp edebî değerini takdir edenler de olmuştur (Fargnoli v.d., 2008, 247-248). En çok satanlar listesine giren kitap, Hollywood'un da dikkatini çeker ve ilk film uyarlaması 1933 yılında 'The Story of Temple Drake' adıyla yapılır. Stephen Roberts'ın yönetmenliğini yaptığı filmde Temple Drake rolünde Miriam Hopkins, avukat Stephen Benbow rolünde William Gargan ve kötü adam Trigger rolünde Jack Ra Lue izleyicinin karşısına çıkar.

Filmde olay örgüsünde ve karakter isimlerinde çeşitli değişikliklerin yapıldığı görülmektedir. Filmin açılış sahnesinde gece geç saatte eve dönen Temple Drake'i büyükbabası merdivenlerde karşılar. Temple'ın eve çok geç dönmesinden yakınıp kızmaya niyetlense de torunu büyükbabasının gönlünü alır. Toddy Gowan'la dışarı çıktığından ve endişe edilecek bir şey olmadığından bahseder. Temple'ı eve bırakan Toddy gittiği barda yanındaki yabancıyla sohbet başlar ve Temple'ın bahsi açılır. Toddy, sohbet ettiği adamın Temple'ı tanıyor olmasından ve hakkında söylediklerinden hiç hoşlanmaz hatta kısa süreli bir ağız dalaşı yaşanır.

Ertesi sabah Temple'ın hizmetçisi çamaşırları ütülerken Temple'ın iç gömleğindeki yırtığı fark edip büyükbabasının torununa bu kadar hoşgörü göstermesinden ve güvenmesinden yakınır.

Avukat Stephen Benbow, büyükbabasının yargıç olması sebebiyle Temple'ı yakından tanır hatta ona evlilik teklif eder, ancak reddedilir. Bir akşam karşılaştıkları bir toplantıda kalabalık davetli grubunu içeride bırakıp terasa çıkarlar ve Stephen evlilik teklifini yineler, ancak Temple kabul etmez. Temple Stephen'a aslında onu çok sevdiğini ama onunla evlenemeyeceğini söyler. Bedeninde iki Temple'ın saklı olduğundan, birinin ona evet demeyi çok istediğinden diğersinin de bambaşka bir Temple olduğundan ve ondan nefret ettiğinden bahseder. Bu konuşma Temple'ı hem

üzer hem de sinirlendirir. Davete beraber geldiği Toddy'yi bulup ona oradan hemen uzaklaşmak istediğini söyler. Toddy de Temple'ı güzel bir yere götüreceğini söyleyerek arabasını Old Frenchman Place'e doğru sürer. Zaten sarhoş olan Toddy karanlığın da etkisiyle Old Frenchman Place'e çok yaklaştıkları bir noktada kaza yapar. Elinde bir fenerle onları Trigger karşılar ve beraberindeki Tommy'ye ikisini eve götürmesini söyler. Toddy ve Temple, Tommy'yi takip ederken Tommy onlara Trigger'ın sırf atış talimi yapmak için köpeğini nasıl vurduğundan bahseder. Evin önüne geldiklerinde Temple içeri girmek istemez. Toddy Temple'ın itirazına aldırmaz, onu dışarıda yalnız bırakır ve imalathaneye girer. Bu sırada fırtına başlar ve korkan Temple ne yapacağını bilemez. Kırık camlardan evin içini gözetler ve içeride adamlara hizmet eden bir kadın olduğunu fark eder. Evin arka tarafından mutfığa girer. Temple'ı mutfığında gören Ruby Lemar, bu yabancı kadının varlığından aslında hiç hoşlanmaz. Temple, Ruby'nin kutuda sakladığı bebeği fark eder ve onunla ilgilenir. Ruby bir yandan Temple'ı azarlarken bir yandan da onu evdeki adamlara karşı uyarır. Bunların üniversitedeki erkek arkadaşlarından çok farklı olduğunu söyler.

Temple bir ara Ruby'nin peşinden adamların oturduğu kısma geçer. İçlerinden biri Temple'a dokununca Toddy kavga çıkarmaya yeltenir, ancak yediği yumrukla bayılır. Ruby Temple'ı gözden uzak tutmak için başka bir odaya götürür. Islak kıyafetlerini değiştirmesi için ona bir palto verir ve uyumasını söyler. Bir süre sonra Trigger, Temple'ın odasına girer, ancak içeride Ruby'nin olduğunu ve Tommy'nin de peşinden gelip onu takip ettiğini fark edince odadan çıkar. Ruby Temple'ı ahırda saklamaya karar verir, Tommy de ahırın kapısında nöbettedir.

Sabaha karşı Trigger ahırın tavanına tırmanır ve yukarıdan içeri girer. İçeriden sesleri duyan Tommy kapıyı açar ve Trigger onu vurur. Sonra da Temple'a tecavüz eder. Sabah su doldurmaya giden Ruby dönüş yolunda Trigger'ın Temple'ı da alıp arabayla gittiğini görür. Eve geldiğinde Lee bir telefon bulup şerifi arayacağını söyler. Olanlardan kimseye bahsetmemesi için Ruby'yi tembihler.

Lee, Tommy'yi öldürmekle suçlanır. Çıkarıldığı mahkemede suçu kabul etmez ve bir avukat talebinde bulunmaz, ancak hâkim, Stephen Benbow'u Lee'nin davasına atar. Müvekkilini hücrelerinde ziyaret eden Stephen, Lee'ye olanları anlatmasını yoksa asılacağını söyler. Lee, Stephen'a karşıdaki otelden hücrelerine atılan kurşunu gösterip susmak zorunda olduğunu söyler. Kucağında bebeğiyle iki adamı dinleyen Ruby, daha fazla dayanamaz ve kocasının uyarısına rağmen Stephen'a o gece imalathanede bir

kadın olduğundan bahseder. Tommy'yi öldüren esas kişinin Trigger olduğunu ve kadını alıp Miss. Reba'nın genelevine götürdüğünü söyler. Adresi Ruby'den öğrenen Stephen evi bulup Trigger'la görüşmek ister. Kapıyı açan kadın kim olduğunu sorunca Trigger'ın kendisini beklediği yalanını söyleyip içeri girmeyi başarır. Trigger'ın yanında Temple'ı görünce bahsi geçen kadının kim olduğunu anlar ve çok şaşırır. Temple'ı götürmek için Trigger'la kavga etmeye niyetlenir, ancak Temple, Trigger'ın elini silahına götürdüğünü fark edince müdahale eder ve kendi rızasıyla orada olduğunu söyler. Stephen'a bu işe karışmaması gerektiği uyarısında bulunur. Stephen ikisini de mahkemeye tanık olarak çağıracağını ve orada yeminli ifade vermek zorunda kalacaklarını söyler. Stephen gittikten sonra Temple üstünü değiştirip evden çıkmak ister. Aklından geçen Trigger'ı terk etmek ve kaybolmaktır. Artık kimsenin onu istemeyeceğini düşünmektedir. Ancak Trigger gitmesine izin vermez ve Temple'ı döver. Temple Trigger'ı vurur, genelevden kaçıp büyükbabasının evine geri döner.

Mahkeme günü Lee'nin masumiyetini ispatlamanın ne kadar zor olduğu anlaşılır, çünkü Tommy'yi öldüren kurşun Lee'nin tabancasından atılabilecek kalibrededir. Stephen konuşma sırası kendisine geldiğinde mahkeme başkanından kısa bir mola ister ve davayı takip etmek için orada bulunan Temple ve büyükbabası ile özel olarak konuşmaya gider. Büyükbabası, Temple'ın tanıklık etmesine karşıdır. Temple, Stephen'la yalnız kaldıklarında olanları anlatır ve Trigger'ı öldürdüğünü itiraf eder. Tanıklık etmesi kendini mahvetmesi anlamına gelmektedir.

Horace bu itirafa rağmen mahkeme salonuna geri döndüklerinde Temple'ı tanık kürsüsüne çağırır. Salonda bulunanlar Temple'ın davayla ilişkisini bilmedikleri için bu tanığa çok şaşırırlar. Stephen, Temple'ın ailesinin geçmişi ile ilgili duygusal bir konuşmayla söze başlar. O bölgedeki varlıklarının iç savaşın çok öncesine dayandığını, babasının Birinci Dünya Savaşı'nda öldüğünü ve Temple'ın gurur duyulacak bir ailesi olduğunu ifade eder. Temple'a o gece imalathanede olanlarla ilgili soru soracakken birden vazgeçer ve tanığın kürsüden indirilmesini ister. Mahkeme başkanı bu harekete çok sinirlenir ve Temple'dan Stephen adına özür diler. Ancak Temple yerine geçmez ve o gece olanları, sabahki cinayeti ve tecavüzü anlatır. Trigger'ın nerede olduğu sorulduğundaysa onu öldürdüğünü itiraf eder ve daha fazla dayanamayıp bayılır. Stephen bayılan Temple'ı kucağına alıp kaldırır ve büyükbabasına dönüp torunuyla gurur duyması gerektiğini söyler.

Film uyarlaması da en az roman kadar sarsıcı bir etki yaratır. ‘The Story of Temple Drake’, Amerikan film endüstrisinde sansürün yasal hâle getirilmesine yani ‘Hays Code’ olarak bilinen yasanın çıkarılmasına sebep olan filmler arasında gösterilir. Filmin barındırdığı açık uçlu sorular (Temple’ın tecavüzden hoşlanıp hoşlanmaması, Trigger’la geneleve gitmekte gönüllü olup olmaması), bu soruların bayağı düşünceleri ve günaha sebep olabilecek olayları akla getirmesi, son olarak Temple’ın hukuka aykırı bir şekilde intikam almaya çalışması filmin daha sonra yasal hâle getirilen sansürü tetikleyen özellikleri arasında görülmektedir (Krş. Doherty, 1999, 117).

Film uyarlamalarının ikincisi olan ‘Sanctuary’ 1961 yılında yapılır. Bu filme *Sanctuary* kitabının devamı gibi düşünülerek yazılan *Requiem for a Nun* (1951) kitabı da dâhil edilir. Filmin yönetmenliğini Tony Richardson üstlenir. Temple rolünde Lee Remick, kötü adam Candy Man rolünde Yves Montand ve Gowan Steven rolünde Bradford Dillman izleyicinin karşısına çıkar.

Bu filmde Temple Drake, Gowan Stevens ile evlidir. Temple için çalışan siyahi hizmetçi Nancy, Temple’ın küçük oğlunu öldürmekten idama mahkûm edilir. Nancy’nin savunmasını üstlenen avukat Ira Bobbitt, mahkemenin kararına rağmen işin peşini bırakmaz ve Temple’la Gowan’ı evlerinde verdikleri bir davet sırasında ziyaret eder. Temple’a hâlâ geç olmadığını ve Nancy’nin idamını önleyebileceğini söyler. Fikrini değiştirmesi durumunda kendisini araması için telefonunu bırakır. Bütün misafirler gittikten sonra Temple, ölen oğlunun odasına çıkar ve boş yatağına bakar. Telefon etmek için alt kata indiğinde Gowan ona engel olmaya çalışır, ancak Temple kocasını dinlemez ve avukat Ira’yı arar. Ira gelip Temple’ı alır ve birlikte Temple’ın babasının evine giderler. Avukat, Temple’a babasının Nancy’nin idam kararını iptal ettirebileceğini söyler. Filmde Temple’ın babası kitaptaki gibi yargıç değil bir validir.

Temple babasına şimdiye dek ondan sakladığı her şeyi en baştan anlatır. Gowan’la randevulaşıp dansa gittikleri gece Gowan partiden ayrılıp gölün orada piknik yapmayı teklif eder. Temple teklifi kabul eder. Piknik sırasında Gowan yakınlaşmak ister ama Temple müsaade etmez ve Gowan’dan onu eve bırakmasını ister. Temple’ın tavrına sinirlenen Gowan onu eve bırakmayı kabul etmiş gibi yapsa da Old Frenchman Place’e gitmeye karar verir ve sarhoş olduğu için kaza yapar. Kaza imalathaneye yakın bir yerde olduğundan, nöbet tutan Tommy onları görür ve ikiliyi eve götürür. Temple bir araba ya da telefon olup olmadığını sorar, ancak kimse ona yardımcı olmaya yanaşmaz. Temple, Nancy ile o gece tanışır.

Nancy Temple'dan çok hoşlanmasa da onu çatı katına götürür ve evdeki adamlara, özellikle de Candy Man adındaki elebaşına karşı dikkatli olmasını söyler. Geceyi orada geçireceğinin farkına varan Temple çatı katındaki odada uyumaya karar verir, ancak alt kattaki adamlardan biri odaya girer. Sesleri duyan Candy Man yukarı çıkıp adamı kovar. Candy Man aşağı inince Nancy, Temple'ı evden kovar. Aslında amacı onu korumaktır, çünkü Temple geceyi imalathanede geçirirse işlerin ne kadar tehlikeli olabileceğinin farkındadır. Temple kaçmaya çalışırken Tommy ile karşılaşır. Tommy yardımcı olmak için Temple'ı mısır ambarına götürür ve orada saklanmasını söyler. Temple'ı gözetleyen ve mısır ambarına girdiğini gören Candy Man, Tommy'yi döver ve mısır ambarına girip Temple'a tecavüz eder.

Old Frenchman Place'te gece sarhoş olup kendinden geçen Gowan'ı ertesi sabah boş bir araziye bırakırlar. Gece babasının gelip Temple'ı götürdüğünü ve adamın kendisine de çok kızgın olduğunu söylerler. Sabah Candy Man, Temple'ı Miss. Reba'nın genelevine götürür ve Nancy de onlara hizmet etmek için yanlarında gider.

Temple başlangıçta korksa da zamanla yeni hayatına uyum sağlar. Candy Man'in ilgisi, aldığı hediyeler çok hoşuna gider. Okul idaresini arayıp babası kalp krizi geçirdiği için bir süre derslere devam edemeyeceğini söyler.

Nancy bir gün Temple'a baktığı falda hayatında iki adam olacağını, birini çok sevdiği hâlde diğeriyle evleneceğini söyler. O sırada Candy Man gelir ve Temple'a odasına çıkmasını söyler, çünkü diğer kızlarla görüşmesinden memnun değildir. Candy Man o gece işlerini halletmek için dışarı çıkar ve saldırıya uğrar. Arabanın kontrolünü kaybeder ve yoldan çıkan araba patlar. Gazetelerde Candy Man'in öldürüldüğü haberi çıkar, Temple çok üzülür.

Miss. Reba'nın evine düzenlenen bir polis baskınında Temple'ı bulan polisler onu babasına teslim eder. Temple'ın geri döndüğünü duyan Gowan hem kendini olanlardan sorumlu hissettiği hem de Temple'a âşık olduğu için onunla evlenmek ister. Temple Gowan'a bir zamanlar Candy Man'le birlikte olmaktan keyif aldığı itirafında bulunsa da Gowan bunu duymazdan gelir ve teklifinde ısrar eder. Temple da her şeye rağmen evlenme teklifini kabul eder. Aradan geçen altı yılda iki erkek çocukları olur.

Temple uyuşturucu bağımlılarının tedavi gördüğü bir hastaneyi ziyaret ettiği sırada Nancy'yi fark eder ve onu evine alır. Gowan bu iki kadının geçmişini bilmez, o yüzden karısının bu yardımsever görünen hareketine engel olmaz.

Bir gün iki kadın mutfakta yemek hazırlayıp sohbet ederken Candy Man'in bahsi açılır. Nancy Temple'a kocasının, çocuklarının ve evinin kıymetini bilmesi gerektiğini söyler. Temple ise mümkün olsa hepsinden vazgeçmeye hazırdır. İkili sohbet ederken eve gelen Gowan konuşmaları duyar ve Nancy'nin kim olduğunu anlar.

Bir gece Nancy kendi evine dönerken kapıda Candy Man'i görür. Candy Man Nancy'ye zorla Temple'ı aratır ve onu çağırmasını söyler. Nancy'nin evine giden Temple, Candy Man'i görünce hem şaşırır hem sevinir. Geceyi Nancy'nin evinde birlikte geçirirler.

Ertesi sabah eve dönen Temple, Gowan'ın büyük oğlunu da alıp evi terk ettiğini öğrenir. Uzun zamandır boşanmayı düşünen Temple, Candy Man'le kaçmaya karar vermiştir. Bavulunu hazırlarken Nancy Temple'ı vazgeçirmek için elinden geleni yapar, ancak işe yaramaz. Temple gitmeyi kafaya koymuştur. Nancy de gitmesine engel olmak için içeride uyuyan küçük çocuğu öldürür. İşler karışınca Candy Man ortalıktan kaybolur ve dava sürecinin sonunda Nancy suçlu bulunur.

Kızının itiraflarını dinleyen babası Temple'a ne istediğini sorar. Temple babasından idam cezasını iptal etmesini ister. Temple asıl suçlunun kendisi olduğunu düşünmektedir. Nancy onu korumaya çalışmıştır. Babası böyle bir yetkisinin olmadığını söylediğinde Temple çok şaşırır, çünkü avukat bunun mümkün olduğuna onu ikna etmiştir. Temple'ın itiraflarını dinleyen avukat esas amacının bütün yalanları ortaya çıkarmak olduğunu söyler.

Temple ertesi gün vedalaşmak için Nancy'ye gider. Ona her şeyi itiraf ettiğinden ama hiçbir şeyi değiştiremediğinden bahseder. Nancy'den özür diler. Nancy Temple'a onu affettiğini söyler ve iki kadın vedalaşır. Hapishanenin çıkışında Gowan, Temple'ı beklemektedir. Karı koca oradan uzaklaşırlar.

Kitaptaki sarsıcı öğelerin film uyarlamalarında da muhafaza edildiğini hatta kitapta olmadığı hâlde eklenen detaylarla kurgunun izleyici için çok daha sarsıcı bir hâle getirildiğini söylemek mümkündür. Genel olarak değerlendirildiğinde, romanın edebî alanda yarattığı sansasyonun, film endüstrisinde de ivme kazanarak devam ettiği görülmektedir⁸.

⁸ Romanların filme uyarlanması çeviribilim bağlamında göstergelerarası çeviri olarak incelenmektedir. Sahne sanatları, film araştırmaları, uyarlama adı altında bu tür çalışmalar yapılmaktadır. Tezin genel amacı dikkate alınarak sözü edilen film uyarlamalarından sadece göstergelerarası çeviri olarak bahsedilmesi uygun görülmüştür.

2.2. Kaynak Dizge Bağlamında Romanın Adlandırılması

Edebiyat eserlerinin adlandırılması konusundaki tartışmalar sadece metin ve ad arasındaki ilişkisellikle sınırlı kalmamış, adların işlevleri, bir metnin adlandırılmasının değişkenleri ve metne verilen adın okurda yarattığı etki de tartışmaya dâhil edilmiştir. Metin ve ad arasındaki ilişki tartışılırken “yan metin” kavramıyla bilinen kuramcı Gérard Genette’in araştırmalarına değinmek gerekir. Genette yan metin kavramını hem metin içi hem de metin dışı öğelerle açıklar ve bu bağlamda metnin adı, yazarın adı, ön söz, son söz, epigraf, dipnot, ve giriş birer yan metin olarak ele alınır (1997, 1). Genette’e göre bu yan metin öğeleri arasında açıklaması en zor olan metnin adıdır, bu sebeple metin adlarını çözümlerken daha özenli davranmak gerekir (age, 55).

Genette metin adlarını iki grupta toplar: kitabın türüyle ilgili olanlar (rhematic) ve kitabın içeriğiyle ilgili olanlar (thematic) (1997, 79). Türle ilgili olan adlandırmalarda metnin başına deneme, otobiyografi, şiir, ilahi, sözlük veya fabl gibi ifadelerden biri yazılır ve metnin türü belli edilir. İçerikle ilgili olan metin adlarıysa dört alt başlıkta ele alınır: doğrudan metnin temel izleğini ifade eden adlar, aktarma yoluyla metnin temel izleğinin dışındaki bir şeye işaret eden adlar, mecazi anlamda kullanılan simgesel adlar ve metne zıt bir anlam barındıran adlar (age, 82-83). Genette’in, *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Literature, Culture, Theory)* (1997) adlı kitabında bu alt başlıkların her biri örneklendirilir ve tezin araştırma nesnesi olan *Sanctuary* romanı da mecazi anlamda kullanılan simgesel adlara verilen örneklerden biridir. Genette’in iddiası metinsel bir analize dayanmaz, ancak kaynak dizgede *Sanctuary* romanının adı üzerine yapılan iki farklı araştırma romanın adını hem metinsel hem de metinlerarası boyutuyla açıklamaya çalışır.

Joseph R. Urgo’nun yazdığı “Temple Drake’s Truthful Perjury: Rethinking Faulkner’s *Sanctuary*” (1983) adlı çalışmada romanın adının rastlantısal olmadığı, hatta ‘sanctuary’ kelimesinin “Faulkner’a ait bir kavramsallaştırma” şeklinde düşünülmesi gerektiği iddia edilir (1983, 443). Araştırmacı, iddiasına metinlerarası bir açıklamayla netlik kazandırır ve Faulkner’ın *The Town* (1957) romanında yer alan Gavin Stevens karakterine dikkat çeker. Stevens romanda ‘sanctuary’ üzerine şu açıklamayı yapar:

“sanctuary”⁹, hayvanların ve insanların da, öyle kolayca ulaşamadıkları ancak hiddetli bir öfke ya da korku gibi dayanılmaz duygusal durumlardan geçerek edindikleri, bakış açısındaki mantıksallık [...] (Faulkner, 1957, 27)

Burada başvuru alan metinlerarası ilişki, Faulkner’ın romanlarında çok sık rastlanan bir durumdur. Örneğin, yazarın romanları Yoknapatawpha County adı verilen kurgusal bir coğrafyada geçer, aynı karakter farklı romanlarda hayat bulabilir ya da farklı romanlardaki olaylar benzer şekilde kurgulanabilir. Dolayısıyla, Urgo’nun başka bir romandan aldığı ‘sanctuary’ açıklaması, metinlerarası boyutuyla Faulkner özelinde anlamlı bir değerlendirmedir. Ayrıca Urgo, alıntılardığı açıklamayı Temple karakteri üzerinden de okur. Temple, Old Frenchman Place’te kaldığı gece çok korkar, Bayan Reba’nın genelevindeki tutsaklık sürecinde sürekli öfkelenir ve son olarak Urgo’nun “the sanctuary of justice” diye bahsettiği mahkeme salonuna getirilir (1983, 443-444). Mahkeme salonunda Temple verdiği ifadeyle adaletin yerini bulmasına yardımcı olmaz, ancak Urgo’ya göre bu tavrı aslında yaşadıklarıyla edindiği mantıksal düşünme yetsinin bir sonucudur ve Temple’ın ifadesi bambaşka bir amaca yöneliktir. Temple verdiği ifadeyle suçu işleyen Popeye yerine, Lee’nin cezalandırılmasına sebep olur, çünkü Lee içki imalathanesinin sahibi olarak gerekeni yapıp Temple’ı oradan uzaklaştırmamış, birlikte çalıştığı adamlardan onu korumamış ve kontrolü kaybedip Temple’ın zarar görmesine müsaade etmiştir (age, 444).

Sanctuary romanının adlandırılması üzerine yapılan bir diğer çalışma ise Hal McDonald’ın kaleme aldığı “Faulkner’s *Sanctuary*” (1997) başlıklı yazıdır. McDonald romanın adındaki ironiye dikkat çeker ve Ruby’nin bebeğini imalathanedeki farelerden korumak için bir kutuda saklamasının başlıkla metin arasındaki ironiyi örneklendirdiğini belirtir (1997, 222). Benzer bir ironi Lee’nin hapisane hücresinin kendisi için daha güvenli olduğunu düşünmesinde ve Popeye’i ihbar etmeyişinde de görülür. Lee, gerçek suçlunun kendisi olmadığını söyler, ama onu savunmak isteyen Horace’a Tommy’i öldürenin Popeye olduğunu anlatmaz. Lee, Popeye’i ihbar edip özgür bırakılsa bile hapisaneden çıkınca öldürülmekten korkar. O gece olanları ve sonrasını Horace’a anlatmaması için Ruby’ye de baskı yapar. Ruby bebeğini korumaya çalıştığı gibi kocasını da korumaya çalıştığı için başlangıçta işbirliğini kabul eder, ancak gelişen olaylarla görülür ki ne bebek ne de Lee güvencedir. Fareler bebeğe zarar vermez, ama bebek ateşlenip hastalanınca Ruby çaresiz kalıp bir doktor çağırır.

⁹ Sanctuary kelimesi bu alıntıda özellikle çevrilmeden bırakılmıştır.

Lee ise güvende olduğunu sandığı hücrede linç edilir. Sonuç olarak alınan önlemlerin işe yaramadığı ve güvende olduğu sanılan her iki karakterin de beklemedikleri şekilde zarar gördüğü söylenebilir.

McDonald'ın dikkat çektiği ironinin, Horace Benbow için de geçerli olduğu söylenebilir. “Horace Benbow and the Myth of Narcissa” (1992) başlıklı makalede Horace'tan bahsedilirken “firari koca” (Irwin, 1992, 544) denilmektedir. On yıldır evli olduğu karısı Belle için düzenli olarak her hafta eve karides taşıyan Horace, günün birinde yaşadığı evlilikten ve sorumluluklarından sıkılır ve karısından ayrılmaya karar verir. Memleketi Jefforson'a dönüp ailesinden miras kalan evde yalnız ve huzurlu bir hayat yaşamayı planlamaktadır. Horace'ın planları kız kardeşi Narcissa ile girdiği mücadeleyle alt üst olur. Narcissa, kardeşinin Lee'ye avukatlık etmesinden de Ruby'ye yardım etmesinde de memnun değildir. Horace'ın bu insanlarla kurduğu iletişime son vermek için Bölge Savcısı ile işbirliği yapar ve kardeşine davayı kaybettirir. Bölge Savcısı Narcissa'nın yardımıyla Temple'ın yerini tespit eder ve Temple'ı Lee'ye karşı ifade vermesi için davaya dâhil eder. Davayı kaybetmek Horace için Jefforson'daki yeni hayatına dair umudunu kaybetmek demektir. Aradığı huzur ve güveni memleketinde bulacağını düşünürken Horace Jefforson'da çok daha zorlu bir mücadelenin içine girer ve vazgeçip karısına geri döner.

Sonuç olarak, “Faulkner'a ait bir kavramsallaştırma” (1983, 443) denilerek, Urgo'nun çalışmasında metinlerarası boyutuyla anlamlandırılmaya çalışılan romanın adı, ikinci çalışmada farklı bir şekilde yorumlanmıştır. McDonald'ın altını çizdiği “ironi” (1997, 222), romanın adının barındırdığı sözcük anlamıyla karakterlerin yaşadıkları arasındaki zıtlıktan kaynaklanmaktadır. Romanın adı sözcük boyutunda güven, korunma gibi çağrışımlar yaparken metindeki olaylar bu anlama zıt bir yönde gelişir. Metnin olay örgüsünü, *Sanctuary* romanının Fransızca çevirisine yazdığı ön sözde André Malraux “uyumsuz, kudretli, zalim bir boyutta kişisel ve bazen kaba bir dünya” şeklinde niteler (1952, 92). Hem ön sözdeki bu nitelendirmeden hem de McDonald'ın tespit ettiği ironiden hareketle metinle ad arasında bir zıtlık olduğundan bahsetmek mümkündür. Bu sebeple, her ne kadar Genette, *Sanctuary* romanını “mecazi anlamda kullanılan simgesel adlar” kategorisinde değerlendirse de (1997, 82), romanın “metne zıt bir anlam barındıran adlar” kategorisini örneklendirdiği de iddia edilebilir.

Kaynak dizgede yapılan araştırmalara bakıldığında, kaynak metnin adının farklı şekillerde yorumlanmış olduğu görölmektedir. Metnin adı farklı okumaları ve değerlendirmeleri beraberinde getirmiştir. Kaynak metnin adının çeviri söz konusu olduğunda nasıl yorumlandığı “3.2. Erek Dizge Bağlamında Çevirilerin Adlandırılması” başlıklı bölümde ele alınacaktır.

2.3. *Sanctuary*’nin Yazarı William Faulkner

Tam adı William Cuthbert Faulkner (1897-1962) olan Nobel ödüllü Amerikalı yazar, Mississippi doğumludur ve hayatının büyük bir kısmını doğduğu yerde geçirir. Yazdığı roman, öykü, şiir, deneme ve oyunlarda memleketi Güney’den beslenir. Faulkner için mekân Güney, konu insanın doğasıdır ve yazar parçalanabilen bireysel hayatlar aracılığıyla bir bütün olan sosyal organizmayı anlatır (Williamson, 1993, 6).

Faulkner, “gerçeğin gerçeklik kurban edilmeden sembolleştirilmesi” gerektiğine inanır (Volpe, 1964, 28). Belki de bu yüzden gerçek Güney’e paralel, Yoknapatawpha adında kurgusal bir Güney yaratır. Bu kurgusal Güney’de, aynı karakterleri birbiriyle ilintili olmayan romanlarda tekrar tekrar karşımıza çıkarır. Bu romanlarda Faulkner, insanın doğasında var olan değerleri modern dünyaya taşımayı başaramadığı için Güney’i eleştirir, ancak buradaki eleştirinin amacı Güney’i lanetlemek değil kurtarmaktır (Williamson, 1993, 359). Yazar, doğup yaşadığı coğrafyayı hikâyeleştirirken, iç savaş sonrası Güney’deki yaşamın dönüşümüne tanıklık eden romanlarında, karakterlerin üzerinden toplumsal boyutta yaşanan belirsizlikleri ve ahlaki çözümleri tasvir eder.

Faulkner’ın biçemi hayata bakış açısından izler taşır. Hayatın bir devinim olduğuna ve bu devinimle gelen hırs, güç ve zevkin insanı harekete geçirdiğine inanan yazarın biçiminin belirgin özelliği, noktasız cümleleridir. Sonu olmayan cümleler deneyimin her daim geçici, değişken doğasını yansıtmaları açısından önemlidir, çünkü Faulkner, noktanın beraberinde gelen nihai sonu olabildiğince ötelemeye, ertelemeye çalışır (Evans, 2008, 12). Anlatım biçemi açısından Faulkner’ın çeşitli deneyler yaptığı da söylenebilir. Mesela ilk eserlerine bakılacak olursa, Faulkner çoğunlukla zihin akışı metodu gibi karmaşık anlatım teknikleriyle oynar ve kurgusal yazında gösterdiği yaratıcılıkla okura bir bulmaca çözmeye deneyimi sunar (Bixler, 1995, 53-54). Bu metotla yazar, dış olaylardan ziyade karakterlerin zihnine odaklandığı için, okura

meydana gelen olayı değil sözü geçen olaydan anlatıcının zihninde kalanları sunar (Volpe, 1964, 33).

William Faulkner, adını Mark Twain ve Henry James gibi yazarlarla aynı düzleme taşıyıp 20. yüzyıl Amerikan edebiyatının en güçlü romancılarından olmayı başarır. 1929-1939 yılları arasında dört kalıcı eser ortaya koyar: *Ses ve Öfke*, *Döşeğimde Ölürlen*, *Ağustos Işığı* ve *Abşolom Abşolom!*. Bunlara 40'lı yaşlarının başlarında yazdığı *Tapınak*, *Çılgın Palmiyeler*, *Köy* ve *Kurtar Halkımı Musa* kitapları da eklendiğinde ortaya koyduğu başarı olağanüstü bir hâl alır. Bu başarının altında Faulkner'ın kişisel ve yerel boyutta sahip olduğu mitleştirme/mitopya yaratma gücü yatar (Bloom, 2008, 2).

Faulkner'ın yaşadığı dönemde Amerika'da sınıf, ırk ve cinsellik devingen ve tartışmalı mevzulardır. Faulkner Amerika'nın gerçeğindeki bu konuları kurgularına dâhil etmeyi başarır. Eserlerinde farklı sosyal sınıfların hayatta kalma mücadelesine yer veren Faulkner, iç savaş sonrası özgürlüğünü kazanan, ancak savaştan önceki yaşamıyla sonraki yaşamı arasında pek de fark olmayan siyahileri de anlatır. Irkçılık, Faulkner'ın büyüdüğü dönemde Amerikan toplumunda çok güçlü bir olgudur ve köleliğin çok yoğun yaşandığı Güney'deki kasaba ve şehirlerde ayrımcılığın herkes için bir de kişisel boyutu söz konusudur (Ladd, 2007, 133).

Bazı eleştirmenler, Faulkner'ın siyahilerden çok sık bahsettiğini, onları sempatiyle anlattığını, ancak bunun beyazları anlatırken gösterdiği tutku ve içtenlikle aynı olmadığını ifade eder (Parini, 2004, 3). Bu bakış açısına göre Faulkner, özellikle son romanlarında ırkçılıkla cesurca yüzleşir ama yine de beyazlara odaklandığından kurgusunda siyahların gerçeğini tam olarak yansıtamaz (age, 4). Ancak Afro-Amerikan tarihi ve kültürel çalışmalarının bugün geldiği noktada Faulkner'ı yeniden okumanın mümkün olduğunu düşünenler de söz konusudur. Siyahilerin yaşadıklarını kişisel olarak bilemese de, Faulkner olağanüstü gözlem yeteneği sayesinde onların hikâyelerini metinlerinde işlemeyi başarır (Ladd, 2007, 141). Faulkner'ın romanlarının hiçbirinde Afro-Amerikan bir ana karakter yoktur ama bu eksiklik Faulkner'ın ırkçılığı anlatmasına engel olmaz, çünkü ırkçılık Faulkner'ın anlatımında biyolojik bir mevzu olmaktan çok toplumsal ve dilsel bir oluşumdur (Bryant-Wittenburg, 1995, 146).

Irkçılığın beraberinde getirdiği toplumsal sınıf, Faulkner'ın romanlarında çok katmanlıdır (Leyda, 2007, 166). Sosyo-ekonomik değişkenler sadece siyahları

beyazlardan ayırmakla kalmaz, aynı zamanda beyazları da kendi içlerinde çeşitli katmanlara ayırır: ‘white trash’ (beyaz çöp) adı verilen beyaz fakir sınıf, orta sınıf ve aristokrat sınıfı. Sınıf kimliği, anlatıcının aklından geçen varsayımlarla ve bakış açısıyla okura aksettirilir. Örneğin kasabalı beyaz karakter kendisini kırsalın beyazlarından farklı görüp kimliğini ve konumunu muhafaza etmek için onları dışlayan bir tutum benimser, çünkü kırsaldaki beyaz, orta sınıf beyaz için bağınaz ve demodedir (Leyda, 2007, 168-169).

İrk ve sınıf tartışmaları, toplumsal cinsiyet rollerini de beraberinde getirir. Faulkner’ın yaşadığı Güney, Viktoryan düzenin hüküm sürdüğü, kadına ve erkeğe hem bireysel hem de çift olarak çeşitli rollerin biçildiği, aile kavramının kutsandığı bir coğrafyadır (Williamson, 1993, 365). Faulkner’ın erkek ve kadın karakterleri, muhafazakâr Güneyin kendilerine atfettiği toplumsal cinsiyet rollerine tezat özellikler barındırır. İdealize edilen kadın ve erkek rolleri ve birliktelikleri yerine, Faulkner’ın kitaplarında sevgisiz evlilikler, nikâhsız birliktelikler, tecavüz, fahişelik, iktidarsızlık, ensest, pedofili gibi durumlar anlatılır.

Fitzgerald ve Joyce gibi iyi bir eğitim alma ya da Hemingway gibi başka dünyaları deneyimleme fırsatı olmasa da Faulkner, Büyük Buhran’ın en zor zamanlarında bilinçli bir şekilde yaptığı işe bütün enerjisini adayarak şaheserler üretmeyi başarır (Parini, 2004, 428). Yazar, kendi çabasının karşılığında, okurdan sabır göstermesini, zaman zaman yaşattığı karmaşayı hoşgörüyü karşılama ve absürtlülüklerle göz yummasını bekler zira Faulkner’ı anlamak, tek seferden ziyade tekrarlanan okumalarla mümkündür (age, 429). Faulkner sadece okuması değil, çevirmesi de zor bir yazardır. Ancak Faulkner, çevirmenlerine büyük bir tatmin sağlar, çünkü çevirmenler için muhatap olunan yazar ne kadar zor olursa çevirinin zaferi de o kadar tatmin edici olur (Coindreau, 1971, 90). Çeviri sayesinde Türk edebiyat ve çoğuldizgesine Faulkner’ın nasıl kazandırıldığı, ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde anlatılacaktır.

3. WILLIAM FAULKNER VE *SANCTUARY* ADLI ROMANIN TÜRK KÜLTÜR VE EDEBİYAT DİZGESİNDEKİ YERİ

3.1. Erek Dizge Bağlamında *Sanctuary*

Sanctuary romanı, Türkçeye ilk olarak 1961 yılında *Kutsal Sığınak* adıyla çevrilir. Ender Gürol'un ilk çevirisi olarak Türk edebiyatında yerini alan bu çeviri, daha sonra Cem Yayınevi tarafından basılır. Nitekim tarihi belli olmamakla birlikte bu tezde kullanılan çeviri de Cem Yayınevi'ne aittir. Roman, daha sonra 1967 yılında Özay Sunar tarafından *Lekeli Günler* adıyla ikinci kez çevrilir ve Altın Kitaplar Yayınevi tarafından basılır. Son çeviri ise Necla Aytür tarafından *Tapınak* adıyla 2007 yılında gerçekleştirilir ve Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanır. Türkçeye yaklaşık yirmi eseri çevrilen Faulkner'in metinleri arasında *Sanctuary* romanı, üç çevirisi bulunan tek eser olması sebebiyle dikkat çeker. *Sanctuary*'e dair dikkat çeken bir diğer noktaysa romanın adının her çeviride farklı yorumlanmış olmasıdır. Çevirilerin adlandırılmasındaki yorum farklılığının sebepleri yapılacak metinsel analizle birlikte takip eden bölümde anlaşılmaya çalışılacaktır.

3.2. Erek Dizge Bağlamında Çevirilerin Adlandırılması

Metin adlarının çevirisi üzerine yapılan tartışmalarda araştırmacılar benimsedikleri bakış açılarına göre, farklı öneriler ve çözüm yolları sunar. Örneğin *Literary Translation: A Practical Guide* adlı eserinde Clifford E. Landers, kaynak metnin adının çeviride aynen kullanılabileceğini, farklı bir şekilde ifade edilebileceğini ya da çeviri metinden çıkarılabileceğini söyler (2001, 143). Landers, bu seçeneklerden birini tercih edecek olan çevirmenin yazara kıyasla daha fazla sorumluluk aldığını, çünkü çeviriye verilen adın metne dair bir yargı oluşturacağını belirtir (age, 142).

Landers'ın bakış açısına göre bir çeviri birimi şeklinde ele alınan metin adları, Christiane Nord için ayrı bir metin türüdür ve işlev odaklı bir bakış açısıyla çevrilmelidir (1995, 262). Nord, "Text Functions in Translation: Texts and Headings as a Case in Point" adlı çalışmasında bir metnin adının altı işlev üstlendiğinden

bahseder: ayırt edici (distinctive), üstmetinsel (metatextual), ilişkisel (phatic), göndergesel (referential), anlamlayıcı (expressive) ve duyumsal (appellative) (1995, 264). Bu işlevlerden ilk üçü birincilken son üçü ikincildir (age, 265). Nord’a göre metnin adını çevirebilmek için bir yandan kaynak kültürdeki işlevler erek kültüre taşınmalı, bir yandan da ortaya çıkacak metin adı erek kültürün normlarına uymalıdır. Bu süreçte amaç, geleneksel bakış açısının iddia ettiği gibi sadık bir çeviri ortaya koymak yerine, kaynağın maksadı ve ereğin beklentileri arasında denge kurmaktır (age, 268).

Nord’un işlevsel bakış açısını benimseyen Maurizio Viezzi ise “Titles and Translation” adlı çalışmasında metin adlarını çevirirken anlamı yeniden ifade etmenin bir zorunluluk olmaktan çıktığını belirtir (2013, 379). Viezzi’nin çalışmasında dikkat çeken bir diğer iddia ise metin adlarının çevirisinin masum olmadığıdır (age, 383). Ayrıca Viezzi’ye göre çeviri metne verilen ad, çeşitli sebeplerle kaynak metninkinden farklı olabilir: çeviride kaynak metnin adı açıklanmış olabilir, çevrilen ad metnin içeriğine değil türüne dair bilgi verebilir, metin farklı yorumlanıp adlandırmada metinlerarası bir ilişkisellik kurulabilir ya da metne verilen ad erek okur odaklı olabilir (age, 380-381).

Görüldüğü üzere, çevirilerin adlandırılması konusundaki araştırmalar, telif eserlerin adlandırılmasına benzer şekilde tanımlar, kategoriler ve işlevler gibi tartışma noktalarını ele almakta ve çevirmenin neler yapabileceğine dair çözüm önerileri sunmaktadır. Tezin bu kısmında, araştırma nesnesini oluşturan çevirilerin adlarına nasıl karar verildiği ve benzer karar mekanizmalarının metin içi çeviri kararlarında da etkili olup olmadığı irdelenmeye çalışılacaktır. *Sanctuary* adı her çeviride farklı yorumlanmış ve roman Türkçeye *Kutsal Sığınak*, *Lekeli Günler* ve *Tapınak* adlarıyla kazandırılmıştır. Buradaki farklılık kısmen eser adlarının bir anlatının en öznel ve en yoruma açık birimi olmasıyla açıklanabilir (Bobadilla-Pérez, 2007, 117). Ancak yine de *Sanctuary* romanı özelinde çevirmenlerin nihai kararlarının nasıl şekillendiğini anlamak için metin içi çeviri kararları da çalışmaya dâhil edilecektir.

Kutsal Sığınak (1961), *Lekeli Günler* (1967) ve *Tapınak* (2007) şeklinde çevrilen metin adlarına bakıldığında dikkat çeken ilk nokta birinci ve üçüncü erek metinlerin ‘sanctuary’ kelimesinin sözlük anlamını çağrıştırmasıdır. Sözlükte verilen tanımlar şöyledir:

1. a sacred place, eg a church, temple or mosque
2. a) a place where sb is protected from people wishing to arrest or attack them
b) such protection
3. an area where birds and wild animals are protected and encouraged to breed
(Hornby, 1995, 1040)

Birinci erek metin ilk maddede verilen ‘sacred place’ (kutsal mekân) ifadesinden yola çıkmış olabilir. Ayrıca, ikinci maddede verilen ‘a place where sb is protected from people wishing to arrest or attack them’ (kişinin kendisine saldırmak isteyen insanlardan korunduğu mekân) açıklamasını sığınak şeklinde yorumlayarak, ilk metnin çevirmeni erek metnin adına son şeklini vermiş olabilir. Üçüncü erek metinse ilk maddede kutsal mekâna örnek verilen ‘temple’ (tapınak) ifadesinden esinlenmiş olabilir. Metnin çevirmeni Necla Aytür, romanın esas kadın karakteri olan Temple’a dair şöyle bir tespitte bulunur:

Erdem ve güzelliğin timsali olan kadın kavramı, geleneksel Güney’de kutsallık mertebesindeyken, ‘yeni’ Güney’in kadını, adı “tapınak” anlamına gelen, ancak bu kavramdan çok uzak olan Temple’dır. Kalçasız, göğüssüz, aşırı boyalı, bakışları ile herkese meydan okuyan bir kızdır Temple. Çocuksu bir sorumsuzlukla hareket eder. Davranışları ile çevresindekilere zarar verdiğinin ya farkında değildir, ya da bunu umursamaz (Aytür, 2007, 7).

Çevirmen Aytür, metnin adına karar verirken Temple’ın adının Türkçe karşılığını esas aldığını söylemese de ‘tapınak’ kelimesinin hem kadın karakterin adı hem de kaynak metnin adının sözlükteki açıklamasının örneği olması, çevirmenin metnin adı konusundaki kararını etkilemiş olabilir.

Çeviri metinler arasında *Lekeli Günler* adıyla en çok dikkat çeken ikinci metindir. Bu metinde çevirmenin diğer ikisine kıyasla metne ve adlandırmaya başka bir yorum getirdiği söylenebilir. ‘Lekeli’ kelimesi kaynak metinde mahkeme salonunda gösterilen ve tecavüz aracı olan mısır koçanından bahsetmek için kullanılmıştır. Çevirmen Özay Sunar, burada geçen ‘stained’ (lekeli) kelimesini aldığı çeviri kararıyla metnin içinde kullanmaz, ancak ‘lekeli’ kelimesi metnin adında okurun karşısına çıkar. Metnin adına getirilen bu farklı yorumun metin içi çeviri kararlarında da benimsenmiş olduğu düşünülmektedir. Takip eden örneklerle, özellikle ikinci metinde alınan çeviri kararlarındaki bu yorumsal farklılık anlaşılmaya çalışılacaktır.

Örnek 1:

KM: There are so many of **them** (Faulkner, 1931, 62).

EM1: Amma da **insan** bolluğu var burada (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 36).

EM2: Burada o kadar çok **insan** var ki (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 55).

EM3: O kadar çok **adam** var ki (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 48).

Geceyi Old Frenchman Place’te geçirmek zorunda olduğunun farkına varan Temple, sakin kalmaya ve örnekteki cümleyi dile getirerek iyimserliğini korumaya çalışır. Temple etrafındaki adamların tehlikeli olabileceğinin ayırdındadır, ancak mevcut kalabalığın kendisinin yararına olduğunu düşünür. İçlerinden birinin ona zarar vermesi gibi bir durum söz konusu olursa diğerlerinin müdahale edeceğine inanır.

Kaynak metnin adına dair yaptığı çalışmada romanın adını Temple üzerinden okuyan Joseph Ugo, Temple’in bu inancını “kamu himayesi” (civil protection) (1983, 438) kavramı ile açıklar. Ugo’ya göre kamu himayesi altındaki kadın, aslında geleneksel ideoloji doğrultusunda eril dünyadan soyutlanmış, kutsanmış olduğu iddia edilen bir alana sıkıştırılmıştır, çünkü bu ideolojiye göre kadınlık da kutsanmıştır (1983, 437). Ancak geleneksel ideolojinin ve uygar toplumun yarattığı bu mitler içki imalathanesinde geçerli değildir. Temple ait olduğu toplumsal sınıf nedeniyle hayatı boyunca kamusal alanda ayrıcalıklı bir muamele görmüştür. Modern dünyada sahip olduğu ve kanıksadığı sosyo-ekonomik ayrıcalıklardan hayatında ilk defa Old Frenchman Place’te mahrum kalır ve tecavüze uğrar. Var olduğunu sandığı kamu himayesi ve dokunulmazlık hissi aslında bir yanılgıdır.

İngilizcede ‘them’ zamiri cinsiyetsiz bir kullanım olsa da metinde erkeklere işaret ettiği açıktır. Buna rağmen ilk iki erkek metin genelleme yapmış ve ‘insan’ demeyi tercih etmiştir. Üçüncü erkek metin zaminin işaret ettiği erkek cinsiyetini muhafaza eden bir çeviri kararı alıp ‘adam’ demeyi tercih eder. Bu örnekteki gibi erkeklerden bahsedildiği hâlde genellemeye gidilen bir başka çeviri kararı takip eden örnekte de söz konusudur.

Örnek 2:

KM: **Boys** will be **boys**, wont they? (Faulkner, 1931, 248).

EM1: **İnsanlar** hep bir, değil mi? (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 129).

EM2: **İnsanlar** her yerde insandır, değil mi? (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 187).

EM3: **Erkek** ne de olsa **erkektir**, değil mi? (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 163).

Horace, Temple’la görüşmek için Bayan Reba’nın genelevine giderken Senatör Snopes yolunu keser ve konuşma sırasında yukarıdaki cümleyi söyler. Temple’ın nerede tutulduğu konusunda Horace’ı bilgilendiren Snopes’un kendisidir, ancak konuşmasında sanki Horace oraya iş için değil başka amaçlarla gelmiş gibi bir ima vardır. Örnekte verilen cümlede de erkeklerin genelev ziyaretlerinde bulunmalarının olağan olduğunu, çünkü bunun bir ihtiyaç olduğunu ima eder. Ancak bir yandan da onunla böyle bir yerde karşılaştığını kimseye anlatmayacağı konusunda Horace’a söz verip yakınlık kurmaya çalışır. Hatta iyilik olsun diye Horace’a siyahi kadınların olduğu başka bir genelevin adresini verir.

Kaynak metinde genelev erkekler için gidilmesi normal bir mekân gibi anlatılırken, kadınlar için bir utanç sebebi gibi gösterilmektedir. Temple ortadan kaybolduğunda hakkında çeşitli dedikodular çıkar ve biriyle kaçtığı söylentisi yayılır. Ailesi söylentilere bir son vermek için yerel gazetede bir haber yayınlatır ve kızlarının bir akrabalarının yanına taşındığı bilgisini paylaşır. Ailenin Temple’ın genelevde olduğundan haberi yoktur, ancak yine de saygınlıklarını korumanın derdine düşerler. Hatta daha sonra işin aslı anlaşıldığında ve aile kızlarını bulduğunda bile genelevin bahsi hiç geçmez, sanki Temple hiç böyle bir mekânda kalmamış gibi davranılır.

İlk iki örnekte anlatılmaya çalışılan toplumsal cinsiyet, birinci ve ikinci erek metinlerdeki çeviri kararları ile yok sayılmıştır. İkinci örnekte birinci örneğin aksine herhangi bir zamir olmadığı, ‘boys’ denilerek kimden bahsedildiği net bir şekilde anlatıldığı hâlde, çevirilerde ‘insanlar’ denilerek bir genelleme yapılmıştır. Böylece kaynak metnin temel izleklerinden biri olan eril dünyanın ayrıcalıklı konumu birinci ve ikinci erek metinlere taşınmamıştır. Üçüncü erek metindeyse ilk iki metnin aksine örnekte anlatılan erkek imgesini işaret eden bir çeviri ortaya konmuştur. Toplumsal cinsiyetin erek metinlerde farklı yorumlandığı, aşağıdaki örneklerle de desteklenmeye çalışılacaktır.

Örnek 3:

KM: ‘**It better not born at all,**’ she said. ‘None of them had.’ (Faulkner, 1931, 253).

EM1: ‘**Doğmasa daha iyi olurdu,**’ dedi. ‘Hiçbiri doğmasaydı keşke.’ (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 132).

EM2: ‘**Keşke hiç doğmasalardı şu piçler.**’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 191).

EM3: ‘**Keşke o çocuk hiç doğmasaydı,**’ dedi. ‘Hiçbiri doğmasa.’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 166).

Horace, Temple’la görüşebilmek için genelevin sahibi Bayan Reba’yı ikna etmek zorundadır. Kadını etkileyeceğini düşünerek Ruby ve bebeğinden söz açar. Lee’ye yardım edilmezse asıl bu anne-bebek için hayatın zorlaşacağını anlatmaya çalışır. Horace’ın taktığı işe yarar. Bayan Reba söz konusu bir bebeğin hayatı olunca yumuşar, çünkü kendisi de çocuklara düşkündür ve farklı bir eyalette yaşayan dört çocuğun bakımını üstlenmiştir. Bayan Reba, örnekteki cümleyi söyleyerek, çocukların bu kadar zor şartlar altında yaşamak zorunda kalmalarındansa hiç doğmamış olmalarını diler.

Bayan Reba’nın bu dileği erek metinlere taşınırken, ikinci erek metinde kullanılan ‘piç’ kelimesi dikkat çeker. *Türkçe Sözlük*’te “evlilik bağı olmayan insanların sahip olduğu ya da babası bilinmeyen çocuk” şeklinde açıklanan (2011, 1923) bu kelime, akla Lee ile evli olmadıkları için Ruby’nin bebeğini getirse de kaynak metinde böyle bir kullanım ya da gönderme söz konusu değildir. Ancak ikinci erek metin ‘piç’ kelimesini çeviriye ekleyerek hem Ruby’nin bebeğini hem de Bayan Reba’nın sahiplendiği çocukları kast etmektedir.

Örnek 4:

KM: That was the only part of the whole experience which appeared to have left any impression on her at all: **the night which she had spent in comparative inviolation.** (Faulkner, 1931, 258).

EM1: Olayın yalnızca bu bölümü sanki, etkilemişti onu, **kimsenin doğrudan doğruya saldırıya uğramadan geçirdiği gece.** (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 134).

EM2: **Kimsenin kendisine tecavüz etmediği o geceden** kalan izler sadece bunlardı sanki. (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 194).

EM3: Başından geçen şeylerden yalnız bu bölümü onun üstünde bir iz bırakmış gibiydi: **Göreceli olarak rahat bırakıldığı geceydi bu.** (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 169).

Bayan Reba'yı ikna etmeyi başaran Horace, Temple'ın odasına çıkar ve ondan o gece yaşananları anlatmasını ister. Amacı Lee'nin masumiyetini kanıtlayacak detayları öğrenmek ve gerekirse Temple'dan mahkemede şahitlik etmesini istemektir. Temple başına gelenleri derli toplu bir şekilde anlatamaz, hatta bambaşka şeylerden bahseder. Old Frenchman Place'e dair aklında kalanlar tecavüze uğradığı sabahtan çok, Ruby'nin yardımıyla ahırda saklandığı ve güvende olduğu gecedir. Sabah yaşananları anlatmaktan özellikle kaçınır.

Sanctuary romanındaki temel olay bir tecavüz olsa da metin içinde 'tecavüz' kelimesi hiç geçmez. İkinci erek metnin çevirmeni örnekteki çeviri kararıyla yaşanan olayı doğrudan ifade etmiş, 'tecavüz' kelimesini eklemiştir. İkinci metindeki bu yorumsal eklemeler aşağıdaki alıntılarda da örneklendirilmektedir.

Örnek 5:

KM: There was a girl went abroad one summer that told me about **a kind of iron belt** in a museum a king or something used to lock the queen up in when he had to go away. (Faulkner, 1931, 261).

EM1: Geçen yaz Avrupa'ya giden bir kız söylemişti, müzelerin birinde gördüğü **demir bir kemerden** söz etmişti, kral mı ne, biri yolculuğa çıkınca kraliçesi o kemeri takarmış. (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 135).

EM2: Geçen yaz bir arkadaşım Avrupaya gitmişti. O anlatmıştı. Bir müzede **demirden bir bekâret kemeri** görmüş. Kral yahut bir başka erkek uzağa gideceği zaman karısına bu kemeri takarmış. (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 196).

EM3: Yazın yurtdışına giden bir kız vardı, o anlatmıştı, müzede **demirden bir çeşit kemer** varmış, bir memleketin kralı bir yere gitmesi gerekince kraliçeye bunu takar, kilitlermiş. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 171).

Horace'la konuşurken konudan konuya atlayan Temple, konuyu arkadaşlarından birinin anlattığı demir kemer mevzusuna getirir. Arkadaşı bu kemeri Fransa'ya gittiğinde bir müzede görmüştür. Temple, saldırıya uğradığı sabah Popeye'dan korunmak için bu kemere sahip olmayı dilediğinden bahseder.

İkinci erek metin Temple'ın bahsettiği bu kemeri tanımlarken 'bekâret' kelimesini ekler. Bekâret kelimesi *Türkçe Sözlük*'te "kızlık" şeklinde ifade edilmiştir (2011, 295).

Buradan hareketle bekâretin erek kültürde kadın cinsiyetiyle sınırlı bir kavram olarak görüldüğü söylenebilir. ikinci metne yapılan bu ekleme çevirmenin kültürel bir açıklama yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Benzer kültürel çağrışımlar son örnek için de söz konusudur.

Örnek 6:

KM: ‘Served him right.’ The driver said. ‘**We got to protect our girls.** Might need them ourselves.’ (Faulkner, 1931, 357).

EM1: ‘İyi oldu,’ dedi şoför. ‘**Kızlarımızı korumalıyız,** kendimize gerekir.’ (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 185).

EM2: ‘Hak etmişti,’ dedi şoför. ‘**Kızlarımızın namusunu korumamız gerek.** Bizim onlara ihtiyacımız olacak.’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 270).

EM3: ‘Layığını bulmuş. **Kızlarımızı korumalıyız.** Bize de gerekebilir onlar.’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 231).

Davayı kaybeden Horace, memleketinden ayrılıp terk ettiği karısına döner. Horace’ı almaya gelen şoför davadan haberdardır ve kasabalıların mahkemece suçlu bulunan Lee’yi linç ettiğini duymuştur. Şoföre göre kasabalılar Lee’yi bu şekilde cezalandırarak doğru davranmıştır. Yukarıdaki cümleyle şoför, Lee’nin uğradığı lincin haklılığını savunur.

İkinci çevirideki ‘namus’ kelimesi, daha önce tartışılan ‘bekâret’ gibi kadın cinsiyetine dair bir kavramsallaştırmadır. İkinci erek metinde kullanılan ‘namus’ ve ‘bekâret’ sözcükleri erek kültürde sadece kadına dair çağrışımlar barındırır¹⁰. Erek kültürdeki bu çağrışımlarla birlikte düşünüldüğünde, ikinci erek metinde “namusu korunması gereken” ve “bekâretin sorumluluğunu taşıyan” sadece kadın kimliğidir.

Tezin bu bölümünde *Sanctuary* romanının Türkçeye üç kez farklı adlarla çevrilmesinin sebepleri, ad ve metin ilişkiselliğinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Birinci ve üçüncü erek metin özelinde, çevirinin adlandırılması kararında kaynak metne verilen adın sözlükteki karşılığının etkili olduğu söylenebilir. Metin içi çeviri kararlarında ise birinci erek metin, ilk iki örnekte ikinci erek metninkine benzer çeviri kararları almış, bu sebeple kaynaktaki erkek imgesi çeviri metinde kaybolmuştur. Ancak, ilk iki örnek

¹⁰ “Namus” olgusunun Türkiye’de kadın öznelliği üzerinden dil, hukuk, cinsiyet ve çeviri ortak paydasında tartışıldığı bir araştırma için Bkz. Öner, 2018.

dışında, birinci erek metnin çeviri kararlarında üçüncü erek metne yakın bir yaklaşım gösterdiği iddia edilebilir.

Üçüncü erek metne verilen adın ve metin içi çeviri kararlarının daha iyi anlaşılabilmesi için çevirmen Necla Aytür'ün kaleme aldığı *Kitaplar Arasında* (2010) adlı çalışmasına başvurmak gerekir. Aytür, bu çalışmada çeviri konusundaki görüşlerini paylaşmış ve şu tespitlerde bulunmuştur: özgün metin zenginken çeviri metin daha yoksundur, çeviride ölümcül kayıplar söz konusu olabilir, hatta çok farklı iki dil arasında çeviri mümkün olamayabilir (2010, 161-172). Aytür'ün tespitlerinin temelinde yatan kaynak odaklılığın hem metnin adlandırılışında hem de metin içi çeviri kararlarında etkili olduğu söylenebilir. Çevirmen kaynak odaklılık vurgusu ile erek metnin adına karar verirken kaynak metnin adının sözlük anlamını tercih etmiş olabilir.

Erek metinler arasında en dikkat çeken *Lekeli Günler* adıyla ikinci erek metindir. Sadece metnin adında değil metin içi çeviri kararlarında da diğer iki erek metne kıyasla farklı yorumlar tespit edilmiştir. Erkek imgesine işaret eden ilk iki örnekte yapılan genellemelerle kaynak metinde anlatılan toplumsal cinsiyet olgusu göz ardı edilmiştir. İlk örnekte erkeklerin kadınlara zarar verebileceği, ikincisindeyse erkeklerin cinsel ayrıcalıkları ifade edilmektedir. Ancak yapılan genellemelerle, yani 'erkek' yerine 'insan' denilerek, erkeklerin kadınlar için zararlı ve toplumsal boyutta ayrıcalıklı oldukları erek metinde ifade edilmemiştir. Bu sebeple kaynak metnin temel izleklerinden biri olan toplumsal cinsiyet tartışmasının erek metinde kaybolduğu söylenebilir. Diğer örneklerde ise ikinci erek metindeki yorum farkı dikkat çekmektedir. Kaynak metinde olmayan çeşitli kelimeler, üçüncü örnekte 'piç', dördüncü örnekte 'tecavüz', beşinci örnekte 'bekâret', altıncı örnekte 'namus', erek metne dâhil edilmiştir. Çevirmenin metin içindeki bu tercihlerinin metnin adına karar verirken de etkili olduğu söylenebilir. *Türkçe Sözlük*'te 'leke' şu şekilde açıklanmaktadır "yüz kızartacak durum, namussuzluk, kara, şaibe" (2011, 1581). Aynı sözlükte 'lekeli' sıfatı "kötü tanınmış, lekelenmiş" (2011, 1581) açıklamasıyla verilir. Çevirmenin hem metin içi kelime tercihlerinden hem de çeviriye verdiği addan hareketle cinsiyetçi bir tutum sergilediği söylenebilir. Bu cinsiyetçi tutum eril dünyayı temize çıkarırken, kadına dair bekâret, namus gibi kavramları gündeme getirmiştir. İncelemenin sunduğu bulgulardan hareketle Maurizio Viezzi'nin çeviri metinlere verilen adların masum olmadığı (2013, 383) yönündeki iddiasının geçerli bir tespit olduğu söylenebilir.

3.3. Çevirmenler Hakkında Bilgi

3.3.1. Ender Gürol

İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu olan Ender Gürol, Boğaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü'nden emekli öğretim üyesi, aynı zamanda PEN yazarlar derneği üyesi ve bir NATO çevirmenidir. Teknik metin çevirmenliği konusunda da uzman olan Gürol, *Dünya Edebiyatçıları Ansiklopedik Sözlüğü* (1964) ve *Çağdaş İş Dünyası Sözlüğü* (2001) yazarlarındandır.

Ernest Hemingway (*Silahlara Veda* 1999), Charles Dickens (*Oliver Twist* 1963), Nikos Kazancakis (*Allah'ın Garibi* 1974, *Günaha Son Çağrı* 1984), Aldous Huxley (*Cesur Yeni Dünya* 1989) ve Conan Doyle (*Baskerviller'in Köpeği* 1963) gibi bilinen yazarlardan yaptığı çevirilerle tanınır. Gürol, sadece roman çevirmekle kalmaz, çeşitli bilimsel eserleri de Türkçeye kazandırır. Bertrand Russell (*Evlilik ve Ahlak* 1963, *Neden Hristiyan Değilim?* 1972), Carl Jung (*Psikoloji ve Din* 1965) ve Will Durant (*Felefe Klavuzu* 1973) çevirileri de yapar. Yaptığı çevirilerin yanı sıra Freud'un yaşamını konu edinen *Sigmund Freud* (1978) başlıklı bir derleme kitap ve *Öyküler Betiği* (2002) adını verdiği bir öykü dizisi de kaleme alır.

Gürol, Türkçeye kazandırdıklarının yanı sıra Türk edebiyatının tanıtımında da önemli bir yere sahiptir. Mario Levi'den *İstanbul Bir Masaldı* (*İstanbul was a Fairy Tale* 2012), Ahmet Hamdi Tanpınar'dan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (*The Time Regulation Institute* 2001), Ahmet Haşim'den *Frankfurt Seyahatnamesi* (*The Frankfurt Journal* 2012) ve Tahsin Yücel'den *Gökdelen* (*The Skyscraper* 2013) kitabının İngilizce çevirilerini de yapmıştır.

Çevirinin dışında farklı sektörlerde deneyim sahibi olan Gürol, çeşitli hava yollarında çalışmış, halkla ilişkiler müdürlüğü de yapmıştır. Kendisi Türkiye Halkla İlişkiler Derneği kurucu üyesidir. Ayrıca bir dönem Fransız Kültür Merkezi Genel Sekreterliği görevini de üstlenmiştir.

Toplamda elliden fazla roman, bilimsel kitap ve şiir çevirisi kaleme almış olan Gürol'un kariyerinde *Sanctuary* romanı, çevirmenin ilk ürünü olarak dikkat çekmektedir.

3.3.2. Özay Sunar

İkinci çeviriyi gerçekleştiren Özay Sunar, çevirmen kimliği ile ön plana çıkar. Sunar, Agatha Christie (*Beklenmeyen Şahit* 1961), John Steinbeck (*Acı Hayat* 1963, *Tatlı Perşembe* 1964, *Bitmeyen Kavga* 1965) ve Harper Lee (*Bülbülü Öldürmek* 1963) gibi ünlü yazarların eserlerini Türkçeye kazandırmıştır. Ayrıca 1958 Nobel Ödülü'nü Boris Pasternak'a kazandıran *Doktor Jivago* (1965) romanının da çevirmenidir.

3.3.3. Necla Aytür

Son çeviriyi gerçekleştiren Necla Aytür, Ankara Üniversitesi Amerikan Kültür ve Edebiyatı Bölümü emekli öğretim üyesidir. Aytür, doçentlik çalışmalarını William Faulkner üzerine yapmış, aynı zamanda Amerika'da çeşitli üniversitelerde Amerikan edebiyatı üzerine çalışmış ve dersler vermiştir. *Tapınak* çevirisinin yanı sıra Faulkner'dan 2002'de *Kurtar Halkımı Musa* (*Go Down Moses*), 2011'de *Çılgın Palmiyeler* (*The Wild Palms*), 2012'de *Yenilmeyenler* (*The Unvanquished*) kitaplarını da -son ikisini Ünal Aytür'le birlikte olmak üzere- çevirmiştir. Toplamda dört çeviriyle Faulkner'ı Türkçeye en çok çeviren kişidir. Faulkner'ın dışında Henry James (*Bir Kadının Portresi* 1995, *Yürek Burgusu* 2006) ve Kate Chopin (*Uyanış* 1990) çevirileri de yapmıştır. Ayrıca farklı etnik kökenlerden çağdaş kadın yazarların kaleme aldığı öyküleri çevirmiş, bunları da *Başka Bir Amerika* (1999) başlığı altında bir öykü dizisi olacak şekilde derlemiştir.

Necla Aytür'ün çeşitli konulardaki yazılarını topladığı deneme türündeki *Kitaplar Arasında* (2010) adlı çalışması Yapı Kredi Yayınları tarafından “iyi bir edebiyat kılavuzu”¹¹ olarak tanıtılır. Kitap iki kısımdan oluşur. Aytür, birinci kısımda genel olarak Amerikan edebiyatını etkileyen akımlardan, Amerikalı şair ve yazarlardan, üniversitelerde yabancı dil öğretiminin nasıl olması gerektiğinden bahseder ve *Moby Dick*, *Deniz Kurdu*, *Silahlara Veda* ve *Muhteşem Gatsby* gibi Amerikan edebiyatının önde gelen eserlerine dair metin çözümlemeleri yapar. Bu kısımda “Çeviri Üzerine Düşünceler” başlıklı bir bölüm de mevcuttur.

Kitabın ikinci kısmı ise tamamen William Faulkner üzerinedir. Bu kısımda Faulkner'ın yaşamı, insan, doğa ve din gibi konuların eserlerinde nasıl yer aldığı anlatılır. Ayrıca Faulkner'dan Türkçeye yapılan ilk çevirilere dair bilgi veren Aytür,

¹¹ <http://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/kitaplar-arasinda>. Erişim 21.09.2017

Döşegimde Ölürlen, Tapınak, Abşalom, Abşolom! ve Kurtar Halkımı Musa adlı Faulkner eserlerinin de çözümlemesini yapar. Aytür, bu kısımda ikisinin de Güneyli olmasından yola çıkarak bir de Faulkner ve Yaşar Kemal'i özdeşleştiren bir bölüm kaleme almıştır.

Kitabın ilk kısmında yer alan “Çeviri Üzerine Düşünceler” başlıklı bölümde Aytür, benimsediği çeviri yaklaşımına dair ipuçları verir. Kültürümüze katkıda bulunmak adına yabancı bir dili iyi bilen her aydının çeviri yapması gerektiğine inanan Aytür’e göre insanlığın ortak malı olan bilgi birikimi paylaşılmalıdır (Aytür, 2010, 159). Çevirinin gerekliliğini savunan Aytür, neyin çevrileceğini her alanın uzmanının bileceğine, çünkü çeviri için sadece kelime dağarcığına sahip olmanın yetmeyeceğine, ayrıca konuya da hâkim olmak gerektiğine inanır (age, 159).

Aytür, çevrilecek her metnin yeni çeviri sorunları ürettiği (age, 160) iddiasından yola çıkarak, neyin nasıl çevrilmesi gerektiğine dair çeşitli önerilerde bulunur. Yazarların biçemlerinin süs olmadığını, belli bir amacının olduğunu ifade eden Aytür, biçemle anlamın iç içe olduğunu, yazarın biçemle amaçladığının çeviride de çevirmen tarafından gerçekleştirilmesi gerektiğine inanır (age, 161-162). Örneğin, Aytür’e göre yazar uzun cümleler kuruyorsa çevirmen bunları parçalamadan çevirmek durumundadır.

Aytür, biçemin yanı sıra metnin dil özellikleri konusunda da görüşlerini paylaşır. Örneğin, simgesel dil kullanımı söz konusu olduğunda çevirmenin kaynak metindekilere benzer çağrışımlar yakalamak için yaptığı bir buluşla bazen mutlu olduğunu, bazense “*özgün metnin zenginliği yanında çeviri metnin yoksunluğunu*” görüp pişman olduğunu belirtir (age, 166, vurgu bana ait). Aytür’e göre çevirmenin zorlu işlerinden biri de yazarın kasıtlı olarak belirsiz bıraktığı durumlardır. Bu tarz durumlarda yapılması gereken, metne yorum getirmek değil, erek dilde kaynak dildekine yakın çağrışımları olan kelimeleri bulup çözümlemektir; aksi takdirde “*çeviride ölümcül kayıplar*”dan söz edilebilir (age, 169, vurgu bana ait). Aytür, çeviride lehçelerin karşılığının bulunmadığını ancak bu durumda eğitimsiz kimselerin günlük konuşmaları erek metne yansıtılarak kaynak metinde lehçe kullanıldığına dair ipucu verilebileceğini belirtir (age, 172). Önerdiği bütün çözümlere rağmen Aytür, “*tam bir çevirinin gerçekten olamayacağına*”, çünkü çeviri sırasında “*özgün metinlerin bir şeyler yitirdiğine*” ancak yine de “*iyi bir yapıtın iyi çevirisinde özgünden kalan pek çok şey*” olacağına dikkat çeker (age, 173, vurgu bana ait).

Necla Aytür'ün çeviriye dair paylaştığı düşüncelerin ve çeviride olası sorunlar için önerdiği çözümlerin her seferinde kaynak metnin üstünlüğüne işaret ettiği söylenebilir. Aytür'ün çeviriye dair söylemlerindeki 'eksiklik', 'imkânsızlık' ve 'kayıp' vurgusu, kaynak metin odaklı tutumunun yansımaları olarak görülebilir. Aytür'ün önerdiği çeviri çözümlerini ve kaynak metin odaklı tutumunu *Sanctuary* bağlamında değerlendirmek için çevirmenin yeniden çeviri sürecinde aldığı kararlar beşinci bölümde incelenecektir.

3.4. Erek Dizge Bağlamında William Faulkner

Türkiye'de Faulkner'a duyulan ilgi, 1949 yılında yazarın Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmasından sonra başlar. Faulkner, Türk edebiyat dizgesine 1952 yılında ilk kez Talat Sait Halman'ın *Duman (Knights Gambit)* çevirisi ile giriş yapar. Halman'ın çevirisi, 1963 yılında Varlık, 1991 yılında Can Yayınları tarafından basılır. Halman, *Varlık*, *Yeditepe*, *Türk Dili*, *Yenilik*, *Seçilmiş Hikâyeler*, *Forum*, *Dost*, *Değişim*, *Tercüme*, *A Dergisi*, *Pazar Postası*, *Yücel*, *Yeni Ufuklar* dergilerini ve gazetelerde çıkmış çeviri ve yazıları tarayarak *Varlık* dergisinde o zamana kadar yapılan Faulkner çevirilerinin kronolojik bir sıralamasını sunan bir yazı da yayımlar. Halman, bu yazıda Faulkner'a duyulan ilginin yetersiz olduğunun altını çizer ve başlıca eserlerinin hâlâ Türkçeye kazandırılmamış olmasından yakınır (Halman, 1963, 48).

Başlangıçtaki ilgisizliğe rağmen William Faulkner zamanla Türk edebiyat ve kültür dizgesinde kendine özel bir yer edinir. Tablo 1'de şimdiye dek Türkçeye kazandırılan Faulkner eserlerinin bir listesi verilmiştir.

Tablo 1: William Faulkner'ın Türkçeye Çevrilen Eserleri

1952	<i>Knight's Gambit</i>	<i>Duman</i>	Öykü	Talat Sait Halman	Varlık
1956	<i>Doktor Martino & Other Stories</i>	<i>Doktor Martino</i>	Öykü	Bilge Karasu	Yenilik
1959	<i>Red Leaves</i>	<i>Kırmızı Yapraklar</i>	Öykü	Ülkü Tamer (ilk çevirisi)	Ataç
1961	<i>Sanctuary</i>	<i>Kutsal Sığınak</i>	Roman	Ender Gürol	Cem

1965	<i>The Sound and The Fury</i>	<i>Ses ve Öfke</i>	Roman	Rasih Güran	Remzi
1965	<i>As I Lay Dying</i>	<i>Döşegimde Ölerken</i>	Roman	Murat Belge	İletişim
1967	<i>The Bear</i>	<i>Ayı</i>	Öykü	Murat Belge	İletişim
1967	<i>Sanctuary</i>	<i>Lekeli Günler</i>	Roman	Özay Sunar	Altın Kitaplar
1968	<i>Light in August</i>	<i>Ağustos Işığı</i>	Roman	Murat Belge	İletişim
1968	<i>Soldier's Pay</i>	<i>Aşk ve Ölüm</i>	Roman	Vahdet Gültekin	Güven
1985	<i>Sartoris</i>	<i>Sartoris</i>	Roman	Gülten Yener	Can
1989	<i>Mayday</i>	<i>Bir Mayıs Günü</i>	Öykü	Semih Aközlü	Ara
1993	<i>That Evening Sun</i>	<i>O Akşam Güneşi</i>	Öykü	Hamdi Koç	YKY
1994	<i>The Wishing Tree</i>	<i>Dilek Ağacı, Bir Masal</i>	Çocuk Öykü	Ülker İnce	Can
2000	<i>Absalom Absalom</i>	<i>Abşolom, Abşolom!</i>	Roman	Aslı Biçen	YKY
2002	<i>Go Down Moses</i>	<i>Kurtar Halkımı Musa</i>	Roman	Necla Aytür	YKY
2004	<i>The Hamlet</i>	<i>Köy</i>	Roman	Deniz Ilgaz	YKY
2007	<i>Sanctuary</i>	<i>Tapınak</i>	Roman	Necla Aytür	YKY
2011	<i>The Wild Palms</i>	<i>Çılgın Palmiyeler</i>	Roman	Necla Aytür-Ünal Aytür	YKY
2012	<i>The Unvanquished</i>	<i>Yenilmeyenler</i>	Roman	Necla Aytür-Ünal Aytür	YKY

4. KAYNAK DİZGEDEKİ *SANCTUARY* VE *SANCTUARY: THE ORIGINAL TEXT* ADLI ROMANLAR ÜZERİNE İNCELEME

Bu bölümde William Faulkner'ın *Sanctuary* adlı kitabında gerçekleştirdiği yeniden yazım çeviribilim bağlamında incelenecektir. Sözü geçen yeniden yazım, kaynak kültürde çeşitli tartışmalara sebep olsa da şimdiye dek çeviribilim odaklı bir bakış açısı ile değerlendirilmemiştir.

1931'de yayımlanan *Sanctuary* kitabı 1981'de yayımlanan *Sanctuary: The Original Text* adlı metnin yeniden yazımı olmasına rağmen, kaynak kültür tarafından kaynak metin olarak sunulmuş; erek kültür tarafından da çevrilerde kaynak metin olarak temel alınmıştır. Bu sebeple çalışmada *Sanctuary: The Original Text* adlı kitap özgün metin; *Sanctuary* adlı kitap ise kaynak metin olarak anılacaktır.

4.1. Gideon Toury'nin Norm Kavramı Üzerinden Özgün Metin Kaynak Metin İlişkisinin İncelenmesi

Çeviribilim alanında kabul görmüş en yaygın çeviri tanımının ve gruplandırmasının Roman Jakobson'a ait olduğu söylenebilir. Jakobson'un "diliçi çeviri" (rewording), "dillerarası çeviri" (translation proper) ve "göstergelerarası çeviri" (transmutation) (Çev. Albayrak, 2004)¹² çeviri şeklinde açıkladığı üçleme geleneksel bakış açısının savunduğu dilbilimsel paradigmaya dayanır. Bu üçleme iki sebeple tatmin edici olmaktan uzaktır: birincisi bu gruplandırma sadece metinlere yani alenen ortada olan göstergebilimsel birimlere uyarlanabilir, ikincisi ise metinler, özellikle de sözel olanlar, tek bir kategoriye dâhil olmayabilir çünkü çeviri sırasında birden çok dizgesel sınırı geçebilir (Kırş. Toury, 1986, 1113).

Dilbilimsel paradigmanın hem süreç hem de ürün şeklinde verdiği çeviri tanımı, kültürel paradigmanın öncülerinden Gideon Toury'ye göre terminolojik açıdan sorunludur. Toury, çevirinin hem süreç hem de ürün olarak tanımlanmasının

¹² Görüldüğü üzere bu dilbilimsel bakış çerçevesinde sadece dillerarası çeviri "gerçek anlamda çeviri" olarak tanımlanır. Jakobson'un söz konusu kavramsallaştırmasına ilişkin tartışmalara "5.1.1.Diliçi Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar" başlıklı bölümde yer verilecektir.

sistematik bir çeviri tartışmasının önünde büyük bir engel oluşturduğunu düşünür, çünkü Toury'ye göre çeviride süreç ve ürün her ne kadar bağlantılı olsa da aralarında bire bir temsiliyet ya da sebep-sonuç ilişkisi kadar basit bir durum söz konusu olmayabilir. Nitekim çeviri olarak tanımlanan sürecin sonunda ortaya çıkan ürünlerin her zaman çeviri olarak tanımlanmadığı durumların yanı sıra, çeviri olduğu kabul edilen olguların salt bir çeviri sürecinin ürünü olmadığı durumlar da söz konusudur (age, 1111). Geleneksel çeviri tanımının sebep olduğu bu karmaşaya son vermek amacıyla Toury, erek metin odaklı varsayılan çeviri kavramını önerir ve bu kavramı şu şekilde tanımlar:

Erek kültürde çeviri olarak sunulan ya da kabul edilen her şey çeviridir. Bu sebeple çevirinin doğası önceden belli ya da sabit değildir. Hatta burada sözü geçen çevirinin genel anlamda ne olduğundan ziyade çevirinin aslında ne olduğu ve belirtilen farklı koşullar altında çevirinin ne olabileceğinin beklentisidir (Toury, 1995, 32).

Toury, bir metnin çeviri olarak varsayılabilmesi için üç koşul önerir. Birincisi, kaynak metin koşuludur, yani farklı bir kültür ya da dilde daha önceden var olan bir kaynak metin bulunmak zorundadır. İkincisi, aktarım koşuludur ki bununla kastedilen de kaynak metinden erek metne yapılan aktarımdır. Sonuncusu da kaynak metinle erek metin arasındaki metinlerarasılıktan bahseden ilişkisellik koşuludur (age, 33-35). Bu üç koşul da farklı dil ve kültürler üzerinden tartışılarak özellikle dillerarası çeviri için ifade edilmiş olsa da sözü geçen koşullar diliçi çeviri bağlamında da tartışılabilir. Nitekim diliçi çeviride de önceden yazılmış bir kaynak metin, bu metinden erek metne aktarım ve ortaya çıkan iki metin arasında doğal bir metinlerarası ilişki söz konusudur. Dillerarası çeviriden farklı olarak bu aktarımın aynı dil içinde gerçekleşmiş olması Toury'nin koşullarıyla da çelişmez, çünkü bir dil aktarımı yine de mümkündür. Aynı dili konuşmak bir kültürün yegâne bağlayıcı unsuru olamayacağı gibi her kültürde alt-kültürlerin varlığı kaçınılmaz bir gerçektir. Bu bakış açısı çerçevesinde, aynı kültür içinde bir dil aktarımının gerçekleşebileceği söylenebilir.

Toury'ye göre, çeviri dizgesel sınırlar arasında gerçekleşen ya da icra edilen bir eylem ya da süreçtir. Çeviride belli bir kültürel dizgenin işlevsel bir ögesi olan göstergebilimsel bir birim başka bir kültürel dizgenin göstergebilimsel birimine çevrilir, ancak bu dönüşüm sırasında önceki ve sonraki birimler arasında eşdeğerlik olarak bilinen temel ilişkinin korunması için değişmez nitelikteki bazı bilgiler muhafaza edilir (Krş. Toury, 1986, 1112).

Bu bağlamda, çeviriye kültürel göstergibilim çerçevesinde yaklaşan Toury'nin sınıflandırmasına göre esasen iki tür çeviri vardır: “göstergelerarası çeviri” ve “göstergeiçi çeviri”. Birincisi, dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstergeler aracılığıyla çevirisi şeklinde tanımlanırken ikincisi hem diliçi hem de dillerarası çeviriyi kapsar (age, 1114). Dizgeler arası aktarımın kültürel boyutu, çevirinin iki dizge arasındaki olası ilişkinin otomatik bir sonucu olarak algılanmaması gerektiğini vurgular. Bu boyut çevirinin kültürel bir alanda gerçekleştiğini ya da icra edildiğini gösterir niteliktedir. Nitekim kültürel normlar çevirinin nasıl yapılacağını şekillendirir (age, 1116). Toury, çevirinin bir kaynak metin üzerinden erek metin üretmekle sınırlandırılmayacağını söyler. Bilakis, çeviri eylemi sosyo-kültürel değişkenleri de içine alan çok daha karmaşık bir mevzudur. Çeviri, normlar tarafından denetlenen bir eylemdir ve normlar sadece bütün çeviriler için değil, çevirinin bütün aşamaları için geçerlidir (Krş. Toury, 1995, 54-58).

Bu çalışma kapsamında, basit bir yeniden yazım mı yoksa bir diliçi çeviri örneği mi olduğu sorgulanan *Sanctuary* romanının Toury'nin normları çerçevesinde irdelenmesi amaçlanmaktadır. Diliçi çeviri bağlamındaki bir çalışmayı özellikle dillerarası çeviri için düşünülmüş bir kurama dayandırmak olası görünmeyebilir, ancak daha önce yapılan çeşitli çalışmalarda diliçi çeviri örneklerinin çeviri normları ya da varsayılan çeviri kavramı ışığında değerlendirildiği görülmüştür. Bu çalışmalardan ikisinin tespitlerine kısaca değinilecektir.

“Is Change Necessary? A Study of Norms and Translation Universals in Intralingual Translation” (2014) başlıklı yüksek lisans tezinde Anlaug Ersland, İngiliz İngilizcesi ile yazılan bir kitabın Amerikan İngilizcesine çevrilmiş nüshasındaki çeviri kaymalarını ve normlarını inceler. Ersland, Atlantik ötesi bu diliçi çevirinin dillerarası çeviriyi etkilediği düşünülen bütün normlara ve kaymalara maruz kaldığı sonucuna ulaşır (2014, 88). Amerikan İngilizcesi ile yazılan nüshadaki normlar, erek dilin ve kültürün politikalarına ve uygulamalarına uymakta ve böylece Toury'nin öncül norm tanımındaki gibi kabul edilir bir çeviri ürünü ortaya koymaktadır (Ersland, 2014, 86).

“Intralingual Intertemporal Translation as a Relevant Category in Translation Studies” (2016) başlıklı makalesinde Hilla Karas ise, diliçi zamanlararası çevirinin ayrı bir kategori olarak ele alınması gerektiğini savunur. Bu kavramın çeviri olarak kabul edilip edilmeyeceğini tartışırken Toury'nin varsayılan çeviri kavramını kullanır. Karas, Toury'nin varsayılan çeviri tanımının diliçi çeviriyi kapsayıp kapsamadığının

kişinin yorumuna bağlı olduğunu ifade eder (Karas, 2016, 451). Toury'nin açık uçlu esnek tanımını temel alarak diliçi zamanlararası çevirinin ayrı bir çeviri kategorisi olarak değerlendirilebileceği sonucuna ulaşır (age, 425- 462).

Bu tezin inceleme nesnesini oluşturan *Sanctuary* romanının yeniden yazımı, yüzeysel bir bakış açısıyla sıradan bir metin düzeltmesi olarak değerlendirilebilir. Ancak bu tezde diliçi çeviri ve bunu takiben öz-çeviri kavramları tartışmaya açılarak *Sanctuary* romanının bir diliçi öz-çeviri olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı sorgulanacaktır. İlk metin ve yeniden yazım sonrası ortaya çıkan metin arasında yapılacak bir kıyaslama ile yeniden yazım sürecinde yazarın aldığı kararların sonuçları anlaşılmalı çalışılacaktır. Bu metinsel karşılaştırmının, süreç öncesi çeviri normlarını, çeviri süreci normlarını ve öncül normları anlamaya yardımcı olacağı düşünülmektedir.

4.1.1. Süreç Öncesi Çeviri Normları Işığında Bir İnceleme

Süreç öncesi çeviri normları, çeviri politikası ve çevirinin doğrudanlığı olmak üzere iki grupta düşünülür (Toury, 1995, 58).

4.1.1.1. Çeviri Politikası

Çeviri politikasıyla neyin çevrilebilir olduğuna karar verilir. Çeviri yoluyla belli bir kültüre kazandırılacak metin türlerinin yanı sıra, tek tek metin seçimini de çeviri politikası belirleyebilir. Farklı metin türleri ve yayınevlerine göre farklı politikalardan söz edilebilir. Bu farklılıklar çeviri politikalarındaki ilişkiselliği anlamak adına verimli bir çalışma sahası olabilir (age, 58).

Sanctuary bağlamında süreç öncesi çeviri normları kapsamında editörün ilk taslağı reddetmiş olması, belli bir yayın politikasının izlendiğinin işareti olarak düşünülebilir. Roman, Yasaklama Dönemi (Prohibition Era 1920-1933) adı verilen alkolün üretiminin, taşınmasının ve satışının yasak olduğu bir zamanda geçer. Dönemin yazarları bu uygulamaya eleştirel yaklaşır ve dönemin edebiyatı da zamanın gerçekliğinin yansımalarını taşır. *Sanctuary* kitabında dönemin gerçekliğini yansıtan öğeler Faulkner'ın hapis cezası konusunda uyarılma sebepleri olabilir. Ancak bu uyarıya rağmen, Faulkner yeniden yazılan metinde kanun dışı tipleri, ahlaki değerlerin çatışmasını, sınıf ve ırk mevzularını muhafaza eder. Hatta Yasaklama Dönemi'nin gerçekliğini yansıtmada konusunda o kadar başarılıdır ki “roman Yasaklama Dönemi taşıra hayatının bir edebî tasviri olarak da düşünülebilir” (Drowne, 2000, 64).

Faulkner'ın editörle bir uzlaşya varabilmek adına metni yeni bir bağlama oturttuğu söylenebilir. Ancak metnin yeni bağlamını şekillendirirken yazarın dönemin gerçekliğini yansıtan öğeleri korumak için bilinçli kararlar aldığı da gözlemlenmektedir. Yazarın aslında bir yandan yayınevinin çeviri politikasına uygun bir eser ortaya koymaya çalışırken, aldığı mikro kararlarla bir yandan da genel tercihe uymadığı görülmektedir. Ancak bu durumda yine de bir düzenlilikten söz edilebilir. Toury'ye göre çeviride alınan her kararın genel tercihe uyması gerektiği beklentisi gerçekçi değildir, çünkü düzenliliğin mutlak bir doğası yoktur (Toury, 1995, 57). Bu görüşten hareketle genel tercihe rağmen alınan bu çeviri kararlarının aslında yeterlilik ve kabul edilebilirlik arasında bir uzlaş sağlamayı amaç edindiği söylenebilir.

4.1.1.2. Çevirinin Doğrudanlığı

Çevirinin doğrudanlığı çevirinin kaynak metinden mi yoksa ara dillerdeki başka metinlerden mi yapıldığı ile ilgilidir (Toury, 1995, 58).

Kaynak kültür bağlamında çalışılan örnek dillerarası bir çeviri olmadığından, çevirinin doğrudanlığı üzerine dil değişikliği odağıyla konuşmak mümkün değildir. Sonuç olarak kaynak kültürde aynı dilde yazılmış iki metin söz konusudur. Tez kapsamında incelenen erek metnin kaynağını oluşturan *Sanctuary* adlı roman *Sanctury: The Original Text* adlı romanın bir diliçi çevirisi şeklinde düşünülebilir. Tartışmanın bu boyutu, yani çevirinin doğrudanlığı, beşinci bölümde dil odağıyla değil de metin odağıyla irdelenecek; erek kültürde bir dolaylı çevirinin söz konusu olup olmadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

4.1.2. Çeviri Süreci Normları Işığında Bir İnceleme

Çeviri süreci normlarından, çeviri eylemi sırasında alınan kararı betimlemek üzere yararlanılır. Bu normlar metnin matriksini, başka bir deyişle dilsel malzemenin metin içi dağılımını ve metnin dilsel olarak yeniden nasıl oluşturulacağını belirler. Dolayısıyla çeviri sürecinde nelerin muhafaza edilip nelerin değiştirileceğine çeviri süreci normları karar verir (age, 58). Çeviri süreci normları, matriks normlar ve metinsel-dilsel normlar olmak üzere ikiye ayrılır.

4.1.2.1. Matriks Normlar

Matriks normlar, bir çevirinin tam olup olmadığı, kaynak metindeki malzemenin erek metinde nasıl dağıtıldığı ve metnin bölümlendirilmesi ile alakalıdır. Yer değiştirmeler,

eklemeler ve çıkarmalar matriks normları ilgilendiren çeviri kararlarıdır. Bu matriks olgular arasında kesin sınırlar çizmek mümkün olmasa da araştırmada amaç, kesin açıklamalar yapıyormuşçasına hiç kimsenin hiçbir zaman emin olamayacağı sonuçlara ulaşmak değil, açıklayıcı varsayımlarda bulunmaktır (Toury, 1995, 58-59).

Metinsel karşılaştırma sonucunda tespit edilen yeniden yazım sürecinin kararları üç başlık altında örneklendirilecektir: yer değiştirmeler, eklemeler, çıkarmalar.

4.1.2.1.1. Yer Değiştirmeler

Sanctuary: The Original Text (1981) adıyla yayımlanan kitap 27 bölüm ve 291 sayfa, *Sanctuary* (1931) adlı kitap 31 bölüm ve 380 sayfadan oluşmaktadır. Artan bölüm ve sayfa sayısı kısmen metin içi yer değiştirmelerle açıklanabilir. Özgün metinde farklı mekân ve zamanlarda geçen birden çok olay, zamanda ileri atlamalar ve geri dönüşlerle tek bir bölümde verilirken, yeniden yazılan metinde her bir olayın sırayla ve ait olduğu zaman diliminde anlatıldığı görülmektedir. Özgün metnin bölümleri zamanda sıçrayışlarla çok daha uzun ve karmaşık bir hâldedir.

Yeniden yazılan metinde ise kronolojik anlatım tercih edildiğinden değişen mekân ve zamana göre özgün metnin bölümleri parçalanmış, farklı olayların kendi bağlamlarında farklı bölümlerde anlatılmasının önü açılmıştır. Bu sayede bölümler kısılırken, metnin toplam bölüm sayısı artış göstermiştir. Yeniden yazım sadece uzun bölümleri kısaltmakla kalmamış, özgün metinde bir olayla ilgili farklı bölümlere dağıtılan detayların yeniden yazılan metinde tek bir bölüm altında toplanmasını sağlamıştır. Özgün kitapta, olaylar sondan başlayıp geriye doğru verilir. Zamansal atlamaların yoğun olarak kullanıldığı bilinç akışı tekniğinin metne hâkim olduğu söylenebilir. Yeniden yazılan metinse anlatımda karakterlerin zihninden uzaklaşmayı tercih etmiştir. Bahsi geçen bu durumlar metinlerden yapılan alıntılarla örneklendirilmeye çalışılacaktır.

Örnek 1: Yer Değiştirmeler

Bu örnekte özgün ve kaynak metinlerin başlangıçları incelenecek ve yeniden yazımla metin içi olay örgüsünün baştan itibaren nasıl değiştiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

ÖM: *Sanctuary: The Original Text*

Each time he passed the jail he would look up at the barrel window, usually to see a small, pale, patient, tragic blob lying in one of the grimy interstices, or

perhaps a blue wisp of tobacco smoke combing raggedly away along the spring sunshine. At first, there had been a negro murderer there, who killed his wife; slashed her throat with a razor, so that her whole head tossing further and further backward from the bloody regurgitation of her bubbling throat, she ran out the cabin door and for six or seven steps up the quiet moonlight lane. He would lean in the window in the evening and sing. After supper a few negroes gathered along the fence below- natty, shoddy suits and sweat-stained overalls shoulder to shoulder- and in chorus with the murderer, that sang spirituals while white people slowed and stopped in the leafed darkness that was almost summer, to listen to those who were sure to die and him who was already dead singing about heaven and being tired; or perhaps in the interval between songs a rich, sourceless voice coming out of the high darkness where the ragged shadow of the heaven-tree which snooded the street lamp at the corner fretted and mourned: "Fo days mo! Den dey ghy stroy de bes ba'ytone singer in nawth Mississippi!"

(Faulkner, 1981, 3)

KM: *Sanctuary*

From beyond the screen of bushes which surrounded the spring, Popeye watched the man drinking. A faint path led from the road to the spring. Popeye watched the man- a tall, thin man, hatless, in worn gray flannel trousers and carrying a tweed coat over his arm- emerge from the path and kneel to drink from the spring.

The spring welled up at the root of a beech tree and flowed away upon a bottom of whorled and waved sand. It was surrounded by a thick growth of cane and brier, or cypress and gum in which broken sunlight lay sourceless. Somewhere, hidden and secret yet nearby, a bird sang three notes and ceased.

In the spring the drinking man leaned his face to the broken and myriad reflection of his own drinking. When he rose up he saw among them the shattered reflection of Popeye's straw hat, though he had heard no sound.

He saw facing him across the spring, a man of under size, his hands in his coat pockets, a cigarette slanted from his chin. His suit was black, with a tight, high-waisted coat. His trousers were rolled once and cakes with mud above mud-

caked shoes. His face had a queer, bloodless color, as though seen by electric light; against the sunny silence, in his slanted straw hat and his slightly akimbo arms, he had that vicious depthless quality of stamped tin.

(Faulkner, 1931, 1)

Sanctuary: The Original Text (1981) ile *Sanctuary* (1931) arasında göze çarpan ilk fark, hikâyelerin başlangıçlarıdır. Metin ilk sayfadan itibaren ciddi anlamda yeniden düzenlenmiştir. Özgün metin hapishaneden bir kesitle başlar. Karısını öldürdükten sonra hapse düşen bir siyahi, yaslandığı camda şarkı söyleyerek idam edileceği günü bekler. Bu arada Lee Goodwin, kendi hücrelerinde bir duygu karmaşası içindedir: yan hücredeki siyahi için üzölmekte, hücresinin camından Popeye’ın otomatik bir silahla ateş edip kendisini vurmasından korkmakta, çocuğunun geleceğinden endişe duymakta ve Horace’ın avukatlık teklifini kabul edip etmeme konusunda ikilem yaşamaktadır. Özgün metinde ilk sayfada verilen siyahinin hikâyesi yeniden yazılmış metinde 16. bölümde 135. sayfada yer alır.

Yeniden yazılmış metnin girişı ise özgün metnin 2. bölümünden alıntılanır. Metin, Horace ve Popeye’ın bir su kaynağının başında karşılaştığı sahneyle başlar. Su içmek için mola veren Horace Popeye’ın, karşısındakini sessizce izleyen Popeye da Horace’ın bakış açısından tasvir edilir.

Sanctuary: The Original Text adlı özgün metne yazdığı son sözde editör Noel Polk, sudaki yansımaları birbirine karışan bu iki adamın yeniden yazılan metinde bütün zıtlıklarına rağmen aynı denklemde anlatıldığını ifade eder. Polk, iki adamın benzer ve farklı yönlerini ise şu şekilde açıklar:

Horace bir entelektüelken, Popeye okuma yazması olsa da cahil bir adamdır. Horace tanınmış bir aileden gelirken, Popeye gayrimeşru, terk edilmiş bir çocuktur. Horace bir avukat, Popeye ise bir suçludur. Ancak bu iki karakter birçok açıdan da benzerdirlr: ikisi de iktidarsızdır, Popeye fiziksel olarak, Horace psikolojik olarak. Farklı açılardan da olsa ikisi de hayata karşı hazırlıksızdır. İkisi de doğaya karşı negatif bir tutum içindedir. İkisinin de cinsel hayatları sağlıklıdır. İkisinin de sapkın yönleri vardır. Her ikisi de adaletsizliğin kurbanı olmuş, Temple Drake’le karşılaşmış olmaları ikisine de zarar vermiştir (Faulkner içinde Polk, 1981, 304).

Yeniden yazılan metnin başlangıcında yapılan bu değişiklik romanı tamamen değiştirmiştir (Faulkner içinde Polk, 1981, 304). Yapılan değişiklikle özgün metinde arka planda kalan ilişkilerin yeniden kurgulandığı ve metnin temel izleklerine bir yenisinin eklendiğı söylenebilir. Özgün metin daha çok Horace’ın cinsel ve duygusal sorunları üzerinden yapılan bir Freud okumasıyken, yeniden yazılan metin “kötölüğün

doğası, karanlığın gücü ve aydınlığın yetersizliği” üzerinden kurgulanmıştır (Faulkner içinde Polk, 1981, 304). Özgün metindeki esas ilişki Horace ve Temple’ın ilişkisiyken, yeniden yazılan metnin girişinde yapılan değişikliklerle vurgu Horace ve Popeye arasındaki ilişkiye kaymıştır (age, 303).

Örnek 2: Yer Değiştirmeler¹³

Horace ve Popeye arasında geçen ilk konuşmadan alınan bu örnekte, karakterler birbirleri hakkında sahip oldukları ilk izlenimi dile dökerler.

“You've got a pistol in the pocket, I suppose” he said.

Across the spring Popeye appeared to contemplate him with two knobs of soft black rubber. “I’m asking you,” Popeye said. “What's that in your pocket?”

The other man’s coat was still across his arm. He lifted his other hand toward the coat, out of one pocket of which protruded a crushed felt hat, from the other a book. “Which pocket?” he said.

“Don’t show me,” Popeye said. “Tell me.”

The other man stopped his hands. “It's a book.”

“What book?” Popeye said.

“Just a book. The kind that people read. Some people do.”

“Do you read books?” Popeye said.

(Faulkner, 1931, 2; Faulkner, 1981, 22)

Horace, karşısındakinin tehlikeli bir adam olabileceğini ve üstünde silah taşıdığını düşünmektedir. Nitekim sohbetin ilerleyen aşamalarında kendini tanıtır ve memleketine dönüş yolculuğundan bahseder. Popeye kendini tanıtmadığı hâlde onun bir içki imalatçısı olduğunu anlar ve ürettikleri viskinin umurunda olmadığını söyleyerek bir an önce yola koyulmak istediğinden bahseder. Ancak yine de Popeye’in onu önce iki saat su başında alıkoymasına sonra da istemediği hâlde Old Frenchman Place’e götürmesine engel olamaz.

Özgün metinde sonraki bölümlerde Horace’ın hatırladığı kadarıyla verilen bu konuşma, yeniden yazılan metinde ilk bölüme alınmıştır. Yapılan bu değişiklik öncelikle Popeye karakterinin merkeze taşınmasıyla alakalıdır. Bu değişiklik Popeye Horace’ın zihninde canlanan bir yan karakter değil, en başta varlık gösteren bir esas

¹³ Bu örnek özgün ve kaynak metinlerde aynı şekilde yer alır.

karakter hâlini alır. Ayrıca bu konuşmada iki erkek karakterin ilk bakışta dikkat çeken zıtlıklarının altı çizilir: birinin cebinde kitap varken diğerinininde silah vardır, biri kanun adamıyken diğer yasa dışı işlerle meşguldür. Horace ve Popeye’in benzer yönleri romanın devamında olaylar ilerledikçe ortaya çıkar.

Horace bu sahneyi özgün metinde memleketi Jefforson’a vardktan birkaç gün sonra hatırlar. Bu hatıranın da yer aldığı 2. bölüm özgün metinde zaman ve mekân açısından çok dağınıktır. Horace, fiziksel olarak Jefforson’da olsa da yaşadığı zihinsel yolculukla önce karısı ve üvey kızıyla yaşadığı eve, sonra da Old Frenchman Place’e gider ve bu iki mekândan çeşitli anılarını paylaşır. Farklı mekânlardaki bu anıların anlatıldığı özgün metnin 2. bölümünde, zamanda sıçrayışlar ve geri dönüşler söz konusudur. Olaylar Horace’ın hatırladığı kadarıyla aktarılır.

Yeniden yazılan kitapta ise olaylar kronolojik bir şekilde anlatılmıştır. Özgün kitapta 2. bölümde toplanan anılar, yeniden yazımda ait olduğu zamanlara ve bölümlere dağıtılmıştır. Yapılan bu değişikliklerle yeniden yazılan kitapta anlatımın baştan sona “dolambaçsız ve belirgin” bir hâl aldığı düşünülmektedir (Faulkner içinde Polk, 1981, 302). Bu sayede karakterlerin bilincine duyulan ihtiyacın da ortadan kalktığı ve çok daha objektif bir anlatımın söz konusu olduğu söylenebilir.

Örnek 3: Yer Değiştirmeler¹⁴

Ruby ve Horace’ın Old Frenchman Place’teki konuşmalarından alınan bu kesit yeniden yazımla metnin nasıl toparlandığını gösteren bir diğer örnektir.

“Why did you leave your wife?” she said.

“Because she ate shrimp,” Horace said. “I couldn’t — You see, it was Friday, and I thought how at noon I would go to the station and get the box off the train and walk home with it, counting a hundred steps and changing hands with it, and it —”

“Did you do that every day?” the woman said.

“No. Just Friday. But I have done it for ten years since we were married. And I still don’t like to smell shrimp. But I wouldn’t mind the carrying it home so much. I could stand that. It’s because the package drips, until after a while I

¹⁴ Bu örnek özgün ve kaynak metinlerde aynı şekilde yer alır.

follow myself to the station and stand aside and watch Horace Benbow take that box off the car and start home with it, changing hands every hundred steps, and I following him, thinking here lies Horace Benbow in a fading series of small stinking spots on a Mississippi sidewalk.”

(Faulkner, 1931, 18; Faulkner, 1981, 56)

Popeye’in zoruyla Old Frenchman Place’e giden Horace, içki imalathanesinde Ruby’yi ilk gördüğünde onun bu tarz yerlerde yaşayan çok çocuklu, köylü kadınlardan biri olduğunu düşünür. Karşısındaki kadının aslında ne kadar genç olduğunu fark edince de onunla dostça sohbet eder, Ruby’ye çeşitli tavsiyeler verir. Horace’la konuşmaktan keyif alan Ruby de etrafındaki erkeklere benzemeyen bu adamın hikâyesini merak etmektedir.

Genç kadınla Horace arasında geçen diyalogdan alıntılanan yukarıdaki bölüm, özgün metinde 4. bölümde geçmektedir. Olaylar sondan başa anlatıldığından, Horace’ın Lee’nin davasını üstlendiği 1. bölümden beri bilinmekte ama bu aileyle daha öncesinde nasıl bir tanışıklığının olduğu belirsizliğini korumaktadır. Ancak Horace 4. bölümde Old Frenchman Place’te geçirdiği zamanı hatırlayınca bu aileyle olan ilişkisi anlaşılır bir hâl alır.

Yeniden yazılan metinde kronolojik sıra takip edildiğinden ilk bölümde Popeye ile karşılaşan Horace, 2. bölümde Old Frenchman Place’tedir. İmalathanedeki kısa süreli macerası, içki kamyonlarından biriyle seyahatine devam etmesi için Goodwin’in ona yardım edişi bu bölümde anlatılır. Horace’ın Old Frenchman Place’te geçirdiği zaman, özgün metinde farklı bölümlerde, dağınık bir şekilde ve Horace’ın zihninde canlanan hâliyle anlatılırken, yeniden yazılan metinde 2. bölümde toparlanır. Bu toparlanma sayesinde Horace’ın zihinsel seyahatine ihtiyaç kalmaz. Böylece ortaya çıkan metin derli toplu bir hâl alır.

Faulkner, metnini yeniden yazarken dekor ve içerikle deneyler yapmış; olay örgüsünde, karakterlerde ve bölümlerde yaptığı değişikliklerin yarattığı etkiyi görmek için metni defalarca yeniden düzenlemiştir (Faulkner içinde Polk, 1981, 295). Bu deneysel yeniden yazmalar sonucunda ortaya çıkan nihai metnin eski metnin dağınıklığına bir son verdiği, farklı bölümlerden alınan örneklerde de görülmektedir.

Örnek 4: Yer Değiştirmeler¹⁵

Ruby'nin sessizliğini bozup Horace'a Temple'dan bahsetmeye karar verdiği konuşmadan alınan bu kesit yeniden yazımla metnin nasıl toparlandığını göstermesi açısından önemlidir.

As he entered the hotel he passed a young man with a small black bag, such as doctors carry. Horace went on up. The woman was standing in the half-open door, looking down the hall.

"I finally got the doctor," she said. "But I wanted any way....." The child lay on the bed, its eyes shut, flushed and sweating, its curled hands above its head in the attitude of one crucified, breathing in short, whistling gasps. "He was sick all last night. I went and got some medicine and I tried to keep him quiet until daylight. At last, I got the doctor." She stood beside the bed, looking down at the child. "There was a woman there," she said. "A young girl."

"A ——" Horace said. "Oh," he said. "Yes, you'd better tell me about it."

(Faulkner, 1931, 160-161; Faulkner 1981, 78-79)

Horace davayı üstlendiğinde görünürde sadece Tommy'nin cesedi olduğundan davanın bir cinayet davası olduğunu sanmakta, Tommy'yi öldüren kişinin de Popeye olduğunu tahmin etmektedir. Lee'yi gerçeği anlatması için ikna etme çabaları sonuç vermez. Popeye'ı ihbar etmenin hayatına mal olacağını düşünen Lee, önceden Ruby'le konuşmuş ve Horace'a hiçbir şey anlatmaması için onu tembihlemiştir. Ruby'nin direnci bebeğinin hasta olmasıyla kırılır ve sessizliğini bozmaya karar verir.

Özgün metinde 6. bölümün sonunda verilen bu konuşma yeniden yazılan metinde 17. bölümde yer alır. Özgün metinde Ruby ve Horace arasındaki diyalog 6. bölümün sonunda askıda kalır ve konuşma, yaklaşık altmış sayfa sonra 12. bölümde şu şekilde devam eder: "But that girl," Horace said. "You know she was all right. You know that." (Faulkner, 1981, 141). Özgün metinde 6. bölümden 12. bölüme kadar Temple'la Gowan'ın randevusu, Old Frenchman Place'e gelişleri, içki imalathanesinde geçirdikleri gece ve sabah yaşananlar anlatılır. Paralel anlatıda Ruby ve Horace arasında başlayan konuşma beş bölüm boyunca beklemede kalır.

¹⁵ Bu örnek özgün ve kaynak metinlerde aynı şekilde yer alır.

Yeniden yazılan metinde ise durum çok farklıdır. 17. bölümde Ruby'nin itirafından sonra 18. bölümde Temple'ın hikâyesi araya girer. Popeye Temple'ı Miss. Reba'nın evine yerleştirir. 19. bölümde Horace Ruby'ye Temple'ı kast ederek "You know she was all right" (Faulkner, 1981, 192) dediğinde okur 18. bölümde anlatılanlar dolayısıyla sorunun cevabını zaten bilmektedir.

Bahsi geçen bu konuşma özgün metnin dağınıklığını anlamak açısından önemlidir. Konuşmanın yarım kalan kısmı, özgün metinde beş bölüm sonra okurun karşısına çıkarken yeniden yazılan metinde araya giren bölümdeki paralel anlatıya rağmen konudan uzaklaşmamıştır. Yeniden yazım sırasında yapılan bu düzenlemeyle bölümler arası geçişte farklı bir etkinin yaratıldığı, metnin tamamının toparlandığı söylenebilir.

Örnek 5: Yer Değiştirmeler¹⁶

Horace'ın kız kardeşi Narcissa'yla da flört eden Gowan, yaşananlardan sonra Narcissa'ya bir mektup yazar.

Narcissa my dear

This has no heading. I wish it could have no date. But if my heart were as blank as this page, this would not be necessary at all. I will not see you again. I cannot write it, for I have gone through with an experience which I cannot face. I have but one rift in the darkness, that is that I have injured no one save myself by my folly, and that the extent of that folly you will never learn. I need not say that the hope that you never learn it is the sole reason why I will not see you again. Think as well of me as you can. I wish I had the right to say, if you learn of my folly think not the less of me.

G.

(Faulkner, 1931, 154; Faulkner, 1981, 73-74)

Gowan, Temple'la randevusuna gitmeden önce Narcissa'yı ziyaret etmiştir ve Horace'la da o gece tanışır. Bahçede dolaştıkları sırada baş başayken Narcissa'ya evlenme teklif eder ancak reddedilir. Teklifinin reddedilmesine sinirlenen Gowan, o gece yemeğe kalmaz ve Narcissa'nın evinden ayrılıp Temple'la buluşmaya gider. O

¹⁶ Bu örnek özgün ve kaynak metinlerde aynı şekilde yer alır.

geceden sonra Narcissa, örnekte verilen mektup gelene kadar Gowan'dan hiç haber almaz.

Mektup özgün metinde 6. bölümde yer alırken, yeniden yazılan metinde 17. bölümdedir. Özgün metinde mektubun bahsi geçtiğinde Gowan'a dair bilinen tek şey Horace'ın bu genç adamla kız kardeşinin evinde karşılaşmış olmasıdır. Karşılaşma özgün metinde 3. bölümde verilir. 4. ve 5. bölümlerde bahsi geçmeyen Gowan'dan 6. bölümde bir mektup gelir ancak mektubu metnin bu kısmında anlamlandırmak mümkün değildir. Özgün metinde 12. bölümde Gowan'ın Temple'ı çaresiz bir hâlde bırakıp Old Frenchman Place'i terk ettiğinin anlaşılmasıyla 6 bölüm önce bahsi geçen mektup anlam kazanır.

Yeniden yazılan metindeyse 17. bölümde gelen bu özür mektubunun sebebi bellidir çünkü 10. bölümde Gowan Temple'ı Old Frenchman Place'te terk etmiş ve başının çaresine bakıp uzaklaşmıştır. Yeniden yazımda metin içi yer değiştirmelerle anlatım daha açık bir hâl almış, bu sayede ortaya çıkan metin daha anlaşılır bir bütüncü oluşturmuştur.

Örnek 6: Yer Değiştirmeler¹⁷

Horace, Temple'ı okuduğu üniversitede aramak için şehir dışına çıkarken Ruby ve bebeğini bir otele yerleştirir, ancak kasabalı kadınlar oteli basıp otel sahibini tehdit edince Ruby oradan atılır. Horace ertesi gün Narcissa'ya gelip olanları anlatır çünkü Ruby'yi eve getirmeyi planlamaktadır.

On the next afternoon Horace went out to his sister's, again in a hired car. He told her what had happened. "I will have to take her home now."

"Not into my house," Narcissa said.

He looked at her. Then he began to fill his pipe slowly and carefully. "It's not a matter of choice, my dear. You must see that."

"Not in my house," Narcissa said. "I thought we settled that."

He struck the match and lit the pipe and put the match carefully into the fireplace. "Do you realise that she has been practically turned into the streets? That ——"

¹⁷ Bu örnek özgün ve kaynak metinlerde aynı şekilde yer alır.

“That shouldn’t be a hardship. She ought to be used to that.”

He looked at her. He put the pipe in his mouth and smoked it to a creful coal, watching his hand tremble upon the stem. “Listen. By tomorrow, they will probably ask her to leave town. Just because she happens not to be married to the man whose child she carries about these sanctified streets. But who told them? That’s what I want to know. I know that nobody in Jefforson knew it except ——”.

“You were the first I heard tell it,” Miss. Jenny said. “But Narcissa, why —”.

“Not in my house,” Narcissa said.

“Well,” Horace said. He drew the pipet to an even coal. “That settles it, of course,” he said in a dry, light voice.

(Faulkner, 1931, 219; Faulkner, 1981, 195)

Narcissa, Horace’ın bu davaya karışmasına en baştan beri karşı çıkmaktadır. Konuşma sırasında kasabalı kadınları kışkırtan kişinin Narcissa olduğu anlaşılır, çünkü Ruby’nin Lee ile resmen evli olmadığını Horace dışında sadece Narcissa ve Miss. Jenny bilmektedir. Narcissa, Ruby ve bebeği kasabada kalamazsa Horace’ın da bu işin peşini bırakacağını düşünmektedir. Horace ve Ruby arasında bir ilişki olduğuna ve Horace’ın aslında Lee’yi hapisten çıkarmak istemediğine dair kasabalılar arasında çıkan dedikodular Narcissa’yı daha da sinirlendirmektedir. Tüm uyarılarına rağmen Horace’ın davadan vazgeçmeyeceğini anlayan Narcissa, en sonunda Bölge Savcısı Eustace Graham’ı ziyarete gider ve ona Senatör Snopes’un Horace’a dava konusunda bilgi sağladığı söyler. Bu bilgiyi edinen savcı, Snopes’u dövdürterek Temple’in yerini öğrenir ve davanın seyri Horace’ın aleyhine değişir.

Horace örnekteki konuşmada Ruby’ye yapılan muamelenin haksızlığını tartışırken kasabanın güya kutsanmış sokaklarından (sanctified streets) bahseder. Buradaki ifade “Temple Drake's Truthful Perjury: Rethinking Faulkner's Sanctuary” adlı çalışmada Joseph R. Urgo’nun bahsettiği kutsanmış dünya (sanctified world) ve kutsanmış kadınlık (sanctified womanhood) kavramlarını akla getirmektedir(Urgo, 1983, 437). Uygar toplumda kadınlar, erkeklerin onlar için yarattığı güya korunaklı bir kutsallığın sınırları içinde yaşamaktadır. Ruby evli olmadığı bir adamdan çocuk sahibi olarak

yaratılan bu kutsallığın sınırlarını çiğnemiştir. Metnin içine yedirilen bu tartışma özgün metinde çok dağınıkken yeniden yazılan metinde toparlanmıştır.

Kaynak metinde Horace'ın otele gelip Ruby'ye olanları öğrenmesi ve örnekteki bu konuşma peş peşe, aynı bölümde verilmektedir. Özgün metindeyse Ruby'nin otelden atılması 12. bölümde, Horace ve Narcissa arasında geçen konuşma 17. bölümde yer almaktadır. Aradaki beş bölüm olayların Temple'la alakalı olan kısmına ayrılmıştır. Bu bölümlerde başka şeylerden bahsedilmesinin, metindeki toplumsal tartışmanın odağını dağıttığı söylenebilir. Yeniden yazımla özgün metinde aynı bölümde toparlanan detaylar sayesinde tartışma daha anlaşılır bir hâl almaktadır.

Örnek 7: Yer Değiştirmeler

Verilen örnekte Temple ve Gowan'ın Old Frenchman Place'te kaldığı gecenin sabahı anlatılmaktadır.

ÖM: *Sanctuary: The Original Text*

“He came out to the kitchen while I was cooking breakfast,” the woman said. “Wild looking with his face all bloody and swollen. I tried to get him to wash it off, but he kept on jabbering about her until I made him understand she was down there in the crib asleep, then he calmed down some and said he was going to get a car. I told him where the nearest one was, and he wouldn't even wait for the breakfast.”

(Faulkner, 1981, 143)

KM: *Sanctuary*

While the woman was cooking breakfast, the child -or already- asleep in the box behind the stove, she heard a blundering sound approaching across the porch and stop at the door. When she looked around she saw the wild and battered and bloody apparition which she recognized as Gowan. His face, beneath a two days' stubble, was marked, his lip was cut. One eye was closed and the front of his shirt and coat were blood-strained to the waist. Through his swollen and stiffened lips he was trying to say something. At first, the woman could not understand a word. “Go and bathe your face,” she said. “Wait. Come in here and sit down. I'll get the basin.”

He looked at her, trying to talk. “Oh,” the woman said. “She is all right. She’s down there in the crib, asleep.” She had to repeat it three or four times, patiently. “In the crib. Asleep. I stayed with her until daylight. Go wash your face, now.”

Gowan got a little calmer then. He began to talk about getting a car.

“The nearest one is at Tull’s, two miles away,” the woman said. “Wash your face and eat some breakfast.”

(Faulkner, 1931, 99-100)

Özgün metinde zamanda sıçrayışlar sebebiyle anlatım daha çok karakterlerin hatıralarına dayandırılmaktadır. Temple ve Gowan’ın Old Frenchman Place’te kaldığı gece ve sabah yaşananlar, özgün metinde Ruby tarafından anlatılırken yeniden yazılan metinde bağımsız bir aktarım söz konusudur. Özgün metinde Ruby’nin hatırladığı o sabah, Horace’ın zihinsel yolculuğunun içine yedirilmiş durumdadır. Temple’in hikâyesinin detaylarında Gowan’ın rolünü öğrenen Horace, bir yandan Temple’a bir şey olmayacağı konusunda kendini sakinleştirmeye çalışırken, bir yandan da Gowan’a daha da öfkelenir. Ruby’nin anlatısıyla Horace’ın zihinsel ve duygusal karmaşası özgün metinde iç içedir.

Yeniden yazımla metinde, kronolojik bir anlatımın tercih edilmesi ve olayların aynı bölümde iç içe verilmesindenense ait oldukları zaman dilimlerine taşınması anlatıcı değişikliğini beraberinde getirmiştir. Özgün metinde zamansal sıçrayış bilinç akışıyla mümkün kılınmıştır. Yeniden yazılan metindeyse olayların sırasıyla anlatılması, bilinç akışına duyulan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Görüldüğü üzere kaynak metindeki anlatı, Ruby’nin zihnine dayandırılmaz. Kaynak metin Ruby’den üçüncü kişi olarak bahseder, anlatı onun kontrolünün ve hatırasının dışındadır. Karakterlerden bağımsız bir anlatım şekli, yani bilinç akışı yönteminin bir kenara bırakılması, metinde yapılan yer değiştirmelerin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

Bu örneklerden görüldüğü üzere yeniden yazımla özgün metnin birçok kısmının yer değiştirdiği söylenebilir. Örneklerdeki yer değiştirmelerle kronolojik bir anlatım şekli tercih edilmiş, özgün metindeki karmaşaya son verilmiştir. Özgün metindeki karmaşıklık anlatımdaki zamansal sıçrayışlardan kaynaklanmaktadır. Zamansal sıçrayışlarsa anlatımın daha çok karakterlerin bilincine dayandırılmasıyla mümkün kılınmıştır.

Metnin ilk sayfadan itibaren yeniden düzenlenmesi bilinç akışına duyulan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Ayrıca daha tarafsız ve doğrudan bir anlatım söz konusudur. Özellikle de girişte yapılan değişiklik, yani Popeye’la Horace’ın karşılaşmasının yeniden yazımda en başa alınması, romanı farklı bir düzleme taşımıştır. Metin Horace ve Temple merkezli olmaktan uzaklaşıp Horace ve Popeye merkezli bir hâl almıştır. Son olarak Popeye’in merkeze alınması Horace’ın konumunu merkezden uzaklaştırıp Popeye’a yeni bir rol biçmiştir. Horace’ın nasıl geri plana alındığı ve Popeye’in ön plana çıkarıldığı, metindeki eklemeler ve çıkarma örneklerinin sunulacağı ilerleyen bölümde daha da netlik kazanacaktır. Yeniden yazımda metindeki yer değiştirmelere dair başka örnekler Ek 1’de mevcuttur.

4.1.2.1.2. Eklemeler

Yeniden yazılan metnin otuz birinci yani son bölümüne Popeye’in geçmişi hakkında çeşitli bilgiler eklenmiştir. Bu bölümde salt bu biyografiden örnekler verilecek ve yapılan eklemelerin metnin bütünündeki etkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

Örnek 1: Eklemeler

Aşağıda verilen kesit kaynak ve özgün metinlerin son bölümlerinin ilk paragrafıdır.

ÖM: *Sanctuary: The Original Text*

While on his way to Pensacola to visit his mother, Popeye was arrested in Birmingham for the murder of a policeman in a small Alabama town on the night of June 17, 1929. At that time he was sitting in a parked touring car near a Memphis road-house.

(Faulkner, 1981, 285)

KM: *Sanctuary*

While on his way to Pensacola to visit his mother, Popeye was arrested in Birmingham for the murder of a policeman in a small Alabama town on the night of June 17 of that year. He was arrested in August. It was on the night of June 17 that Temple had passed him sitting in the parked car beside the road house on the night when Red had been killed.

(Faulkner, 1931, 361)

Popeye Miss. Reba'nın evinde rehin tuttuğu Temple'ı birlikte çalıştığı adamlardan biri olan Red'le birlikte olmaya zorlar. Temple zamanla Red'e ilgi duyar ve Popeye'ı bırakıp Red'le kaçmak ister. Temple bir gün Miss. Reba'ya haber vermeden genelevden dışarı çıkıp Red'e telefon eder ancak Popeye'ın adamları gizlice onu izlemektedir. Red'le konuştuktan sonra geneleve döner ve akşam buluşmak için genelevden tekrar kaçar. Ancak takipte olan Popeye, arabasıyla Temple'ın yolunu keser ve onu Red'in mekânına kendisi götürür. Gecenin ilerleyen saatlerinde Temple'ın Red'le yakınlaşmasına kızar ve o gece Red'i öldürür. Bütün bu olaylar 17 Haziran gecesi, yani başka bir eyalette bir polis memurunun öldürüldüğü gece yaşanır. Popeye 17 Haziran gecesi birini öldürmüştür ancak Ağustos ayında tutuklanmasının sebebi işlediği bu cinayet değildir. Polis memurunu öldürmekten tutuklanır ve idama mahkûm edilir.

Zamanlamadaki tesadüf özgün metinde sadece bir göndermeyle o gece Popeye'ın Memphis'te olduğu ima edilerek okura hissettirilir. Ancak o gece Red'in cinayetinin işlendiğini ima eden bu detay özgün metinde çok belirsizdir. Yeniden yazılan metinde bu belirsizlik zamansal tesadüf açıklanarak giderilmiştir. Buradaki ifadenin netlik kazanması Horace ve Popeye'ın ortak paydasını görmek adına önemlidir: hukuken haksızlığa uğramak. Horace kazanmayı umduğu davayı kaybederken, Popeye da işlemediği bir suçtan yargılanıp idama mahkûm edilir. Horace yaşadığı bu başarısızlıktan sonra eski hayatına geri döner ve Popeye'ın aksine hayatta kalmış olmasına rağmen aslında onunki de bir mahkûmiyettir. İki adamın ortak paydası yeniden yazılan metindeki açıklama ile görünür hâle gelmiştir. Özgün metinde bu detay çok belirsizdir. Birbirlerinin zıttı gibi duran bu iki karakter yeniden yazılan metnin başında sudaki yansımaları ile birbirine koşut bir şekilde konumlandırılmıştır. Metnin bitişindeki ekleme de başlangıçtaki bu konumlandırmayı hatırlatmaktadır.

Örnek 2: Eklemeler

İkinci, üçüncü ve dördüncü örneklerde Popeye'ın ailesine dair yeniden yazılan metne eklenen detaylar verilmiştir. İkinci örnek anne ve babası, üçüncü örnek üvey babası, dördüncü örnekse büyükannesine dair yapılan eklemelerden alınan kesitlerdir.

KM: *Sanctuary*

Each summer Popeye went to see his mother. She thought he was a night clerk in a Memphis Hotel.

His mother was the daughter of a boarding house keeper. His father had been a professional strike-breaker hired by the railway company to break a strike in 1900. His mother at that time was working in a department store downtown. For three nights she rode home on the car beside the motorman's seat on which Popeye's father rode. One night the strikebreaker got off at her corner with her and walked her home.

[...]

They were married. He would pass the corner at night. He would ring the foot-bell. Sometimes he would come home. He would give her money. Her mother liked him. He would come roaring into the house at dinner time on Sunday, calling other clients, even the old ones, by names. Then, one day he didn't come back; he didn't ring the foot-bell when the trolley passed. The strike was over by then.

(Faulkner, 1931, 361-362)

Örnek 3: Eklemeler

KM: *Sanctuary*

In the meantime, the second husband of her mother, an undersized, snuffy man with a mild, rich moustache, who pottered about the house – he fixed all the broken steps and leaky drains and such – left home one afternoon with a check signed in blank to pay a twelve dollar butcher's bill. He never came back. He drew from the bank his wife's fourteen hundred dollar savings account, and disappeared.

(Faulkner, 1931, 364)

Örnek 4: Eklemeler

KM: *Sanctuary*

The mother thought that Popeye had perished also. They held her, shrieking, while the shouting face of the grandmother vanished into the smoke, and the shell of the house caved in; that was where the woman and the policeman carrying the child, found her: a young woman with a wild face, her mouth open, looking at the child with a vague air, scouring her loose hair slowly upward from her temples with both hands. She never fully recovered. What with the

hard work and the lack of fresh air, diversion, and the disease, the legacy which brief husband had left her, she was not in any condition to stand shock, and there were times when she still believed that the child had perished, even though she held it in her arms crooning above it.

(Faulkner, 1931, 368)

Yeniden yazılan kitabın son bölümüne eklenen bu örneklerde Popeye'in ailesi hakkında çeşitli bilgiler verilir. Bir grev kırıcı olan babası yaşadıkları yerde grev bitince başka yerlerdeki grevleri kırmak için karısını terk eder. Popeye doğduğunda babası yanlarında değildir. Popeye, düzensiz bir aile yaşantısının beraberinde getirdiği sağlıklı ilişkilerle çevrilidir.

Üçüncü ve dördüncü örnekte Popeye'in annesinin hayat şartlarına dair bilgi verilmektedir. Popeye'in babası onu terk ettikten sonra ikinci kez evlenir, ancak bu adam da parasını çalar ve onu terk eder. Bu süre zarfında hâlâ çalışmaya devam eden kadın, annesinin aklını yitirmeye başladığını fark edince işi bırakır. Popeye'in büyükannesi oturdukları evde yangın çıkarmayı huy edinir. Durumu fark eden annesi bütün yanıcı şeyleri saklar, ancak bir gün markete gitmek için kısa bir süreliğine evi terk eder. Geri döndüğünde yangının bütün evi sardığını görür, nitekim büyükanne de bu yangında ölür. Yaşlı kadın evi yakmadan önce Popeye'ı yakınlardaki bir arabaya bırakmıştır, bu sayede Popeye bu olaydan sağ kurtulur. Yaşanan bu son olay zaten zor bir hayatı olan Popeye'in annesi için bardağı taşıran son damla olur ve o da akli dengesini kaybeder. Hatta bir süre için Popeye'in bakımını onu arabasında bulan kadın üstlenir.

Ailesi ve geçmişine dair verilen bu detaylar Popeye'in dezavantajlı sosyal konumunu anlamaya yardımcıdır. Alkol yasağının toplumun daha çok alt kesimlerini yasa dışı yollardan para kazanmaya teşvik ettiği düşünülecek olursa Popeye'in bu işe nasıl girdiği ve edindiği konum, verilen bu detaylarla çok daha anlaşılır bir hâl almıştır. Popeye'in geçmişine dair eklenen bu detay, dönemin içki kaçakçılarının toplumsal profillerini anlamak adına önemlidir.

Örnek 5: Eklmeler

Beşinci ve altıncı örnekler, Popeye'in çocukluğuna dair verdiği detaylarla yetişkinliğindeki sağlık sorunlarının anlaşılmasına yardımcı olur.

KM: *Sanctuary*

Three weeks after her marriage she had begun to ail. She was pregnant then. She did not go to a doctor because an old negro woman told her what was wrong. Popeye was born on the Christmas day on which the card was received. At first, they thought he was blind. Then, they found that he wasn't blind, though he didn't learn to walk and talk until he was about five years old.

(Faulkner, 1931, 363)

Örnek 6: Ekllemeler

KM: *Sanctuary*

He had no hair until he was five years old, by which time he was already a kind of day pupil at an institution: an undersized, weak child with a stomach so delicate that the slightest deviation from a strict regimen fixed for him by the doctor would throw him into convulsions. "Alcohol would kill him like strychnine," the doctor said. "And he will never be a man, properly speaking. With care, he will live some time longer. But he will never be any older than he is now."

(Faulkner, 1931, 369)

Yetişkinliğinde ufak tefek bir adam olan Popeye'in çocuklukta fiziksel gelişimi de yaşlılarınınki gibi değildir. Doğumundan itibaren yaşlılarına kıyasla zayıf bir çocuk olan Popeye, midesinin hassaslığı sebebiyle de sıkı bir diyet takip etmek zorunda kalır. Kaçak içki üretiminde çalışıyor olsa da durumunun farkında olduğu için alkol tüketmez. Popeye'in hayatındaki en büyük travmasının, fiziksel gelişiminin beraberinde getirdiği cinsel sorunlar olduğu söylenebilir. Popeye, Temple'a bir mısır koçanı ile tecavüz eder. Cinsel anlamda gösterdiği sapkınlığı, Temple'ı Miss. Reba'nın evinde alıkoyduğu süreçte de devam eder. Red adında başka bir gangsteri Temple'la ilişkiye girmesi için geneleve getirip ikisini birlikte olurken izler. Ancak daha sonra Temple'ın Red'e ilgi duyup Popeye'in iktidarsızlığı ile dalga geçmesi sebebiyle Popeye Red'i öldürür.

Çocuk yaştan itibaren yaşadığı fiziksel eksikliklerin Popeye karakterinde şiddeti tetiklediği söylenebilir. Sonradan eklenen bu bilgilerle Popeye karakterinin temsil ettiği kötülük derinlemesine tasvir edilmiş, sebepleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Örnek 7: Eklemeler

Bu örnek Popeye karakterindeki kötülüğün küçük yaşlardan itibaren nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır.

KM: *Sanctuary*

She decided to have a children's party for him. She told him about it, bought him a new suit. When the afternoon of the party came and the guests began to arrive, Popeye could not be found. Finally a servant found a bathroom door locked. They called the child but got no answer. They sent for a locksmith, but in the meantime the woman, frightened, had the door broken in with an axe. The bathroom was empty. The window was open. It gave onto a lower roof, from which a drain-pipe descended to the ground. But Popeye was gone. On the floor lay a wicker cage in which two lovebirds lived; beside it lay the birds themselves, and the bloody scissors with which he had cut them up alive.

Three months later, at the instigation of a neighbor of his mother, Popeye was arrested and sent to a home for incorrigible children. He had cut up a half-grown kitten the same way.

(Faulkner, 1931, 370)

Popeye'in şiddete olan eğiliminin ilk izleri çocukluğunda saklıdır. Popeye sadece fiziksel değil ruhsal olarak da sağlıklı bir çocuk değildir. Bir kediyi canice öldürmesi sebebiyle beş yıl hapis yatar. Nitekim yetişkinliğinde de benzer davranışlar gösterir ve Tommy'nin köpeğini öldürür. Tommy, Horace'a Popeye'in köpeği aslında korktuğu için öldürdüğünü anlatır. Hayvan, Popeye'a doğru koşup ayaklarını koklayınca Popeye köpeği vurur.

Popeye özelinde bu kadar çok şiddet vurgusunun yapılmış olması kitaptaki izlek değişikliği ile birlikte düşünülmelidir. Yeniden yazılan metnin temel izleği şeytani bir kötülüktür. Popeye, sadistçe tavırlarıyla bu kötülüğün vücut bulmuş hâli gibidir. Geçmişine, yani çocukluğuna dayanan detayların verilmesiyle, kötülüğün temellerinin nerede yattığı anlaşılır. Nitekim metinde tasvir edilirken üzerindeki 'dark suit' (siyah takım elbise) özellikle vurgulanır. Takım elbiseden bahsedilirken 'black' yerine 'dark' denilmesi de Popeye'in içsel kötülüğünün dışa yansımış olduğunun işaretidir.

Popeye karakteri, ailesindeki sorunlarla, çocukken yaşadığı gelişimsel ve psikolojik sıkıntılarla, küçük yaştan itibaren suça eğilimi olduğunu gösteren hareketleriyle yeniden yazılan metinde çok daha detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Yapılan bu eklemeler Popeye karakterini metinde daha merkezî bir konuma taşıma çabasının devamı olarak görülebilir. Yeniden yazılan metnin hem başlangıcı hem de bitişi doğrudan Popeye üzerinden yapılır. Tam da bu sebeple yeniden yazılan metnin temel izleğinin değiştiği, özgün metin bir Freud okuması şeklinde değerlendirilirken yeniden yazılan metnin “kötülüğün doğası”nı (Faulkner içinde Polk, 1981, 293) temel alarak kurgulandığı söylenebilir. Özgün metnin bir Freud okuması olduğu iddiasının altında yatan sebepleri anlamak için takip eden bölümde özgün metinden çıkarılan kısımlar incelenecektir.

4.1.2.1.3. Çıkarmalar

Horace’ın daha merkezde olduğu özgün metinden çıkarılan bölümler Horace ve kız kardeşi Narcissa arasındaki ilişkiyi yeniden yazılan metne kıyasla başka bir boyutta ele alır. Aşağıdaki örnekler bu ilişkiyi okura Horace’ın karısı Belle, kız kardeşi Narcissa ve Horace’ın bakış açısından sunar.

Örnek 1: Çıkarmalar

Örnekteki konuşma Horace ve karısı Belle arasında geçer.

Don’t talk to me about love,” she said, her eyelids smoldering, lying in a wicker chair while Harry¹⁸ scuttled back and forth across the tennis court, applauding all shots in his harsh jarring voice; “you are in love with your sister. What do the books call it? What sort of complex?”

“Not complex,” he said. “Do you think any relation with her could be complex?” A woman for whom even luck, simplified itself. For months after his return from the war she married a man whom anyone could have known doomed, who carried his fatality about with him, whom she had known all her life without having said four words to, or thought of half that many times save with serene and shocked distaste; three months after the wedding she was deserted; eight months later she was a mother and a widow.

¹⁸ Harry Mitchell, Belle’in eski kocasıdır.

“Call it what you like,” Belle said. “How did she let you go to the war, even in the Y.M.C.A.?”

“I did the next best thing,” he said. “I came back.”

“Yes,” Belle said. “To her. Not to me.”

[....]

She said: “So you hope one man is enough for her too, do you?” He said nothing. “That is, if you are the man, of course.” She watched him from beneath her slow lids. “Horace, what are you going to do when she marries? What will you do the night a man makes ——.” He rose quickly catching up his racket.

“I think I will play a set,” he said. “Don’t let that worry you. You know nothing about virginity. You’ve neither ever found or lost it.”

(Faulkner, 1981, 16-17)

Karısı Belle ve Horace arasındaki bu tartışma, Horace karısından ayrılmadan önce yaşanır. Belle, Horace’ın kız kardeşiyle olan ilişkisine dair düşüncelerini açık sözlülükle paylaşır. Horace, karısının suçlamalarını kabul etmez ve sorulardan rahatsız olur. Çareyi tenisi bahane ederek tartışmayı terk etmekte ve konuşmayı sonlandırmak için karısını aşağılamakta bulur.

Belle’in sorusu Freud’a bir göndermedir. Freud, erkek çocuklarının annesine duyduğu aşktan sebep babasını kendisine bir rakip olarak görmesini ‘Oedipus Kompleksi’ olarak tanımlar. Belle de buradan hareketle Horace’ın duyduğu aşkın bir tanısının olup olmadığı imasında bulunur. Örnekteki Freud göndermesi yeniden yazılan metinden çıkarılmıştır.

Örnek 2: Çıkarmalar

Birinci örnekte Belle’le yaşadığı tartışma Horace’a Narcissa ile arasında geçen bir konuşmayı hatırlatır. İkinci örnek Horace’ın zihninde canlanan o hatıradan bir kesittir.

Two days before her wedding he said to her: “Is there any reason why you are marrying this particular black guard?” She was reading in bed, then; he had fetched her a letter which he had forgotten at noon. She lowered the book and looked at him, her brow beneath her loose hair broader than ever, with a serene placidity like that of heroic statuary. Suddenly he began to speak at her with thin fury, watching the sense of his words accomplish steadily behind her eyes,

a half sentence behind, as though he were pouring them from a distance into a vessel. “What are you anyway? What sort of life have you led for twenty-six years, that you can lie there with the supreme and placid stupidity of a cow being milked, when two nights from now ——” he ceased. She watched him while the final word completed itself behind her eyes and faded. “Narcy,” he said, “don’t do it Narcy. We both won’t. I’ll —— Listen: we both wont. You haven’t gone too far that you can’t, and when I think what we ... with this house, and all it —— Don’t you see we can’t? It’s not anything to give up: you don’t know, but I do. Good God, when I think

(Faulkner, 1981, 17-18)

Düğüne iki gün kala Narcissa’yı evlenmekten vazgeçirmeye çalışan Horace kendisinin de evlenmeyeceğinin sözünü verir. Ancak Narcissa ikna olmaz, nitekim evlendikten hemen sonra kocasıyla birlikte taşınıp Horace’tan uzaklaşır. Horace Narcissa’nın düğününe katılmaz hatta düğünden sonra da Narcissa ve eşiyle görüşmez.

Horace’ın kız kardeşine duyduğu sevgi normal bir kardeş sevgisinden çok daha fazlasıdır. Narcissa’nın evlenmemesi için ısrar ederken, kendisinin de asla evlenmeyeceği sözünü vermesindeki vaat ve beklenti ömür boyu sürecek bir birlikteliğin iması olarak düşünülebilir. Yeniden yazımda metinden çıkarılan bu kısımla Horace ve Narcissa arasındaki ilişki normalleştirilmiştir.

Örnek 3: Çıkarmalar

Horace, bu örnekte Miss. Jenny’ye kız kardeşinin ne kadar duygusuz biri olduğundan yakınır.

She said: “Do you expect her to worry very much about a man she never bore or was married to, when she’s got one of her own to nag and fret or worry over?”

“I don’t expect anything from her,” Horace said. “She has no heart. She never had.”

“You may be right,” Miss. Jenny said. “The folks that won’t do to suit us never have.”

“Perhaps I do expect her to do me the constancy of being fickle,” Horace said. “Perhaps she is going to marry again after all.” Miss. Jenny said nothing.

She sat so quiet that Horace spoke again before he realized that she had tricked him. “Do you think she will?”

She began to laugh, that cold, steady, cruel laughter of old women, as though they took a revenge on all breath. She laughed steadily, watching him. “Go on back, Horace,” she said.

“No. I’ll do Belle that constancy, at least.”

“Go on back Horace,” Miss. Jenny said, “if that’s all that worries you. If you and Bayard¹⁹ couldn’t teach her she’s well off a widow, I don’t know what can.”

(Faulkner, 1981, 34)

Horace, Miss. Jenny ile sohbeti sırasında samimi bir itirafta bulunur. Kız kardeşinin yeniden evlenme ihtimali aklından geçen Horace, Miss. Jenny’nin bu konudaki düşüncelerini sorarak aslında kendi endişelerini paylaşır. Narcissa’nın yapacağı ikinci bir evliliği bir vefasızlık hatta bir ihanet olarak değerlendirir. Nitekim ilk evliliği de Horace’ı çok öfkelenirmiş ve küstürmüştür. Horace, Narcissa’nın kalpsizliğinden şikayetçidir. Miss. Jenny durumun farkındadır ve Horace’a karısına geri dönmesini tavsiye eder, ancak Horace Narcissa’dan uzak kalmak istemez.

Horace ve Narcissa arasındaki durumun üçüncü şahıslar tarafından da fark edildiği, ilk örnekte Belle ve Horace arasında geçen konuşmada görülmektedir. Miss. Jenny de Horace’ın saplantılı duygularının farkındadır. İlk evliliği engelleyemeyen Horace’ın aklına ikinci bir evlilik ihtimali gelmekte ve bu durum onu daha da üzmektedir. Buradaki konuşma hem Horace’ın geleceğe dair endişelerini görmek hem de durumun başkaları tarafından da bilindiğini anlamak açısından önemlidir. Ancak yeniden yazımda bu kısımların çıkarılmasıyla özgün metinde var olan saplantılı bağ yok edilmiştir.

Örnek 4: Çıkarmalar

Temple’la randevusuna gitmeden önce Gowan Narcissa’ya uğrar ve ayrılmadan önce eve girip Horace’la selamlaşır. Bu örnek, Miss. Jenny ve Horace’ın o akşam Gowan hakkında konuştuklarından bir kesittir.

¹⁹ Miss. Jenny’nin yeğeni, Narcissa’nın vefat eden eşi.

“Oh, that,” Miss. Jenny said, “Narcissa’s young man. That’s — You, Saddie²⁰.”

Saddie was sitting on a footstool beside the chair. In a diminutive white cap and apron she looked like a life-size doll, a figure carved of ebony for some ceremonial make-believe. She rose and looked out of the window.

“Mist Gown Stevens,” she said.

“Oh, yes; Gowan Stevens,” Miss. Jenny said. “You wouldn’t remember him. He was hardly out of diapers when you moved away. He is a nice, well-bred young man.”

“He all time sending Miss Narcissa flouhs,” Saddie chanted in treble sing-song.

“And why shouldn’t he?” Miss. Jenny said.

“No reason,” Horace said; “no reason at all. I envy him the privilege. The privilege of not being her brother. I merely thought it was another one. I merely thought it was another one.”

“Which other one?”

“Ay. I ask you. She seems —”

“One of dat name Mist Herschell Jones,” Saddie said.

“Thank you,” Horace said, “I couldn’t — She seems to keep them not only in hand, but she contrives by some means to make them friends with one another. It’s like a club. I wonder if there’s a grip, password..... No, she is like a mature girl playing dolls.”

(Faulkner, 1981, 36)

Narcissa ve Gowan’ı bahçede yürürlerken camdan izleyen Horace, Gowan’ı nasıl kıskandığını açıkça ifade eder. Narcissa’nın erkek kardeşi olmama ayrıcalığı onunla birlikte olma şansını beraberinde getirir. Horace kız kardeşinin erkeklerle flörtünü bir kız çocuğunun bebeklerle oynamasına benzetir. Sanki bir kulübe üyeymişçesine Narcissa’yı ziyaret eden bu adamlar Horace’ın hem merakını hem de öfkesini kamçılar.

Horace’ın Narcissa’yla kurmak istediği bağı önündeki engel, kardeş olmalarıdır. Narcissa’nın kardeşi olmamanın bir ayrıcalık olduğunu düşünmesi de bundan kaynaklanır. Aralarında kardeşlik bağı olmasa Narcissa ile flört etme, hatta belki

²⁰ Evdeki siyahî hizmetçi.

evlenme şansı elde edecektir. Örnek olarak verilen kısmın yeniden yazımla metinden çıkarılması Horace'ın aklından geçen bu düşünceleri sansürlemiştir.

Örnek 5: Çıkarmalar

Narcissa bir akşam bütün ev ahalisine gazete okurken, okur da metinde Horace'ın en gizli düşüncelerini takip eder. Bu örnek Horace'ın zihninden geçenleri göstermektedir.

Narcissa entered, with a newspaper. She drew a chair up and opened the paper and began to read aloud, lurid accounts of arson and adultery and homicide, in her grave contralto voice. Miss. Jenny listened, her head lying back and her eyes closed, her thin profile rosy and serene in the firelight. Her husband had been killed in 1862, on the second anniversary of her wedding-day. She had not spoken his name in sixty-seven years.

Narcissa read on. To Horace, listening, it seemed that they had never been so far asunder, so completely functioning in separate worlds, not even last night when she and Belle had seemed for the time interchangeable. He watched her quietly, wondering what he had expected of her. He could recapture none of it, not even the glib words, let alone the desire.

(Faulkner, 1981, 44-45)

Horace'ın hayallerinde Narcissa ve karısı yer değiştirir. Narcissa'ya duyduğu arzu çok yoğunudur ancak bir yandan da gittikçe uzaklaştıklarını düşünür. Horace'ın aklından geçenlerin metinden çıkarılması özgün metindeki Narcissa-Horace ilişkisine uygulanan sansürün başka bir örneğidir.

Örnek 6: Çıkarmalar

Altı ve yedinci örnekler davayı kaybettikten sonra karısına dönen Horace'ın Narcissa'ya yazdığı mektup ve Narcissa'nın ona yazdığı cevaptır.

XXV

June 23.

Dear Narcissa—

I ran. Once I had not the courage to admit it; now I have not the courage to deny it. I found more reality than I could stomach, I suppose. Call it that,

anyway. I don't seem to care. Only I wish Belle had stayed in Kentucky. At least, that's out of the whole damned state where such things can happen.

"She was at home. When Jones— you remember him: the one who says he used to lead Kinston society; now he drives it— put me down at the corner, I saw her shade up and rosy light, and I thought of that unfailing aptitude of women for coinciding with the emotional periphery of a man at the exact moment when it reaches top dead center, at the exact moment when the fates have prized his jaws for the regurgitated bit. Thus (your own words) like a nigger I left her; like a nigger I returned (via the kitchen); entered the house and stood in the door while she laid her magazine down and watched me from her pink nest while I shed the ultimate cockleburs of errant itch and the final mudflake of the high pastures where the air had been a little too ardent and a little too stark and so into the old barn and the warm twilight and the old stall fitting again to the honorable trace-galls, and, ay, the old manger lipped satin-smooth by the old unfailing oats.

Little Belle is not at home. Thank God: at what age does a man cease to believe he must support a certain figure before his women-folks? She is at a house-party. Where Belle did not say, other than it divulging to be in the exact center of bad telephone connections. Thank God she is no flesh and blood of mine. I thank God that no bone and flesh of mine has taken that form which, rife with its inherent folly, knells and bequeaths its own disaster, untouched. Untouched, mind you. That's what hurts. Not that there is evil in the world; evil belongs in the world: it is the mortar in which the bricks are set. It's that they can be so impervious to the mire which they reveal and teach us to abhor; can wallow without tarnishment in the very stuff in the comparison with which their bright, tragic, fleeting magic lies. Cling to it. Not through fear; merely through some innate instinct of female economy, as they will employ any wiles whatever to haggle a butcher out of a penny. Thank God I have not and will never have a child— and for that reason I have assailed not only a long distance, but a rural, line at eleven P.M. in order to hear a cool, polite, faintly surprised young voice on an unsatisfactory wire; a voice that, between polite inanities in response to inanities, carried on a verbal skirmishing with another one— not feminine— without even doing me the compliment of trying to conceal the fact that she had been squired to the telephone; needs must project over the dead wire to me,

whose hair she has watched thinning for ten years, that young mammalian rifeness which she discovered herself less long ago than I the fact that, to anyone less than twenty-five years old, I am worse than dead.

I ran. I don't try to palliate it. But I want to rectify it as far as possible. I know this will be distasteful to you, but it will be that last time, I promise that: next time I may not even have the courage to return, I want you to find that woman yourself; tell her that I must give up the case because I do not think that I am good enough, and that I am putting it in the hands of the best criminal lawyer I can find, for an appeal, and that she is not to worry. Do this, my dear. You will have no trouble finding her. She's there now, in front of the jail with that child, standing where he can see them from the window: have I not seen her there a thousand times? God, if he were the only one who had to see her now.

“Horace.”

(Faulkner, 1981, 281-283)

Örnek 7: Çıkarmalar

XXVI

June 29.

Dear Horace—

I received your letter. Your message to that woman I cut off and mailed to her at the jail. I imagine she got it. They took the man away the day after you left. They were getting ready to lynch him, Isom said. So Jefferson is spared that at least. Why they should want to I can't see, since they are going to hang him anyway. So you can save hiring another lawyer.

Bory has been quite sick. Sunday will let him eat green fruit. A nigger is the ruin of any white child. I don't know what to do. I can't say anything, because Miss. Jenny is so foolish about the darkies. She is as usual. She sends love.

I am glad to hear you have decided to stay home after this. I think that is wise. Belle is only thirty-eight. She might not be there when you come back, next time.

Love,

“Narcissa.”

(Faulkner, 1981, 284)

Görülen davada Temple, Lee Goodwin'in aleyhine ifade verince dava kaybedilir. Horace, o gün davadan sonra Jefforson'ı terk edip karısına geri döner. Kendisine yardım etmesini planlarken ortadan kaybolan Temple, karşısına aleyhte ifade veren bir tanık olarak çıkınca yenilgiyi kabul eder. Ruby ve bebeğini çaresiz ve yalnız bıraktığı için vicdanen rahatsızdır. Bir açıklama borçlu olduğu kişi aslında Lee ve Ruby iken gerekli açıklamayı, yazdığı mektupta Narcissa'ya yapar. Altıncı örnekteki bu mektup hem bir özür hem de son bir yardım talebi içindir. Horace, Bölge Savcısı ile iletişime geçerek savcuyu Senatör Snopes'a yönlendirenin ve karşı tarafın Temple'ın yerini öğrenmesini sağlayarak davayı kendisine kaybettirenin Narcissa olduğunun farkında değildir.

Narcissa cevaben yazdığı mektupta hem karakterini hem de davaya karşı tutumunu ortaya koyar. Doğrudan iletişim kurmaktansa Horace'ın yazdığı mektubun ilgili kısmını keserek Ruby'ye ulaştırır. Ruby ile yüz yüze görüşmek bir tarafa, ona kendi yazısıyla kaleme alınmış bir not bile göndermez. Ruby ahlaki kriterler açısından Narcissa'nın asla muhatap olmak istemeyeceği bir kadındır. En baştan beri Horace'ın bu işe bulaşmasından duyduğu rahatsızlık hâlâ çok canlıdır. Toplumsal sınıf hassasiyeti sebebiyle takındığı bu tavır kendi evinde çalıştırdığı siyahilerden bahsederken kullandığı dilde de hissedilir. Son olarak Horace'a karısı ile kalması gerektiği konusunda da telkin verir.

Özgün metnin bu iki mektupla toparlanması, Horace ve Narcissa arasındaki ilişkinin metnin geneline ne kadar hâkim olduğunun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Horace özgün metinde daha merkezî bir konumdadır, dolayısıyla kız kardeşi ile olan ilişkisi de çok önemlidir. Ancak yeniden yazılan metinde Horace eskisi kadar önemli bir konumda değildir. Bu sebeple kız kardeşi ile olan ilişkisinin detayları yeniden yazılan metne aktarılmamış, sansürlenmiştir ve kapanıştaki mektupların muhafaza edilmesine gerek duyulmamıştır. Nitekim bu sayede, yeniden yazımla son bölümde Popeye'ın hayatına dair yapılan eklemelerle karakterlerin konumlarının da değiştiği ve Popeye'ın daha merkezî bir rol üstlendiği savı da güçlenmiştir.

Horace'ın Narcissa'ya duyduğu ilgi sadece Horace karakterinin bilgisi dâhilinde saklı kalmış bir durum değildir. Karısı, Narcissa'nın kendisi ve Miss. Jenny, Horace'ın ilgisinin farkındadır. Metinden çıkarılan bölümler düşünüldüğünde Horace'ın kız kardeşine karşı hissettiklerinin yeniden yazımda sansüre uğradığı söylenebilir. Özgün

metinde açık bir biçimde ifade edilen Horace'ın duyguları yeniden yazım sırasında törpülenmiştir. Böylece metin Horace'ın 'Freudvari' sorunlarından uzaklaşmıştır.

4.1.2.2. Metinsel-Dilsel Normlar

Metinsel-dilsel normlar erek metni şekillendirecek ya da özgün metinsel dilsel materyalin yerine kullanılacak materyalin seçiminden bahsetmek için kullanılır (Tourey, 1995, 59). Sözü geçen bu normlar genel anlamda çeviri niteliği taşıyan her çeviriye uygulanabilir ya da daha özel bir bağlamda belirli bir metin türüne ya da çeviri üslubuna özgü de olabilir (age, 59).

Metinsel-dilsel normlar açısından bakıldığında yeniden yazılmış metin ilk metinden izler taşımaktadır. Yeniden yazılan metin aynı zamanda Faulkner'ın diğer eserleriyle metinlerarası bir ilişkiye sahiptir. Faulkner'ın farklı eserleri tema, sembolik anlatım ve üslup açısından birbirine benzerlik gösterir (Faulkner içinde Polk, 1981, 298). *Sanctuary: The Original Text*'in editörü Noel Polk, Faulkner'ın metni yeniden yazmasının sebeplerinden biri olarak yazarın bu kitabı mevcut ilgi ve meşguliyetleri ile daha yakın bir düzleme taşımak istemesini gösterir. Polk'a göre "Yayımlanmış hâliyle bile *Sanctuary* romanının çoğu Faulkner'ın önceki kitaplarına, özellikle *Ses ve Öfke* ve *Tozlu Bayraklar*'a, tematik ve teknik açıdan bir göndermedir" (age, 298). Polk, *Tozlu Bayraklar* kitabından çıkarılan bazı kısımların *Sanctuary* kitabında kullanıldığını düşünür. Hatta Faulkner'ın *Sanctuary*'yi yeniden yazmasının *Ses ve Öfke* kitabını gözden geçirme kararı almasında etkili olduğunu tahmin eder (age, 298).

Sonuç olarak, Faulkner'ın yeniden yazdığı metnin metinsel-dilsel malzeme açısından bir yandan önceki metinle bağını koruduğunu diğer yandan da hedef kültür tarafından kabul görmüş diğer Faulkner kitaplarıyla aynı düzleme çıktığını söyleyebiliriz. Sözü geçen hedef kültür hem kaynak hem de erek kültürdür. Hem kaynak metinle bağın korunduğu hem de ortaya çıkan metnin kabul gördüğü düşünülecek olursa seçilen metinsel-dilsel materyalin bir denge unsuru olduğu söylenebilir.

4.1.3. Öncül Norm Işığında Bir İnceleme

Öncül normlar çevirmenin kaynak ya da erek kültürün normlarını kabullenme kararı almasıdır. Eğer kaynak kültür normları benimsenirse yeterli bir çeviri; erek kültür normları benimsenirse kabul edilebilir bir çeviri ortaya çıkar. Tourey, öncül norm konusunda aşırı yorumdan kaçınılması gerektiğinin altını çizer çünkü en yeterlilik

odaklı metinde bile kaymalar görülebilir ve bir metinden tam bir tutarlılık beklemek gerçek dışı bir beklenti olacaktır (Toury, 1995, 57).

Bu çalışma kapsamında bir çeviri olup olmadığını sorguladığımız metnin, editörün uyarısı üzerine yeniden kaleme alındığı ve yeniden yazım sonrasında uzlaşmaya varıldığı düşünülecek olursa ortaya çıkan metnin kabul edilebilir olduğu söylenebilir. Ancak kabul edilebilir bir metin ortaya koyma çabası yeniden yazılan metnin içinden çıktığı dönemi yansıtmaya engel teşkil etmez. Yasaklama Dönemi'ni yansıtan başlıca eserler arasında görülen *Sanctuary* romanı özgün kitapta yaratılan karakterleri ve atmosferi yeniden yazım sonrasında da muhafaza etmeyi başarmıştır. Dolayısıyla yeniden yazılan metnin kaynak metni yok saymadığı ve aynı zamanda yeterli görülebilecek bir sonuç da ortaya çıkardığı söylenebilir.

4.2. Gideon Toury'nin Norm Kavramı Üzerinden Özgün Metin Kaynak Metin İlişkisinin İncelenmesinin Sonuçları

Gideon Toury'ye göre normlar en genel anlamıyla bir topluluğun kabul ettiği değer ve düşüncelerin belli durumlarda uygun davranış talimatlarına çevrilmesi şeklinde tanımlanabilir (Çev. Eker, 2008, 151). Bu talimatlar toplumsal bağlamda hangi davranışların kabul edileceğine, hangilerinin dışlanacağına karar verir. Bu sayede düzenin kurulmasını ve korunmasını güvence altına alan normlar toplumsallığın açıklanmasında önemlidir (age, 151).

Çeviri olgularına norm bağlamında bakan Giden Toury çeviri olgusunu ve çevirmenlik mesleğini kültürel boyutu ile ele alır ve çevirmenlerin toplumsal bir rol üstlendiğinin altını çizer çünkü çeviri sadece sözceler üretmekle açıklanamaz. Bu sebeple bir kültür ortamında çevirmen olabilmenin ön koşulu normların öğrenilip benimsenmesinden geçer (age, 149).

William Faulkner'ın kaleme aldığı *Sanctuary* romanının yeniden yazımının bir çeviri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini Toury'nin normları bağlamında ele alırken iki şeyi gözden kaçırmamak gerekir. Birincisi, eserin yazıldığı dönemin toplumsal gerçekliğinden bağımsız düşünülmemesidir. Editör tarafından metnin reddedilmesinin sebebi hem kendisinin hem de yazarın hapse atılması ihtimalidir. Hukuki bir yaptırım ihtimali özgün metinde toplumsal anlamda kabul görmeyen bir durumun söz konusu olabileceğini akla getirmektedir. Ayrıca kaynak ve erek

kültürlerin aynı olduğu bir bağlamda *Sanctuary* romanının yeniden yazımını sadece kaynak ya da sadece erek kültürle açıklamanın mümkün olmayacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim çeviri politikası açısından bakıldığında yazarın yeniden yazımla bir yandan editörle uzlaşmayı başardığı diğer yandan metnin özündeki tartışmalı noktaların birçoğunu muhafaza ettiği ve yazıldığı dönemin gerçekliğini yansıttığı da görülür. Bu sebeple Faulkner'ın, hem kabul edilebilir hem de yeterli bir çeviri ortaya koyduğu söylenebilir.

Yeniden yazıma dair genel olarak yaptığı değerlendirmede Noel Polk, yeniden yazılmış metnin baştan sona tutumluluk ve dikkatle, dolambaçsız bir şekilde yazıldığına inanır (Faulkner içinde Polk, 1981, 302). Ayrıca metnin bu hâlinin çok daha pürüzsüz ve akıcı olduğunu düşünür (age, 304). Editör, metinde tespit ettiği değişiklikleri şu şekilde özetler:

Taslak, bu tarz metinlerde görmeyi umduğumuz olası çıkarmalar, eklemeler ve küçük biçimsel düzeltmeleri içermektedir. Bir çok sayfadaki uzun bölümler atılmış ya da kısaltılmış ve nerdeyse bütün sayfalar yer değiştirmiştir. Faulkner olay örgüsü ve yapıyla deneyler yapmıştır (age, 294-295).

Bu değerlendirmeye istinaden, ikinci metnin ilk metni kolaylaştırmak adına yeniden yazıldığı söylenebilir. Çeviri süreci normlarını incelemek adına yaptığımız metinsel kıyas da bu sonucu destekler niteliktedir. İlk taslak, olay örgüsündeki geri dönüşler, zamansal atlamalar, uzun bölümler ve anlatımın karakterlerin göreceli bakış açılarına dayandırılması sebebiyle çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Yeniden yazılmış metin yapılan yer değiştirmelerle bu öğelerden arındırılıp daha kolay, açık ve akıcı bir hâle getirilmiştir, ayrıca eklemelerle Popeye karakterini ön plana çıkarmıştır. Böylece yeniden yazımla merkezden uzaklaştırılan Horace ile merkeze getirilen Popeye arasında bir denge sağlanır. Popeye karakterinin hayatına dair verilen detaylar okurun onunla empati kurmasını sağlamaktan çok daha önemli bir etkiye sahiptir. Sonda verilen biyografi, Popeye ve Horace karakterlerinin yeniden yazılmış metinde su kaynağının önünde ilk kez karşılaştığı giriş kısmıyla birlikte düşünülecek olursa anlam kazanır. Yeniden yazılmış metnin girişinde yapılan düzenlemeler ve sonuna eklenen detaylar Popeye karakterini ön plana çıkarırken onunla diğer karakterler arasında yeni ilişkiler kurar. Metinden çıkarılan kısımlarla da yazarın, Horace karakterinin zihninden uzaklaşarak ona mesafe aldığı, ayrıca uygulanan sansürün metni yayımlanabilir hâle getirdiği söylenebilir. *Sanctuary: The Original Text* için yazdığı son sözde editör Noel Polk, Faulkner'ın *Sanctuary*'yi yeniden yazmasının altında yatan esas sebeplerden

birinin, Horace Benbow'un usandırıcı iç gözleminden ve kendine âşık kişiliğinden uzaklaşma ihtiyacı olduğunu belirtir (age, 300). Yer değiştirme, ekleme ve çıkarma başlıkları altında toplanan bu kararların metnin matriks normlarını örneklendirdiği ve alınan kararların daha çok erek okur odaklı olduğu düşünülürse matriks normlar açısından kabul edilebilirliğin daha ağır bastığı söylenebilir.

Yeniden yazımın diliçi olması sebebiyle yaniden yazılan metnin kabul ettirilmeye çalışıldığı erek okur aslında özgün metninkiyle aynıdır. Ancak yeniden yazımda yazarın öngörülen kalem gücü niteliği bakımından hedef kitlenin beklentilerinin çok daha fazla göz önünde bulundurulduğu söylenebilir. Nitekim Faulkner'ın Sanctuary'yi yeniden yazarken *Ses ve Öfke* ve *Döşegimde Ölüirken* romanlarını utandırmayacak bir iş ortaya koymaya çalıştığını itiraf etmesi (Faulkner, 1931, vii) yeniden yazılmış hâliyle *Sanctuary* kitabının diğer Faulkner metinleri ile ilişkiselliğini ortaya koymaktadır. Burada kabul görmüş diğer metinlerin seviyesine çıkma çabası söz konusuysa yazar metinsel-dilsel materyal seçiminde kaynaktan asla kopmamış hatta yazarın mevcut metni bire bir koruduğu örnekler söz konusu olmuştur. Matriks normlar açısından daha çok kabul edilebilir bir metin ortaya koyma çabası söz konusuysa, metinsel-dilsel normlar açısından tek taraflı bir sonuca varmak mümkün değildir. Bu sebeple de daha önce öncül normda ifade edildiği gibi hem kabul edilebilir hem yeterli bir çevirinin söz konusu olduğunu tekrar vurgulamak gerekir.

Çevirinin hem süreç hem de sonuç olarak tanımlanmasının yarattığı belirsizliği Toury şu iki örneklerle eleştirir: birincisi, çeviri olarak tanımlanan süreçlerin ürünlerinin her zaman çeviri olarak tanımlanmayışı, ikincisi ise çeviri olduğu kabul edilen olguların salt bir çeviri sürecinin ürünü olmayışı (Toury, 1986, 1111). *Sanctuary* romanı bağlamında bir çeviri sürecinden değil de bir yeniden yazım sürecinden bahsediyor olsak da ortaya çıkan ürünün bir çeviri olarak değerlendirilmesi mümkündür. Nitekim normlar bağlamında yapılan metinsel kıyasla bunun niçin bir çeviri ürünü olabileceği açıklanmaya çalışılmıştır. Normlar açısından bakıldığında buradaki yeniden yazım sürecinin sonucunda ortaya çıkan ürün hem yeterli hem de kabul edilebilir bir çeviri olarak değerlendirilebilir. *Sanctuary* romanının niçin bir çeviri olabileceği tartışmasını bir sonraki bölümde metnin ne tür bir çeviri olabileceği tartışması takip edecektir.

5. KAYNAK DİZGEDEKİ YENİDEN YAZIM VE EREK DİZGEDEKİ ÇEVİRİ SÜREÇLERİNE İLİŞKİN KAVRAMSAL TARTIŞMA: DİLİÇİ ÇEVİRİ, ÖZ-ÇEVİRİ, YENİDEN ÇEVİRİ VE DOLAYLI ÇEVİRİ

Yeniden yazım sürecinde alınan kararlara normlar çerçevesinde bakıldığında bir çeviri olarak değerlendirilebilen *Sanctuary* romanı kaynak dizge bağlamında diliçi ve öz-çeviri kavramlarını; erek dizge bağlamında ise yeniden çeviri ve dolaylı çeviri kavramlarını sorguladır. Bu bölümde sözü geçen bu kavramlar *Sanctuary* örneği üzerinden tartışmaya açılacaktır.

5.1. Kaynak Dizgedeki Yeniden Yazım Sürecine İlişkin Kavramsal Tartışma

5.1.1. Diliçi Çeviri

Roman Jakobson, “Çevirinin Dilbilimsel Yönleri Üzerine” (Çev. Albayrak, 2004) adlı makalesinde dillerarası çeviri, diliçi çeviri ve göstergelerarası çeviri olmak üzere üç tür çeviriden bahseder. Jakobson, üçlemede sözü geçen çeviri türlerinden dillerarası çeviriyi “dilsel göstergelerin başka bir dil aracılığıyla yorumlanması”, göstergelerarası çeviriyi ise “dilsel göstergelerin dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumlanması” şeklinde tanımlar. Bu çalışma kapsamında tartışmaya açılacak olan diliçi çeviri kavramı ise “dilsel göstergelerin aynı dilin başka göstergeleri aracılığıyla yeniden yorumlanması” (Çev. Albayrak, 2004, 62) şeklinde tanımlanır.

5.1.1.1. Diliçi Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar

Jakobson’un üçlemesindeki tanımlar çeviribilim alanında kabul görmüş olmakla birlikte tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Jakobson, diliçi çeviriyi “açıklama”, göstergelerarası çeviriyi “dönüştürme” şeklinde adlandırırken dillerarası çeviriyi “gerçek anlamda çeviri” olarak görür. Jacques Derrida’ya göre buradaki kelime seçimi akla “gerçek anlamda çeviri” ve “sembolik anlamda çeviri” tartışmasını getirir çünkü dillerarası çevirinin “gerçek anlamda çeviri” şeklinde yorumlanması diğer çeviri türlerinin “sembolik anlamda çeviri” şeklinde algılanmasına sebep olur. Yani dillerarası çeviri gerçekse, diğer çeviri türleri yetersiz ve semboliktir (Derrida, 1985,

173-174). Derrida'ya göre Jakobson, seçtiği bu terminolojiyle diliçi çeviri ve göstergelerarası çeviri kavramlarını yorumlar. Söz konusu dillerarası çeviri olduğundaysa böyle bir yorumdan kaçınıp çeviri kelimesini tekrar eder; çünkü dillerarası dendiğinde çeviriden ne kastedildiğinin zaten anlaşıldığını düşünür, dolayısıyla ayrıca açıklamasına gerek yoktur (age, 173). Jakobson'un sınıflandırması Theo Hermans tarafından da eleştirilir. Hermans'a göre üçleme kendi içinde bir çelişki barındırır: bir yandan gerçek çevirinin dillerarası olması gerektiğini savunurken, diğer yandan çeviri dendiğinde normal şartlarda kastedilmeyen iki türü de çeviri olarak kabul ettirmeye çalışır (Hermans, 1997, 18). Ayrıca Jakobson'un üçlemesinde, dilbilimsel eşdeğerliği aşan çeviri uygulamalarını tanımlamada yeterli olmadığı düşünüldüğünde, diliçi çevirinin "açıklama" (rewording) şeklinde ifade edilmesi de eleştirilmektedir (Krş. Berk-Albachten, 2019).

Getirilen eleştirilerden anlaşılacağı üzere, Jakobson'un sınıflandırmasında diliçi ve göstergelerarası çeviriye tanımları itibarıyla ikincil bir statü atfedildiğini söylemek mümkündür. Bu ikincil statü diliçi çevirinin bir çalışma alanı olarak tercih edilebilirliğini etkiler. Her ne kadar diliçi ve göstergelerarası çeviri çeviribilim alanında kendini kabul ettirmiş olsa da ikisi de hâlâ çevresel bir konumdadır (Zethsen, 2009, 797). Türkiye'de diliçi çevirileriyle tanınan Özlem Berk-Albachten'a göre araştırmacılar diliçi ve göstergelerarası çevirinin varlığını reddetmezler ancak çalışmalarını gerçek anlamda çeviriyle sınırlama eğilimi gösterip kuramsal anlamda diliçi çeviri üzerinde fazla durmazlar (Krş. Berk-Albachten, 2005, 140).

Dillerin sınırları ve birbirleriyle olan ilişkileri de diliçi çeviriye tartışmalı hâle getiren bir başka noktadır. Diller, lehçeler ve kırma diller arasındaki sınırları çizmek, bir dilin farklı tarihsel aşamalarını belirlemek zorlu bir uğraştır. Örneğin Azerice, Kazakça, Kırgızca, Türkmence, Tatarca ve Türkçe gibi Türki diller arasında yapılacak bir çeviri, sahip olunan bakış açısına göre diliçi ya da dillerarası çeviri olarak değerlendirilebilmektedir çünkü sözü geçen dillerin lehçeler mi yoksa birbirinden bağımsız diller mi olduğu konusunda kurumlar ve uzmanlar arasında bir görüş birliğinden bahsetmek mümkün değildir (Berk-Albachten, 2014, 575).

5.1.1.2. Diliçi Çevirinin Sebepleri

Henrik Gottlieb sebeplerine göre diliçi çeviriye dört kategoride inceler. Aynı dilin farklı tarihsel aşamaları arasında gerçekleşenlere artsüremli çeviri; aynı dilin coğrafi,

sosyal ve kuşaklar arası değişkenleri sebebiyle gerçekleşenlere lehçe odaklı çeviri; konuşmadan yazmaya geçiş ya da tam tersi bir sebeble gerçekleşenlere dil kullanımı biçimi odaklı diliçi çeviri ve son olarak alfabe değişikliği sebebiyle gerçekleşenlere harf çeviri odaklı diliçi çeviri denilmektedir (Gottlieb, 2005, 4).

Diliçi çeviri bağlamında yapılan bu kategorilendirmenin olası diliçi çeviri örneklerinin hepsini kapsadığını söylemek mümkün olmayabilir. “Çevirmen ve Düzeltmen/Yayın Yönetmeni Dipnotlarıyla *Osmanlı Tarihi*’ni Yeniden Yazmak: Diliçi ve Dillerarası Çeviri Örneği” başlıklı çalışmasında Ayşe Banu Karadağ, Alphonse-Marie-Louis de Prat de Lamartine’nin *L’Histoire de la Turquie* (1854-1859) adlı eserinin Türkçeye yapılan çevirisini çevirmen ve düzeltmen/yayın yönetmeni kararları doğrultusunda ele alır. *Osmanlı Tarihi* (2005) adıyla Türkçeye üç cilt şeklinde kazandırılan eserde çevirmen ve düzeltmen/yayın yönetmeni’nin dipnotlarla metnin tarihsel bilgilerine doğrudan müdahale ettiği görülmektedir. Metin içi dipnot kullanımını inceleyen Karadağ, çevirmen Dr. Reşat Uzmen’in gerçekleştirdiği dillerarası çeviriye düzeltmen Prof. Dr. Ahmet Nuri Yüksel’in eklediği dipnotların bir diliçi çeviri örneği olarak değerlendirilebileceğini belirtmektedir çünkü bahsi geçen dipnotlar, okura başka bir okuma sunmaktadır (Karadağ, 2011, 243). Bahsi geçen çalışmada bir diliçi çeviri örneği olarak değerlendirilen dipnotlar, alanyazında mevcut diliçi çeviri kategorilerinden herhangi biriyle açıklanamaz. Bu durumda bu kategorilerin de gözden geçirilmesi gerektiği ve olası örneklerden hareketle yeni alt başlıklara ihtiyaç duyulacağı iddia edilebilir.

Tanımı ve alanda yarattığı tartışmalar üzerinden anlaşılmaya çalışılan diliçi çeviri kavramı, bu çalışma kapsamında yeniden değerlendirilecek ve diliçi çevirinin bir öz-çeviri şeklinde ele ele alınıp alınamayacağı sorgulanacaktır. Mevcut tartışmalara yeni bir boyut kazandıracığı düşünülen diliçi çevirinin bir öz-çeviri şeklinde değerlendirilme ihtimali bir sonraki bölümün tartışma konusunu oluşturmaktadır.

5.1.2. Öz-çeviri

Öz-çeviri, hem edebiyat hem de çevibilim alanında yaygın bir tartışma konusu olmuştur. İlgili alanyazın tarandığında öz-çeviri kavramını Anton Popovič, “özgün bir çalışmanın yazarın kendisi tarafından başka bir dile çevrilmesi” (Popovič, 1976, 19) şeklinde, Rainier Grutman ise “hem kişinin kendini bir başka dile çevirmesi eylemi hem de bu eylem sonunda ortaya çıkan ürün” (Grutman, 2009, 257) şeklinde tanımlar.

Görüleceği üzere öz-çeviri kavramındaki vurgu temelde iki nokta üzerinde yoğunlaşır. Birincisi çeviri işini metnin yazarının yapması, ikincisi ise çevirinin dillerarası olmasıdır.

5.1.2.1. Öz-çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar

Öz-çeviri kavramının bir çalışma alanı olarak çeviribilim ve edebiyat alanlarında çok rağbet görmediği düşünülmektedir. Bu durumun altında yatan sebeplerden biri “dilbilimsel arılık”tır, çünkü her iki alanın da eşik bekçileri edebî yeniliğin kültürlerarası köklerini göz ardı edip milliyetçi bir tekdilliliği benimsemişlerdir (Hokenson & Munson, 2007, 1-2). Bir diğer sebepten “kavramsal sorunlar”dır, nitekim örneğin yazar, özgün gibi kavramlar öz-çeviri bağlamında tartışmalı bir hâl alır (Hokenson & Munson, 2007, 1-2). Öz-çeviri kavramına dair kapsamlı bir araştırmanın eksikliğinin altında temelde bu iki sebebin yattığı söylenebilir. Montini Chiara, *Handbook of Translation Studies* (2010) kitabında kaleme aldığı ‘self-translation’ maddesinde mevcut çalışmaların birçoğunun birinci ve ikinci metin arasındaki farklara odaklandığından ve araştırmaların aşağıdaki konular üzerine yapıldığından bahseder:

- Nabokov, Beckett ya da Julien Green gibi bir ya da birkaç yazar,
- Sömürgecilik sonrası çalışmalar (Jakobs, 2002),
- Katalanca, İbranice, Meksika yerli dilleri gibi bazı azınlık dillerinde yazarlar,
- Hannah Arendt, Klaus Mann gibi sürgün edilmiş ya da göçmüş kişiler,
- Öz-çeviri yapan kişinin kendi deneyimlerini açıklaması,
- Lehçelerden öz-çeviri (örneğin İtalyanca) (Montini, 2010, 307)

Öz-çeviriye dair akademisyenler arasındaki görüş ayrılığı da bir tartışma noktasıdır. Bir grup öz-çeviriye edebî bir olgu olarak görürken, bunun kültürel bir girişim olduğunu düşünenler de söz konusudur. Ayrıca öz-çevirideki iki metnin de özgün kabul edilip edilemeyeceği, bir metnin iki farklı dildeki nüshalarının eşdeğer olup olmadığının nasıl ölçüleceği, her bir nüshanın farklı bir dile ya da edebî geleneğe ait olup olamayacağı cevap arayan diğer sorulardır (Hokenson & Munson, 2007, 2).

Öz-çevirmenin sıradan çevirmene kıyasla nasıl konumlandırıldığı konusunda da çeşitli görüşler mevcuttur. Sıradan bir çevirmene kıyasla öz-çevirmenin aslında bir çevirmen olmadığını savunanlar, bu düşüncesini sonradan yazılan metnin ya da metinlerin de en az kendinden öncekiler kadar özgün olduğu iddiasına dayandırır (Sindicic-Sabljo, 2011, 165). Metnin yazarı olarak öz-çevirmene tam bir otorite atfedilmesi sebebiyle çevirinin eleştiriye açık olmayacağı ve hiçbir metni yazarından daha iyi çevirecek kimsenin bulunamayacağı da bir başka bakış açısidir (Levey, 1996, 55). Samuel

Beckett'in *Waiting for Godot* (1953) adlı eseri bu bakış açısı için bir örnek teşkil eder. Sözü geçen tiyatro eseri İngiliz edebiyatının önemli bir parçası olmasına rağmen aslında Fransızca aslı *En Attendant Godot* (1948) olan oyunun çevirisidir. Fransızca metne kıyasla İngilizce metinde çeşitli hatalar ve tutarsızlıklar söz konusu olsa da Beckett'in dışında bir başka çevirmenin İngilizce çeviriyi daha iyi yapma ihtimali bu bakış açısına göre söz konusu değildir (age, 55). Öz-çevirmene atfedilen bu mutlak otorite hakkında çeviribilim alanında bir görüş birliğine varıldığı söylenemez. Nitekim öz-çevirilerde görülen bütün olguların aslında bilinen çeviri süreçleri olduğu ve öz-çevirmenlerin sıradan çevirmenlerle aynı yolu izlediği görüşü de mevcuttur (Ehrlich, 2009, 254). Tıpkı diğer çevirmenler gibi öz-çevirmenler de ekleme, çıkarma, açıklama ve yumuşatma yaparlar (age, 254). Bu bakış açısına göre, öz-çevirmenlerin aynı zamanda yazarları oldukları metinler üzerindeki egemenliği onları çevirmenlik sorumluluklarından azat etmez.

Öz-çeviri sonucu ortaya çıkan iki metin arasındaki ilişkinin kaynak metin ve çeviri metin şeklinde mi, yoksa iki paralel metin şeklinde mi düşünüleceği bir başka tartışma noktasıdır (Sindicic-Sabljo, 2011, 168). İki metin arasında güçlü bir bağ olduğunu iddia edenler yazarın daha önce yazdığı bir metni bir başka dilde yeniden kaleme almasının önceki taslağı geliştirmesi için bir fırsat sunduğunu düşünürler (Grutman, 2009, 259). Öz-çeviri bağlamında Beckett'i inceleyenler bu görüşü destekler nitelikte sonuçlar ortaya koyar. Beckett'in öz-çevirilerinin kaynak metinlerini genişlettiği ve güçlendirdiği ileri sürülür (Sindicic-Sabljo, 2011, 166-167). Ancak yapısalcılık sonrası okumaların ikili zıtlıklar üzerinden geliştirilen bu tartışmaya meydan okuduğu gözlemlenir. Carolyn Shread, genel olarak çevirinin açıklanmaya çalışıldığı özgün/çeviri, yazar/çevirmen, kaynak metin/erek metin gibi ikili zıtlıklar konusunda öz-çeviri kavramının sorunları gün yüzüne çıkarmakta, özellikle sorunlu doğası sebebiyle, kuramsal açıdan üretken olduğunu savunur (Shread, 2009, 51). Öz-çeviri kavramının ikili zıtlıklar üzerinden açıklanamayacağı konusunda benzer bir görüşü benimseyen Jan Walsh Hokenson ve Marcella Munson, metnin iki dilli yapısının tek bir metin üzerinden gözlemlenemeyeceğini, bu sebeple de öz-çeviri söz konusu olduğunda olası araştırmaların, metinler, diller ve kültürlerarası kıyası esas alan kuramsal tartışmalardan uzak, çok daha temel bir noktadan başlaması gerektiğini belirtir (Hokenson & Munson, 2007, 4). Ayrıca tartışma metin dışı öğeleri de içine

almalı, yazarı ve yazarın tüm eserlerini de kapsayan bir bütünce sunulmalıdır (Beer, 1994, 217).

Öz-çeviri, çeviribilim çalışmaları alanında erek metinde yapılan değişiklikler sebebiyle sadakat; iki metin arasındaki ilişkisellik sebebiyle metinlerarasılık; yazarın ve çevirmenin aynı kişi olması sebebiyle de otorite kavramlarını sorgulatır. Yapılan öz-çeviri tanımları, kavramı dillerarası olmakla sınırlandırırsa da bu çalışma öz-çevirinin diliçi boyutunun olup olamayacağı sorusuyla mevcut tartışmalara katkıda bulunmayı planlamaktadır.

5.1.2.2. Öz-Çevirinin Sebepleri

Bir yazarın hâlihazırda bir dilde yazmış olduğu metni bir başka dilde niye tekrar yazma ihtiyacı hissettiği öz-çeviri bağlamında anlaşılmaya çalışılır. Sürgün, evlilik ya da ekonomik kazanç gibi maddi durumların yanı sıra kişinin kendini çevirmesinde gizli bir gerekçenin de söz konusu olabileceği düşünülür (Grutman, 2009, 257). “Of Breathing Holes and Contact Zones: Inuit-Canadian Writer Markoosie in and through Translation” (2017) adlı makalesinde Valerie Henitiuk, sömürge dönemlerinde ve sömürgecilik sonrası bağlamlarda iki dil arasındaki asimetrik ilişkiyi yansıtmaları açısından, öz-çevirinin tıpkı çeviri gibi siyasi ve manidar bir eylem olduğu söyler (Henitiuk, 2017, 51).

Siyasi bir eylem olarak öz-çeviri ideolojik sansüre karşı koymanın bir yolu olabilir. Örneğin, Güney Afrika Cumhuriyeti’nde beyaz ve siyah ırk arasında hukuki ayrıştırmanın olduğu dönemde çıkarılan bir yasa ile Afrikalı yazarların eserleri sansürlenince, öz-çeviri yazınsal bir başkaldırı ve hayatta kalma mücadelesinin bir parçası olur (Kruger, 2012, 279). Dönemin yayın politikası yerel dillerde yazılmış eserleri yasaklayınca yazarlar kendi metinlerini İngilizceye çevirerek seslerini duyurmaya çalışır. Öz-çeviri sansürle baş etmenin bir yolu olabileceği gibi, sansürün sona ermesiyle aynı coğrafyanın farklı dilleri arasında özgürlüğü yeniden inşa etmek için de kullanılabilir. İspanya’da 1975’te diktatörlük sonrası İspanyolcadan Katalancaya yapılan öz-çeviriler sayesinde Katalan dilinin toplumsal konumunun hem görsel-işitsel medyada hem de edebî alanda iyileştirildiği görülmüştür (Garcia de Toro, 2008, 370).

Yapılan araştırmalar göz önünde bulundurulduğunda, öz-çeviri eyleminin farklı bağlamlarda çeşitli tartışmaları beraberinde getirdiğı ve bir inceleme alanı olarak kavramın çok yönlü araştırılabileceğı söylenebilir. Nitekim bu çalışmada öz-çevirinin diliçi boyutunda söz konusu olup olmayacağı anlaşılmaya çalışılacaktır.

5.2. Erek Dizgedeki Çeviri Sürecine İlişkin Kavramsal Tartışma

5.2.1. Yeniden Çeviri

Yeniden çeviri kavramı alanyazında hem bir kaynak metni daha önce çevirisinin yapıldığı aynı dile çevirmek hem de bu çeviri eylemi sonucu ortaya çıkan ürün şeklinde açıklanır (Tahir-Gürçağlar, 2009, 233).

5.2.1.1. Yeniden Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar

Temeli edebiyat çevirisine dayanan, Fransız çeviribilim kuramcısı Antoine Berman'ın öne sürdüğü kuramsal iddialar, yeniden çeviri eylemini anlamak adına yapılan açıklamalar arasında en çok tartışıldır. Berman, çevirilerin doğası itibarıyla eksik olduğı varsayımından yola çıkar ve bu yüzden yapılan ilk çevirinin eksikliğin en çok gözlemlendiğı çeviri olduğuna inanır (Berman, 1990, 5). Geleneksel bakış açısının çeviriye karşı tutumunun bir yansıması olan bu varsayım, yeniden çeviriyi doğrusal bir ilerleme olarak görür. Başka bir deyişle, yapılan her yeni çevirinin bir öncekinin eksikliklerini gidereceğı ve kaynak metne daha yakın olacağı iddiasındadır. Berman'ın yeniden çeviriyi bir ilerleme süreci olarak değerlendirmesinin temelinde sonraki çevirilerin kaynak metnin özünü aktarmaya daha çok yaklaştığı fikri yatar (Brownlie, 2006, 148). Herhangi bir kaynak metnin erek kültüre kabul edilebilmesi için ilk çevirinin erek kültür odaklı olduğı, ancak aynı metnin yeniden çevrilmesi durumunda kaynak metnin özüne dönülebildiğı düşünülmektedir (Paloposki & Koskinen, 2004, 28). İlk çevirilerin eksik olduğı iddiası her ne kadar çeşitli çalışmalarla sorgulanır hâle getirilmiş olsa da Berman'ın kuramsal iddiaları hem yeniden çeviri kavramı üzerine tartışmalarda hem de yeniden çevrilen metinlerin piyasa değerinde baskın bir söylem olmaya devam etmektedir (Massadier-Kenney, 2015, 73).

İlk çevirinin eksik bir çeviri olmasının yanı sıra yeniden çeviriye dair bir diğerk temel varsayım ise mevcut çevirinin eskimesiyle yeni bir çeviriye ihtiyaç duyulmasıdır. Kaynak metnin ebedî olduğuna inanılırken, çeviri metnin sadece çevrildiğı dönemle sınırlı bir hayatı olduğı düşünülür (Robinson, 1999, 1-2). Bu bakış açısına göre çeviri

metin kullanılan dildeki değişimlerle birlikte farklı bir dönemin okuru için anlaşılır olmaktan uzaklaşabilirken, kaynak metin anlaşılmaz olma ihtimalinden muaf tutulur. Bu karşılaştırmada sözü geçen muafiyetin niçin kaynak metinle sınırlı olduğunun, çevirilerin tam olarak nasıl eskidiğinin ve bunun edebiyat çevirilerinde nasıl tespit edileceğinin yeniden çeviri tartışmaları bağlamında tam olarak açıklandığı söylenemez. Ayrıca, tarihsel olarak çevirilerde güncellenme beklentisi bütün metin türlerine genellenemeyebilir. Metin türleri farklı sebeplerle ve farklı amaçlarla yeniden çevrilebilir. Örneğin çocuk kitapları kültürel anlamda kabul edilebilirlik temel alınarak erek dizgenin normlarına göre yeniden çevrilir (Du-Nour, 1995, 342). Ancak şiir çevirileri yorumsal farklılıklar sebebiyle, tiyatro oyunlarıysa işlevsellik göz önünde bulundurularak yeniden çevrilmektedir (Poucke, 2017, 96).

Bir metnin yeniden çevrilmesi için ilk çevirinin üzerinden belli bir süre geçmesi gerektiği şeklinde bir beklenti söz konusu olsa da çevirilerin eş zamanlı yapıldığı, bu sebeple de çevirilerin sıralamasını tespit etmenin zorlaştığı örnekler de mevcuttur (Koskinen & Paloposki, 2010, 294). Eş zamanlı çeviri örneklerinin varlığı, yeniden çeviriye ihtiyaç duyulması için mevcut çevirinin eskimesi gerektiği iddiasını tartışmalı hâle getirir (Alvstad & Assis-Rosa, 2015, 15). Yeniden çeviri alanında yapılan “Aging as a Motive for Literary Translation: A Survey of Case Studies on Retranslation” başlıklı araştırmada 70 vaka çalışması incelenmiştir (Poucke, 2017, 91-115). Vaka çalışmalarının yirmi altısının yeniden çeviri kavramını, çevirinin eskimesi üzerinden değil yeniden çevirilerin hangi metin türleriyle (şiir, tiyatro), kim tarafından, hangi bağlamlarda, niçin (sansür, önceki çevirinin yetersizliği) ve nasıl yapıldığı üzerinden açıkladığı görülmüştür (Poucke, 2017, 101). Dolayısıyla yeniden çevirilere dair yapılan araştırmaları sadece çevirinin eskimesiyle açıklamaya çalışmak yanıltıcı olabilir ve olası diğer sebeplerin tartışma dışı bırakabilir.

Yeniden çeviri tartışmalarını basit bir sebep-sonuç ilişkisine indirgememek için eyleyenleri vurgulamak (Paloposki & Koskinen, 2010, 46) ve yeniden çevirinin sadece kaynak kültürün doğasında var olan özelliklere bir cevap değil erek kültürün dinamiklerinin bir sonucu olarak da yapılabileceğini (Tahir-Gürçağlar, 2009, 236) unutmamak gerekir. Berman’ın önerdiği kuramsal iddiaların özünde kaynak metin odaklı olduğu söylenebilir.

Yeniden çevirileri, değişen ideolojiler, edebiyat ve çeviri normları gibi sosyal faktörlerin yanı sıra çevirmenlerin tercihleri ve kararları gibi özel faktörlerin de

şekillendirdiği iddia edilebilir (Brownlie, 2006, 167). Örneğin yeniden çeviride çevirmenin kaynak metinden uzaklaşmasının altında yatan sebep, daha iyisini yapamayışı değil, yaptığı çevirinin içinde bulunduğu dönemin koşullarına daha uygun olduğunu düşünmesi de olabilir (Kujamäki, 2001, 65). Daha bütüncül bir bakış açısı için yeniden çeviri tartışmasına çevirmenlerin ve yayınevlerinin de dâhil edilmesi gerekmektedir.

Yeniden çevirilerin genellikle çevirmenin amacına ışık tuttuğu, çevirmenin zaten çevrilmiş bir metni kayda değer bir fark ortaya koymak için yeniden çevirdiği düşünülür (Venuti, 2004, 29). Hatta yeniden çeviriyi gerçekleştiren çevirmenden önceki çevirmenleri alt etmesi beklenir (Rengdong, 2012, 457). Sözü geçen beklentinin çevirmenlerce onaylandığı ve karşılanmaya çalışıldığı yeniden çeviri örnekleri çeşitli çalışmalarla incelenmiştir. Yeniden çevirinin amacına ulaştığını düşünen bu çevirmenler, ortaya koydukları yeniden çevirilerin “daha okunabilir, daha iyi, daha doğru” olduğunu iddia etmektedir (Krş. Flotow, 2009, 35-49). Metinlere bugüne göre yeniden şekil verdiklerini iddia ettikleri örneklerin yanı sıra, çevirmenlerin yeniden çeviriyi aslında bir güç mücadelesi gibi değerlendirdiği ve kültürel sermayeyi ekonomik sermayeye dönüştürdüğü örnekler de mevcuttur (Krş. Song, 2012, 176-190). Ancak çevirmenlerin kaynak metne ve çeviri sürecine dair kişisel tercihleri birbirinden çok farklı olabilir. Örneğin eski metinlerle çalışan çevirmenler, erek dilde kaynak metnin dönemini yansıtabilmek için kelime ve dil kullanımı açısından tarihsel bütünlüğü koruyup modern ve güncel kullanımlardan uzak kalmayı bilerek tercih edebilirler (Hewitt, 2016, 18). Bu tercihle hareket eden bir çevirmen yeniden çeviri yapsa bile ortaya çıkacak ürünün dil kullanımı açısından daha güncel bir metin olması söz konusu olmayabilir; ancak bu tercihle yapılacak bir yeniden çeviri kaynak metne daha yakın bir erek metin de ortaya koyabilir. Böyle bir çeviri, bir yandan dili güncel olmadığı için yeniden çevirinin beklentilerini karşılamayabilir ancak kaynak metne sadakat açısından da kuramsal beklentilere yakın sonuçlar verebilir.

Yayınevleri açısından yeniden çeviriye bakıldığında ise kurumsal işlerlik ve tercihler açısından yeniden çeviriye dair kuramsal iddiaların hâlâ kabul gördüğü söylenebilir. Hatta rekabet ve maliyet gibi çeldiricilere rağmen yayınevleri yeniden çevirileri aynı zamanlarda bile piyasa sürmektedir (Vanderschelden, 2000, 13). Yeni bir çeviri mevcut çevirinin yeniden basılmasına kıyasla çok daha fazla ses getirir, çünkü yeniden

çeviriler medyada daha doğru, eksiksiz, kaynağa yakın, modern gibi ifadelerle tanıtılırken eleştirmenler de yeni olanın önceki çeviriye kıyasla daha kaynak odaklı olduğunu iddia edip yapılan yeni çeviriyi övgüyle karşılarlar (Koskinen & Paloposki, 2003, 32). Yeniden çeviri bu sayede bir yenileme ve geliştirme olarak dizgeleştirilir ve yayınevleri için edebî alanda bir güç mücadelesi hâline getirilir (Deane-Cox, 2012, 92). Bu şekilde ilk ve yeniden çeviri karşılaştırmasında var olduğuna inanılan ast-üst ilişkisi çevirmenlerin kıyaslanmasına da sebep olur. İlk çevirmen elinden gelenin en iyisini yapmaya çalıştığı hâlde kalıcı bir ürün ortaya koyamayan kişi olarak günah keçisi ilan edilirken, yeniden çeviriyi gerçekleştiren çevirmen tarafsızlığı, kusursuzluğu ve sadakati ile kahraman ilan edilir (Koskinen & Paloposki, 2015, 27). Ancak kuramın çizdiği bu kahraman çevirmen portresi zaman zaman tam olarak gerçeği yansıtmayabilir. Yeniden çevirilerin her zaman kuramın iddia ettiği ideal şekillerde gerçekleştiğini söylemek mümkün değildir. Günümüz çevirmenlerinin önceki çevirilerden ne kadar faydalandığının tespiti zor olsa da ne kadar ödünç aldıkları, önceki çevirmenlerin etkisinde kalıp kalmadıkları çeviri etiği açısından tartışılması gereken hususlardır (Racz, 2013, 44-45). Türkiye özelinde, klasiklerin yeniden çevrilmiş nüshalarında görülen artış, yeniden çeviri ve intihal tartışmalarının içinde yaşadığımız bağlamdaki somut örnekleridir. Herhangi bir etik kaygı taşımayan yayınevleri, birkaç değişiklik yaparak hatta metni gelişigüzel kısaltarak çevirmenden hiç bahsetmeden önceki çevirileri tekrar yayımlamışlardır (Karadağ, 2006).

Edebî metinler dışındaki metin türleri yeniden çeviri bağlamında çok fazla çalışılmaz (Kim, 2018, 391). Hâlbuki yeniden çeviri çalışmaları sadece edebî metinlerle sınırlı kalmayıp farklı metin türlerini kapsayacak şekilde genişletilebilir (Bkz. Greenall, 2015, 40-57). Bu sayede yeniden çeviriye dair genellemeler tekrar gözden geçirilebilir. Yeniden çeviri kavramına dair yapılacak bir yeniden okuma, kavramın temel taşlarını sorgulatabilir. Yeniden çevirinin hep bir eksiklikten, yetersizlikten kaynaklandığı ve bir sonraki denemenin çeviriyi daha iyiye götüreceği geleneksel paradigmanın varsayımlarıdır. Ancak farklı bir okumayla yeniden çeviri kavramına bakılacak olursa, geleneksel paradigmanın çeviriyi tekil bir okumaya indirgediği ve aslında çevirinin ve yeniden çevirinin bir metnin farklı okumaları olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğu ve bu sayede metnin barındırdığı potansiyelin ortaya çıkarılabileceği görülecektir (Massadier-Kenney, 2015, 76-78). Bu düşünce yeniden çeviri tartışmasının odağını çevirinin eksikliklerinden kaynak metnin yenilenebilirliğine,

yani kaynak metnin yeniden çeviri sayesinde yine ve yeniden var olabileceğine kaydırır. Ayrıca çeviribilim alanında yeniden çeviri üzerine yapılan çalışmalar metinlerin niçin tekrar çevrildiğini sorgular. Hâlbuki yeniden çevirinin söz konusu olmadığı, yani erek kültürde kaynak metnin tek bir çevirisi ile yetinildiği durumlar da çeviribilim çalışmaları bağlamında araştırılabilir (Susam-Sarajeva, 2006, 138).

5.2.1.2. Yeniden Çevirinin Sebepleri

Geleneksel bakış açısı yeniden çeviriye duyulan ihtiyacı çeviri dilinin eskimesi ve önceki çevirilerin yetersiz ya da eksik olmasıyla açıklar ancak bu konuda farklı görüşler de söz konusudur. “Aging as a Motive for Literary Translation: A Survey of Case Studies on Retranslation” adlı çalışmasında Piet Van Poucke yeniden çeviri üzerine yapılan bilimsel çalışmaları inceleyip kavramın alanyazında nasıl tanımlandığını ve tarif edildiğini anlamaya çalışır. Yapılan incelemede yeniden çeviriye gerekli kılan koşullar arasında kaynak kültüre, metne ya da yazara dair bilgi artışının ve farklı bir okur kitlesinin hedeflenmesinin yeniden çeviriye teşvik ettiği belirlenmiş, ayrıca kaynak metnin yeni bir baskısının yayımlanması, erek dizgedeki mevcut çevirinin bir dolaylı çeviri olması ve kaynak metne daha sonra ulaşılabilmesi gibi olasılıkların da yeniden çeviriye gerekli kıldığı tespit edilmiştir (Poucke, 2017, 94-95). Bu sebeplerden hangilerinin *Sanctuary*’nin yeniden çevirilerinde etkili olabileceği takip eden bölümde tartışmaya açılacaktır.

5.2.1.2.1. Çevirilerin Dilinin Eskimesi

Kaynak metne sonsuz bir ömür atfedilirken çeviri metnin dilinin eskiyeceği bu yüzden de bir güncelleme ihtiyacı doğacağı şeklinde yaygın bir kanı mevcuttur. Bu eskimenin nasıl tespit edileceği tam olarak netleştirilmemiş olsa da çeviri metnin dönemiyle birlikte eskiyeceği ve gelecek nesillerce anlaşılmasının zorlaşacağı düşünülmektedir.

Dilin her zaman bir devinim içinde olduğu gerçeğini kabul etmekle birlikte, *Sanctuary* örneğinde, 1961, 1967 ve 2007 yıllarında yapılan çevirilere bakıldığında yeniden çeviriye ihtiyaç duyulacak derecede bir dil eskimenin söz konusu olduğunu söylemek mümkün değildir. Eserin altı yıl aradan sonra ikinci kez çevrilmiş olması, aslında yeniden çeviri kuramının vurguladığı zaman faktörünün *Sanctuary* açısından çok ciddi bir öncül olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Nitekim araştırmalar, yeniden çeviri için mevcut çevirinin eskimesi gibi bir zorunluluğun söz konusu olmadığını hatta çok kısa aralıklarla aynı kaynak metnin farklı çevirilerinin yapılabileceğini ortaya koymuştur

(Susam-Sarajeva, 2006, 138). Aradan geçen 40-45 yılın sonunda yapılan üçüncü çevirinin dilinde kelime boyutunda farklılıklar söz konusu olsa da (örneğin ilk iki çeviri manto kelimesi kullanılırken üçüncü çeviri de palto denilmesi) bunu dilde modernleşme şeklinde açıklamak aşırı bir yorum olur.

5.2.1.2.2. Çevirilerin Yetersiz ya da Eksik Olması

Kaynak odaklı bakış açısına göre çeviri her zaman eksik ve ikincildir. Ancak yine de yapılan sonraki çevirilerin ilk çevirinin eksiklerini gidereceği şeklinde bir beklenti söz konusudur.

Bu bölümde verilecek örnekler kaynak metnin ve Türkçeye yapılan üç çevirinin kıyaslanması sonucu tespit edilmiştir. Sözü geçen bu tespitler son çeviriyi yapan Necla Aytür'ün çeviriye yaklaşımını örneklendirdiği için bu başlık altına toplanmıştır. Üçüncü bölümde çeviri yaklaşımından bahsedilen Aytür, kaynak metni önceleyen çeviri kararları almak taraftarıdır. Kaynak metin odaklı bir yaklaşımla çevirmen Aytür, iyi bir çeviriyi özgüne yakın olan şeklinde tanımlar (Aytür, 2010, 173). Metinsel karşılaştırma çevirmenin bu düşüncesinin, uygulamada nasıl karşılık bulduğunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Örnek 1:

KM: There are so many of **them** (Faulkner, 1931, 62).

EM1: Amma da **insan** bolluğu var burada (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 36).

EM2: Burada o kadar çok **insan** var ki (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 55).

EM3: O kadar çok **adam** var ki (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 48).

Old Frenchman Place'e giderken geçirdikleri araba kazasından sonra Popeye kazazedeye çifte kendi arabasını ödünç vermeyince, Gowan da Lee'yi beklemeye karar verip içmeye devam eder ve Temple geceyi kaçak içki imalathanesinde geçirmek zorunda kalır. Korkusundan mutfığa ve hemcinsi olduğu için güven duyduğu Ruby'ye sığınır. Örnekteki cümle Temple ve Ruby arasında mutfakta geçen diyalogdan alınmıştır. Temple evde birden fazla erkek olduğu için başının belaya girmeyeceğini düşünür. Ruby ile zihninden geçenleri ve korkularını paylaştığı konuşmasından alınan bu cümle, iyimser kalma çabasının söze dökülmüş hâlidir. Temple, Ruby ile konuşurken aslında sesli düşünmüştür. Kaynak metindeki 'them' zamiri evdeki erkeklerden bahsetmek için kullanılırken birinci ve ikinci ereklere 'insan' diye çevrilmiştir.

Temple'ı korkutan insanlar değil dışarıda içki içip sarhoş olan erkeklerdir. Temple, bir kadın olarak içinde bulunduğu olası tehlikenin farkındadır. Birden fazla erkek olması Temple'da, onların birbirlerine engel olacağı ve kimsenin kendisine zarar vermeyeceği beklentisini uyandırır. Nitekim bu beklenti Temple'ı haklı çıkarır. Bütün erkeklerin uyanık olduğu gece vakti kimse Temple'a dokunmaz. Ona zarar vermeye yeltenen biri olduğunda Lee müdahale eder. Lee'nin Temple'ı koruma güdüsünün altında nispeten beladan uzak durma isteği olsa da içten içe onu kendine saklama arzusu da vardır. Buradaki genelleme, Temple'ın zihninden geçenleri ve esas tehlikeyi anlamaya ket vurur. Genelleme yapmayarak içinde bulunulan tehlikeyi ifade eden metin, üçüncü erek metin olmuştur.

Örnek 2:

KM: **Boys** will be **boys**, wont they? (Faulkner, 1931, 248).

EM1: **İnsanlar** hep bir, değil mi? (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 129).

EM2: **İnsanlar** her yerde **insandır**, değil mi? (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 187).

EM3: **Erkek** ne de olsa **erkektir**, deel mi? (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 163).

Bu örnekte birinci ve ikinci metinlerin yaptığı bir başka genelleme söz konusudur. Avukat Horace Benbow, Temple'ın bir genelevde tutulduğunu öğrendikten sonra onunla görüşmeye karar verir. Temple'ı görmeye gittiği gün genelevin bahçesinde Senatör Snopes, Horace'ın yolunu keser. Snopes, genelevlere aşına, zaman zaman bu tarz yerleri ziyaret eden bir adamdır ve Horace'ın da kendininkine benzer sebeplerden genelev ziyaretlerinde bulunduğunu düşünmektedir. Aralarında bir yakınlık kurma çabasıyla da onu genelev girişinde gördüğünü kimseye söylemeyeceğini, bu sırrın aralarında kalacağını ima eder. Snopes erkeklerin belli ihtiyaçlarını gidermek için bu tarz yerleri ziyaret etmelerini olağan karşılar. Aslında Snopes, Horace'ın oraya Temple için geldiğini bilmektedir, nitekim kendisi bir genelev ziyareti sırasında Temple'ın yerini tespit etmiş ve Horace'ı durumdan haberdar etmiştir.

Kaynak metinde 'boys' kelimesi geçiyor olmasına rağmen birinci ve ikinci erek metinler genellemeye gitmiş ve tıpkı ilk örnekteki gibi 'insanlar' demeyi tercih etmiştir. Hâlbuki buradaki diyalog ve kelime seçimi kitapta tasvir edilen erkek imajını, erkeksi ihtiyaçları ve erkekliğe atfedilen cinselliği anlamak için önemlidir. Birinci ve

ikinci erek metinlerde yapılan genellemeler erkek imgesine yapılan vurguyu ortadan kaldırmaktadır. Üçüncü erek metin bu vurguyu muhafaza eden bir çeviri kararı barındırmaktadır.

Örnek 3:

KM: "... Lee says **hit wont hurt you none**. All you got to do is lay down..."
(Faulkner, 1931, 118).

EM1: "... Lee **senin kılına bile dokunmayacaklarını** söylüyor. Sen yat uyu."
(Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 63).

EM2: "... Lee **senin kılına bile dokunmayacaklarını** söylüyor. Sadece sen yat uyu..." (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 96).

EM3: "... Lee diyor ki **hiç canın acımayacağı**miş. Sen yatacan o kadar..."
(Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 81).

Old Frenchman Place’te geçirdiği gecenin sabahı Temple Popeye’den korktuğu için kendini ahıra kilitler. Tommy aslında Temple’a yardımcı olmaya, onu beladan uzak tutmaya çalışır. Ancak naif bir karakter olan Tommy, Popeye’in niyetinin tam olarak ne olduğunu anlayamaz ve Temple’ı sakinleştireceğini düşünerek karşı koymazsa canının yanmayacağını söylemeye çalışır.

Birinci ve ikinci erek metinlerde geçen ‘kılına bile dokunmayacaklar’ ifadesi aslında Tommy’nin içinde bulunduğu durumu nasıl algıladığını ve kendince nasıl yardımcı olmaya çalıştığını yansıtmaz. Bu ifadeden Temple’ın hiç zarar görmeyeceği anlamı çıkar. Ancak Tommy, Temple’ı içinde bulunduğu beladan kurtaracak bir vaatte bulunmaz. Karşı koymazsa başına geleceklerin acısız olacağını söyleyerek Temple’ı sakinleştirmeye çalışır, cümlemin devamında yapması gerekenin sadece yere uzanmak olduğunu söyler. Bu bağlamda konuşmanın anlam bütünlüğünü sağlayan çeviri kararı sadece üçüncü erek metinde görülmektedir.

Örnek 4:

KM: That was the only part of the whole experience which appeared to have left any impression on her at all: the night which **she had spent in comparative inviolation**. (Faulkner, 1931, 258).

EM1: Olayın yalnızca bu bölümü sanki, etkilemişti onu, **kimsenin doğrudan doğruya saldırıya uğramadan** geçirdiği gece. (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 134).

EM2: **Kimsenin kendisine tecavüz etmediği** o geceden kalan izler sadece bunlardı sanki. (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 194).

EM3: Başından geçen şeylerden yalnız bu bölümü onun üstünde bir iz bırakmış gibiydi: **Göreceli olarak rahat bırakıldığı** geceydi bu. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 169).

Horace, en baştan beri Temple'ın anlatacaklarının olayın geçtiği alkol imalathanesinin sahibi Lee Goodwin'in suçsuzluğunu kanıtlamaya yardımcı olabileceğini düşünür. Bu yüzden geneleve gidip olayların nasıl geliştiğini bir de Temple'dan dinler. Genelevdeki görüşme sırasında Horace, cinayetin nasıl işlendiği konusunda detayları öğrenmeye çalışırken, Temple sürekli lafı dolandırır ve suçun işlendiği sabahtan değil bir önceki geceden bahsetmeyi tercih eder. Horace, Temple'la yüzleştiği bu görüşme sırasında, tecavüzün detaylarına dair pek bir şey öğrenemez. Cinayet ve tecavüzün gerçekleştiği o sabaha dair Temple'ın anlattıkları net bir resim çizmez ve anlatıdaki boşlukları doldurmak okura bırakılır. Nitekim kitabın geneline hâkim olan bulanıklık ve üstü örtük anlatım bu sahnede de terk edilmez.

Birinci erek metin, 'kimsenin doğrudan doğruya saldırıya uğramadığı gece' ifadesini kullanarak, kaynak metinde kasten belirsiz bırakılan anlatım tercihini farklı bir şekilde ele alır. Kaynak metinde saldırıya uğramadan geceyi atlatan Temple olduğu ifade edilirken çeviride geçen 'kimse' ifadesi, sanki Temple'ın dışında birilerinin de başının belaya girme ihtimali varmış gibi bir belirsizlik yaratır.

İkinci erek metinde geçen 'kimsenin kendisine tecavüz etmediği o geceden' ifadesi ise kaynak metnin tercihinine ters düşer. Ayrıca kaynak metinde 'tecavüz' kelimesi hiç kullanılmamıştır. Amaç, üstü kapalı bir dil kullanarak okurun zihnini zorlamak ve olası detaylarla onu rahatsız etmeye çalışmaktır.

Üçüncü erek metinde okuduğumuz 'göreceli olarak rahat bırakıldığı gece' ifadesinin kullanımı üstü kapalı anlatımı muhafaza eder. Ayrıca Temple da o gece yaşananları hatırlamak istemez ve tam olarak ne olduğunu anlatmaktan, detaya girmekten özellikle kaçınır. "Oldu işte, bilmiyorum" (Faulkner, 1931, 258) diyerek geçirir. Sadece metnin bütünüyle tutarlı olmak için değil aynı zamanda Temple'ın yaşananları

hatırlayıp anlatmakta çektiği zorluğa dikkati çekmek için de burada kullanılan üstü kapalı ifadeler önemlidir. Bu bağlamda üçüncü erek metin, kaynak metindeki stratejiyi benimsemesiyle ön plana çıkar.

Örnek 5:

KM: There was a girl went abroad one summer that told me about **a kind of iron belt** in a museum a king or something used to lock the queen up in when he had to go away. (Faulkner, 1931, 261).

EM1: Geçen yaz Avrupa'ya giden bir kız söylemişti, müzelerin birinde gördüğü **demir bir kemerden** söz etmişti, kral mı ne, biri yolculuğa çıkınca kraliçesi o kemeri takarmış. (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 135).

EM2: Geçen yaz bir arkadaşım Avrupaya gitmişti. O anlatmıştı. Bir müzede **demirden bir bekâret kemeri** görmüş. Kral yahut bir başka erkek uzağa gideceği zaman karısına bu kemeri takarmış. (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 196).

EM3: Yazın yurtdışına giden bir kız vardı, o anlatmıştı, müzede **demirden bir çeşit kemer** varmış, bir memleketin kralı bir yere gitmesi gerekince kraliçeye bunu takar, kilitlermiş. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 171).

Temple geneleve kendisini ziyarete gelen Horace'a uğradığı saldırının detayları yerine başka şeylerden bahseder. Yukarıdaki örnekte okuldan bir arkadaşının anlattıklarını hatırlamaktadır. Saldırıya uğradığı esnada Temple bir savunma mekanizması geliştirip erkek olduğunu hayal eder. Bu zihinsel oyun sayesinde kimsenin ona zarar veremeyeceği sanısına kapılır. Yukarıda bahsettiği demirden kemer de aslında benzer bir sanıdır. Bahsettiği türde bir kemer taksa aslında kendini koruyabileceğini düşünür.

Birinci ve üçüncü erek metinlerde 'demir bir kemer' şeklinde okuduğumuz çeviri, ikinci erek metinde 'demirden bir bekâret kemeri' diye ifade edilmiştir. Burada geçen 'bekâret kemeri' ifadesi bahsedilen nesnenin erek kültürdeki karşılığıdır ve erek kültürde bekâret kavramı sadece kadın cinselliği ile ilintili olarak kullanılır. Benzer kültürel çağrışımların ikinci çevirideki başka örneklerle devam ettiği görülmektedir (Bkz. Örnek 7 ve 8).

Örnek 6:

KM: ‘I am not afraid,’ Temple said. ‘Things like that dont happen. Do they? **They’re just like other people. You’re just like other people.** With a little baby. And besides, my father’s a **ju-judge**. The **gu-governor** comes to our house to e-eat--- What a cute littele **bu-ba-a-by**,’ she wailed, lifting the child to her face; ‘**if bad mans hurts Temple, us’ll tell the governor’s soldiers, won’t us?**’

‘**Like what people?**’ the woman said, turning the meat. ‘Do you think Lee hasn’t anything better to do than chase after every one of you cheap little-’ (Faulkner, 1931, 64).

EM1: ‘Korkmuyorum,’ dedi Temple. ‘Burda öyle şeyler olmaz değil mi? **Bunlar da herkes gibi insan. Siz de öylesiniz**, küçük bir çocuğunuz var. Hem üstelik babam yargıç. Vali evimize gelir, yemeğe kalır. Ne cici çocuk bu böyle,’ dedi çocuğu yüzüne doğru kaldırarak inledi. ‘Eğer kötü adam Temple’e bir şey yapacak olursa, sen valinin askerlerine söylersin olur mu?’

‘**Hangi ötekilerden söz ediyorsun?**’ dedi kadın, eti çevirerek. ‘Sanıyor musun ki Lee’nin işi yok da sizin gibi...’ (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 37).

EM2: ‘Korkmuyorum,’ dedi Temple. ‘Öyle şeyler olmaz değil mi? **Onlar da bizim gibi insan. Siz de ötekiler gibisiniz**. Küçük bir de bebeğiniz var. Sonra babam da yargıç. Vali sık sık evimize gelir, yemeğe kalır... Ne kadar cici bir bebek.’ Temple bebeği yüzüne doğru kaldırdı. ‘Kötü adamlar Temple teyzeye bir şey yaparlarsa biz de valiye söyleriz değil mi?’

‘**Hangi adamlar?**’ diye sordu kadın eti çevirirken. ‘yani Lee’nin işi yok da her önüne çıkan senin gibi adi...’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 56).

EM3: ‘Korkmuyorum,’ dedi Temple. Böyle şeyler olmaz. Öyle değil mi? **Onlar da herkes gibi insan. Sizin herkesten bir farkınız yok**. Küçük bebeğiniz filan. Üstelik benim babam da ya-yargıç. Vali bizim e-eve yemeğe gelir’ dedi ağlamaklı bir sesle. ‘**Ne t-tatlı b-bebek!**’ dedi çocuğu yüzüne doğru kaldırarak. ‘Kötü **adamlay** Temple’ın canını **yakaysa** biz de Vali’nin **askeyleyine söyleyiz**, değil mi?’ dedi.

Kadın eti çevirirken, ‘**Kimden farkımız yokmuş?**’ diye sordu. ‘Lee’nin senin gibi ucuz bir şıllığı her gördüğünde peşinden koşmaktan başka işi yok mu sandın?’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 49).

Temple ve Ruby arasında içki imalathanesinin mutfağında geçen bu diyalog romanın başlıca temalarından biri olan ‘ötekileştirme’ konusunu örneklendirir. Güney toplumu için ‘öteki’, ırk boyutunda bir ayrışmadır. İçki imalathanesinde çalışanların, yaşayanların hiçbiri siyahi olmadığı hâlde metinde toplumsal bir ötekileştirme söz konusudur. Temple’ın “They are just like other people. You are just like other people” cümlesinde geçen ‘öteki’ (other) Old Frenchman Place adlı imalathanedeki insanlarla dış dünyadaki insanlar arasında yapılan ayrımı vurgular. Temple, Ruby ile yakınlık kurmaya çalışırken iç sesini dile getirir. Old Frenchman Place’teki insanlar aslında Temple’ın dünyasına ait değildir. Konuşmasının devamında babasının yargıç olduğunu, valiyle samimi bir ilişkilerinin olduğunu söyler. Bu söylemiyle ait olduğuna inandığı üst sınıfın koruyucu misyonunu vurgulamaktadır. Dışarıdaki beyaz toplumun bir üyesi olan Temple’la imalathanedeki insanlar aynı standartlarda değildir. Kaçak içki işinde çalışıyor olmaları ve toplumun en alt katmanını oluşturmaları, ırk açısından olmasa da sosyal statü açısından Ruby ve ailesinin ötekileştirilmesi için yeterli sebeplerdir. Bu diyalog kitapta makro boyutta sergilenen toplumsal sınıf konusunun mikro bir örneğidir. Buradaki imayı kaçırmayacak kadar akıllı bir kadın olan Ruby de “What other people?” diyerek kendisinin de durumun farkında olduğunu gösterir. Konuşmasının devamından Temple’ı hemcinsi olması sebebiyle bir rakip olarak gördüğü ve hatta Lee’yi ondan kıskandığı da anlaşılmaktadır. Ruby, Lee’nin Temple’ı diğerlerine karşı korurken aslında kendisi için istediğinin farkındadır. Temple’ın iyi niyetli görünüp yakınlık kurma çabaları Ruby’ye hiç samimi gelmez.

Ruby ve Temple arasındaki çekişmenin ve karşılıklı ‘biz’ ve ‘onlar’ farkındalığının ilk iki çeviride muhafaza edildiğini söylemek pek mümkün değildir. Birinci erec metinde Temple’ın cümlelerinde ‘öteki’ kavramı hiç geçmezken Ruby’nin sorusunda “Hangi ötekilerden bahsediyorsun?” denilerek birdenbire okur ötekileştirme ile karşı karşıya bırakılır. Dolayısıyla konuşmanın akışında nereden geldiği anlaşılmayan bir ‘öteki’ ortaya çıkar. İkinci erec metinde Ruby’nin sorusu “Hangi adamlar?” şeklinde çevrilir. Diyaloğun akışında bu soru okura anlamlı gelir, ancak Ruby’nin kaynak metindeki sorusu, Temple’ın sözlerinin ikinci kısmıyla değil, kıyaslamanın ön plana çıktığı birinci kısmıyla alakalıdır. Ruby, sorusunu Temple’ın “Onlar da bizim gibi insan. Siz

de ötekiler gibisiniz. Küçük bir de bebeğiniz var” dediği kısma yöneltir. Ruby, sorduğu soruyla konuşmayı devam ettirmek niyetinde değildir, aslında en başta söylenenlere açıklama talep etmektedir. İkinci erek metin makul bir sohbet akışı ortaya koymaya çalışırken Ruby’nin sorusunu ıskalayarak sohbetin kilit noktasını gözden geçirir.

Öteki imasının karşılıklı olarak hissettirildiği tek metin üçüncü erek metindir. Temple “Onlar da herkes gibi insan. Sizin herkesten bir farkınız yok. Küçük bebeğiniz filan” der. Buradaki herkes aslında kaynak metindeki ‘öteki’ vurgusunu ön plana çıkarır. Anlam olarak kapsayıcı gibi görünse de ima olarak ötekini işaret eder. Buradaki imaya cevaben Ruby, “Kimden farkımız yokmuş?” diye sorar. Gerçekten de ‘herkes gibi insan’, ‘herkesten bir farkınız yok’ ifadelerindeki ‘herkes’ tam olarak kimleri kapsar? Sözü geçen ‘herkes’ şüphesiz ki Temple’ın ait olduğu beyaz toplumdur çünkü Temple ailesinin de konumu itibarıyla ayrıcalıklı bir sosyal çevrede yaşar. Onun herkes kavramı aslında herkesi içine alan bir sosyal toplum değildir. Dolayısıyla üçüncü erek metin ‘herkes’ deyip belli bir sosyal grubu ima etmeyi diyalog içindeki tutarlılıkla verir.

Bu örnekte dikkat çeken bir başka şeyse Temple’ın konuşma şeklidir. Temple’ın Ruby’nin bebeğini severken yaptığı konuşma bebekle nasıl özdeşim kurduğunu göstermektedir. Evdeki adamların varlığı Temple’a kendini tehlikede hissettirse de bebekle konuşurken endişe edecek bir şey olmadığı ve olmayacağı konusunda aslında kendi kendine telkinde bulunur. Temple, Ruby’nin bebeğini küçük bir kız çocuğunun oyuncak bebeğini sevdiği gibi sever. Bu sahnede bebek, hem Temple’ın özdeşim kurduğu korunmaya muhtaç hâlinin yansıması hem de hâlâ büyümemiş küçük bir kız çocuğu olan Temple için bir oyuncaktır (Kirchdoerfer, 2015, 125-127).

Birinci ve ikinci erek metinlerde ne Temple’ın korkularından ne de bebekle kurmaya çalıştığı özdeşimden izler vardır. Temple’ın tekrarları, bebeksi konuşması çeviri metinlere taşınmamış, konuşma erek metinlerde düzgün bir ifade ile verilmiştir. Temple’ın içinde bulunduğu ruh hâli sadece üçüncü erek metinde mevcuttur. Temple’ın konuşmasında kekemelik varmış gibi verilen ifadeler (ya-yargıç, e-eve), ‘adamlay’, ‘yakaysa’, ‘askeyleyine’, ‘söyleyiz’ kelimelerinde -r harfinin çocukların konuşmasında sık sık rastlandığı gibi -y harfiyle verilmesi, Temple’ın kaynak metindeki ruh hâlini erek okur için gözler önüne serer. Buradaki çeviri kararları Temple’ın endişesini, korkusunu ve henüz olgunlaşmamış çocuksu tarafını ortaya

koyar. Temple korunmaya ihtiyaç duyan bir karakterdir ve bu özellikler konuşmanın sadece üçüncü erek metindeki çevirisinde görülmektedir.

Örnek 7:

KM: ‘Served him right.’ The driver said. ‘**We got to protect our girls.** Might need them ourselves.’ (Faulkner, 1931, 357).

EM1: ‘İyi oldu,’ dedi şoför. ‘**Kızlarımızı korumalıyız,** kendimize gerekir.’ (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 185).

EM2: ‘Hak etmişti,’ dedi şoför. ‘**Kızlarımızın namusunu korumamız gerek.** Bizim onlara ihtiyacımız olacak.’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 270).

EM3: ‘Layığı bulmuş. **Kızlarımızı korumalıyız.** Bize de gerekebilir onlar.’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 231).

Davayı kaybedince Horace karısına ve üvey kızına dönmeye karar verir. Tren garından Horace’ı alan şoför, Lee’nin davasını ve linç edildiğini duymuştur ve hak ettiği cezayı aldığına inanır.

Bu örnekte birinci ve üçüncü erek metinlerde ‘Kızlarımızı korumalıyız’ şeklinde okuduğumuz çeviriye, ikinci erek metin ‘namus’ kelimesini ekler. Bu kelime erek kültürde çoğunlukla kadın cinsiyetine ait bir kavram olarak kullanılır ve namus kelimesine ‘bekâret’ kavramıyla eş değer bir anlam yüklenir. İlk çeviri metinde erek kültüre yönelik bir gönderme söz konusu olmamasına rağmen ikinci erek metinde kültürel çağrışımı olan bir çeviri kararı alınmıştır. Bu kültürel açıklama son çeviriden çıkarılmıştır.

Örnek 8:

KM: ‘**It better not born at all,**’ she said. ‘None of them had.’ (Faulkner, 1931, 253).

EM1: ‘**Doğmasa daha iyi olurdu,**’ dedi. ‘Hiçbiri doğmasaydı keşke.’ (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 132).

EM2: ‘**Keşke hiç doğmasalardı şu piçler.**’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 191).

EM3: ‘**Keşke o çocuk hiç doğmasaydı,**’ dedi. ‘Hiçbiri doğmasa.’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 166).

Horace, Ruby ve çocuğundan bahsederek Popeye’ın Temple’ı sakladığı genelevin sahibi Bayan Reba’yı Temple ile görüşmesinin ne kadar önemli olduğuna ikna etmeye çalışır. Aralarındaki duygusal sohbet sırasında Bayan Reba, Horace’a biyolojik olarak bir anne olmasa da ihtiyaç hâlindeki çocukların bakımını üstlendiğinden bahseder. Çocukların talihsizliğine üzüntüsünü örnekteki cümle ile ifade eder.

Birinci ve üçüncü erek metinlerde ‘hiçbiri doğmasa’ şeklinde okuduğumuz çeviriye ikinci erek metin ‘piç’ ifadesini ekler. Çeviri, bu eklemeye beşinci ve yedinci örneklerdeki gibi kültürel bir çağrışımda bulunur. ‘Piç’ kelimesi erek kültürde babasız çocuk anlamında kullanılırken babasız bir çocuk dünyaya getirmek, çoğu zaman kadının suçu olarak değerlendirilir. Kaynak metinde kadın ve erkek cinsiyetlerine yüklenen toplumsal rollerin kadına dezavantajlı bir konum atfettiği söylenebilir. Örneğin, kaynak metinde Horace, Ruby ve bebeğini kasabada bir otele yerleştirtince kasabanın kadınları otel sahibine baskı yaparak Ruby’yi oradan attırır. Ruby’nin evli olmadığı bir adamdan çocuk dünyaya getirmiş olması kasaba halkı tarafından hoş karşılanmaz. Evlilik dışı çocuk sahibi olmak ve bunun toplumsal olarak kabul görmeyişi metinde geçiyor olsa da Horace ve Bayan Reba arasındaki konuşmadan alıntılanan yukarıdaki bölümde ikinci çevirideki gibi bir ima ya da ifade söz konusu değildir. Son çeviri ikinci erek metnin barındırdığı kültürel çağrışımın kurtulmayı tercih etmiştir.

Örnek 9:

KM: Put a **beetle** in alcohol, and you have a **scarab**; put a **Missisipian** in alcohol, and you have a **gentleman**. (Faulkner, 1931, 29).

EM1: Alkolün içine **küçük bir bok böceği** at, alsana **koskoca bir bok böceği**. Alkolün içine tutup bir **Missisipili** at, al sana bir **centilmen**. (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 20).

EM2: İçkinin içine **bir bok böceği** koy, al sana **bir bok böceği**, içkinin içine bir **Missisipili** at, al sana bir **centilmen**. (Faulkner, (Çev. Sunar), 1967, 30).

EM3: **Sıradan bir böceği** alkole yatırın, **Mısırlıların kutsal bok böceğini** elde edersiniz; bir **Missisipiliyi** alkole yatırın **beyefendi** olur çıkar. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 27).

Gowan Stevens üniversitede nasıl içki içileceğini öğrenmiş olmakla övünen bir adamdır. Ayrıca kibar bir beyefendi imajı çizer. Örnekteki metafor bu özellikleriyle ön plana çıkan Gowan karakterini çözümlemede okura iki şekilde yardımcı olur. Öncelikle, Gowan'ın benlik algısıyla başkalarının ona dair ne düşündüğü arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Ayrıca böceğin geçirdiği dönüşüm, Gowan'ın alkolün etkisinde geçireceği dönüşüme dair bir uyarıdır.

Memleketine geri dönen Horace bir akşam kız kardeşini ziyarete gider. Aynı gece Gowan da Narcissa'yı görmeye gelmiştir. Horace ve Miss. Jenny bahçede yürüyen Narcissa ve Gowan'ı izlerken Narcissa'nın niçin yeniden evlenmediğine dair sohbet ederler. Horace, kız kardeşinin Gowan'la evlenmesi fikrinden hiç hoşlanmaz ve kız kardeşinin çocuklardan hoşlanıyor gibi görüldüğünü söyler. Bahçede yürüyen çift içeri girdiğinde Gowan, Horace'la selamlaşır ve sohbet ederler. Miss. Jenny'nin elini öper, ona iltifatlarla bulunur. Gowan bu süre zarfında sürekli görgü kuralları çerçevesinde hareket eder. Gowan, Narcissa'nın evinden bir arkadaşıyla randevusu olduğunu söyleyerek ayrılır. Sözü geçen kişi Temple'dır.

İlerleyen bölümlerde okur Gowan'ın alkolle asıl ilişkisine tanıklık eder. Gowan, danstan sonra Temple'ı yurda bırakır, dönüşte yolda tanışıp arabasına aldığı üç kasabalı gençle içmeye gider. Gece boyunca da içki içmekte usta olduğu konusunda övünür. Aslında övündüğü bu ustalığı, Temple'ın ve onun başının belaya girmesinin esas sebebidir. Sabah uyandığında hâlâ sarhoştur. Ancak yine de Temple'la randevusuna gider ve akşamdan kalma hâlini umursamadan alkol satın almak için Temple'la birlikte beyzbol maçına giderken Old Frenchman Place'e uğramaya karar verir.

Alkolün etkisi altında Gowan bütün sağduyusunu kaybeder. İmalathanede kaldıkları gece o kadar çok içer ki bayılır ve Temple'ı yalnız bırakır. Ertesi sabah uyanınca bir araba bulup Temple'ı okula götürmek niyetiyle yola düşer ancak zaman geçtikçe gece yaşananları ve Temple'ı nasıl yüzüstü bıraktığını hatırlayıp geri dönmekten vazgeçer. Temple'la yüzleşecek cesareti kalmamıştır. Onu orada tek başına bırakıp kaçır. Belli şartlar altında geçici bir süreliğine bir beyefendi olan Missisipili Gowan, Temple'ı terk ederek bencilce ve davranışlarının sonuçlarıyla yüzleşmek yerine korkakça hareket eder.

Birinci ve ikinci erek metinlerde böceğin dönüşümüyle Gowan'ın sarhoşkenki değişimi arasındaki ilişkisellik tam olarak yansıtılamaz. Birinci erek metinde dönüşümden bahsedilirken 'koskoca' ifadesi kullanılır ancak kaynak metinde değişmekle kast edilen bedenen büyümek yani nicelik olarak değişmek değildir. Aksine kaynak metinde niteliksel bir dönüşüm söz konusudur. Karakterin çizilen iyi imajından eser kalmaz ve özünde ne kadar bencil ve korkak olduğu orataya çıkar. İkinci erek metinde böcek herhangi bir dönüşüm geçirmez ve neyle neyin kıyaslandığını ya da benzeştiğini anlamak mümkün değildir. Sadece üçüncü erek metin, alkolün etkisinde Gowan'ın başka bir hâl alacağına ve sergilenen beyefendiliğin geçiciliğine dair okuru uyarır ve bir öngörü sunar. Örnekteki metaforun barındırdığı anlam yoğunluğu sadece üçüncü erek metinde okura sunulur.

Örnek 10:

KM: 'You **poor bastard**,' the first said.

'Am I?' the second said. He took something from his pocket and flipped it out, whipping the sheer, faintly scented **web** across their faces. 'Am I?'

'That's what you say.'

'Doc got that **step-in** in Memphis,' the third said. 'Off a **damn whore**.' (Faulkner, 1931, 34).

EM1: '**Piç** sen de' dedi birincisi,

'Ya!' dedi ikincisi. Cebinden bir şey çıkardı ve burunlarına doğru kokulu bir **eşarp** şaklattı. 'Piç ha?'

'Kendi ağzınla söylüyorsun işte.'

'Doc **bu piçi** Memphis'te bulmuş,' dedi üçüncüsü, '**kaşarlanmış bir orospudan** almış.' (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 22)

EM2: İlki, '**Piç**,' dedi.

'Ben mi?' dedi ikincisi. Cebinden bir şey çıkardı. Hafifçe kokulu, incecik **eşarbi** yüzlerine doğru salladı. 'Ben mi?'

'Doc **bunu** Memphis'de bulmuş,' dedi üçüncüsü, '**kaşarlanmış bir orospudan**.' (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 33).

EM3: Birinci genç, 'Sen **zavallının tekisin**,' dedi.

‘Ne zavallısı?’ dedi ikinci çocuk. Cebinden bir şey çıkardı; bu hafif kokulu, ince **kumaşı** arkadaşlarının yüzünde şaklattı, ‘Ben mi zavallıymışım?’ dedi.

‘Senin sözüne mi inanacağız yani?’

Üçüncü çocuk, ‘Doc **bu donu** Memphis’te bir **orospudan** almış,’ dedi. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 31).

Randevulaştıkları gece danstan sonra Gowan arabasıyla Temple’ı yurda bırakır. Örnekteki konuşma, Temple ve Gowan arabalarına binip giderken onları izleyen üç kasabalı genç arasında geçer. Temple’ı tanıyan oğlanlar, aslında içten içe Gowan’ı kıskanır.

Kasabalı gençlerden biri Memphis’te bir geneleve gittiğini iddia edince diğerleri hikâyesine inanmadıklarından onunla dalga geçerler. Dalga geçilen genç, örnekteki bu konuşmada anlattıklarının gerçek olduğunu ispat etmeye çalışır. Gencin kendini ispat etme çabasının yer aldığı bu bölüm, ana metnin bir alt metni olarak değerlendirilebilir.

Bu konuşmada iki anahtar kelime bulunur: ‘web’ ve ‘step-in’. Birinci ve ikinci erek metinlerde ‘web’ kelimesi ‘eşarp’ olarak çevrilmiştir. Ancak erek kültürde eşarp insanların boyun aksesuarı ya da saç örtüsü olarak kullandıkları kumaş parçasını ifade eder. Ancak ‘web’ kaynak metinde herhangi bir kumaş parçası anlamına gelir. Sözü geçen kumaş parçasının ne olduğu konuşmanın daha sonraki bölümlerinde anlaşılır. Kumaş parçası denilen şey aslında kadın iç çamaşırır ve ‘step-in’ kelimesi duruma netlik kazandırır.

‘Step-in’ kelimesi birinci erek metinde ‘bu piçi’ ifadesiyle; ikinci erek metindeyse ‘bunu’ zamiriyle verilmiştir. Her iki çeviride de bir anlam karmaşasının yaşandığını söylemek mümkündür. ‘Step-in’ kelimesi ile kastedilen birinci erek metinde yanlış ifade edilmiş, ikinci erek metindeyse zamir kullanılarak belirsiz bırakılmıştır. Üçüncü erek metinde ‘step-in’ kelimesinin çevirisi ‘don’ şeklinde verilmiş ve alt metnin anlam bağlantısı korunmuştur. Geneleve gittiğini iddia eden genç, muhtemelen hatıra olarak sakladığı bu eşyayı, hikâyesinin ispatı olarak kullanmaktadır.

Bu konuşmayı anlamak Temple’ın, hatta Temple üzerinden kadının, toplumsal bağlamda erkekler tarafından nasıl algılandığını kavramak için çok önemlidir. Temple görünüş ve ad itibarıyla cinsiyetten yoksun bir kimliğe sahiptir çünkü uzun bacakları, zayıf kollarıyla bir kadından ziyade bir çocuk görünümüne sahiptir ve aslında onu

kadın yapan şey makyajı, topuklu ayakkabıları ve süslü elbiseleridir (Dunleavy, 1996, 175). Okurun Temple'ın kadın olarak algılanmasında kıyafetin sembolik öneminin ayırdına varması, kasabalı gençler arasında geçen bu konuşmayla mümkün kılınmıştır. Bu konuşma, okura romandaki cinsiyet imgesini çözümlemekte yardımcı olur. Tam da Temple ve Gowan arabayla gençlerin önlerinden geçerken Temple'a ait olmayan bir iç çamaşırı ortaya çıkar ve çamaşırı hatıra niyetine saklamaktan gururlanan bir erkek, arkadaşlarına gövde gösterisinde bulunur. Kadın imgesi erkeğin algısında cinsel çağrışımları olan objelerle şekillenir. Kaynak metinde kadın imgesini gözler önüne seren bu diyalog, sadece üçüncü erek metinde bir alt metin şeklinde muhafaza edilmiştir.

Örnek 11:

KM: That big **pie-face-ted** man left it fer him. (Faulkner, 1931, 249).

EM1: Şu şişko, **pasta suratlı** herif verdi. (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 129).

EM2: Şu şişko, **pasta suratlı** herif verdi. (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 188).

EM3: O **ekmek hamuru suratlı** koca herif gönderdi. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 164).

Bu örnekte tarif edilen kişi Senatör Snopes'tur. Snopes, Horace'ı Bayan Reba'nın genelevine girerken görür, erkeklerin geneleve uğramalarının bir ihtiyaç olduğu imasında bulunur ve onu burada gördüğünü kimseye söylemeyeceğine dair Horace'ı güya rahatlatır. Horace, onu ciddiye almayıp Temple'la görüşmek için içeri girince de arkasından genelevde çalışan hizmetçi kadınla bir not gönderir. Kâğıtta siyahi kadınların çalıştığı bir genelevin adresi yazılıdır.

'Pie-faceted' deyimini 'kocaman yassı bir surata ve aptal, boş bir ifadeye sahip olmak' anlamında kullanılmaktadır. Birinci ve ikinci erek metinlerde bu ifade doğrudan çevrilmesine rağmen kaynak metindeki aşağılayıcı anlamın aktarıldığını söylemek mümkün değildir. Pastanın lezzetli hatta görsel olarak göze hitap eden ve süslemelerle eğlenceli bir formda sunulan bir tatlı olduğu düşünülecek olursa ilk iki erek metindeki çevirinin kaynaktaki aşağılayıcı anlamdan eser taşımadığı söylenebilir. Üçüncü erek metindeyse 'hamur suratlı' ifadesi kullanılmıştır. Türkçede çok fazla karbonhidrat tükettiğinden çok da zeki olmadığı düşünülen insanlar için aşağılayıcı bir şekilde kullanılan 'ekmek kafalı' diye bir deyim mevcuttur. Üçüncü erek metin bu deyim

biraz dönüştürmüş, bu sayede kaynak metindeki ifade, erek dilde çağrışım yoluyla daha anlamlı bir hâl almıştır.

Örnek 12:

KM: She will **be on the streets** again, and God only knows what will become of that baby. (Faulkner, 1931, 253).

EM1: Yine **yollara düşecek**, çocuğun geleceğinin ne olacağını da Tanrı bilir. (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 131).

EM2: Tekrar **sokağa düşecek**. Çocuğun ne olacağını da Allah bilir. (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 191).

EM3: Gene **sokaklara düşecek**. O çocuğa ne olacağını da ancak Tanrı bilir. (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 166).

Horace, Bayan Reba'yı Temple'la bir görüşme ayarlaması için ikna etmeye çalışırken Ruby'nin içinde bulunduğu zor durumdan bahseder. Yardım edilmezse Lee haksız yere cezalandırılacak, Ruby de bebeğiyle birlikte çaresiz, korumasız kalacaktır.

Birinci erek metinde geçen 'yine yollara düşecek' ifadesi yanlış kullanılmıştır. Erek dilde bu ifade seyahate çıkmak anlamında kullanılır. Hâlbuki burada kastedilen Ruby'nin evsiz barksız kalacağı ve belki de hayat kadınlığına geri döneceğidir. Ruby, savaş dönüşü Lee hapse düştüğünde avukat ücretini ödemek için daha önce bir süre hayat kadınlığı yapmıştır. İkinci ve üçüncü erek metinlerde geçen 'sokağa düşmek' ifadesi Ruby için öngörülen olası sonuçları ifade eder.

Örnek 13:

KM: 'Well, Judge,' he said. 'I hear you're having some trouble **gitting** a boarding-place for that client of **yourn**. Like I always say-"the church aint got no place in politics, and women **aint** got no place in neither one, let alone the law. Let them stay at home and they'll find plenty to do without upsetting a man's law suit. And besides, a man **aint** no more than human, and what he does **aint** nobody's business but his. What you done with her?' (Faulkner, 1931, 223-224).

EM1: 'Vay, yargıç bey,' dedi, 'işittiğime göre, şu sizin müşteri için epey zorluk çekmişsiniz, yatacağı bir yer arayıp durmuşsunuz; hep derim...' Eğildi, sesi

alçaldı, çamur rengi gözleri fırıl fırıl dönüyordu. “... Kilisenin siyasette yeri yoktur; hele **kadınların kanun** bir yana, ne kilisede yerleri vardır, ne siyasette. **Kadınlar** evde kalmalıdır, erkeğin işine burnunu sokmadan bir sürü yapacak iş bulurlar **kendilerine**. Erkek ne de olsa bir insan alt tarafı, yaptığı iş de kendinden başka hiç kimseyi ilgilendirmez. Bir şey yapabildiniz mi bari, kadın için?” (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 116).

EM2: ‘Merhaba yargıç’ dedi, ‘İşittiğime göre şu müşteriyle başınız bir hayli derde girmiş. Ona yatacak yer bulamamışsınız. Her zaman dediğim gibi...’ Snopes öne doğru eğildi. Sesini alçalttı. Çamur rengi gözleri fırıl fırıl dönüyordu. ‘... Kilisenin siyasetle uğraşması hiç hoş **değil**, hele kadınların her iki yerde de gereği yoktur. Tabii kanun başka. Evlerinde otursunlar. Bir adamın işini **karıştırmaktan** başka yapılacak iş bulurlar herhalde. Hem sonra erkek bile olsa, o da insan. Yaptıkları da **kendisinden** başka kimseyi ilgilendirmez. **Kadın** için bir şey yapabildiniz mi bari?’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 169-170).

EM3: ‘Ee, yargıç,’ dedi Snopes. ‘Duyduğuma göre şu müşteriye **galacak** yer bulmakta güçlük çekiyomuşsunuz. Hep derim ki’- eğildi, sesini alçalttı, çamur renkli gözleriyle sağı solu kolladı, ‘- kilisenin siyasete bulaşması doğru **deil**, **gadinların** ikisinde de yeri yok, **ganunlara heç garişamaz** onlar. Otursunlar evlerinde, yapacak o **gadar** işleri varken erkeğin davasına çomak sokmak nelerine. Üstelik, erkek de sonuçta insandır, ne yaptığı yalnız **gendini** ilgilendirir. **Gadını** ne yaptınız?’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 146).

Bu örnekteki konuşma Senator Clarence Snopes’a aittir. Horace, kaynak metinde Snopes’tan bahsederken onun aslında restoran sahibi bir adamın kalın kafalı oğlu olduğunu ve sırf büyük bir aileye sahip olduğu için yeterince oy alarak seçildiğini söyler (Faulkner, 1931, 210). Snopes şu an bir senatör dahi olsa aile geçmişi sebebiyle Amerikan topluluğu için kabul edilir bir beyaz değildir. Aksanlı İngilizcesi bu sosyal statünün bir sembolü ve ispatıdır. Kitap boyunca ima edilen ötekileştirme, Amerikan toplumundaki siyah-beyaz ırkçılığını hatırlatır. Kitapta siyahi bir karakter olmadığı hâlde beyaz toplumun kendi içinde gösterdiği bu ayrıştırma *Sanctury* romanına dair yapılan değerlendirmelerde ‘yapay siyahilik’ (artificial blackness) şeklinde tanımlanır:

Mesela Popeye siyahi bir figürdür. Dar, siyah takım elbisesi içinde sürekli ‘siyah’ denilerek tasvir edilir. Bayan Reba’nın beyaz kadınları çalıştırdığı genelev, Snopes’un gönderdiği notta yazan siyahi kadınların çalıştığı genelevin gölgesinde kalır çünkü orada fiyatlar daha uygundur. Lee Goodwin, her gece hücrelerinde yan hücredeki siyahi mahkûmu dinler. Bu adam çoktan ölüm cezasına çarptırılmıştır ve aslında Lee’nin başına da gelecek olanın habercisidir. Hatta Narcissa, metnin bir yerinde Lee’nin davası bitene kadar bekleyip ikisinin birlikte asılmasının mümkün olup olmadığını sorar. En göze batan örneğe Ruby’nin Horace kocasının davasına bakarken ne Horace’ın evinde ne kasabadaki otelde sosyal baskı sebebiyle kalamamış olmasıdır. Son olarak Narcissa, Horace’ın bu insanlara karışıp gitmesi ihtimaline çok öfkelenir. Bütün bunlar tarihsel olarak Faulkner’ın Güney’indeki ırk çekişmesinin hissedildiği örneklerdir. (Fowler, 2004, 422)

Dil kullanımı bir romanın karakterlerine dair ciddi ipuçları verir. Siyah-beyaz ırk tartışmasının beyaz toplum içindeki sosyal sınıflar üzerinden hatırlatıldığı *Sanctuary* bağlamında sosyal statünün bir işareti olan dil kullanımı çok önemlidir. Sözü geçen ipucunun verildiği ve okuru ‘yapay siyahilik’ konusunda düşündüren tek çeviri kararı üçüncü erek metinde görülmektedir. Üçüncü erek metnin çevirmeni, -k harfi yerine -g harfini, bazı kelimelerin (heç, deel) Türkçede belli bölgelerde söylendiği hâlini kullanıp konuşmalardaki farklılığı yansıtmayı başarır.

Türkçedeki bu farklı kullanımlara dair şu iki tespitte bulunmak mümkündür: Birincisi, bu kullanımlar daha çok Anadolu’nun iç ve kırsal bölgelerinde yaygındır. İkincisi, bu kullanımlar eğitim eksikliğinin ve toplumsal olarak daha alt gruplardan geldiğinin bir işareti olabilir. Konuşma çevirilerinde karakterlere dair bu tür imaları barındıran ve metnin önemli konularından birinin anlaşılmasına yardımcı olan tek çeviri üçüncü erek metindir.

Örnek 14:

KM: ‘Who drives the truck?’ Benbow said. ‘Some more Memphis fellows?’

‘**Sho,**’ Tommy said. ‘**Hit**’s Popeye’s truck.’

‘Why cant those Memphis folks stay in Memphis and let you all make your liquor in peace?’

‘That’s where the money is,’ Tommy said. ‘**Aint** no money in these here **piddlin** little quarts and half-a-gallons. Lee just does that for a-commodation, to pick up a **extry** dollar or two. It’s in making a run and getting shut of it quick, where the money is.’ (Faulkner, 1931, 23).

EM1: ‘Kim sürüyor kamyonu?’ dedi Benbow ‘Memphisliler mi yine?’

‘Kim olacak, Popeye’in **kamyonu** tabi.’

‘Ne diye şu Memphisliler yerinde duramazlar da, size kendi halinize bırakmazlar bir türlü.’

‘Para onlarda da ondan,’ dedi Tommy. ‘Burada birkaç litre bile tutmaz yapılan iş. İş olsun diye yapıyor bunu Lee. İnsan, iş yapınca yapar yapmaz devretmeli malı, tüketmeli, süratle yapmalı, böyle para **kazanılır**.’ (Faulkner (Çev. Gürol), t.y., 16).

EM2: ‘Kamyonu kim kullanıyor?’ diye Benbow sordu, ‘Memphis’lilerden biri mi?’

‘**Kamyon** Popeye’nin.’ dedi Tommy.

‘Niçin bu Memphis’liler Memphis’te kalıp da sizin rahat rahat içki yapmanıza meydan vermiyorlar?’

‘Bu işte para var da ondan.’ diye Tommy cevap verdi. ‘Yapılan iş burada birkaç litre bile tutmaz. Sırf iş olsun diye yapıyor bunu Lee. Fazladan bir iki kuruş **kazansın** diye. İnsan bir iş yaptı mı derhal elinden çıkarmalı. Para böyle kazanılır.’ (Faulkner (Çev. Sunar), 1967, 25).

EM3: ‘Kamyonu kim sürüyor?’ dedi Benbow. ‘Gene Memphisli birtakım adamlar mı bunlar?’

‘**He ya. Gamyon** Popeye’in gendi **gamyonu**.’

‘Neden Memphisliler yerlerinde oturup sizi rahat rahat içkinizi yapmaya bırakmazlar?’

‘Para onlarda da ondan. Çeyreklik, yarım galonluk **güççük** şişelerle para kazanılmaz. Lee bunu hatır için yapıyor; fazladan bir iki dolar **gazanmak** için. Asıl para büyük parti içkiyi elden çıkarmakta.’ (Faulkner (Çev. Aytür), 2007, 23).

Bu örnekteki konuşma Horace ve Old Frenchman Place’te çalışan Tommy arasında geçer. Tommy’nin konuşması 14. örnekte verilen Senatör Snopes’un konuşması gibi aksanlıdır çünkü Tommy de beyaz toplumun dezavantajlı sosyal grubundan gelir. Daha önce sözü geçen ‘yapay siyahilik’ mevzuu Tommy karakteri üzerinden standart konuşmadan yapılan sapmalarla bir kez daha örneklendirilmiştir. Önceki örnekte de görüldüğü üzere ilk iki erek metin konuşmanın çevirisini düzgün bir dil kullanımıyla

yapmıştır. Kaynak metinde verilen aksanlı konuşma sadece üçüncü erek metinde muhafaza edilmiştir.

5.2.1.2.3. Kaynak Kültür, Yazar ve Kaynak Metne Dair Bilgi Artışı

William Faulkner'ın Türk edebiyat ve çoğuldizgesinde 1950'lerde başlayan macerasının, günümüze kadar çevrilen Faulkner eserleri düşünülecek olursa belli bir ivme kazanıp devam ettiği ve Faulkner'ın Türk okurunun tercihlerinde bir yer edindiği söylenebilir. Bu sebeple Faulkner'a dair farkındalığın ve bilginin arttığı sonucuna da ulaşılabilir. Ancak *Sanctuary* romanı, iki kez yeniden çevrilen tek Faulkner romanıdır ve bu durumu sadece yazara dair bilgi artışıyla ya da Amerikan edebiyatı ve kültürüne dair ilginin artışıyla açıklamak pek mümkün değildir. Böyle bir kaniya varabilmek için Faulkner'ın başka eserlerinin de yeniden çevirilerinin söz konusu olması gerekir.

5.2.1.2.4. Farklı Bir Okur Kitlesinin Hedeflenmesi

Yetişkinler için yazılmış bir metin farklı bir okur kitlesini, örneğin çocukları hedef olarak erek kültüre yeniden kazandırılabilir. Seçilen okur kitlesinin ihtiyaçlarına göre yapılacak yeniden çeviri, hedef kitleye göre şekillenir. *Sanctuary* bağlamında yapılan yeniden çevirilerde başka bir okur kitlesinin hedeflendiğinden bahsetmek mümkün değildir. Yapılan bütün çeviriler yetişkin okur düşünülerek gerçekleştirilmiştir.

5.2.1.2.5. Kaynak Metnin Yeni Bir Baskısının Yayımlanması

Sanctuary romanının 1931'deki baskısının yeniden yazım olduğunu 1981'de basılan metninse özgün olduğunu biliyoruz ancak erek kültüre yapılan çevirilerin hiçbirinde 1981 basımlı metnin sözü geçmez. Hatta Ender Gürol'la yapılan bir görüşmede kendisi böyle bir yeniden yazımdan haberdar olmadığını²¹ ifade etmiştir. *Sanctuary* romanı Gürol'un ilk çevirisidir. Gürol'un çeviriyi yaptığı tarihte özgün metin hâlâ yayımlanmamıştır. Dolayısıyla zamansal ve fiziksel koşullar ilk çeviride böyle bir bilginin bulunması için elverişli değildir. Ancak 2007 yılında yapılan son çeviri, özgün metnin yayımlanışından sonraya denk gelir. Doçentlik çalışmalarını William Faulkner üzerine yaptığını bildiğimiz Necla Aytür ne *Sanctuary* çevirisinde ne de kaleme aldığı *Kitaplar Arasında* adlı derlemede özgün metnin basımından bahseder. Öyleyse erek kültürde özgün metnin 1981'de yayımlanmış olduğu ya bilinmemekte ya da önemsenmemektedir. Dolayısıyla yeniden yapılan çevirilerle özgün metnin

²¹ Bu bilgi için 29 Mayıs Üniversitesi çeviribilim doktora programı öğrencisi Sayın Alper Zafer Güneş'e teşekkürlerimi sunarım.

yayımlanması arasında bir ilişkisellik söz konusu değildir. Zaten yapılan bütün çeviriler 1931 yılındaki baskıyı esas almıştır.

5.2.1.2.6. Erek Dizgedeki Mevcut Çevirinin Bir Dolaylı Çeviri Olması ve Kaynak Metne Daha Sonra Ulaşılabilmesi

1931 yılında basılan ve kaynak kabul edilen metin aslında başka bir kaynaktan türetilmiş bir diliçi öz-çeviri örneğidir. 1961 ve 1967 yıllarında yapılan çeviriler bu diliçi öz-çeviriyi kaynak metin olarak kabul eder. Özgün metnin 1972 yılına kadar hiç basılmamış olduğu ve metne erişimin ancak 1981 yılındaki basımla kolaylaştığı düşünülecek olursa, ilk iki çevirinin özgün metinden haberdar olmaması zamansal olarak açıklanabilir. Ancak 2007 yılında yapılan çeviri için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Beklenti yeniden çevirinin dolaylı çeviri değil bir doğrudan çeviri ortaya koyması gerektiği şeklinde olsa da görünen o ki 2007 yılında yapılan son çeviri bir dolaylı çeviri niteliği ihtimalini akla getirmektedir. Bu ihtimal bir sonraki bölümde tartışmaya açılacaktır.

5.2.2. Dolaylı Çeviri

Geleneksel bakış açısına göre dolaylı çeviri, bir metnin özgün metin yerine bir başka dilde yazılmış ara metinden çevrilmesi şeklinde tanımlanır (Shuttleworth & Cowie 1997, 76; Dollerop, 2014, 22).

Geleneksel paradigmaya dayalı tanımlarda sözü geçen üçüncü dil modern çevribilim tartışmaları çerçevesinde önerilen tanımlarda bir zorunluluk olarak görülmez. Örneğin Gideon Toury, dolaylı çeviriyi kaynak dil dışındaki dillerden yapılan çeviri şeklinde tanımlar (Toury, 1995, 58). Toury'nin tanımı dilde modernleşme sonucu gerçekleşen diliçi çeviriden yapılan dillerarası çeviriyi bir dolaylı çeviri örneği olarak görmezken geri çeviri bu tanıma göre dolaylı çeviri kapsamında değerlendirilebilir (Assis-Rosa v.d., 2017, 120).

Dolaylı çeviriyi en kapsamlı hâliyle “çevirinin çevirisi” (Gambier, 2003, 57) şeklinde tanımlamak yukarıda verilen tanımların dayattığı sınırları ortadan kaldırıp kavramın kapsamını genişletir ancak bu geniş tanım dolaylı çeviri nerede başlar, nerede biter tartışmasını da beraberinde getirir (Assis-Rosa v.d., 2017, 121). Bu tanımda araştırmayı güçleştiren nokta, dolaylı çevirinin yeniden çeviriyle yakınlaşması hatta bir yeniden çeviri türü olarak karşımıza çıkmasıdır (Li, 2017, 183). Terminolojik tercihlerde dolaylı çeviriye zaman zaman ikinci-el çeviri dendiği de görülmektedir

ancak bu kullanım çevirinin nitelikten yoksun olduğu çağrışımını yapar (Pym, 2011, 83). Dolaylı çeviri tartışmalarında ad ve kapsam konularında bir uzlaşuya varılamıyor oluşu, kavrama dair daha çok çalışma ve tartışma gerektiği şeklinde yorumlanabilir.

5.2.2.1. Dolaylı Çeviri Odağında Çeşitli Tartışmalar

20. yüzyılın ortalarından bu yana çevirinin her zaman kaynaktan yapıldığı şeklinde bir varsayım söz konusudur (Špírk, 2015, 94). Ancak buradaki varsayımın aksine dolaylı çeviri aslında yaygın bir uygulamadır. Çevirmenlerin kaynağın dilini bilmediği eski zamanlarda bile çeviri elzem bir ihtiyaç olmuş ve dolaylı çeviriye başvurulmuştur (Radó, 1975, 51). Ayrıca, baskılarda alenen ifade edilmese de mevcut edebiyat çevirilerinin büyük bir bölümünün kısmen ya da tamamen dolaylı çeviri yoluyla yapıldığı gitgide daha çok tespit edilen bir durumdur (Honeyman, 2005, 67).

Yazınsal alışveriş, tarihî açıdan incelendiğinde dolaylı çeviriyi görmezden gelmek neredeyse mümkün değildir (Ringmar, 2007, 4). Örneğin 1990'lara kadar Lehçeden Portekizceye çevrilen eserlerin yaklaşık %75'i İngilizce ya da Fransızca aracılığıyla yapılmıştır (Pieta, 2013, 156). Hatta günümüzde sadece doğrudan çeviri ile Lehçeden Portekizceye bir derleme henüz yapılamamıştır (age, 159). Dolaylı çeviri edebî eserlerin birbirinden uzak kültürlerle ulaşmasında ve bunların dünya klasikleri olarak kabul görmesinde tarihî bir rol oynamıştır (Mingwu & Chuanmao, 2017, 11).

Uygulamadaki yaygınlığına rağmen dolaylı çeviri kavramının çeviribilim alanında ilgi görmediği ve olumsuz bir çağrışıma sahip olduğu söylenebilir. Hatta günümüzde çeviribilim alanında en az çalışılan olgulardan biri olmaya devam etmektedir (St. André, 2009, 232). Örneğin, çeviribilimin baş ucu kaynaklarından olan *Handbook of Translation Studies* (2010, 2011) kitabında 'relay interpreting' maddesi olmasına rağmen 'indirect translation' maddesinin olmayışı yazılı çeviriye kıyasla sözlü çevirinin dolaylılığını alanda daha görünür kılmakta ve yazılı çevirinin hâlâ kıyıda köşede kaldığını hatırlatmaktadır (Pieta, 2012, 311). Dolaylı çeviriye karşı benimsenen bu yadsıyıcı tutumun altında geleneksel bakış açısının yattığı söylenebilir. Kaynak metin odaklı geleneksel bakış açısı, sadakati ve dilbilimsel eşdeğerliği öncelerken dolaylı çevirinin kaynaktan daha da uzaklaştığı varsayımında bulunur (Su, 2017, 34). Doğrudan çevirinin bile kaynak metinden türeyen ikincil bir ürün olarak değerlendirildiği bu bakış açısına göre dolaylı çevirinin kabul görmesi olası değildir.

Çeviri, özgünün kötü bir kopyası olarak değerlendirilirken dolaylı çeviri “kötü kopyanın kötü kopyası”dır (St. André, 2009, 230).

Geleneksel beklenti, dolaylı çeviriden sonra bir yeniden çevirinin söz konusu olacağı şeklindedir. Normal şartlar altında bu yeniden çeviri kaynak metinden yapılan bir doğrudan çeviri olur ve bu durum yeniden çeviri kuramının sonraki çevirilerin daha yeterli olması gerektiği beklentisini de karşılar (Ringmar, 2007, 6). Geleneksel bakış açısının dolaylı çevirinin kaynaktan uzaklaştığı iddialarını destekleyen verilerin bulunduğu araştırmalar söz konusu olsa da (Krş. Edström, 1991) tarih boyunca başarılı ve değerli dolaylı çevirilerin yapıldığına dair yeterince kanıt da mevcuttur (Ringmar, 2007, 10). Nitekim dolaylı çeviriyi gerçekleştiren çevirmenin sadece ara metne bağlı kalmadığı, kaynak metne ya da yazara ulaştığı, nihai çeviriyi kaynağa yakınlaştırmak için takviye çevirilerden yararlandığı da bilinmektedir (Hekkanen, 2014, 61).

Çevirmenler ve eleştirmenler bir şeyin çevrilmemiş olmasından ziyade dolaylı çeviri aracılığıyla başka kültürlere kazandırılmasının daha iyi olduğu konusunda hemfikirdirler (Tahir-Gürçağlar, 2013, 191). Dolaylı çeviri aracılığıyla mümkün kılınan kültürel kazanımların önemini belirtmek için şu iki örnek verilebilir: Çin kültürünü derinden etkileyen Budizm Çinceye çeşitli diller aracılığıyla (St. Andre, 2010, 82), Yunan filozofların bazı temel çalışmaları Latinceye Arapça aracılığıyla (Pokorn, 2013, 174) çevrilmiştir. Hatta dolaylı çeviri profesyonel bir yaklaşımla yapıldığında bütün önyargıları yıkan başarılı sonuçlar da elde edilebilir. Örneğin Bahai tarikatının kutsal kitabı *Kitab-ı Akdes* tarikat önderlerinden Şevki Efendi’nin talimatı üzerine çeşitli batı dillerine (İtalyanca, Portekizce, Fransızca, Flemenkçe, Rusça, İspanyolca, Almanca, Norveççe) İngilizce çevirisinden kazandırılır. Hem alan uzmanlarının hem de çevirmenlerin katılımıyla İngilizce çeviriden yapılan dolaylı çeviriler, maliyet ve zaman açısından tasarruf sağlamakla kalmamış, dolaylı çevirilerde şekil ve içerik açısından gözle görülür bir tutarlılık ve bütünlük de söz konusu olmuştur (Honeyman, 2005, 70).

Dolaylı çeviri, çevirinin veya bir edebî metnin bir başka dile kabul edilmesinin sanıldığı kadar basit ve doğrusal bir şey olmadığına göstergesidir. Batılı kuramın klasik çeviri modeli, çeviri eylemini birinin tek başına, tek bir metin üzerinde çalıştığı ve hiçbir yardım almadığı bir süreç olarak tanımlar (St. André, 2010, 76-77). Ancak çeviri, farklı çevirmenlerin ve eyleyicilerin farklı işlem basamaklarında sorumluluk aldığı, işbirliği gerektiren bir süreçtir (age, 80-81). Dolaylı çeviri örnekleri çeviri

sürecinin bu karmaşık ve katmanlı gerçekliğini anlamaya yardımcı olur. Dolaylı çevirilerde, çeviriye birden çok eyleyenin müdahil olduğu, birden çok kaynak metnin var olduğu durumlar söz konusudur (Marin-Lacarta, 2017, 135-136). Ayrıca dolaylı çeviri araştırmaları dizgesel hiyerarşi ile yakından ilgilidir. Örneğin, Anglo-Amerikan dünyada, aşırı merkezî bir dil olan İngilizcenin ara dil olmasına dair kapsamlı bir araştırmanın olmayışı, dolaylı çevirinin gerçekliği ile açıklanabilir ve şaşırtıcı bir sonuç değildir çünkü çeviriye çevirmek çevresel dizgelerde gözlemlenir, eleştirilir ve araştırılır (Ringmar, 2015, 154). Dolaylı çevirilerde ara dil kural itibarıyla baskın olan, erek dilse çekinik olandır (Ringmar, 2007, 1).

Dolaylı çeviri kavramı, geleneksel bakışın kaynak ve erek metin şeklinde kabul ettiği ikiliği yetersiz kılar. Dolaylı çeviride erek metne kaynaklık eden metin özgün değil aslında birinci çeviri, bir ara metindir (Špirk, 2015, 95). Birinci çeviriden üretilen erek metnin yani ikinci çevirinin bir ara metin görevi üstlenip başka bir çeviri için kaynak olabileceği ihtimali düşünülürse metinlerin hem kaynak hem erek vasfı üstlendiği sonsuz bir zincir oluşur. Bu sebeple dolaylı çeviri hem kabul gören yargıları düşündürür hem de kavramlara yeniden bakmayı gerekli kılar.

Dolaylı çevirinin tespiti her zaman çok kolay olmayabilir çünkü kaynak dizinleri ve kataloglar çoğunlukla çeviri metnin künyesindeki bilgileri esas alır ve bunlar da yanıltıcı olabilir (Ringmar, 2007, 7). Bu sebeple yan metinler çok dikkatli bir şekilde ele alınmalıdır (Boulogne, 2008, 9). Bir metnin dolaylı çeviri olup olmadığını anlamak için yapılması gereken, çeviriye kaynak olduğu iddia edilen metin ve olası ara metinlerle çeviri metni bire bir kıyaslamaktır (Boulogne, 2015, 193-194). Bir metnin dolaylı çeviri olduğunun saklanması bilimsel açıdan bir intihal olarak değerlendirilir ve hoş karşılanmaz (Honeyman, 2005, 68). Ancak çevirinin dolaylı olduğu bilgisinin saklanmasının okur, çevirmen ve yayıncı gibi eyleyenlerin lehine olabileceği de düşünülmektedir. Bu sayede çeviride olması gereken yapılmış, yani çeviri doğrudan gerçekleştirilmiş gibi bir izlenim oluşturulur (Ringmar, 2015, 168). Çevirmen dolaylı çevirisini meşru kılma çabasından, çeviri okuduğunu düşünmek istemeyen okur ise dolaylı çeviriye atfedilen tatsızlıktan muaf olur (age, 169). Bir metnin dolaylı çeviri olduğunun gizli kalmasının olumlu etkilerinin de olabileceğini iddia eden bu iyimser yaklaşım aslında çeviriye dair genel kanıyı akla getirmektedir. Dolaylı çeviriye duyulan güvensizliğin temelinde çeviriye duyulan güvensizlik yatar (St. Andre, 2010, 77). Çevirmenin normal şartlarda doğrudan çeviride bile işi kolay değilken, yani okuru

çeviri metnin okunabilirliğine ikna etmek ciddi bir meseleyken, dolaylı çeviri çevirmen için artı bir yük, okur içinse eksi bir değer olarak algılanabilmektedir.

Yaygın olumsuz kaniya rağmen dolaylı çevirinin bir tercih olduğu ve hatta bu tercihin çeviri metinde saklanmadığı durumlar da vardır (Krş. Boulogne, 2009, Castagna, 2013). Bu tercihin altında, belirlenen öncül normların çeviri süreci normlarını şekillendirmesi yatar (Boulogne, 2008, 27). Birinci Dünya Savaşı öncesi Flemenk edebiyat dizgesi, Dostoyevski eserleri bağlamında dolaylı çeviriye hoşgörüyü yaklaşmış, çeviride kabul edilebilirliği esas almış, bu sebeple Fransızca ve Almanca'nın aracılığını gerekli görmüştür (age, 13). Bir başka uygulama ise 1940'lı ve 1950'li yıllarda Portekizceye çeviri yoluyla kazandırılan kısa öykü antolojilerinde görülür. Bahsi geçen kısa öykülerin çevirilerinde dolaylı çeviriye başvurulması nitelik açısından ikincil bir faktör olarak görülmemiştir (Castagna, 2013, 142). Burada amaç, bilinen yabancı edebiyatı aşp okurun zevkini güncellemek adına daha az bilenen metinleri Portekiz edebiyat ve çoğuldizgesine kazandırmaktır (age, 150). Bu amaç doğrultusunda çeviri yoluyla kazanılan edebiyat bir zenginlik olarak görülmüş ve özgün dildeki kaynağa erişimin mümkün olmadığı durumlarda dolaylı çeviri bir çözüm olarak işe koşulmuştur.

Dolaylı çeviriye dair şimdiye dek yapılan araştırmalar kavramı hep tarihî yönüyle yani çevirinin geçmişindeki işleviyle ele almış ve artık daha az başvurulmuş ve hatta uygulanması söz konusu bile olmayan bir olgu şeklinde değerlendirmiştir (Ringmar, 2015, 166). Ancak küreselleşme ile birlikte daha fazla dil arasında iletişim ihtiyacı duyulmuş ve bu durum dolaylı çeviri için artan bir talep doğurmuştur (age, 167). Bütün dillerin birbirine doğrudan çevrilmesinin pek mümkün olmadığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, dolaylı çevirinin çeviribilim alanında daha çok tartışılıp araştırılacağı söylenebilir. Sonuç olarak hem geçmişteki önem ve işlevsellik, hem de gelecekteki olası talep, dolaylı çeviriyi çeviribilimin doğal bir olgusu hâline getirmektedir.

5.2.2.2. Dolaylı Çevirinin Sebepleri

Doğrudan çeviriyi yapacak bir çevirmenin olmadığı durumlarda dolaylı çeviriye başvurulacağı şeklinde bir yaygın inanış söz konusu olsa da bu genel kanının aksine, doğrudan çeviriye göre maliyet ve riskin daha düşük olduğu durumlarda dolaylı çeviri bir tercih olmaktadır. Ayrıca ara dilin saygınlığı da dolaylı çeviriyi tercih edilir kılan

sebeplerden biridir Üstelik dolaylı çeviri kaynak metne erişimin çeşitli sebeplerle (sansür, coğrafi ve zamansal uzaklık vb.) mümkün olmadığı şartlarda da bir çıkar yoldur (Pieta, 2014, 22-23). Sansür söz konusu olduğunda dolaylı çeviri hem sansürleyen hem de sansürlenene için farklı çözümler sunabilir. Otorite tarafından kaynak metne uygulanan sansürde dolaylı çeviri amaca yönelik araçsal bir nitelik kazanır. Nihai erek metni kontrol etmenin yolu kaynak metne uygulanan sansür sonucu ortaya çıkan ara metinden geçer. Sözü geçen bu ara metin bazen sadece nihai erek metni çevirecek çevirmene özelken bazen de çok daha geniş çapta bir okur kitlesi için hazırlanmış olabilir (Dollerop, 2000, 19). Sansürle baş etmek zorunda kalan içinse dolaylı çeviri, erişilemeyen kaynak metni başka dildeki çevirisinden elde etme imkânı sunar (Krş. Zenekorta, 2013).

5.3. Kavramsal Tartışmanın Sonuçları

Gideon Toury'nin çeviri normlarına göre yapılan değerlendirme, *Sanctuary* bağlamında gerçekleşen yeniden yazımın sıradan bir editör düzeltmesinden çok daha fazlası olduğunu ve Faulkner'ın hem kabul edilebilir hem de yeterli bir çeviri ortaya koyduğunu göstermiştir. *Sanctuary* bağlamında gerçekleştiği düşünülen bu çeviri eylemi aynı dilin sınırları içinde yapıldığı için akla gelen ilk olasılık bir diliçi çeviri örneği olması ihtimalidir. Buradaki örnek Henrik Gottlieb'in bahsettiği artsüremli, lehçe odaklı, dil kullanımı biçimi odaklı ve harf çeviri odaklı (Gottlieb, 2005, 1-29) diliçi çeviri kategorilerine dâhil edilemez çünkü buradaki çeviri eylemi kendi bağlamında özgün bir niteliğe sahiptir. Bu özgün nitelik çeviri eylemini gerçekleştiren kişinin aynı zamanda metnin yazarı olmasından kaynaklanır ve bu durum diliçi çeviri bağlamında öz-çeviri olasılığını gündeme getirir.

Geleneksel bakış açısı öz-çeviri eylemini tartışmalı ve tanım itibarıyla sınırlı bir kavram olarak karşımıza çıkarmaktadır. Sadece dillerarası boyutta mümkün olduğu düşünülen öz-çeviri kavramının *Sanctuary* örneğinde diliçi çeviriyi de kapsayabileceği görülmektedir. Kavram çeşitli açılardan çalışılmış olsa da vakalar hep iki dillilik üzerinden örneklendirilmiştir. Bu yaklaşımın temelinde aslında çevirinin kabul gören tanımı yatar. Jakobson'un üçlemesi bir yandan diliçi ve göstergelerarası çeviriyi kabul ederken bir yandan da sadece dillerarası çeviriyi gerçek anlamda çeviri olarak tanımlar. Bu sebeple bir çevirinin kabul görmesi için yani gerçek anlamda bir çeviri olabilmesi için dillerarası olması gerektiği gibi bir beklenti söz konusudur. Nitekim bu

beklenti öz-çevirinin tanımında da kendini belli eder. Sanki diğer çeviri türleri hiç yokmuş ya da öz-çeviri boyutunda asla mümkün değilmiş gibi bir algı mevcuttur. Ancak görüldüğü üzere *Sanctuary*'nin yazarı William Faulkner metin üzerinde yeniden çalışırken tıpkı bir çevirmen gibi ekleme, çıkarma ve yer değiştirmelere başvurmuştur. Diliçi çevirilerde uygulanan düzeltme, çıkarma ve yeniden düzenleme gibi mikro-stratejilerin dillerarası çevirilerin çoğuna kıyasla çok daha kökten olduğu düşünülmektedir (Zethsen, 2009, 809). Uygulanan bu stratejiler yeni bir metnin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca, metnin yazarı olması Faulkner'ı eleştirilerden muaf tutmamış, aksine özgün metnin yayımlanmasıyla birlikte metinsel karşılaştırma üzerinden yapılan tartışmalarda yazar tıpkı bir çevirmen gibi çeşitli açılardan eleştirilmiştir.

Türkçeye yeniden çevrilen ve toplamda üç çevirisi olan tek Faulkner kitabı olması sebebiyle *Sanctuary* romanı yeniden çeviri kavramına dair ilginç veriler sunmaktadır. Metnin nasıl ve niçin yeniden çevrildiğini anlamak adına yapılan metinsel kıyaslama, çeviri yaklaşımı üçüncü bölümde açıklanan Necla Aytür'ün kuramsal önerileriyle uygulamadaki kararları arasındaki ilişkiselliği ortaya koymaktadır. Aytür, örneğin ilk iki çevirinin aksine çeviri kararlarında genellemelerden kaçınmış, kaynak metindeki öznel ifadeye yönelmiştir. Yazarın metin boyunca benimsediği biçemi önceleyerek örtük anlatımı muhafaza etmiştir. Özellikle ikinci çeviride yapılan kültürel açıklamalardan uzak durmuş erek kültüre ait öğeleri çeviriye yansıtmamıştır. Simgesel dil kullanımındaki çeviri kararlarıyla kaynak metindeki benzer çağrışımları muhafaza etmeyi başarmıştır. Eğitimsiz kimselerin günlük konuşmalarıyla lehçelerin kullanıldığına dair ipucu verilebileceğine inanan Aytür (2010, 172), aldığı çeviri kararlarıyla bunu uygulamaya koymuştur. Özetle, Aytür'ün kaynak olarak benimsediği kitabı merkeze aldığı ve kaynak odaklı bir çeviri ortaya koyduğu söylenebilir. Ancak burada dikkat çeken nokta, kaynak konumu elde etmiş metnin aslında bir çeviri metin olmasıdır.

1931 yılında yayımlanan metin bir diliçi öz-çeviri olmasına rağmen kaynak kültür tarafından sunumunda ve erek kültür tarafından alımlanmasında bir kaynak metin konumu alır ancak bu metin bir sözde-kaynak metin örneğidir. 1931 yılındaki metin 1981 yılındaki metnin çevirisidir. 1981 yılında basılan kaynak metin var olabilmek için 1931 yılında basılan çeviri metne ihtiyaç duymuştur. Burada dikkat çeken nokta, 2007 yılında yayımlanan son çevirinin çevirmeninin, çeviride kaynak metin odaklılık

vurgusuna rağmen, 1981 yılında yayımlanan *Sanctuary: The Original Text* adlı esas kaynak metinden değil de diğer çevirmenler gibi yine sözde-kaynak metinden yola çıkarak çevirisini gerçekleştirmiş olmasıdır. Hâlbuki 1931 yılında yayımlanan sözde-kaynak metin bir ara metindir. Bu sebeple 2007 yılında yapılan son çeviri de tıpkı daha önce yapılan çeviriler gibi bir dolaylı çeviri olarak değerlendirilebilir.

6. SONUÇ

Bu çalışma William Faulkner'ın *Sanctuary* adlı romanının kaynak kültürdeki yeniden yazımı üzerinden diliçi ve öz-çeviri kavramlarını, erek kültüre yapılan çevirileri üzerinden ise yeniden çeviri ve dolaylı çeviri kavramlarını tartışmaya açmıştır.

Editörün talebi üzerine Faulkner'ın gerçekleştirdiği yeniden yazım sonucu ortaya çıkan ve 1931 yılında yayımlanan metin, kaynak kültür tarafından sunuluşunda ve erek kültür tarafından kabul edilişinde bir kaynak metin konumu elde etmiştir. Ancak, 1931 yılında basılan metin, 1981 yılında basılan özgün metnin yeniden yazımıdır. Özgün metin ve yeniden yazım sonucu ortaya çıkan metin Gideon Toury'nin çeviri normlarına göre incelendiğinde Faulkner'ın üstlendiği yeniden yazımın sıradan bir editör düzeltmesinden çok daha fazlası olduğu görülmüştür. Faulkner, metnini yeniden yazarken tıpkı bir çevirmen gibi hareket etmiş ve aldığı kararlar sonucu hem yeterli hem de kabul edilebilir bir çeviri ortaya koymuştur. Ayrıca burada gerçekleşen yeniden yazımda çeviri olarak tanımlanabilmek için gereken üç koşulun da sağlandığı gözlemlenmektedir. 1981 yılında yayımlanan metnin varlığı kaynak metin koşulunu, bu metinden yola çıkılarak 1931 yılında yayımlanan metnin oluşturulması aktarım koşulunu, iki metin arasındaki metinlerarası durum da ilişkisellik koşulunu sağlamaktadır. André Lefevere'in çeviriyi etkileyen veya kısıtlayan dizge-içi etkenler şeklinde ifade ettiği ve patronaj, poetika, ideoloji, söylem evreni ve uzman (1992, 232-233) başlıkları altında topladığı öğeler de *Sanctuary*'nin yeniden yazımında etkili olmuştur. Faulkner'ın metnin yeniden yazımının editörün talebi üzerine gerçekleşmesi patronaj ve poetika kavramlarını akla getirmektedir. Yasaklama Dönemi diye bilinen bir zaman diliminde kabul edilebilir bir metin ortaya koymak dönemin ideolojisini göz önünde bulundurmayı gerektirmiştir. Yeniden yazımda metnin hem yazarı hem de çevirmeni rolünü üstlenen uzman kişi olarak Faulkner, söylem evrenini bağlamın gereklerini düşünerek yeniden şekillendirmiştir.

İnceleme sonucunda ulaşılan tespitler göz önüne alındığında kaynak kültürdeki yeniden yazımı çeviri şeklinde tanımlamak ve aynı dil içinde gerçekleştiği için bunun bir diliçi çeviri olduğunu söylemek mümkündür. Çeviri eylemini gerçekleştiren kişi

metnin yazarı olduğundan burada bir öz-çeviri eyleminden de bahsedilebilir. Öz-çeviri kavramı tanımı itibarıyla sadece dillerarası çeviri ile sınırlıdır, zira geleneksel bakış açısı gerçek anlamda çeviriyi sadece dillerarası boyutla sınırlandırmaktadır. Ancak bu sınırlılık kavramın kapsamını daraltmakta ve *Sanctuary* örneğinde de görüldüğü üzere tanımı tartışmalı hâle getirmektedir. Bu sebeple öz-çeviri kavramı sadece dillerarası çeviri ile sınırlı görülmemeli, diliçi çeviriyi de kapsayacak şekilde ele alınmalıdır.

Sanctuary, Türkçede toplam üç çevirisi olan tek Faulkner metnidir. Yeniden çeviriler için çevirmenlerin şahsi, yayınevlerininse kurumsal sebepleri bilinmiyor olsa da bütün çeviriler 1931 yılında yayımlanan metni esas almıştır. 2007 yılındaki son çevirinin 1981 yılında yayımlanan özgün metinden sonra yapılmış olması yeniden çeviriyle birlikte dolaylı çeviri kavramını da akla getirmektedir. Yeniden çeviriler üzerinde yapılan metinsel karşılaştırma, son metnin çevirmeni olan Necla Aytür'ün kaynak metin olarak kabul ettiği 1931 tarihli metne daha yakın kararlar aldığını ortaya koymuştur. Nitekim Aytür de *Kitaplar Arasında* (2010) adlı kitabının çeviriye ayrılan bölümünde görüşlerini paylaşırken kaynak metin odaklı yaklaşımını açıklamıştır. Önceliği kaynak metin olan bir çevirmenin geleneksel bakış açısı tarafından hoş karşılanmayan dolaylı çeviri gibi bir çeviri eylemine olumlu yaklaşmasının mümkün olmayacağı söylenebilir. Ancak *Sanctuary* örneğinde görüldüğü üzere Aytür çevirisini 1931 yılında yayımlanan metinden yaparak bir dolaylı çeviri eylemi gerçekleştirmiştir, zira 1931 tarihli metin sözde-kaynak metindir. Her ne kadar erek ve kaynak kültürlerde kaynak metin konumu elde etmiş olsa da özgün metinden türetilen bir diliçi öz-çeviri olan 1931 basımı, aynı zamanda bir ara metindir. 1981 yılında yayımlanan metin başlangıçta editör tarafından reddedilince var olabilmek için bir çeviri metne ihtiyaç duymuş ve 1931 yılında yayımlanan bu çeviri metin, kaynak metin konumunu elde etmiştir. Geleneksel bakış açısının ikincil, itaatkâr, sınırlı ve türev bir ürün olarak tanımladığı çeviri (Hermans, 1996, 44), kaynakla arasındaki güç ilişkisini altüst etmeyi başarmış ve *Sanctuary* örneği bağlamında kaynak metne atfedilen üstünlüklerin hepsi bir çeviri metinde toplanmıştır.

Yapılan çalışmada tartışmaya açılan kavramlar sınırlılıkları sebebiyle *Sanctuary* örneğini açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, bütün ast-üst ilişkilerinden bağımsız şekilde, diliçi çeviriyi, öz-çeviriyi ve çevirmenin yazarlık

yönünü içeren bir kavramsal öneriyle son bulacaktır²². Bu kavramsal öneri arayışında öncelikle Türkçede çevirmen-yazar²³ şeklinde ifade edebileceğimiz kavramın İngilizce karşılığı olarak ‘translator’ ve ‘author’ın birleşimi olan “translauthor”²⁴ kavramı düşünülmüştür. Sonrasında bu kavrama eylemin öz-çeviri boyutunu eklemek için ‘self-translation’ ya da ‘auto translation’ şeklinde ifade edilen öz-çevirinin ‘auto’ ön eki eklenmiştir²⁵. Ardından diliçi boyuttan bahsetmek için ‘intra-’ ön eki kullanılmış ve ‘intr-auto-translauthor’ yani ‘diliçi öz-çeviri yazar’ kavramı bir öneri niteliğinde ortaya çıkmıştır. Diliçi boyutu bu şekilde kavramsallaştırılan eylemin dillerarası boyutu ise ‘inter-auto-translauthor’ yani ‘dillerarası öz-çeviri yazar’ şeklinde tasarlanmıştır. Kavramların yeniden gözden geçirilmesi bir bilim dalının dinamizmi adına gerekliliktir. Bu sebeple çeviribilim alanında üretilen yeni kavramların, tartışmaları genişletmek için gerekli olduğu ve mevcut kategorilere uymayan örnekleri anlamlandırmada yardımcı olacağı düşünülmektedir

²² Çalışmada bahsi geçen terminoloji önerisi için Işın Bengi-Öner’in *Çeviribilim Terimleri Sözlüğü* (2001) kitabından yararlanılmıştır.

²³ Yazarların çevirmen kimliği benimsemesi üzerine yapılan bir tartışma için Bkz. Parker, 2011.

²⁴ Yapılan araştırmalar sırasında “translauthor” kavramının daha önce başka bir bağlamda kullanıldığı tespit edilmiştir. Kavram, Cervantes’in *Don Quixote* romanı üzerine yapılan bir çalışmada zaten var olan bir hikâyeyi yeniden anlatan yazardan bahsetmek için kullanılmaktadır (Krş. Çulhaoğlu, 2017).

²⁵ Araştırma sırasında karşılaşılan bir diğer kavramsallaştırma “self-intalingual translation” olmuştur. Kavram Halit Ziya Uşaklıgil’in Dil Reformu’yla birlikte kendi metinlerini yeniden kaleme almasından bahsetmek için kullanılmıştır (Krş. Berk-Albachten, 2015).

KAYNAKÇA

- Alvstad, Cecelia, Alexandra Assis-Rosa. 2015. Voice in Translation. An Overview and Some Trends. **Target**. c. 27. s. 11: 3-24.
- Assis-Rosa, Alexandra, Hanna Pieta, Rita Bueno Maia. 2017. Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview. **Translation Studies**. c. 10. s. 2: 113-132.
- Aytür, Necla. 1999. **Başka Bir Amerika**. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- _____. 2010. **Kitaplar Arasında**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beer, Ann. 1994. Beckett's Bilingualism. **The Cambridge Companion to Beckett**. Ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge University Press: 209-221.
- Bengi-Öner, Işın. 2001. **Çeviribilim Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berk-Albachten, Özlem. 2005. Diliçi Çeviriler ve *Mai ve Siyah*. **Dilbilim**. 14: 139-149.
- _____. 2014. Intralingual Translation: Discussions within Translation Studies and the Case of Turkey. **A Companion to Translation Studies**. Ed. Sandra Bermann & Catherine Porter. Oxford: Wiley-Blackwell: 573-585.
- _____. 2015. The Turkish Language Reform and Intralingual Translation. **Tradition, Tension and Translation in Turkey**. Ed. Şehnaz Tahir-Gürçağlar, Saliha Paker & John Milton. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 165-180.
- _____. 2019. Challenging the Boundaries of Translation and Filling the Gaps in Translation History: Two Cases of Intralingual Translation from the 19th-century Ottoman Literary Scene. **Moving Boundaries in Translation Studies**. Ed. Helle V. Dam, Matilde Nisbeth Brøgger, Karen Korning Zethsen. London: Routledge.
- Berman, Antoine. 1990. La Retraduction Comme Espace de Traduction. **Palimpsestes**. 4: 1-7.
- Bixler, Paul H.. 1995. In *Sanctuary* Wm. Faulkner Plumbs the Depths of Horrors. **William Faulkner: The Contemporary Reviews (American Critical Archives)**. Ed. M. Thomas Inge. Cambridge: Cambridge University Press: 53-54.
- Bloom, Harold. 2008. **William Faulkner (Bloom's Modern Critical Views)**. New York: Infobase Publishing.

- Bobadilla-Pérez, Maria. 2007. Relevance and Complexities of Translating Titles of Literary and Filmic Works. **Filología y Didáctica de la Lengua**. 9: 117-124.
- Boulogne, Pieter. 2008. The Early Dutch Construction of F.M. Dostoevskij: From Translational Data to Polysystemic Working Hypothesis. **Translation and its Others. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2007**. <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html> [20.02.2018]
- _____. 2009. The French Influence in the Early Dutch Reception of F.M. Dostoevsky's *Barat'ja Karamazovy*: A Case Study. **Babel**. c. 55. s. 3: 264-284.
- _____. 2015. Europe's Conquest of the Russian Novel: The Pivotal Role of France and Germany. **IberoSlavica Special Issue on Translation in Iberian-Slavonic Cultural Exchange and Beyond**. Ed. Teresa Seruya & Hanna Pieta. Lisbon: CompaRes/ CLEPUL: 179-206.
- Brownlie, Siobhan. 2006. Narrative Theory and Retranslation Theory. **Across Languages and Cultures**. c. 7. s. 2: 145-170.
- Bryant-Wittenburg, Judith. 1995. Race in Light in August: Wordsymbols and Obverse Reflections. **The Cambridge Companion to William Faulkner**. Ed. Philip M. Weinstein. Cambridge: Cambridge University Press: 146-167.
- Castagna, Vanessa. 2013. Short Stories from Foreign Literatures in Portugalia's Series *Antologias Universais*. **Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)**. Ed. Teresa Seruya, Lieven D'hulst, Alexandra Assis Rosa, Maria Lin Moniz. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 137-152.
- Chopin, Kate. 1990. **Uyanış**. Çev. Necla Aytür. İstanbul: Adam Yayınevi.
- Christie, Agatha. 1961. **Beklenmeyen Şahit**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Coindreau, Maurice Edgar. 1971. **The Time of William Faulkner: A French View of Modern American Fiction**. Çev. George McMillan Reeves. Columbia: University of South Carolina Press.
- Çulhaoğlu, Tahsin. 2017. A Portrait of the Translaauthor in *Don Quixote*. **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. c. 9. s. 25: 1-19.
- Deane-Cox, Sharon. 2012. The Framing of a Belle Infidèle: Paratexts, Retranslations and Madame Bovary. **Essays in French Literature and Culture**. 49: 79-96.
- Derrida, Jacques. 1985. **Des Tours de Babel. Difference in Translation**. Ed. Joseph F. Graham. Ithaca & London: Cornell University Press: 165-207.
- Dickens, Charles. 1963. **Oliver Twist**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Doherty, Thomas. 1999. **Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema; 1930-1934**. New York: Columbia University Press.

- Dollerop, Cay. 2000. Relay and Support Translations. **Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress**. Ed. Andrew Chesterman, Natividad Gallardo & Yves Gambier. Amsterdam: John Benjamins: 17-26.
- _____. 2014. Relay in Translation. **Cross-Linguistic Interaction: Translation, Contrastive and Cognitive Studies**. Ed. Diana Yankova. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press: 21-32.
- Doyle, Conan. 1963. **Baskerviller'in Köpeği**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Ekin Basımevi.
- Drowne, Kathleen Morgan. 2000. **Spirits of Defiance: The Influence of National Prohibition on American Literature, 1920-1933**. Doktora Tezi. North Carolina Üniversitesi.
- Du-Nour, Miryam. 1995. Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norm. **Target**. c. 7. s. 2: 327-346.
- Dunleavy, Linda. 1996. Sanctuary, Sexual Difference and the Problem of Rape. **Studies in American Fiction**. c. 24. s. 2 : 171-91.
- Durant, Will. 1973. **Felsefenin Kılavuzu**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Edström, Bert. 1991. The Transmitter Language Problem in Translations from Japanese into Swedish. **Babel**. c. 37. s.1: 1-14.
- Ehrlich, Shlomit. 2009. Are Self-Translators Like Other Translators?. **Perspectives: Studies in Translatology**. c. 17. s. 4: 243-255.
- Ersland, Anlaug. 2014. **Is Change Necessary? A Study of Norms and Translation Universals in Intralingual Translation**. Yüksek Lisans Tezi. Bergen Üniversitesi.
- Evans, David H.. 2008. **William Faulkner, William James, and the American Pragmatic Tradition**. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Fargnoli, A. Nicholas, Michael Golay, Robert W. Hamblin. 2008. **Critical Companion to William Faulkner: A Literary Reference to His Life and Work**. New York: Infobase Publishing.
- Faulkner, William. 1931. **Sanctuary**. New York: Random House.
- _____. 1952. **Duman**. Çev. Talat Sait Halman. İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____. 1956. **Doktor Martino**. Çev. Bilge Karasu. İstanbul: Yenilik Yayınları.
- _____. 1959. **Kırmızı Yapraklar**. Çev. Ülkü Tamer. İstanbul: Ataç Yayınları.
- _____. 1961. **Kutsal Sığınak**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Cem Yayınları.
- _____. 1965. **Ses ve Öfke**. Çev. Rasih Güran. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- _____. 1965. **Döşegimde Ölürken**. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 1967. **Ayı**. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 1967. **Lekeli Günler**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- _____. 1968. **Ağustos Işığı**. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 1968. **Aşk ve Ölüm**. Çev. Vahdet Gültekin. İstanbul: Güven Yayınevi.
- _____. 1981. **Sanctuary: The Original Text**. Ed. Noel Polk. New York: Random House.
- _____. 1985. **Sartoris**. Çev. Gülten Yener. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 1989. **Bir Mayıs Günü**. Çev. Semih Aközlü. İstanbul: Ara Yayınevi.
- _____. 1993. **O Akşam Güneşi**. Çev. Hamdi Koç. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 1994. **Dilek Ağacı, Bir Masal**. Çev. Ülker İnce. İstanbul: Can Yayınları.
- _____. 2000. **Abşolom Abşolom!**. Çev. Aslı Biçen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2002. **Kurtar Halkımı Musa**. Çev. Necla Aytür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2004. **Köy**. Çev. Deniz Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2007. **Tapınak**. Çev. Necla Aytür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2011. **Çılgın Palmiyeler**. Çev. Necla Aytür ve Ünal Aytür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2012. **Yenilmeyenler**. Çev. Necla Aytür ve Ünal Aytür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Flotow, Luise Von. 2009. This Time “The Translation is Beautiful, Smooth and True”: Theorizing Retranslation with the Help of Beauvoir. **Translation in French and Francophone Literature and Film**. XXXVI: 35-49.
- Fowler, Doreen. 2004. Faulkner’s Return to the Freudian Father: *Sanctuary* Reconsidered. **Modern Fiction Studies**. c. 50. s. 2: 411-34.
- Gambier, Yves. 2003. Working with Relay: An Old Story and a New Challenge. **Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users**. Ed. Luis Pérez Gonzalez. Valencia: Universitat de Valencia: 44-66.
- Garcia de Toro, Cristina. 2008. Describing Catalan-Spanish Translation. **Babel**. c. 54. s. 4: 369-379.
- Genette, Gérard. 1997. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press.

- Gottlieb, Henrik. 2005. Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics. **MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings**, 1-29.
- Greenall, Annjo K.. 2015. Translators' Voices in Norwegian Retranslations of Bob Dylan's Songs. **Target**. c. 27. s.1: 40-57.
- Grutman, Rainier. 2009. Self-translation. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Ed. Mona Baker & Gabriele Saldanha. New York: Routledge: 257-259.
- Gürol, Ender. 1964. **Dünya Edebiyatçıları Ansiklopedik Sözlüğü**. İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____. 2002. **Öyküler Betiği**. İstanbul: İz Yayıncılık.
- _____, Ali Kılıçoğlu. 2001. **Çağdaş İş Dünyası Sözlüğü**. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Halman, Talat Sait. 1963. **William Faulkner: Hayatı, Sanatı, Eserleri**. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Haşim, Ahmet. 2012. **The Frankfurt Journal**. Çev. Ender Gürol. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Hekkanen, Raila. 2014. Direct Translation-Is it the Only Option? Indirect Translation of Finnish Prose Literature into English. **True North: Literary Translation in the Nordic Countries**. Ed. Brett Jocelyn Epstein. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 47-64.
- Hemingway, Ernest. 1999. **Silahlara Veda**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Henitiuk, Valerie. 2017. Of Breathing Holes and Contact Zones: Inuit-Canadian Writer Markoosie in and through Translation. **Target**. c. 29. s. 1: 39-63.
- Hermans, Theo. 1996. The Translator's Voice in Translated Narrative. **Target**. c. 8. s. 1: 23-48.
- _____. 1997. **Translation as Institution. Translation as Intercultural Communication**. Ed. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová & Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins: 3-20.
- Hewitt, Rachel. 2016. **Phantoms of the Source Text: Retranslation and the English Translations of Gaston Leroux's Le Fantôme de l'Opéra**. Yüksek Lisans Tezi. Genève Üniversitesi.
- Hokenson, Jan Walsh, Marcella Munson. 2007. **The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation**. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Honeyman, Nobel Perdu. 2005. From Arabic to Other Languages through English. **Less Translated Languages**. Ed. Albert Branchadell & Lovell Margaret West. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 67-74.

- Hornby, Albery Sydney. 1995. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Oxford: Oxford University Press.
- Huxley, Aldous. 1989. **Cesur Yeni Dünya**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Güneş Yayınları.
- Irwin, John T.. 1992. Horace Benbow and the Myth of Narcissa. **American Literature**. c. 64. s. 3: 543-566.
- Jaillant, Lise. 2016. **Modernism, Middlebrow and the Literary Canon: The Modern Library Series, 1917-1955**. London/New York: Routledge.
- Jakobson, Roman. 2004. Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üzerine. Çev. Ömer B. Albayrak. **Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?**. Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Sel: 61-66.
- James, Henry. 1995. **Bir Kadının Portresi**. Çev. Necla Aytür & Ünal Aytür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2006. **Yürek Burgusu**. Çev. Necla Aytür. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Jung, Carl. 1965. **Psikoloji ve Din**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Oluş Yayınları.
- Karadağ, Ayşe Banu. 2006. **Çevirinin İdeolojik Doğası**. Radikal Gazetesi. 10 Eylül.
- _____. 2011. Çevirmen ve Düzeltmen/Yayın Yönetmeni Dipnotlarıyla *Osmanlı Tarihi*'ni Yeniden Yazmak: Diliçi ve Dillerarası Çeviri Örneği. **I. International Translation Studies and Terminology Conference Proceedings**, 235-245.
- Karas, Hilla. 2016. Intralingual Intertemporal Translation as a Relevant Category in Translation Studies. **Target**. c. 28. s. 3: 445-466.
- Kazancakis, Nikos. 1974. **Allah'ın Garibi**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Cem Yayınevi.
- _____. 1984. **Günaha Son Çağrı**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kim, Kyung Hye. 2018. Retranslation as a Socially Engaged Activity: The Case of The Rape of Nanking. **Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice**. c. 26. s. 3: 391-404.
- Kirchdoerfer, Ulf. 2015. Temple Drake and the Baby in William Faulkner's *Sanctuary*. **ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews**. c. 28. s. 2 : 125-127.
- Koskinen, Kaisa, Outi Paloposki. 2003. Retranslations in the Age of Digital Reproduction. **Cadernos**. 1: 19-38.
- _____. 2010. Retranslation. **Handbook of Translation Studies 1**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 294-298.

- _____. 2015. Anxieties of Influence. The Voice of the First Translator in Retranslation. **Target**. c. 27. s. 1: 25-39.
- Kruger, Alet. 2012. Translation, Self-translation and Apartheid-Imposed Conflict. **Journal of Language and Politics**. c. 11. s. 2: 273-292.
- Kujamäki, Pekka. 2001. Finnish Comet in German Skies. Translation, Retranslation and Norms. **Target**. c. 13. s. 1: 45-70.
- Ladd, Barbara. 2007. Race as Fact and Fiction in William Faulkner. **A Companion to William Faulkner**. Ed. Richard C. Moreland. Oxford: Blackwell Publishing: 133-147.
- Landers, Clifford E.. 2001. **Literary Translation: A Practical Guide**. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lee, Harper. 1963. **Bülbülü Öldürmek**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Halk Kitabevi.
- Lefevere, André. 1992. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London & New York: Routledge.
- Levering, Marijean. 2007. History on Stage: The Detroit Players, Prohibition, and the Great Depression. **Michigan Historical Review**. c. 33. s. 2: 47-79.
- Levey, David. 1996. Samuel Beckett and the Silent Art of Self-Translation. **BIBLID**. c. 3. s. 4: 53-61.
- Levi, Mario. 2012. **İstanbul was a Fairy Tale**. Çev. Ender Gürol. Champaign: Dalkey Archive Press.
- Leyda, Julia. 2007. Shifting Sands: The Myth of Class Mobility. **A Companion to William Faulkner**. Ed. Richard C. Moreland. Oxford: Blackwell Publishing: 165-179.
- Li, Wenjie. 2017. The Complexity of Indirect Translation. Reflections on the Chinese Translation and Reception of H. C. Andersens's Tales. **Orbiss Litteratum**. c. 72. s. 3: 181-208.
- Malraux, André. 1952. A Preface for Faulkner's Sanctuary. **Yale French Studies**. 10: 92-94.
- Marin-Lacarta, Maialen. 2017. Indirectness in Literary Translation: Methodological Possibilities. **Translation Studies**. c. 10. s. 2: 133-149.
- Massadier-Kenney, Françoise. 2015. Toward a Rethinking of Translation. **Translation Review**. c. 92. s. 11: 73-85.
- McDonald, Hal. 1997. Faulkner's *Sanctuary*. **The Explicator**. c. 55. s. 4: 222-223.
- Mingwu, Xu, Tian Chuanmao. 2017. Exploring the Traces of Translation: A Chinese Perspective. **Babel**. c. 63. s. 1: 3-20.

- Montini, Chiara. 2010. Self-translation. **Handbook of Translation Studies 1**. Ed. Yves Gambier & Luc van Doorslaer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 306-308.
- Nord, Christiane. 1995. Text Functions in Translation: Texts and Headings as a Case in Point. **Target**. c. 7. s. 2: 261-284.
- Öner, Senem. 2018. Namus: “Çeviri” Olarak Kadın. **Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. c. 8. s. 15: 110-118.
- Paker, Saliha. 2011. Translating ‘the shadow class [...] condemned to movement’ and the Very Otherness of the Other: Latife Tekin as Author-Translator of *Swords of Ice*. **Translation and Opposition**. Ed. Dimitris Asimakoulas & Margaret Rogers. Bristol: Multilingual Matters: 146-160.
- Paloposki, Outi, Kaisa Koskinen. 2004. A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation. **Claims, Changes and Challenges in Translation Studies**. Ed. Gyde Hansen, Kirsten Malmkjær & Daniel Gile. Amsterdam: John Benjamins: 27-38.
- _____. 2010. Reprocessing Texts. The Fine Line Between Retranslating and Revising. **Across Languages and Cultures**. c. 11. s. 1: 29-49.
- Parini, Jay. 2004. **One Matchless Time: A Life of William Faulkner**. New York: Harper Collins Publisher.
- Pasternak, Boris. 1965. **Doktor Jivago**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Peck, Garrett. 2009. **The Prohibition Hangover: Alcohol in America from Demon Rum to Cult Cabernet**. London: Rutgers University Press.
- Pieta, Hanna. 2012. Patterns in (In)directness: An Explanatory Case Study in the External History of Portuguese Translations of Polish Literature (1855-2010). **Target**. c. 24. s. 2: 310-337.
- _____. 2013. Patterns in the External History of Portuguese Collections with Translations of Polish Literature (1855-2009): An Explanatory Case Study. **Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)**. Ed. Teresa Seruya, Lieven D’hulst, Alexandra Assis Rosa, Maria Lin Moniz. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 153-170.
- _____. 2014. What do (We Think) We Know about Indirectness in Literary Translation? A Tentative Review of the State-of-the-art and Possible Research Avenues. **Traducció Indirecta en la Literatura Catalana**. Ed. Ivan Garcia Sala, Diana Sanz Roig & Bozena Zaboklicka. Barcelona: Punctum: 15-34.
- Phillips, Gene D. 1988. **Fiction, Film and Faulkner: The Art of Adaptation**. Knoxville: The University of Tennessee Press.

- Pokorn, Nike K.. 2013. Experience Through Translation—The Translated Experience: The Turkish Presence in Slovene Literature and Translation. **Across Languages and Cultures**. c. 14. s. 2: 167-181.
- Popovič, Anton. 1976. **A Dictionary for the Analysis of Literary Translation**. University of Alberta: Edmonton.
- Poucke, Piet Van. 2017. Aging as a Motive for Literary Translation. A Survey of Case Studies on Retranslation. **Translation and Interpreting Studies**. c. 12. s. 1: 91-115.
- Pym, Anthony. 2011. Translation Research Terms: A Tentative Glossary for Moments of Perplexity and Dispute. **Translation Research Projects 3**. Ed. Anthony Pym. Tarragona: Intercultural Studies Group, 75-113.
- Racz, Gregory J.. 2013. No Anxiety of Influence: Ethics in Poetry Retranslation after Analogical Form. **Translation Review**. c. 85. s. 1: 2-58.
- Radó, György. 1975. Indirect Translation. **Babel**. c. 22. s. 2: 51-59.
- Rengdong, Xiang. 2012. First Translation and Retranslation in the Historical, Social and Cultural Context. A Case Study of two Chinese Versions of *Tess of the D'Urbervilles*. **Babel**. c. 58. s. 4: 457-470.
- Ringmar, Martin. 2007. Roundabout Routes: Some Remarks on Indirect Translation. **Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006**.
- _____. 2015. Figuring out the Local within the Global: (Sub)systems and Indirect Translation. **IberoSlavica Special Issue on Translation in Iberian- Slavonic Cultural Exchange and Beyond**. Ed. Teresa Seruya & Hanna Pieta. Lisbon: CompaRes/CLEPUL: 153-178.
- Robinson, Douglas. 1999. Retranslation and Ideosomatic Drift. www.umass.edu/french/people/profiles/documents/Robinson.pdf. [17.01.2017].
- Russell, Bertrand. 1963. **Evlilik ve Ahlak**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Varlık Yayınları.
- _____. 1972. **Neden Hristiyan Değilim?**. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Shread, Carolyn. 2009. Redefining Translation Through Self-Translation: The Case of Nancy Houston. **Translation in French Francophone Literature and Film, French Literature Series**. XXXVI: 51-66.
- Shuttleworth, Mark, Moira Cowie. 1997. **Dictionary of Translation Studies**. Manchester: St. Jerome.
- Sindicic-Sabljo, Mirna. 2011. Beckett's Bilingualism, Self-Translation and the Translation of His Texts into the Croatian Language. **JoLIE**. 4: 163-180.

- Slavicek, Louise Chipley. 2009. **Milestones in American History: The Prohibition Era**. New York: Chelsea House Publishers.
- Špírk, Jaroslav. 2014. **Censorship, Indirect Translations and Non-translation: The (Fateful) Adventures of Czech Literature in 20th-century Portugal**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- _____. 2015. Indirect Translations, Censorship and Non-translation: The Reception of Czech and Slovak Literature in 20th-century Portugal. **IberoSlavica Special Issue on Translation in Iberian-Slavonic Cultural Exchange and Beyond**. Ed. Teresa Seruya & Hanna Pieta. Lisbon: CompaRes/ CLEPUL: 93-112.
- Song, Zhongfei. 2012. *The Art of War* in Retranslating Sun Tzu. Using Cultural Capital to Outmatch the Competition. **Translation and Interpreting Studies**. c. 7. s. 2: 176-190.
- St. André, James. 2009. Relay Translation. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Ed. Mona Baker & Gabriela Saldanha. London: Routledge: 230-232.
- _____. 2010. Lessons from Chinese History: Translation as a Colloborative and Multi-stage Process. **TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction**. c. 23. s. 1: 71-94.
- Steinbeck, John. 1963. **Acı Hayat**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- _____. 1964. **Tatlı Perşembe**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Ay Yayınevi.
- _____. 1965. **Bitmeyen Kavga**. Çev. Özay Sunar. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi.
- Sturrock, John. 1990. **On Jakobson on Translation. Recent Developments in Theory and History: The Semiotic Web**. Ed. Thomas A. Sebeok & Jean Umiker-Sebeok. Berlin: Walter de Gruyter: 307-321.
- Su, Ke. 2017. **Contextualized Study of Indirect Translation in China. Second International Conference on Education and Development, Shanghai**. Lancaster: DEStech Publications: 34-39.
- Susam-Sarajeva, Şebnem. 2006. **Theories on the Move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories**. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 2009. Retranslation. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Ed. Mona Baker & Gabriela Saldanha. Abingdon: Routledge: 232-235.
- _____. 2013. Does the *Drina* Flow? Cultural Indifference and Slovene/Yugoslav Literature in Turkish. **Across Languages and Cultures**. c. 14. s. 2: 183-198.
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina. 2015. Friday in Finnish. A Character's and (Re)translators' Voices in Six Finnish Retranslations of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. **Target**. c. 27. s. 1: 58-74.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2001. **The Time Regulation Institute**. Çev. Ender Gürol. Madison: Turko-Tatar Press.
- Toury, Gideon. 1986. **Translation. A Cultural-Semiotic Perspective. Encyclopedic Dictionary of Semiotics**. Ed. Thomas A. Sebeok. Berlin: Walter de Gruyter: 1111-1124.
- _____. 1995. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam: John Benjamins.
- _____. 2008. Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü. Çev. Arzu Eker. **Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?**. Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Sel Yayıncılık: 149-164.
- Türk Dil Kurumu. 2011. **Türkçe Sözlük** (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Urgo, Joseph R.. 1983. Temple Drake's Truthful Perjury: Rethinking Faulkner's *Sanctuary*. **American Literature**. c. 55. s. 3: 435-444.
- Vanderschelden, Isabelle. 2000. Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality. **On Translating French Literature and Film II**. Ed. M. Salma-Carr. Amsterdam/Atlanta: Rodopi: 1-18.
- Venuti, Lawrence. 2004. Retranslations: The Creation of Value. **Bucknell Review**. c. 47. s. 1: 25-38.
- Viezzi, Maurizio. 2013. Titles and Translation. **Point of View as Challenge, Perspektivität als Herausforderung**. Ed. Eronen, M. & M. Rodi-Risberg VAKKI-Symposium XXXIII, 374-384. Vaasa: Finland.
- Volpe, Edmond Loris. 1964. **A Reader's Guide to William Faulkner**. New York: Farrar, Straus.
- Williams, David E.. 1996. The Drive for Prohibition: A Transition from Social Reform to Legislative Reform. **The Southern Communication Journal**. c. 61. s. 3: 185-197.
- Williamson, Joel. 1993. **William Faulkner and the Southern History**. New York/Oxford: Oxford University Press
- Yücel, Tahsin. 2013. **The Skyscraper**. Çev. Ender Gürol. Jersey City: Talisman House.
- Zenekorta, Ibon Uribarri. 2013. Philosophical Collections, Translation and Censorship: The Role of Collections in the Reception of Modern Philosophy in 19th and 20th Century Spain. **Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)**. Ed. Teresa Seruya, Lieven D'hulst, Alexandra Assis Rosa, Maria Lin Moniz. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 247-258.

Zethsen, Karen Koning. 2009. Intralingual Translation: An Attempt at Description.
Meta: Translators' Journal. c. 54. s. 4: 795-812.

EKLER

Ek 1. Yer Değiştirmeler

Örnek 8: Yer Değiştirmeler

There would always be three or four of them there when the band played Home sweet home, lounging near the exit, their faces cold, bellicose, a little drawn with sleeplessness, watching the couples emerge in a wan aftermath of motion and noise. Three of them watched Temple and Gowan Stevens come out, into the chill presage of spring dawn. Her face was quite pale, dusted over with the recent powder, her hair in spent red curls. Her eyes, all pupil now, rested up on them for a blank movement. Then she lifted her hand in a wan gesture, whether at them or not, none could have said. They did not respond, no in their flicker cold eyes. They watched Gowan slip his arm into hers, and the fleet revelation of flank and thigh as she got into his car. It was a long, low roadster, with a jacklight.

“Who’s that son bitch?” one said.

“My father’s a judge,” the second said in a bitter, lilting falsetto.

“Hell. Let’s go to town.”

They went on. Once they yelled at a car, but it didn’t stop. On the bridge across the railroad cutting they stopped and drank from a bottle. The last made to fling it over the railing. The second caught his arm.

“Let me have it,” he said. He broke the bottle carefully and spread the fragments across the road. They watched him.

“You’re not good enough to go to a college dance,” the first said. “You poor bastard.”

“My father’s a judge,” the other said, propping the jagged shards upright in the road.

(Faulkner, 1931, 33; Faulkner, 1981, 81)

Örnek 9: Yer Değiştirmeler

The woman brooded above the child. “Nobody wanted her out there. Lee has told them and told they must not bring women out there, and I told her before it got dark they were not her kind of people and to get away from there. It was that fellow that brought her. He was out there on the porch with them, still drinking, because when he came in to supper he couldn’t hardly walk, even. He hadn’t even tried to wash the blood off his face. Little shirt-tail boys that think because Lee breaks the law, they can come out there and treat our house like a ... Grown people are bad, but at least they take buying whisky like buying anything else; it’s the ones like him, the ones that are too young to realize that people don’t break the law just for a holiday.” Horace could

see her clenched hands writhing in her lap. "God, if I had my way, I'd hang every man that makes it or buys it or drinks it, every one of them." "But why must it have been me, us? What had I done to her, to her kind? I told her to get away from there. I told her not to stay there until dark. But that fellow that brought her was getting drunk again, and him and Van picking at each other. If she'd just stopped running around where they had to look at her. She'd just dash our one door and, and in a minute she'd come running in from the other direction."

(Faulkner, 1931, 193; Faulkner, 1981, 110)

Örnek 10: Yer Değiştirmeler

"Take your hand away," Goodwin said. "Move it."

Popeye moved his hand. He turned, his hands in his coat pockets, looking at Goodwin. He crossed the room watching Goodwin. Then he turned his back on him and went out the door.

"Here Tommy," Goodman said quietly, "grab hold of this." They lifted Van and carried him out. The women stepped aside. She leaned against the wall, holding her coat together. Across the room Temple stood crouched into the corner, fumbling at the torn raincoat. Gowan began to snore.

Goodwin returned. "You'd better go back to bed," he said. The woman didn't move. He put his hand on her shoulder. "Ruby."

"While you finish the trick Van started and you wouldn't let him finish? You poor fool. You poor fool."

"Come on, now," he said, his hand on her shoulder. "Go back to bed."

"But don't come back. Don't bother to come back. I won't be there.

You owe me nothing. Don't think you do."

(Faulkner, 1931, 88; Faulkner, 1981, 134)

Örnek 11: Yer Değiştirmeler

Tommy was standing in the hallway of the barn when Temple at last got the door of the crib open. When she recognized him she was half spun, leaping back, then she whirled, and ran towards him and sprang down, clutching his arm. Then she saw Goodwin standing in the back door of the house and she whirled and leaped back into the crib and leaned her heart around the door, her voice making a thin sound like bubbles in a bottle. She leaned there, scrabbling her hands on the door, trying to pull it to, hearing Tommy's voice.

"... Lee says hit won't hurt you none. All you got to do is lay down..."

it was a dry sort of sound, not in her consciousness at all, nor his pale eyes beneath the shaggy thatch. She leaned in the door, wailing, trying to shut it. Then she felt his hand clumsily on her thigh.

"... says hit won't hurt you none. All you got to do is ..."

She looked at him, his diffident, hard hand on her hip. "Yes," she said, "all right. Dont you let him in here."

"You mean for me not to let you none of them in hyer?"

"All right. I'm not scared of rats. You stay there and dont let him in."

"All right. I'll fix hit so caint nobody git to you. I'll be right hyer."

“All right. Shut the door. Dont let them in here.”

“All right.” He shut the door. She leaned in it, looking toward the house. He pushed her back so he could close the door.

(Faulkner, 1931, 118; Faulkner, 1981, 139)

Örnek 12: Yer Değiştirmeler

The lobby was empty. After a moment, the proprietor appeared: a tight, iron-gray man with a toothpick, his vest open upon a neat paunch. The woman was not there. “It's these church ladies,” he said. He lowered his voice, the toothpick in his fingers. “They come in this morning. A committee of them. You know how it is I reckon.”

“You mean to stay you let the Baptist church dictate who your guests shall be?”

“It's them ladies. You know how it is, once they get set on a thing. A man might just as well give up and do like they say. Of course, with me—”

“By God, if there was a man—”

“Shhhhhhh,” the proprietor said. “You know how is when them—”

“But of course there wasn't a man who would— And you call yourself one, that'll let—”

“I got a certain position to keep up myself,” the proprietor said in a placative tone. “If you come right down to it.” He stepped back a little against the desk. “I reckon I can say who will stay in my house and who won't.” he said. “And I know some more folks around here that better do the same thing. Not no mile off, neither. I aint beholden to no man. Not to you, nowadays.”

“Where is she now? Or did they drive her out of town?”

“That aint my affair, where folks go after they check out,” the proprietor said, turning his back. He said: “I reckon somebody took her in, though.”

(Faulkner, 1931, 216; Faulkner, 1981, 159)

Örnek 13: Yer Değiştirmeler

As Horace entered Miss. Reba's gate and approach the lattice door, someone called his name from behind him. It was evening; the windows in the weathered, scaling wall were close pale squares. He paused and looked back. Around an adjacent corner Snope's head peered, turkey-like. He stepped into view. He looked up at the house, then both ways along the street. He came along the fence and entered the gate with a wary air.

“Well, Judge,” he said. “Boys will be boys, won't they?” He didn't offer to shake hands. Instead he bulked above Horace with that air somehow assured and alert at the same time, glancing over his shoulder at the

street. "Like I say, it never done no men no harm to git out now and then and—"

"What is it now?" Horace said. "What do you want with me?"

"Now, no Judge. I aint going to tell this at home. Git that idea clean out of your mind. If us boys started telling what we know, caint none of us git off a train at Jefferson again, hey?"

"You know as well as I do what I'm doing here. What do you want with me?"

"Sure; sure," Snopes said. "I know how a feller fells, married and all not being sho where his wife is at." Between jerky glances over his shoulder he winked at Horace. "Make your mind easy. It's the same with me as if the grave knowed it. Only I hate to see a good—"

Horace had gone on toward the door. "Judge," Snopes said in a penetrant undertone. Horace turned. "Don't stay."

"Don't stay?"

"See her and then leave. It's a sucker place. Place for farm-boys. Higher'n Monte Carlo. I'll wait out hyer and I'll show you a place where —" Horace went on and entered the lattice.

(Faulkner, 1931, 248; Faulkner, 1981, 206)

Örnek 14: Yer Değiştirmeler

Then he knew what the sensation in his stomach meant. He put the photographs down hurriedly and went to the bathroom. He opened the door running and fumbled at the light. But he had not time to find it and he gave over and plunged forward and struck the lavatory and leaned upon his braced arms while the shucks set up a terrific uproar beneath her thighs. Lying with her head lifted slightly, her chin depressed like a figure lifted down from a crucifix, she watched something black and furious go roaring out of her pale body. She was bound naked on her back on a flat car moving at speed through a black tunnel, the blackness streaming in rigid threads overhead, a roar of iron wheels in her ears. The car shot bodily from the tunnel in a long upward slant, the darkness overhead now shredded with parallel attenuations of living fire, toward a crescendo like a held breath, an interval in which she would swing faintly and lazily in nothingness filled with pale, myriad points of light. Far beneath her she could hear the faint, furious uproar of the shucks.

(Faulkner, 1931, 268; Faulkner, 1981, 220)

Örnek 15: Yer Değiştirmeler

It opened. She sprang out and out the lattice door and ran down the walk and out the gate. As she did so a car, moving slowly along the curb, stopped opposite her. Popeye sat at the wheel. Without any apparent movement from him the door swung open. He just sat there, the straw hat slanted a little aside.

"I wont!" Temple said. "I wont!"

He made no movement, no sound. She came to the car.

"I wont, I tell you!" Then she cried wildly: "You're scared of him! You're scared to!"

"I'm giving him his chance," he said. "Will you go back in that house, or will you get in this car?"

"You are scared to!"

"I'm giving him his chance," he said, in his cold soft voice. "Come on. Make up your mind."

She leaned forward, putting her hand on his arm. "Popeye," she said; "daddy." His arm felt frail, no larger than a child's, dead and hard and light as a stick.

"I don't care which you do," he said. "But do it. Come on."

She leaned toward him, her hand on his arm. Then she got into the car. "You won't do it. You're afraid to. He's a better man than you are."

He reached across and shut the door. "Where?" he said. "Grotto?"

"He's a better man than you are!" Temple said shrilly. "You're not even a man! He knows it. Who does know it if he dont?" The car was in motion. She began to shriek at him. "You, a man, a bold bad man, when you cant even— When you had to bring a real man in to— And you hanging over the bed, moaning and slobbering like a— You couldn't fool me but once, could you? No wonder I bled and bluh—" his hands came over her mouth, hard, his nails going into her flesh. With the other hand he drove the car at reckless speed. When they passed beneath lights she could see him watching her as she struggled, tugging at his hand, whipping her head this way and that.

(Faulkner, 1931, 277; Faulkner, 1981, 226)

Örnek 16: Yer Değiştirmeler

The room contained a table and four chairs. The winter turned on the light and stood in the door. She jerked her hand at him; he went out. She leaned against the table on her braced arms, watching the door on until Red entered.

He came toward her. She did not move. Her eyes began to grow darker and darker, lifting into her skull above a half moon of white, without focus, with the blank rigidity of a statue's eyes. She began to say Ah-ah-ah-ah in an expiring voice, her body arching slowly backward as though faced by an exquisite torture. When he touched her she sprang like a bow, hurling herself up on him, her mouth gaped and ugly like that of a dying fish as she writhed her loins against him.

He dragged his face free by main strength. With her lips grinding against him, her mouth gaping in straining protrusion, bloodless, she began to speak. "Let's hurry. Anywhere. I have to quit him. I told him so. It's not my fault. Is my fault? You don't need your hat and I don't either. He came here to kill you but I said I gave him his chance. It wasn't my fault. And now it will be just us. Without him there watching.

Come on. What are you waiting for?" She strained her mouth toward him, dragging his head down, making a whimpering moan. He held his face free. "I told him I was. I said if you bring me here. I gave you your chance I said. And now he's got them there to bump you off. But you're not afraid. Are you?"

"Did you know that when you telephoned me?" he said.

"What? He said I wasn't to see you again. He said he would kill you. But he had me full when I telephoned. I saw him. But you're not afraid. He's not even a man, but you are. You are a man." She began to grind against him, dragging at his head, murmuring to him in parrotlike underworld epithet, the saliva running pale over her blunt lips, "Are you afraid?"

"Of that dopey bastard?" Lifting her bodily he turned so that he faced the door, and slipped his right hand free. She did not seem to be aware that he had moved.

"Please. Please. Please. Please. Don't make me wait. I am burning up."

"All right. You go on back. You wait till I give you the sign. Will you go on back?"

"I can't wait. You've got to go. I'm on fire. I tell you."

(Faulkner, 1931, 289; Faulkner, 1981, 234)

Örnek 17: Yer Değiştirmeler

"He ought to known better than to take a chance with Popeye's girl," Miss. Lorraine said.

"Men dont never learn better than that, dearie," Miss. Myrtle said. "Where you reckon they went Miss. Reba?"

"I dont you know and I dont care," Miss. Reba said. "And how soon they catch him and burn him for killing that boy, I dont care neither. I dont care none."

"He goes all the way to Pensacola every summer to see his mother," Miss. Myrtle said. "A man that will do that cant be all bad."

"I dont know how bad you like, then," Miss. Reba said. "Me trying to run a respectable house, that's been running in a shooting gallery for twenty years, and him trying to turn it into a peep-shop."

"It's all poor girls," Miss. Myrtle said, "causes all the trouble and gets all the suffering."

"I heard two years ago he wasn't no good that way," Miss. Lorraine said.

"I knew it all the time," Miss. Reba said. "A young man spending his money like water on girls and not never going to bed with one. It's against nature. All the girls thought it was because he had a little woman out in town somewhere, but I says mark my words, there's something funny about him. There is a funny business somewhere."

(Faulkner, 1931, 308; Faulkner, 1981, 249)

Ek 2. Ön Söz ve Son Söz

Ek 2.1. William Faulkner'in Ön Sözü- *Sanctuary* (1931)

This book was written three years ago. To me it is a cheap idea, because it was deliberately conceived to make money. I had been writing books for about five years, which got published and not bought. But that was all right. I was young then and hard-bellied. I had never lived among nor known people who wrote novels and stories and I suppose I did not know that people got money for them. I was not very much annoyed when publishers refused the mss. now and then. Because I was hard-gutted then. I could do a lot of things that could earn what little money I needed thanks to my father's unfailing kindness which supplied me with bread at need despite the outrage to his principles at having been of a bum progenitive.

Then I began to get a little soft. I could still paint houses and do carpenter work, but I got soft. I began to think about making money by writing. I began to be concerned when magazine editors turned down short stories, concerned enough to tell them that they would buy these stories later anyway, and hence why not now. Meanwhile, with one novel completed and consistently refused for two years, I had just written my guts into *The Sound and The Fury* though I was not aware until the book was published that I had done so, because I had done it for pleasure. I believed then that I would never be published again. I had stopped thinking of myself in publishing terms.

But when the third mss., *Satoris*, was taken by a publisher and (he having refused *The Sound and The Fury*) it was taken by still another publisher, who warned me at the time that it would not sell, I began to think of myself again as a printed object. I began to think of books in terms of possible money. I decided I might just as well make some of it myself. I took a little time out, and speculated what a person in Mississippi would believe to be current trends, chose what I thought was the right answer and invented the most horrific tale I could imagine and wrote it in about three weeks and sent it so Smith, who had done *The Sound and The Fury* and who wrote me immediately. "Good God, I can't publish this. We'd both be in jail." So I told Faulkner, "You're damned. You'll have to work now and then for the rest of your life." That was the summer of 1929. I got a job in the power plant, on the night shift, from 6 P.M. to 6 A.M., as a coal passer. I shoveled coal from the bunker into a wheelbarrow and wheeled it in and dumped it where the fireman could out it into the boiler. About 11 o'clock the people would be going to bed, and so it did not take so much steam. Then we could rest, the fireman and I. He would sit in a chair and doze. I had invented a table out of a wheelbarrow in the coal bunker, just beyond a wall from where a dynamo ran. It made a deep, constant humming noise. There was no more work to do until about 4 A.M., when we would have to clean the fires and get up steam again. On these nights, between 12 and 4, I wrote *As I Lay Dying* in six weeks, without changing a word. I sent it to Smith and wrote him that by it I would stand or fall.

I think I had forgotten about *Sanctuary*, just you might forget anything for an immediate purpose, which did not come off. *As I Lay Dying* was published and I didn't remember the mss. of *Sanctuary* until Smith sent me the galleys. Then, I saw it was so terrible that there were but two things to do: tear it up or rewrite it. I thought again, "It might sell; maybe 10.000 of them will buy it." So I tore the galleys down and rewrote the book. It had been already set up once, so I had to pay for the privilege of rewriting

it, trying to make out of it something which would not shame *The Sound and The Fury* and *As I Lay Dying* too much and I made a fair job and I hope you will buy it and tell your friends and I hope they will buy it too.

(William Faulkner, 1932, v-vii)

Ek 2.2. Necla Aytür'ün Ön Sözü- *Tapınak* (2007)

William Faulkner (1897-1962), *Ses ve Öfke* ve *Döşegimde Ölürlen* gibi önemli eserler yayımlamış olmasına karşın, yazarlığının erken dönemlerinde okurlarca tanınmıyor, kitapları satılmıyordu. 1931'de basılan *Tapınak* için daha sonra yazdığı bir ön sözde bu romanı para kazanmak için kaleme aldığını anlatır. Gerçekten yayınevi sahibi romanı ilk önce fazla sansasyonel bulmuş, yazarın da yayıncının da başlarını derde sokacağından korkarak basmayı reddetmişti. Ne var ki, bir süre sonra yayınevi de maddi sıkıntı içine düşünce romanın yayımlanmasına karar verildi. Yalnız bu kez, provaları okuyan Faulkner romanı hiç beğenmedi, yayımlanmasına izin vermesi ancak yaptığı köklü değişikliklerden sonra oldu. *Tapınak*, beklendiği gibi, ticari yönden başarıya ulaştı. Uzun yıllar en çok satan kitaplar arasında yer aldı. Filmleri yapıldı. Birçok dile çevrildi. Bununla birlikte, eleştirmenler ondan uzak durdular, pek ciddiye almadılar. Ancak son yıllarda bu tutumun değiştiği, *Tapınak* üstüne önemli çalışmaların yayımlandığı görülüyor.

Olay, 1930 yılında Amerika'da, küçük bir Güney kenti ve çevresinde geçer. Bir yargıç kızı olan, kentteki delikanlılarca hafifliği ile tanınan Temple ile erkek arkadaşı Gowan başka bir kentteki futbol maçını izlemeye gitmektedirler. İçki almak için bir kır yoluna sapan Gowan ağaca çarpıp arabasını devirir. Romanın ana konusu, gençlerin geceyi geçirmek zorunda kaldıkları yasak içki imalathanesinde, Temple'ın tecavüze uğraması ve işlenen bir cinayet sonucu gelişen olaylardır.

Tapınak'ta olaylara tek anlatıcı üç ayrı açıdan bakar. Bu üç kişinin farklı görüşlerine, öteki kişilerce bilinmeyen, kendi öyküleri de eklenir. Olayların verildiği açıya bağlı olarak, zamanın akışında ileri-geri gidip gelmeler vardır. Böylece, oldukça basit olan konu, aralarında doğrudan ya da simgesel ilintiler bulunan yan konuların katılmasıyla karmaşık bir olay örgüsüne dönüşür.

Tecavüz olayının bireysel ve toplumsal nedenleri bakış açısına yer verilen kişilerden her birinin kendi koşulları bağlamında ele alınır. Horace Benbow, bir yandan karısı, üvey kızı ve kız kardeşi ile arasındaki karmaşık ilişkiler nedeniyle bireysel trajedisini yaşarken, öte yandan da, toplumun yargılamadan mahkûm ettiği tecavüz zanlısını savunmayı üstlenmiştir. Her iki alanda da bir açmazın içindedir.

Olayların çocuklukla genç kızlık arasında bir evrede yakaladığı Temple'ın açısından tecavüz beklenmedik, bambaşka bir anlam kazanır. Red'le ilişkisinde genç kız ilkel bir cinselliğin içine sürüklenir. Daha sonra mahkemede skandalın önlenmesi, olayın bir an önce örtbas edilmesi uğruna ailesinin yaptığı haksızlığa alet olur.

Ruby, ailesini korumaya çabalarken toplumdaki konumu kendininkinden çok üstün olan, birden ortaya çıkıp evdeki erkekleri kışkırtarak işleri karıştıran genç kıza gönülsüzce yardım etmeyi dener, ama yakınlık duymaz.

Tecavüz ve cinayetin asıl sorumlusu Popeye'ın bakış açısına romanda hiç yer verilmemiştir. Böylece, ötekilerin gözünde Popeye katıksız bir kötü kişi olarak belirir ta ki son bölümde onu biçimlendiren kalıtım ve çevre koşulları açıklanmaya kadar.

Tapınak, çarpıcı bir tecavüz olayının öyküsü olduğu gibi Güney'deki bağnazlığın irdelenip şiddetle hicvedildiği bir romandır. Toplumdaki bağnazlığın simgesi genç bir kadın, Benbow'un kız kardeşi, Narcissa'dır. İç Savaş öncesindeki 'eski' Güney'in temiz aile kızı tiplerine uyan bu genç kadın, buyurgan kişiliğiyle, kemikleşmiş geleneksel kalıplardan başka bir ahlak ölçütü tanımaz. Toplumsal baskının toplumsal şiddete dönüşmesine öncülük eder. *Tapınak*'taki hicvin belki en önemli hedefi Narcissa'dır.

Tapınak aynı zamanda Faulkner'in 'modernite' olarak da nitelediği, mekanik uygarlığın eleştirisidir. Yazara göre Güney toplumunda, uyulsa da uyulmasa da, öteden beri üstün tutulan kimi evrensel değerlerin yerini 20. yüzyılda mekanik bir uygarlığın maddeci değerleri ve amaçları almıştır. Bağnazlık gibi, modernlik de toplumdaki kötülüğün önemli bir kaynağıdır. Faulkner'a göre doğa, insanın evrensel değerlere göre yaşamayı öğrenebileceği, uygun bir ortam sağlar. Oysa modernist yazarların ustası T.S. Eliot'un "çorak ülke" diye adlandırdığı mekanik uygarlık, insanı doğadan uzaklaştırmış, kötü yanlarının ortaya çıkmasına elverişli bir ortam yaratmıştır. *Tapınak*'ta erdem, sevgi, özveri, acıma duygusu gibi bireysel; eğitim, aile, din, hukuk gibi kurumsal kavramların özlerinden uzaklaşıp boş kalıplar durumuna geldiği görülür.

Erdem ve güzelliğinin timsali olan kadın kavramı, geleneksel Güney'de kutsallık mertebesindeyken, 'yeni' Güney'in kadını, adı "tapınak" anlamına gelen, ancak bu kavramdan çok uzak olan Temple'dır. Kalçasız, göğüzsüz, aşırı boyalı bakışlarıyla herkese meydan okuyan bir kızdır Temple. Çocuksu bir sorumsuzlukla hareket eder. Davranışları ile çevresindekilere zarar verdiğinin ya farkında değildir, ya da bunu umursamaz.

Faulkner, *Tapınak*'ta döneme damgasını vuran mekanik uygarlığı tanımlamak için belli imgeler kullanır, bunların karşısına da doğayı çağrıştıran imgeleri yerleştirir. Romanın ilk sayfalarında ormandaki kaynağın başında karşı kıyılarda duran Popeye ile avukat Benbow arasındaki zıtlık roman boyunca karşıt imgelerle verilir. Popeye için mekanik uygarlığın kısır ama saldırgan maddeciliğine gönderme yapan, metal katıllığı ve parlaklığı, damgalı teneke, köşeli modern abajur, otomobil ve hız gibi imgeler kullanılır. Görünüşü sert, hareketleri mekaniktir. Her fırsatta çektiği tabancasına karşın, ormandan, kuştan, karşısına çıkan köpekten ürker, kaynağa tükürür.

Popeye'in doğaya karşı duyduğu nefret ve korku, etkisiz ama özünde iyi bir insan olan Benbow'un doğaya karşı olumlu tutumu ile dengelenir. Onun hareketleri rahat ve yumuşaktır. Yaşamı dayanılmaz duruma gelince, "yaslanacak bir tepe" bulursa her şeyin düzeleceğine inandığından ketten ayrılmıştır. Üstünde metal olarak para bile yoktur. Cebinde kitap taşır. Modern teknolojinin hızını, mekanikliğini temsil eden otomobili kullanmayı bilmez, ama ormanın derinliklerinde öten kuşun adını, biraz belleğini zorlayarak da olsa, anımsayabilir. Tren penceresinden de olsa, doğaya bakarken, "yelpaze gibi açılmış taze pamukla dolu tarlaların güzelliği"ni görür.

Tapınak'taki 'iyi' kişiler mekanik uygarlığın içi boşalmış kalıplarını tanımayan, kendi doğrularına göre yaşayanlardır. Faulkner'in Nobel armağanı konuşmasında topluma anımsatma görevini yazarlara yüklediği evrensel değerlerin tümünü yaşamına geçiren kişi, bir zamanların ünlü genelev dilberi Ruby'dir. Sevgi, şefkat, özveri, dayanıklılık, gurur ve alçakgönüllülük onda simgeleşir. Ne var ki, Ruby ve ailesi hak-hukuk kavramlarının altüst edildiği bir ortamda yaşamlarını sürdüremezler. Yargının amacı suçluyu bulup cezalandırmak değil, bir suçlu yaratarak, suç ile çalkalanan toplumun

durulmasını sağlamak olunca, Ruby ile yasa dışı eşi Goodwin bağınaz toplumun günah keçileri durumuna düşerler.

Toplumsal eleştiri içeren bir tecavüz ve cinayet öyküsü olmasına karşın, *Tapınak*'ta güldürü öğesi de son derece güçlüdür. Taşralı senatör Snopes'un kişiliği ve çevirdiği dolaplar, Bayan Reba'nın genelevini ucuz otel sanıp yerleşen iki köylü gencin serüveni ve Red'in cenaze töreni sahnesi Faulkner mizahının unutulmaz örneklerini oluşturur.

(Necle Aytür, 2007, 5-8)

Ek 2.3. Noel Polk'm Son Sözü- *Sanctuary: The Original Text* (1981)

Surely by now everyone even with a slight awareness of American literature knows the history of *Sanctuary*, at least that version of its history Faulkner somewhat disingenuously promoted in his introduction to the Modern Library issue of the novel the year after its original publication. *Sanctuary*, he said, was basely conceived to make money; his publisher read the manuscript and said "Good God, I can't publish this. We'd both be in jail." Whereupon Faulkner forgot about it and proceeded to other matters. A year and a half later, when quite to his surprise he received the *Sanctuary* galleys, he thought it a "terrible" novel. In desperate need of money, however, he decided it might sell; but before allowing it to be published he revised heavily, paying for the privilege, in order to make of it, he hoped, something that would not shame *The Sound and The Fury* and *As I Lay Dying*.

That deeply sardonic and self-deprecatory introduction added to the *Sanctuary*'s already considerable notoriety, and set the standard by which until comparatively recently it has been read and appreciated. Only in the last fifteen years or so have readers begun to separate the fact from the fiction in that introduction and so to understand just how sardonic his comments were. Many Faulknerians now consider *Sanctuary* among Faulkner's most important achievements; most, at any rate, agree that he did do a "fair job" of the rewriting; and most agree that it is one of his most powerful and intense studies of the nature of evil. Scholarly investigation has shown, not incidentally, that *Sanctuary* is a remarkable and highly sophisticated blend of Eliot, Freud, Frazer, mythology, local color, and even "current ideas" in hard-boiled detective fiction.

But even though Faulkner's twitting of the reader and of his work has been properly understood as regards the published text, it is still taken more or less for granted that his reasons for writing *Sanctuary* in the first place were exactly as he stated them:

To me it is a cheap idea, because it was deliberately conceived to make money... I began to think of myself again as a printed object. I began to think of books in terms of possible money. I decided I might just as well make some of it myself. I took a little time out, and speculated what a person in Mississippi would believe to be current trends, chose what I thought was the right answer and invented the most horrific tale I could imagine and wrote it in about three weeks...

Clearly this passage reflects, among other things, Faulkner's ironic response to the novel's reception by readers and reviewers the year before. But there is, of course, much more to the story of *Sanctuary*'s composition: according to both manuscript and typescript, Faulkner worked on *Sanctuary* from January to May of 1929, a period of

considerably more than three weeks²⁶. It is conceivable that he worked on *Sanctuary* for a total of only three weeks during that five-month period, since he was working at white heat on a number of projects. But even if he did write *Sanctuary* in only three weeks, the manuscript and typescript refute absolutely this implication and it was a hasty, facile, and therefore shoddy job; saving only that of *Absolom, Absolom!*, the holograph manuscript of *Sanctuary* is the most complicated of all of Faulkner's complete manuscripts. This document, at the University of Virginia, proves how much of Faulkner's time and energy were invested in the original writing; it cost him a great deal indeed of what he was later to call "agony and sweat" to get the story of Horace Benbow, Temple Drake, and Popeye down on paper.

The manuscript contains not only the usual deletions and additions and minor stylistic emendations one expects to see in such a document; on many pages are pasted long passages scissored from other, earlier pages, sometimes two or three such passages per page; and nearly all pages were shifted during the writing, as Faulkner experimented with scene and structure, juxtaposed scene against scene, character against character, chapter against chapter, decided against the effect produced by a particular juxtaposition, the tried again; one page bears twenty-two different page numbers. Even during the typing he continued to shift material: after typing seven pages of chapter IV, he decided that it should be instead chapter III; he made the switch, and renumbered where necessary in ink. The "revision" of the galleys, then, extensive as it was, was in one important sense merely a continuation of the process of composition.

No matter what Faulkner's financial needs may have been, no matter how unsuccessful he may have deemed the early version -which Michael Millgate has dubbed the Ur-Sanctuary- there is nothing in the materials documenting the novel's composition to support his claim that in conceiving and writing *Sanctuary* he ever for a moment abandoned the high artistic standard he had set for himself with *The Sound and the Fury*. All the evidence points precisely in the opposite direction. As Millgate suggests, "when Faulkner spoke off a cheap idea the abruptness and forcefulness of his condemnation was an index of the imperiousness off his artistic integrity rather than of the actual value of his original intentions in writing *Sanctuary*." Whatever else it might be, the original *Sanctuary* is a highly serious work, with an integrity all its own, by America's greatest novelist, and not a glib and slipshod pandering to public taste. It deserves our attention, for itself as an artistic creation, and for its peculiar relationship other aspects of Faulkner's career during that incredibly productive years of 1927-1931.

Why did Faulkner revise *Sanctuary*? We of course may never know more than we now know. It may be that pecuniary motives were larger in his mind when he revised than when he or originally conceived and wrote it: in the months following the submission of the original manuscript to the publishers he got married and bought a house, so his decision to revise may have been an attempt to salvage a work already at hand which might make him some much-needed cash: "It might sell," he wrote. "Maybe 10,000 of them will buy it."

Having decided to publish it, however, for whatever combination of the reasons, it may be that he decided to revise simply because he did think it "terrible". He might have been bothered, for example, by the untidiness of several passages which in the

²⁶ In this regard it is worth remembering that later in this same introduction Faulkner made the even more famous claim that he wrote *As I Lay Dying* "in six weeks, without changing a word": the latter part of this claim, at any rate, is demonstrably untrue.

shuffling of passages during the original composition had been virtually repeated-perhaps, perhaps not, inadvertently, since the narrative method of the only version had been to flashback backward time and again to Horace's past, to build effects by an accretion of references just significant even if minor events in the past (look at passages 8.17-20, 31. 1-3, and 62.6-8; 8.10-13, 34.19-22 and 59.31-32; 9.20-23 and 57.1-3; 50.12-15 and 66.3-4). Faulkner frequently said he never felt completely satisfied with any of his works, that he had always wanted to try again, to do one "right," but that he never did because he was always too busy writing the next book to go back. I suspect he usually meant that statement metaphorically; but it may be that in this case, given the chance to do one over, to do it right, he took advantage of it.

Linton Massey, the first to wrestle with the two different texts of *Sanctuary*, gave us an important clue to why Faulkner revised the novel so heavily when he suggested that the revised version freed *Sanctuary* "from its bonds of servitude to an earlier book." Since the revisions do have the effect of freeing *Sanctuary* from the shadows of *The Sound and the Fury* and *Flags in the Dust*, is by no means unreasonable to suggest that one of Faulkner's reasons for revising was to bring *Sanctuary* more in line with his current interests and preoccupations. Much of *Sanctuary*, even the published version, is a throwback to the themes and techniques of his earlier works, especially *Flags in the Dust* and *The Sound and the Fury*. Between the time he completed *The Sound and the Fury* in October of 1928 and a time, nearly 2 years later, when he read the *Sanctuary* galley proofs, Faulkner wrote *Sanctuary* and *As I Lay Dying*, revised the Quentin section of *The Sound and the Fury*, and sent out at least twenty-seven short stories, including "Dry September," "There was a Queen," "A Rose for Emily," "Lizards in Jamshyd's Courtyard," "Red Leaves," "Mountain Victory," "That Evening Sun," and "A Justice." It was an incredible period of great productivity and experimentation for Faulkner, and what he learned about his craft during those remarkable months must have had a profound effect on his critical judgments and artistic standards. Throughout his long career he steadfastly refused to repeat himself from work to the next, and it should not be surprising to find him even at this point looking at the old material through the lens of the new.

Faulkner completed *Flags in the Dust*, his first full length foray into his Mississippi kingdom, on September 29, 1927. *Flags* is a long, somewhat diffuse chronicle which deals with that post-World War I Jefferson in terms of to local scions returned from the war to try to resume their civilian lives. Bayard Sartoris, the ex-fighter pilot, is brooding, violence-prone, and finally self-destructive. Horace Benbow, on the other hand, has been overseas in the YMCA service organization; he's an effete, timorous, Prufrockian figure who wallows in a fashionable and literary sort of nihilism.

What happened to the *Flags* manuscript is now almost as well-known as what happen to *Sanctuary*. It circulated among several publishers before Harcourt agreed to publish a shortened version. The truncated *Flags*, published as *Sartoris* was it streamlined in the direction of action. *Sartoris* emphasized Bayard Sartoris's much more vigorous career; a great deal of the material treating Horace, particularly those passages which indulged his lugubrious preoccupations with himself, was excised. It's precisely this Horace who gets catapulted to the forefront of *Sanctuary*. In some ways, then, *Sanctuary* may be an attempt to rescue some of the material deleted from *Flags*: there are a few specific carry-overs of plot and incident but a great deal of the ambience of the Benbow material -Horace's relationships with and attitudes towards his mother, his sister, his stepdaughter, and his wife- are very important parts of both versions of

Sanctuary, although they are dealt with much more specifically and at considerably greater length in the Ur-text.

The Sound and the Fury is also related to the *Ur-Sanctuary* in important ways. Parts of the latter novel may in fact have been written while Faulkner was still grappling with the earlier. Forty-one pages of an early typescript of the Quentin section of *The Sound and the Fury*, recently acquired by the Alderman Library of the University of Virginia, indicate that Faulkner heavily revised and rewrote that part of the novel some time after it had been copy-edited by someone at Cape and Smith, and likely before any type had been set. If Faulkner received galleys of *The Sound and the Fury* in early July of 1929, as Joseph Blotner suggests, it is possible, perhaps probable, the rewriting of the Quentin section place during the period he was writing *Sanctuary*. This fact may help account for the two novels' many similarities of theme, symbol and tone. It might even be worth speculating whether Faulkner's work on *Sanctuary* affected the revision -perhaps even the decision to revise- *The Sound and the Fury*.

Horace Benbow and Quentin Compson are very much alike; in the following description of Horace, for example, which was caught from the galley during revision, folk mayor might well be describing Quentin:

... he wakes himself calling his mother's name in a paroxysm of terror and grief.

He was afraid to turn on the light. Sitting there in the bed in the dark, he believed that he had irrevocably lost something, but he believed that if he turned on the light, he would lose even the sense, the knowledge of his loss. So he sat there, hugging his knees, not crying any longer.

And what Horace says to Narcissa in the following scene, also deleted in the revision, could, with only a slight change, have been Quentin talking to Caddy:

Two days before her wedding he said to her: "Is there any reason why you are marrying this particular blackguard?" She was reading in bed then; he had fetched her a letter which he had forgotten at noon. She lowered the book and looked at him, her brow beneath her loose hair broader than ever with a serene placidity like that of heroic statuary. Suddenly he began to speak at her with thin fury, watching the sense of his words accomplish steadily behind her eyes, a half sentence behind, as though he were pouring them from a distance into a vessel. "What are you anyway? What sort of life have you led for twenty-six years, that you can lie there with the supreme and placid stupidity of a cow being milked, when two nights from now ——" he ceased. She watched him while the final word completed itself behind her eyes and faded. "Narcy," he said, "don't do it Narcy. We both wont. I'll – Listen: we both wont. You haven't gone too far that you can't, and when I think what we ... with this house, and all it – Don't you see we can't? It's not anything to give up: you don't know, but I do. Good God, when I think

Both Quentin and Horace are Prufrockian intellectuals; both are hopelessly idealistic and obsessively narcissistic; both are sexually interested in their sisters, overly concerned with their sisters' virginity; both suffocate in the honeysuckled odors of the burgeoning, then ripe and overripe, natural world; both are dominated by bedridden mothers; both hear distant birds at crucial moments in their lives; both are incapable

of dealing with the real world on its own terms. Horace is, in effect, a forty-three-year-old and completely jaded Quentin, surely what Quentin would have become had he lived another quarter century.

Perhaps we can best understand Faulkner's revisions of *Sanctuary* by noting his treatment of this Horace/Quentin/Prufrock character in *As I Lay Dying*, written during the last three months of 1929, in the interim between the two versions of *Sanctuary*. Like Quentin and Horace, Darl Bundren is intellectual, poetic, idealistic, sexually attracted to his sister and dominated by a mother who is bedridden at the beginning of the novel (and pushing Mrs. Compson's character to its thematic extreme, coffin-ridden for the rest). Even though *As I Lay Dying* is made up of a series of monologues, it is not so intensely internal and novel as either *The Sound and the Fury* or *Sanctuary*. Curiously, Faulkner's exclusive use of monologues gives the novel almost the objectivity of a straight third-person omniscient narrator; the multiplicity of viewpoints gives the feeling of externality, if not the actuality of it. We never feel trapped inside Darl's peculiar view of the world, as we frequently feel trapped inside Quentin's and Horace's.

The French critic André Bleikasten has advanced the interesting, and generally convincing, thesis that *The Sound and the Fury* represents Faulkner's final "transcendence" of his "narcissistic self-involvement" in his work prior to 1929 -a transcendence which was necessary to prevent his work from becoming an "alibi for self indulgence and emotionalism." Bleikasten might well have placed the final exorcism of that narcissism not with *The Sound and the Fury* but in fact with *As I Lay Dying*, with the early version of *Sanctuary* representing a step, a decompression chamber of sorts, between the two. Quentin and Horace are clearly narcissistic, self-destructively self-indulgent. Darl, while sharing many of their character traits and psychological problems, nevertheless manages to retain considerable objectivity about himself and his world. It is, to a certain extent, precisely this objectivity that finally does him in.

The guiding principle behind Faulkner's revision of *Sanctuary*, then, seems to have been the felt need to get us outside of Horace Benbow's cloyingly introspective, narcissistic personality. If the revised text does not do this completely, it does allow for more authorial objectivity in its treatment of Horace and allows Horace to see more clearly the tangible results of his self-indulgence. The early version employs a modified stream of consciousness, a combination of the forms used in the first two sections on *The Sound and the Fury*. Nearly everything, certainly everything in which Horace is involved, is filtered through Horace's mind; as with Quentin and Benjy in *The Sound and the Fury*, Horace's thoughts develop by association -a word, a phrase, an object encountered at the Sartoris home, remind him of something in his recent or distant past. The story gets itself told, then largely, through a series of flashbacks- bits and pieces of information emerging from Horace's memory, and from Ruby's and Temple's tales coming anachronologically and requiring the reader to make chronological sense out of them. In the revised version, Faulkner narrates most of the events directly, without the intervention of Horace's interpretation of, or reaction to them.

The decision to back away from Horace made other revisions necessary and more or less inevitable. The effect of the changes can be a dramatically illustrated in a comparison of the two versions' different openings. In retrospect it may seem that the beginning of the published novel, which pits Horace and Popeye against each other

across the spring, is the only possible one. The in medias res opening of the earlier version, however, is equally effective, both dramatically and structurally in an establishing the early version's major themes and images.

The jail dominates the opening of the Ur-text, and images of jail, prison, cages, entrapment, darkness, corridors, and restrictions recur throughout the novel. Horace is aware, we are told, each time he comes near Jefferson jail, one of particular barred window in which he sees the tragic hands of a Negro who is patiently awaiting his execution for the murder of his wife, "singing about heaven and being tired." The ironic "sanctuary" theme -that there are no sanctuaries, except, occasionally, for the rich and powerful is sounded in his song: "One day mo! Den Ise a gawn po sonnen bitch. Say, Aint no place fer you in heavum! Say, Aint no place for you in hell! Say, Aint no place fer you in jail!" Outside, in the night, the "ragged shadow of the heaven-tree" "snoods" the street lamp on the corner. The scene is a brilliant evocation of the novel's major concerns: marital and sexual discords are the narrative jumping-off points. Windows- barred, glassed, curtained, or otherwise veiled- allow characters a vision of the object of their desire, but keep them separate: nearly everybody in *Sanctuary* spends some significant time looking into or out of a window or door. The heaven-tree which "snoods" the street lamp suggests in the novel's opening what is to be true throughout, that light can do nothing to illuminate the overwhelming and symbolic darkness. The book concludes as it begins, by focusing on a murder patiently awaiting his execution: the Negro at the beginning; Popeye at the end. Both have committed crimes of passion, though of course, Popeye's crimes of "passion" are considerably different from the Negro's.

The opening scene in the revised version restructures in the entire novel. In the first place, since the new scene makes the revised novel begins at the beginning, Faulkner no longer has to rely on the large number of flashbacks -Horace's and Ruby's and Temple's memories- he had employed in the first version. The narrative is almost completely straightforward, moving from its beginning to its conclusion with the economy and precision. More important, the revised novel establishes new relationships among Horace, Temple and Popeye.

The revised opening is adapted from chapter II of the Ur-text, which there follows the scene in Kinston wherein does dissimulating Little Belle calls Horace a shrimp. Unable to cope with the double burgeoning I'll be overripe and still waxing Little Belle inside his own house and overripe and still-waxing grape arbor outside his window, Horace takes Little Belle's picture from his desk and begins the long wall toward Jefferson-home. In the galleys, Horace's meeting with Popeye is narrated from Horace's point of view:

The spring welled up from the roots of a beech and flowed away upon a bottom of whorled and waved sand, into willows. It was surrounded by a close growth of cane and cypress and gum in which broken sunlight lay sourceless and where, toward the invisible highroad which he had just quitted, a bird sang. He listened to as he knelt his face into the reflected face in the water, hearing the birds, above the cool sound of his swallowing. When he rose, the surface of the water broken into a myriad glints by the dripping aftermath of his drinking, he saw among them the shattered reflection of the straw hat.

The man was standing beyond the spring, his hands in his coat pockets, a cigarette slanted from his pallid chin. His suit was black, with a tight, high-waisted coat, his tight trousers were rolled once and clogged at the bottoms with dried mud above his mudcaked shoes. His face had a queer bloodless color as though seen by electric light; against the sunshot jungle, in his slanted hat and his slightly akimbo arms he had that vicious depthless quality of stamped tin.

The narrative substance of this is retained in the revision, but Faulkner begins rather with Popeye's perception of Horace:

From beyond the screen bushes which surrounded the spring, Popeye watched the man drinking. A faint path led from the road to spring. Popeye watched the man -a tall, thin man, hatless, in worn gray flannel trousers and carrying a tweed coat over his arm- emerge from the path and kneel to drink from the spring.

The second paragraph virtually repeats the description of the spring and the singing bird; the third moves us across the spring, and we look back at Popeye from the Horace's point of view, as Horace drinks, then sees in the "broken and myriad reflection" of the water, not his own face, but Popeye's, in a mirror image of himself. Their mutual vision of each other helps explain, in ways the original scene does not, the mysterious and significant two hours during which they sit, motionless, staring at each other across the spring.

In this way, Faulkner places the thematic relationship between Popeye and Horace more directly at the center of the novel's meaning than that between Horace and Temple. That is, in the revised text Faulkner directs us at the outset to weigh Popeye and Horace in the same scales. Even though they are in most outward respects diametrically opposite -Horace is an intellectual; Popeye is virtually if not actually illiterate; Horace is from an illustrious family, Popeye is an illegitimate and abandoned child; Horace is a lawyer, Popeye a criminal; Horace is rumpled and dowdy, Popeye immaculate and fastidious in his "neat black" suits- they are in many more important ways very much alike: both are impotent, Popeye physically, Horace psychologically; both are equally unequipped for life, though in different ways; both respond negatively to the natural world; both had on healthy sexual appetites; both are voyeurs; both are soundly defeated by the law, victims of injustice; they are equally devastated by their encounters with Temple Drake. If Popeye is a mirror image of Horace, it is very significant that Horace drinks from the Narcissus-spring and Popeye spits in it.

Faulkner's "elevation" of Popeye to a more central role has the further important effect of broadening the novel's themes. The early version is, essentially, a Freudian study of Horace's sexual and emotional problems; in the revised text, Horace's problems are of course very real and very much a part of the novel's meaning, but Faulkner's primary concern is the considerably larger problem of the nature of evil itself: the power of darkness, the insufficiency of light.

III

Few readers will question the assertion that the revised *Sanctuary* is a smoother, faster-paced, and more dramatic novel than its heretofore unpublished predecessor, though some critics have indeed questioned whether all of the revisions are improvements: some, for example, doubt the effectiveness of Faulkner's addition to the final chapter

of the long biography of Popeye. The early text is less dramatic; as Millgate has observed, Faulkner did not revise away from violence and harbor, but rather toward them. But it is arguably precisely to Faulkner's point in the early version that it be less dramatic, slower, more meditative, since it is Horace's nature to watch, to reflect, to think, to be fearful of action. J. Alfred Prufrock is no less interesting to us than Ahab, no less (and perhaps even more) significant a figure in our intellectual and emotional lives; the Horace of the *Ur-Sanctuary* is a weaker character than the Horace of the revised text (if that is possible), but that need not mean he is less interesting to us.

Nor does the relative lack of drama of external events mean that the Ur-text is necessarily an inferior work, no matter even what Faulkner said he thought of it. Who, for example, is the say what we might have thought of the original *Sanctuary* if we did not have the revised version to compare it with? It is by no means impertinent to suggest that Faulkner might have "improved" *The Sound and the Fury* had he rewritten it in 1931; if he had done so, the revised *Sound and Fury* would almost certainly have been a different book from the early one, although not necessarily superior to it.

I do not mean to argue that the early *Sanctuary* is superior to the revised version; indeed, I do not think it is. But I do think it necessary to keep in mind the extent to which the two versions of *Sanctuary* are two different books, each written at fairly distinct points in Faulkner's development as a writer and under differing circumstances, and each representing the best he was capable of doing at that particular point. It is not necessary to rank them in order to appreciate their individual qualities, although certainly comparisons are both inevitable and instructive.

There is much that is brilliant in the early version. The process is throughout supple, evocative, and beautifully controlled, particularly in the long passages, cut in the revision, in which Horace ruminates about himself and the situation he finds himself having to deal with. These passages make Horace in some ways a more complex, more credible, more interesting character in the early version; it is undeniable that he is more fully "explained" in the Ur-text — his responses to the people he has involved himself with are at least treated in more detail. The early text is far more than the "Freudian mishmash" Linton Massey called it: it is a moody, contemplative study of one of Faulkner's favorite character-types, the Prufrockian idealist, hamstrung by a world of flesh and beset with a variety of urges he understands but cannot cope with. It is a significant addition to the Faulkner canon.

(Faulkner içinde Noel Polk, 1981, 293-306)

Ek 3. *Sanctuary*'nin Arka Kapak Yazıları

Ek 3.1. Altın Kitaplar

Bu romanda aşka ve paraya susamış insanları, namus ve inanç uğruna mücadele edenleri bulacaksınız. Ama bunlar sadece bir fikri daha iyi anlatabilmek için kullanılan bir fondan başka bir şey değildir.

Faulkner bu kitabında toplum yasalarını yermekte, üst tabakaların fazilet telakkileri altında gizlenen faziletsizliği anlatmaktadır.

(Altın Kitaplar Yayınevi, 1967)

Ek 3.2. Yapı Kredi Yayınları

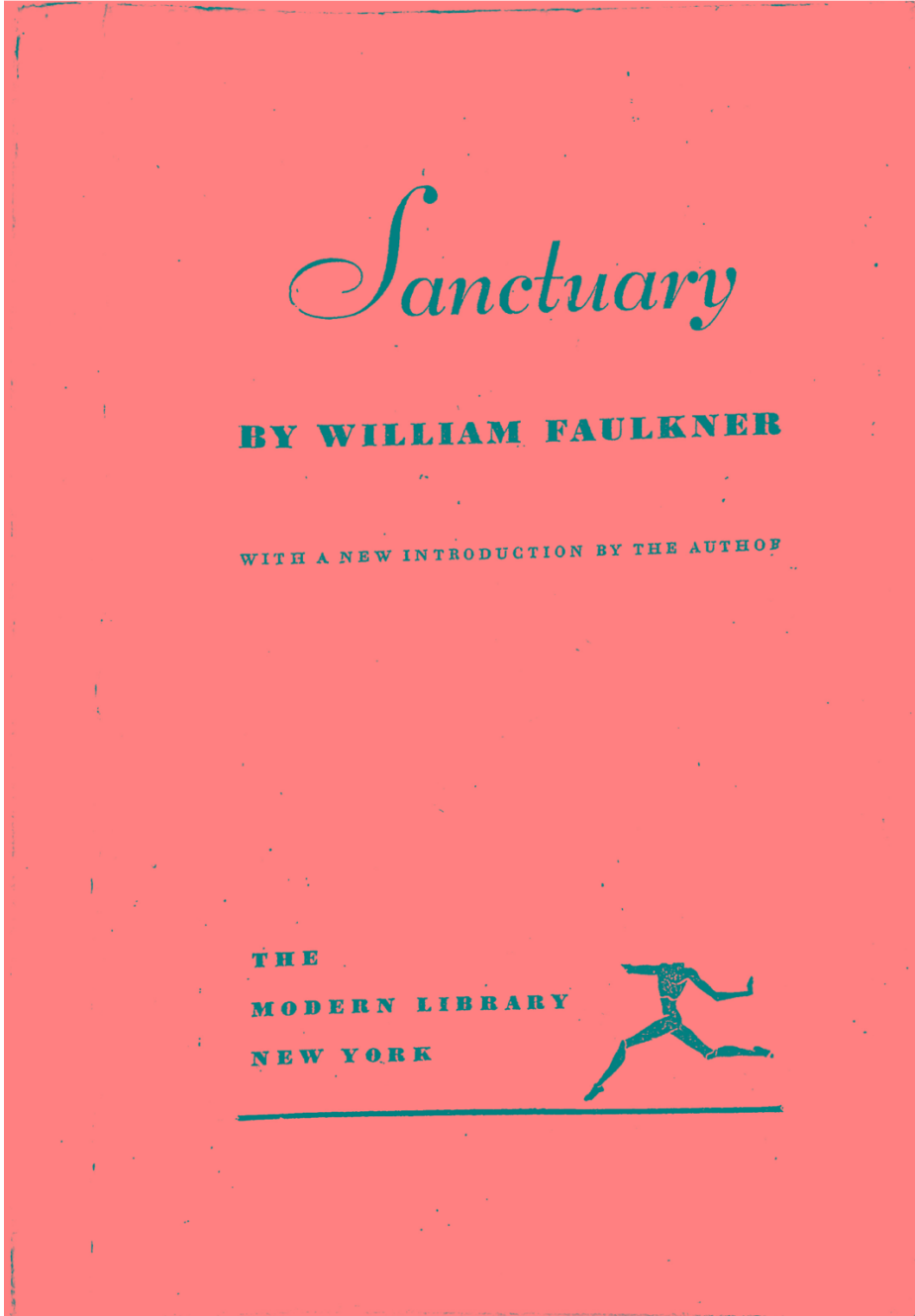
William Faulkner, 1860'tan 1865'e dek süren İç Savaş'ın birleştirmeyi sadece yasal olarak sağladığı Güney'in dünyasını yansıtır. *Döşegimde Ölürlen*'den (*As I Lay Dying*, 1930) başlayarak köyleriyle, kasabalarıyla, aileleri ve bireyleriyle Missouri Eyaleti'ndeki Jefforson kenti çevresinde tümüyle özgün bir bölge kurar: Yoknapatawpha. Birbiri ardına yayımladığı, bugün yalnız Amerikan edebiyatının değil, dünya edebiyatının baş yapıtı sayılan romanları, başlarda ses getirmez, ilgi çekmez okurlar arasında... 1931'de *Tapınak*'ın (*Sanctuary*) yayımlanması Faulkner'in bir yandan ünlenmesine, kitaplarının hem yeni baskı yapıp hem çok satmasına neden olurken, bir yandan da tepki çeker ve "Güney'in ruhunu küçük düşürdüğü" için toplatılır bazı şehirlerde.

Tapınak'ın bunca ilgi çekmesinin nedeni, ustaca örülmüş olay örgüsü, nerdeyse bir polisiye gerilimi taşıması ve özgün üslubu olduğu kadar karakterlerinin çarpıcılığıdır da: Kötülüğün bir simgesi niteliği taşıyan Popeye; iyi niyetli ama hiçbir işi sonlandıramayan bir avukat olan Benbow; varlıklı bir ailenin üniversite öğrencisi olan dirençsiz bir kurban kimliğindeki kızı Temple ve anlamsız bir cinayet, tecavüz ve sonrasında önemli önemsiz roller üstlenen sıradan karakterler... Soğukkanlı bir dille anlatılan bu kanlı öyküde hepsi de kaçınılmaz bir yer alır. *Tapınak*, bugün de ürpertiıyor okuru.

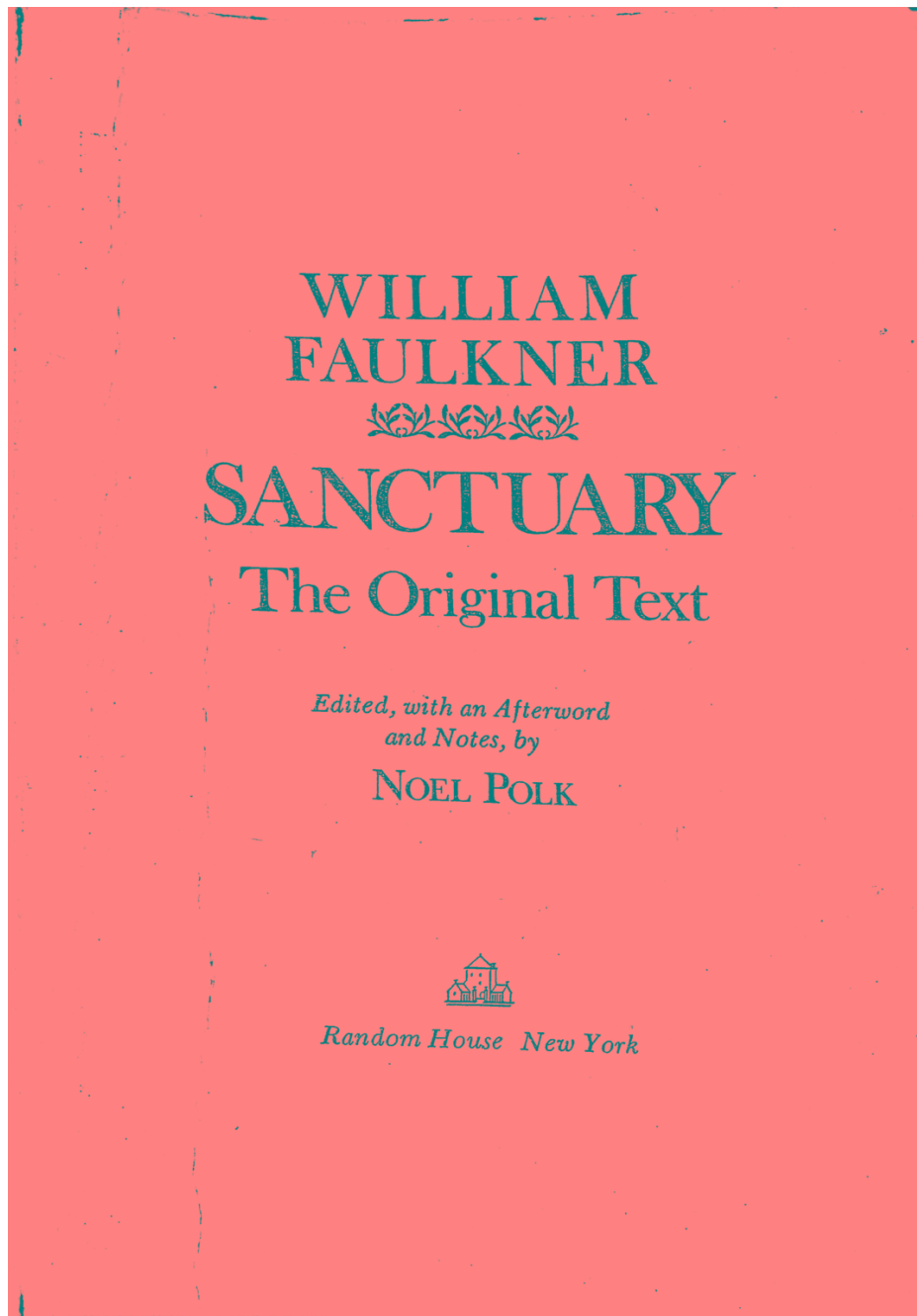
(Yapı Kredi Yayınları, 2007)

Ek 4. Kitap Kapakları

Ek 4.1. *Sanctuary* (1931)



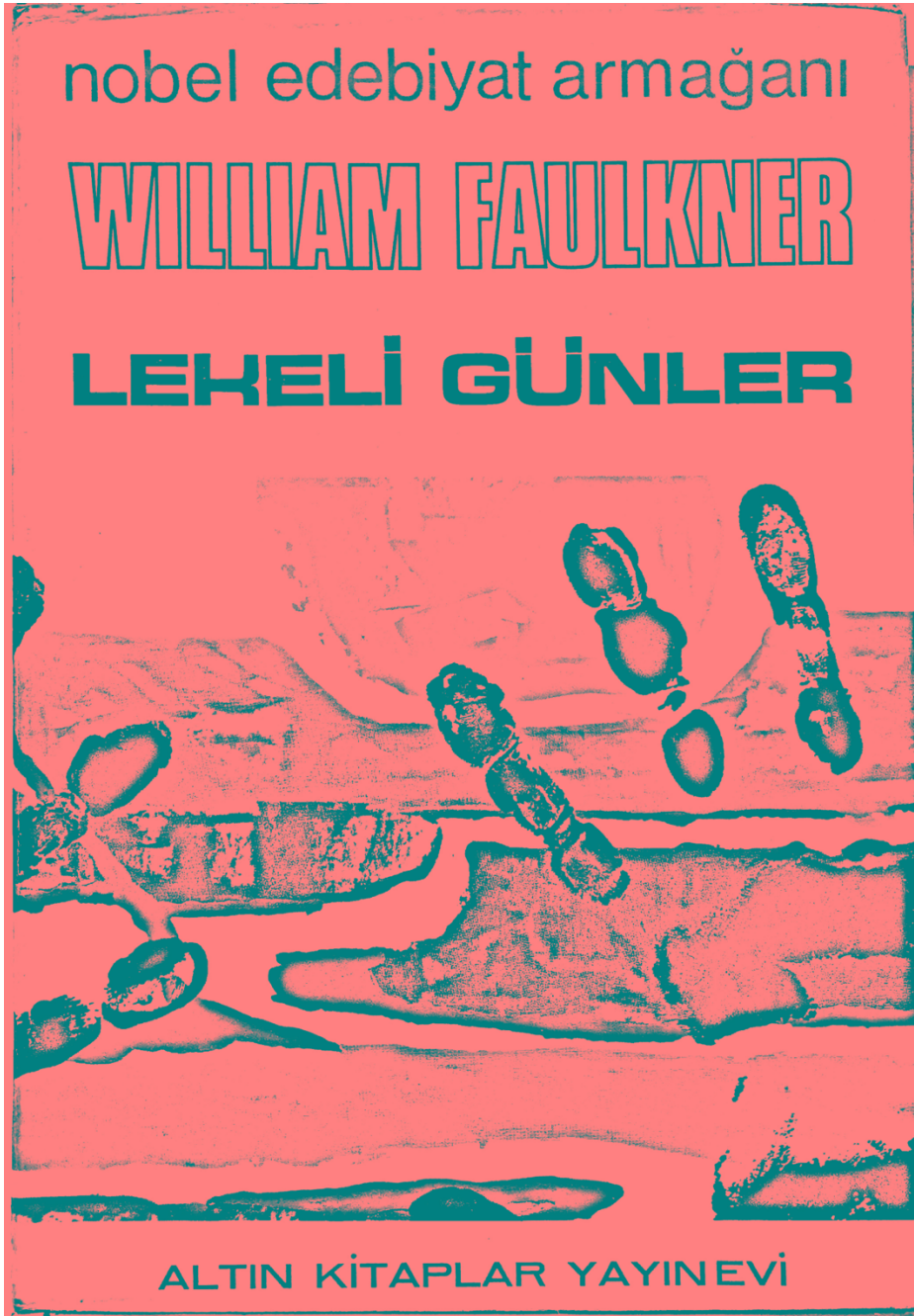
Ek 4.2. *Sanctuary: The Original Text* (1981)



Ek 4.3. *Kutsal Sığnak* (1961)



Ek 4.4. *Lekeli Günler* (1967)



Ek 4.5. *Tapınak* (2007)



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Ad Soyad: Gülsüm Canlı

E-posta: canligulsum@gmail.com

Öğrenim Durumu:

Doktora: Yıldız Teknik Üniversitesi, Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim (2013-2019)

Yüksek Lisans: İstanbul Üniversitesi, İngiliz Dili Eğitimi (2009-2012)

Lisans: Anadolu Üniversitesi, İngiliz Dili Eğitimi (2004-2008)

İş Deneyimi:

2010-.....: İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Öğretim Görevlisi

2013-2014: Yale Üniversitesi, Fulbright Yabancı Dil Asistanı

2008-2010: Milli Eğitim Bakanlığı, Mehmet Rıfat Yalman İlköğretim Okulu, İngilizce Öğretmeni

Yayınları:

Uluslararası Hakemli Dergi Makaleleri

Canlı, Gülsüm & Ayşe Banu Karadağ. 2019. William Faulkner'ın *Sanctuary* Romanının Türkçede Nasıl Adlandırıldığı Üzerine Betimleyici Bir Çalışma. **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**. 14: 454-468. <https://doi.org/10.29000/rumelide.541084>

Canlı, Gülsüm. 2018. Relocating Self-Translation from the Interlingual to Intralingual: Faulkner as a Self-Translaauthor. **TransLogos Translation Studies Journal**. 1. 1: 41-63. <http://dergipark.gov.tr/translogos/issue/41574/502265>

Canlı, Gülsüm & Ayşe Banu Karadağ. 2018. Retranslations of Faulkner's *Sanctuary* in Turkish Literature. **Advances in Language and Literary Studies**. 9. 3: 173-184. <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.all.v.9n.3p.173>

Ulusal/Uluslararası Hakemli Kongre ve Sempozyum Bildirileri

Canlı, Gülsüm. 2019. Bir Çeviri Eylemi Olarak Yeniden Anlatım: “The Hogarth Shakespeare” Projesi. **II. Uluslararası Rumeli [Dil, Edebiyat, Çeviri] Sempozyumu. 12-13 Nisan**. Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli/Türkiye.

Canlı, Gülsüm. 2018. *Engereğin Gözündeki Kamaşma* Adlı Kitabın Çizgi Roman Uyarlaması *Harem* Üzerine Betimleyici Bir Çalışma. **ASOS 5. Uluslararası Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Sempozyumu. 25-27 Ekim**. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul/Türkiye.

Canlı, Gülsüm. 2018. *Sanctuary* in Translation: A New Conceptual Insight into Translational Practices. **Enriching Translation Studies through Rereadings: A Symposium with Prospective Scholars Discussing Fundamental Issues in Theory and Practice. 28 Mart**. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul/Türkiye.

Canlı, Gülsüm, Ayşe Banu Karadağ. 2017. William Faulkner'ın *Sanctuary* Adlı Romanının Farklı Çeviri Türlerindeki Örnekleri Üzerine Betimleyici Bir Çalışma. **IV. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi. 21-22 Aralık**. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul/Türkiye.

Canlı, Gülsüm, Ayşe Banu Karadağ. 2017. Çeviri Edebiyat Belleğimizde William Faulkner: *Sanctuary* Adlı Romanın Yeniden Çevirileri Üzerine Betimleyici Bir Çalışma. **BAKEA, 5. Uluslararası Batı Kültürü ve Edebiyatları Araştırmaları Sempozyumu. 4-6 Ekim**. Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas/Türkiye.

Kitap Bölümleri

Canlı, Gülsüm. 2019. Yazınsal Metinden Çizgi Romana: *Engereğin Gözindeki Kamaşma* Adlı Kitabın Çevirisi *Harem*. **Çeviri Üzerine Gözlemler**. Ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Canlı, Gülsüm. 2018. Çeviri ve Dolaylı Çeviri. **Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara**. Ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperlink Yayınları.