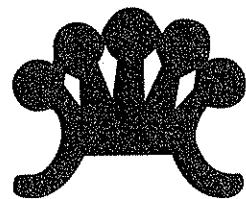


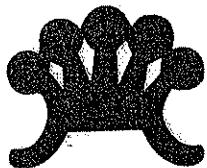
FRANKOFONI

Charles Baudelaire Özel Bölümü (XVI) / Dossier Charles Baudelaire (XVI)
Marguerite Duras Özel Bölümü (II) / Dossier Marguerite Duras (II)
Nurullah Ataç Özel Bölümü / Dossier Nurullah Ataç
Çeşitli İncelemeler / Considérations générales



FRANKOFONİ

Charles Baudelaire Özel Bölümü (XVI) / Dossier Charles Baudelaire (XVI)
Marguerite Duras Özel Bölümü (II) / Dossier Marguerite Duras (II)
Nurullah Ataç Özel Bölümü / Dossier Nurullah Ataç
Çeşitli İncelemeler / Considérations générales





ISSN 1016 - 4537

FRANKOFONI

Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı
Revue d'études et recherches francophones

Kurucu
Fondateur

Tuğrul İNAL, Professeur au Département de langue et littérature françaises,
Faculté des Lettres, Université Hacettepe

Yayına Hazırlayan
Editeur
Tuğrul İNAL

Yazı Kurulu
Comité de rédaction
Abidin EMRE, Kemal ÖZMEN, Jale ERLAT,
Zeynep MENNAN,
Arzu KUNT, Nizamettin KASAP, Özlem KASAP
Pierre BASTIN

Fransız Elçiliği Kültür Servisi'nin Katkılarıyla Hazırlanmıştır.
Publié avec le soutien des services culturels de l'Ambassade de France.

Araştırma/İnceleme yazılarının sorumluluğu yazarlarına aittir. Ortak Kitabı bağlamaz.
La responsabilité des études incombe aux auteurs
L'organisme éditeur n'est aucunement responsable.

Adres/Adresse
Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü
06532 Beytepe - ANKARA

Frankofoni Ortak Kitabı MLA (Modern Language Association of America) ve Ulakbim
kapsamındadır.

L'ouvrage collectif Frankofoni est cité dans l'index de MLA (Modern Language Association of
America) et de Ulakbim

Bizim Büro Basımevi Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd.Şti.
Tel: (0312) 433 36 36 - 229 99 29 • Faks: (0312) 431 88 81
Imprimerie Bizim Büro Basımevi



FRANKOFONI'ye gönderilen yazıların değerlendirilmesinde hakemliklerine başvurduğumuz
öğretim üyelerine teşekkür ederiz.
Yayın Kurulu

Prof. Pierre LAFORGUE

Université de Franche-Comté, Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Besançon, France

Dr. Abdelaziz BENNIS

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

Prof. Dr. Alexander ABLOMOWICZ

Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Prof. Dr. Gönül YILMAZ

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Ekrem AKSOY

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Tuna ERTEM

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Edmond NOGACKI

Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines
Université de Valenciennes et Hainaut-Cambrésis, France

Prof. Dr. Tanju İNAL

Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Prof. Dr. Hasan ANAMUR

Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul

Prof. Dr. A. Hamit SUNEL

Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Prof. Dr. Sevim AKTEN

Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum

Prof. Dr. Magdalena WANDZIOCH

Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Prof. Dr. Michel BALIVET

Université de Provence, France



Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eskişehir

Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Cengiz ERTEM

Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Nedim KULA

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Emin ÖZCAN

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Aleksandra GRZYBOWSKA

Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Vincent ORENGA

Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Barbara BLACWELL Gülen

Bilkent Üniversitesi Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Dr. Şirin YENER

Bilkent Üniversitesi Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Lelia TROCAN

Université de Craiova, Roumanie



İçindekiler / Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XVI) DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XVI)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma(VII) Bir Empati Denemesi Tuğrul İnal	3
Ben Charles'in Annesiyim Bir Empati Denemesi A. Hamit Sunel	15
"Deniz Fenerleri"nin Işığında Sanatın Gücü Nedim Kula.....	29
Çeviri Ne Yapar Fahrettin Arslan	43

MARGUERITE DURAS ÖZEL BÖLÜMÜ (II) DOSSIER MARGUERITE DURAS (II)

L'Autobiographie dans les œuvres romanesques de Marguerite Duras Roxaneh Naghshe.....	51
Un Barrage contre le Pacifique: L'œuvre matrice ou l'imbrication originelle du réel et du fictif chez Duras Hamida Drissi.....	59
Marguerite Duras: Reine masquée Tuğrul İnal	69

NURULLAH ATAÇ ÖZEL BÖLÜMÜ DOSSIER NURULLAH ATAÇ

Nurullah Ataç Üzerine Mustafa Canpolat.....	77
Bir Ataç "Deneme"si Özkan Göksu	87



ÇEŞİTLİ İNCELEMELER
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La réforme linguistique en Turquie Tahsin Yücel	97
Galata ve Pera Kendini Anlatır İlhan Berk'e Kemal Özmen	109
Benim Adım Kırmızı-Mon nom est Rouge: Rencontre des orfèvres- Ecrivain-traducteur-lecteur Tanju İnal-Mümtaz Kaya	125
Müzik Örneğinde Dil, Üstdil, Kurgusal Dil, Yaratıcı Üstdil Burhan Günel	139
"Efendi ile Köle İlişkisi" ya da Yazınsal Malzemenin Felsefi Bir Kurama Dönüşümü Onur Bilge Kula	147
Yazında "Dekonstrüksiyon" Kavramı Oktay Saydam	159
Benzerini Yapma Kubilay Aktulum	173
Felsefe ile Deneme Ahmet İnam	185
Yaratılış Söylencelerinde Yumurta Ögesine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım Medine Sivri-Aru Yetim	191
De l'esclave bon sauvage à l'esclave Marron: Réflexions sur l'image de l'esclave dans les littératures française et antillaise Arzu Etensel İldem	203
Diderot, précurseur de Freud Claude-Alain Chevallier	213
Femmes de lettres françaises et turques au XIXème siècle Jale Erlat	229
Fascinations médiévales: Berent et Hugo Ewa M. Wierbowska	259
Le Chef d'œuvre inconnu et le réalisme de Balzac H. Necmi Öztürk	269
Analyse sémiotique d'un dialogue dans <i>Héroïdas</i> de Gustave Flaubert Buket Altınbüken	279



Düzyazı Şiiri Muştulayan Bir Başyapıt: <i>Gaspard de la Nuit</i> Abidin Emre	289
Une esthétique de l'ouvert-fermé et du circulaire dans <i>Electre</i> de J.Giraudoux et <i>Tueur sans gages</i> de E. Ionesco Angélique Confidou	297
Paul Claudel: Voyageur-diplomate et l'Empire du milieu Efstratia Oktopoda	307
<i>Le Grand Meaulnes</i> d'Alain-Fournier: le roman à maintes facettes Ljiljana Matic	319
Camus: <i>Yabancı</i> 'nın Dört Çevirisi ve Mizahi Öğelerin Çevirilebilirliği Nazik Göktas	335
Ionesco Tiyatrosunda Uzamın Fantastik Yönü Aydın Ertekin	353
Écrire au plus près de l'humain Béatrice Libert	365
La syntaxe comme un des lieux privilégiés de manifestation des transformations dans le discours politique Joanna Jereczek-Lipinska	377
La Spiritualité roumaine et le fonds des valeurs universelles Lelia Trocan	387
Le chronotope science-fictionnesque; quelques remarques sur les rapports temps/espace dans la science-fiction Katarzyna Gadomska	393
Michel Houellebecq: Un moderniste antimoderne Marek Mosakowski	403
Écriture surréaliste et investigations sensibles de soi Jean-Michel Devésa	413
Le regard comme un élément identitaire dans <i>Truismes</i> de Marie Darrieussecq Katarzyna Kotowska	425
Marc Twain'in <i>Huckleberry Finn</i> 'in Maceraları'nda Gerçekçi Öğeler ve Romantizm Eleştirisi Abdülhalim Aydin	435
La désintégration de l'Empire ottoman selon les témoignages par Bertrand Bareilles dans <i>les Turcs</i> Gülser Çetin	447

CAMUS: YABANCI'NIN DÖRT ÇEVİRİSİ VE MİZAHİ ÖĞELERİN ÇEVİRİLEBİLİRLİĞİ

Yrd.Doç.Dr. Nazik GÖKTAŞ*

CAMUS: 4 TRADUCTIONS DE L'ÉTRANGER, ÉTUDE DES POSSIBILITÉ DE TRADUCTION DES ÉLÉMÉNTS D'HUMOUR.

Dans ce travail, nous nous livrerons à une étude comparative de la traduction des éléments d'humour présents dans les quatre traductions en Turc de l'Etranger de Camus, l'un des principaux représentants de la philosophie existentialiste. Comme nous le savons tous, l'Etranger est construit sur des couples et des oppositions tels que le bonheur/ le malheur, la vie/ la mort, la clarté/ l'obscurité. L'humour, la satire et la farce, qui sont autant d'expression de l'art difficile de la critique, accompagnent la pensée de l'absurde et les oppositions mentionnées plus haut et ébauchent l'arrière-fond "intellectuel" de l'oeuvre. Les éléments humoristiques, qui naissent d'oppositions comme grand/ petit, blanc/noir, large/étroit, gros/mince..., ainsi que nous le voyons dans la scène du procès de Meursault, où il risque la peine de mort ou encore lors de l'enterrement de sa mère, sont utilisés dans l'entièreté du roman comme basat. L'humour, qui est utilisé, comme dans les deux exemples précédents, de manière frappante dans de nombreux passages du roman vient renforcer la simple pensée de l'absurde. Camus accepte la vie dans toutes ses contradictions. Bien que les traducteurs turcs de l'oeuvre de Camus, Reşat Nuri Güntekin, Vedat Günyol, Samih Tiryakioğlu et Necmettin Arıkan, aient prêté attention à cette particularité de la pensée et de l'écriture de Camus, parfois ils ont négligé certaines équivalences verbales et ont privilégié la traduction des contenus. Il en a résulté la perte de certains éléments d'humour qui constituent l'arrière-fond "intellectuel" du récit.

Mots-clés: *Albert Camus, Reşat Nuri Güntekin, Vedat Günyol, Samih Tiryakioğlu, Necmettin Arıkan, humour, structure idéologique, équivalence sémantique.*

FOUR TRANSLATIONS OF CAMUS'S *THE STRANGER* AND POSSIBILITIES IN TRANSLATING HUMOR

In this article we study four translations into Turkish of Albert Camus's *The Stranger* and comparatively analyze the translation of humor. As is widely known *The Stranger* deals with the dichotomy between happiness/unhappiness, life/death, light/darkness. Humor, satire and comedy which provide a critical point of view, accompany the concept of the absurd, and the dichotomies stated above in forming the ideological structure of the text. Elements of humor formed through the use of contrasts such as small/big, white/black, wide/narrow, fat/thin and other features can be noted in the scene in which Meursault is condemned in the courts and the funeral scene. In these two scenes and others humor supports the absurd in the play. Camus accepts life with all these

* Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çeviri Bölümü Öğretim Üyesi
nazikg@mersin.edu.tr

contradictions. The four translators Reşat Nuri Güntekin, Vedat Günyol, Samih Tiryakioğlu and Necmettin Arıkan have all considered this aspect in their translations; but they have chosen to disregard word for word equivalence in favor of an equivalence of content. As a conclusion the elements of humor forming the ideological content of the play have been translated to fulfill the criteria of equivalence of content.

Keywords: *Albert Camus, Reşat Nuri Güntekin, Vedat Günyol, Samih Tiryakioğlu, Necmettin Arıkan, humor, ideological structure, semantic equivalence.*

Yazınsal çevirilerin ünü bazen özgün yapıtın ününü aşabildiği gibi, bazen de gölgesinde kalabilir. Bazen özgün yapıtın ünүne ün katarlar, bazen de özgün yapıtı unuttururlar, önüne geçebilirler. Bunda kuşkusuz özgün yapıtla veya yazıyla kurulan ilişkinin yanı sıra çevirinin başarısı/başarısızlığı da önemli bir etkendir. Örneğin, Victor Hugo'nun *Sefiller*'i denilince, Türk okurunun aklına *Les Misérables* değil de Türkçedeki *Sefiller* gelir. Okur açısından bakıldığında, Türkçeye çevrilen *Sefiller de*, artık Türk edebiyatının bir üremidir.

Bazı yapıtlar salt özgün konusu veya içeriği nedeniyle değil, çevirisi nedeniyle de ünlenmişlerdir. Bir yapıtın bir dile birkaç kez çevrilmiş olması yapıtın veya yazarın ünlenmesinde son derece önemli bir etkendir. Örneğin, Türkçeye çok çevrilmiş yapıtlar listesine, bir dönem Türkçeye en çok Fransızcadan çeviri yapıldığını anımsayarak, Tercüme Odası'ncı Fransızcadan Türkçeye yaptırılan çevirileri de ekleyebiliriz. Bu yapıtların en önemlilerinden biri de, kuşkusuz Albert Camus'nün 1942'de yayımlanan *Yabancı-L'Etranger*¹ adlı yapıtıdır. Anılan yapıt farklı çevirmenlerce dilimize kazandırılmış ve böylece çeviri yoluyla Türk yazın dünyası birbirinden farklı yeni çeviri yapıtlar kazanmıştır.

Söz konusu yapıtın Türkçeye bu kadar çok çevrilmesinde yapıtın kaynak kültürdeki ya da yazın kamuoyundaki güncelliği, önemi, amaç kültürde nasıl alındığı, yayinevleri arasındaki rekabet ya da çevirilerin beğenilmemesi gibi etkenler önemli rol oynamış olabilir. Ancak çeviri yapıtların ön sözüne bakıldığından, Camus'nün 1957 yılında Nobel edebiyat ödülüünü almış olması ve temsil ettiği düşün ve edebiyat anlayışı sayesinde tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ilgi kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Yine çeviri yapıtlardan Samih Tiryakioğlu² (1964:3-4) ve Necmettin Arıkan (1967:6-7)³'in ön sözlerine bakıldığından, Camus'nün 1957 yılında Nobel Edebiyat ödülüünü almış olması ve Jean Paul Sartre ile birlikte temsil ettiği *güdümlü edebiyat-littérature engagée* anlayışı ile *varoluşçuluk-existencialisme* görüşünün çevirisinin gerekçesi olduğu görülür. Bu saptamalara Camus'nün ödülü aldıktan sonra yapıtın üç çevirisinin daha yapıldığı, çevrildiği dönemin çoxsatarları listesinde yer aldığı ve üzerinde çok tartışılmış olduğu da eklenmelidir. Burada kuşkusuz sadece yapıtın ünү değil, yazının ünү, siyasi görüşü ve felsefi yönü de önemli olmuştur.

Bir yapıtın değişik zamanlarda değişik kişiler tarafından çevrilmiş olması, kuşkusuz hem çeviribilim alanının gelişmesine katkı sağlar, hem de yapıtin neden çok çevrildiği ve yayılmışlığına ilişkin önemli bilgiler verebilir. Örneğin anılan yapıt dilimize *Yabancı* adıyla ilkin Reşat Nuri Güntekin (1953)⁴ sonra Vedat Günyol (1959)⁵, Samih Tiryakioğlu (1964) ve son olarak da Necmettin Arıkan (1967) tarafından çevrilmiştir. Başka bir söylemle bir roman ve dört çevirisi vardır.

Nobel Edebiyat ödülü almış olması Camus'nün tanınmasına ve birçok dile çevrilmesine neden olmuştur. Ancak bu çevirilerin başarısı ve "nasıl" çevrildiği sorusu ise yazarın düşünsel ve yazışsal görüşlerinden hareketle açıklanabilir. Camus'nün düşünsel dünyasına ilişkin temel görüşler özetle söyledir:

Adı varoluşcu felsefe ile birlikte anılan Camus'nün yapıtları çelişki ve ikilemlere dayanır. İkilemler-dualizm, mutluluk ve keder, yaşam ve ölüm, karanlık ve aydınlık gibi kavramlarla uzayıp gider. Bundan başka Camus'nün felsefesinde bilinç kendini dışa vurmaz, kendini veya *beni* bilincinde yaşıar. Zaten bu *ben* de dış dünyaya karşittir. Burada ele alınan ve yazarın en önemli yapıtı sayılan *Yabancı*'da yukarıda anılan ikilemlerin önemli bir yer tuttuğu görülür. Bu karşılık yapıta beliren hüznün kaynağını oluşturur. Yapıtin baş kahramanı Meursault hüznü bilincinde yaşıar, yaşamı karşılıklarla birlikte kabullenir, olumsuzlukları, uyumsuzlukları düzeltmeye, değiştirmeye çalışmaz. Her şeyi olduğu gibi kabul eder. Düzeltmek adına herhangi bir çaba harcamaz. Olanları kabul etmekten memnundur. Bu yönyle kadercidir de denebilir. Örneğin roman "*Bugün annem öldü*" tümcesiyle başlar ve ölüm-yaşam, sevinç-keder, toplumsallaşma-yalnızlaşma gibi temel karşılıklarla biçimlenir.

Karşılık sadece yukarıda anılanlar ile sınırlı değildir; yukarıda anılanlara toplum ve bireyin tutumlarındaki karşılık da eşlik eder. Bir başka söyleyişle Meursault annesinin ölümünü doğal bir son olarak görür ve üzüntüsünü dışa yansıtmez. Oysa toplum bir cenazede hele hele bir annenin cenaze töreninde, kişiden derin bir üzüntü yaşamamasını ve bunu dışarıya yansıtmasını bekler. Bu karşılık toplum ile bireyin beklenileri arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklanır. Meursault'nun toplumdan ayıksı düşerek yalnızlaşması yapıtin izlekSEL bütünselliğini oluşturmaktadır. Yalnızlaşma durumu ise, birey ve toplum arasındaki düşünsel karşılık ilişkisine bağlıdır.

Meursault'nun başkalarınca tuhaf karşılanması, giderek yalnızlaşması Sartre'in "*İnsanın yalnızlığı varoluşun esas izlegidir*" görüşünü somutlaştırır⁶. Bu düşünceye koşut olarak Meursault hayatının son günlerini tutukevinde tek kişilik bir hücrede geçirir; burada kendini tamamen özgür olarak duymsar. İronik bir biçimde ölüme mahkûm edilmiş olsa da, aslında yalnızlığa, dolayısıyla özgürlüğe mahkûm

olmuştur. Kısacası, *Yabancı*'da temel izlek, yaşamdaki ikilemlerden kaynaklanan insanın yalnızlığı sorunsalıdır.

Meursault, karşıt durumlardan herhangi birisini yeğlemez, karşılaşığı yaşamın ve bütününe parçası olarak görür, öyle de kabul eder. Yapıtan bütününde ikilemlerin kaynağı geleneksel ve toplumsal olanla bireysel olandır. Bu, toplumsal ve kültürel değerlerle bireysel anlayışın karşılığıdır. Kahramanın karşı karşıya bulunduğu durum Sartre'ın şu görüşünü özetler gibidir: *Kendimle ilgili ne söylersem söyleyeyim, hep ötekinin yargısı işe karışır, ne hissedersem hissedeyim, ötekinin yargısı vardır. Eğer ilişkilerim kötüyse, tümden ötekinin egemenliği altında kalırım ve o zaman gerçekten cehennemdeyimdir. Dünyada cehennemi yaşayan birçok insan var, çünkü fazlaıyla başkalarına bağımlılar.*⁷ Bu görüş Camus'de Meursault'nun ötekilerle iletişime girmemesi, yalnızlığı tercih etmesi şeklinde biçimlenmiştir. Buradaki yalnızlığı seçme durumu, aslında Meursault'nun etrafındaki tüm insanlarla bağını koparması, kendini onlardan soyutlaması, bir çeşit özgürleşmesi ve özerk olması durumudur.

Bu giriş bölümünden sonra çalışmanın içeriği ve amacı şu şekilde ifade edilebilir. *Yabancı*'da izleksel kurguyu belirleyen ana öğeler yukarıda da kısmen değinilen ikilemlerdir. Özgün yapıta kahramanın yaşamını anlama ve tanımlamada çıkış noktası olarak kurgulanan ikilemlerin çeviri yapıtlarda da aynı şekilde aktarılmış olması, yapıtan anlaşılması kolaylaştıracaktır. Bu düşünceden hareketle çalışmanın temel amacı, *Yabancı*'nın çevirilerinde ikilemlerin ne ölçüde çevrildiği ve yapıtan anlamsal kurgusuna ne ölçüde yaklaşıldığıdır.

Öte yandan Türkçede dört ayrı *Yabancı* romanı olması, aynı zamanda, Türkiye'de dört ayrı Camus olduğu anlamına da gelir. Çünkü her çevirmen bu yapıtı kendi yazışsal anlayışı, dil beğenisi ve alımlama estetiği çerçevesinde çevirmiştir. O nedenle çeviribilim ve uygulamaları açısından konunun sınırlandırılması zorunludur. Çünkü çeviribilim uygulamalı çalışmalarında, bilindiği gibi, tekilden tümele, özelden genele, kısacası tümevarım yöntemiyle çalışılır ve tekil bir örnek üzerinden genellemelere varılır.

Daha önce de belirtildiği gibi, dört ayrı çevirmen tarafından dilimize kazandırılan çevirilerde genel ve kişi betimlemelerindeki mizahi öğelerin çevirilerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi öngörmektedir. Bu tür çalışmalar, kuşkusuz, hem yazarın hem çevirmenin yeteneği yanında kaynak edebiyat dizgesinin işleyişinin daha iyi kavranmasını da olanaklı kılar. Söz konusu yapıtan bu dört ayrı çevirisi kendi aralarında karşılaştırmalı incelenip, kaynak yapıttaki mizahi öğelerin çeviri yapita nasıl aktarıldığı ve mizahi öğelerin yeterli aktarılıp aktarılmadığı araştırılacaktur.

Bilindiği gibi çeviribilim ve uygulamalarında çevrilebilirlik/çevrilemezlik, çeviri tarihi boyunca en tartışmalı kavram çiftlerinden biri olmuştur. Çalışmayla, anılan yapıt bağlamında mizahi öğelerin çevrilebilirliği/çevrilemezliği ile ilgili bazı çıkarımlarda bulunmak da söz konusu olabilecektir. Çalışmanın bir diğer amacı da budur.

Yine bilindiği gibi, her çeviri beraberinde birtakım dilsel, yapısal ve anlamsal kayıplar getirdiği gibi, yine beraberinde birtakım dilsel, anlamsal eklemeler ve genişletmeler de getirir. Çalışmanın sonunda bu kayıpların ya da eklemelerin ne ölçüde dilsel, anlamsal ve mizahi yapıların farklılığından kaynaklandığı, mizahi öğelerin çeviririsinde nelerin kaybolduğu, nelerin eksildiği de dolaylı olarak saptanmış olacaktır.

Camus'nün *Yabancı* adlı romanında saçmalığın mizahi öğelerle desteklendiğini vurgulayan bir çalışmada, yapıttaki mizahi öğelerin iyi okunması gerektiği örneklerle ortaya konur⁸. Saçmalık kavramına eşlik eden ve yapıtın düşünsel yapısını oluşturan mizahi öğeler, yapıtın okunuşunu ve anlamını/anlaşırlılığını zorlaştırmır. Kurgusallık, yaratıcılık ve yorumu açıklık gibi özellikleriyle çevirmeni zorlayan yazınsal bir yapıt, okunuşu ve anlaşırlılığı/anlamı zor olan düşünsel bir yapı içeriyorsa, bu yapıyı çevirmenin de aynı bir zorluk ve sorunsallık teşkil edeceği ve çevirmenin daha da zorlayacağı açıklıdır. Zorluklara karşıın çevirisi yapılan yapıtta yer alan betimlemelerdeki bu saçma ve mizahi öğelerin çevirileri karşılaştırılmalıdır incelenecaktır.

Çalışmaya konu olan mizahi öğeler, yapıtta, genel ve kişi betimlemelerinde, kullanılan sözcüklerde, kişilerin jestlerinde ve karşılaşıkları veya içinde bulunduğuları çeşitli durumlarda görülmektedir: Baştan sona, romanın tümünde, Meursault'nun ölüm cezasıyla yargılandığı dava boyunca, hatta annesinin cenazesinin kaldırılması gibi en dramatik anlarda bile mizahi öğelere rastlanmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, sadece genel ve kişi betimlemelerindeki saçma ve saçmayı destekleyen mizahi ifade biçimlerinin çevirileri karşılaşılacaktır.

Yazın dünyasında mizah başlı başına bir konu ve bir tür olarak yer alır. Ancak, çalışılan konuya bağlı olarak mizahın “*ya da gülme(nin), olumsuzu, uyumsuzu, çelişkiler içinde olanı ön plâna çıkartarak (...) gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan yazın türü*”⁹ olarak tanımlandığını vurgulamak gereklidir. Bu açıdan bakıldığından bu çalışmada üzerinde durulan bölümlerde, gerçekle çelişenin, gerçekle uyumsuz olanın mizahi olarak verildiği ve bu mizahi durumun yaşanılan andaki gerçekliğin bir parçasını oluşturduğu görülür. Sonuç olarak yapıttaki gerçeklik bir bütün olarak değil parçacıklar halinde ve birbiriyile çelişik bir durumda bulunur. Birbiriyile çelişik olarak yer alan bu yapıya aşağıdaki cümle örnek olarak verilebilir:

“*C'est un petit vieux, avec la Légion d'honneur*” (1942:11)

Kaynak metindeki bu çelişik anlamsal yapı, üç ögeden oluşur. Bunlar, siyasal ve kültürel anlamı oldukça önemli olan *Légion d'honneur* payesi ve bu payeye tamamen çelişik olan ‘ufak tefek’ ve ‘ihtiyar’ sözcükleridir. Bu cümledeki çelişki, payenin hem simgesel hem de tarihsel ve duygusal anlamı ile ufak tefek ihtiyar nitelemesidir. Dolayısıyla bu çelişki doğa ile siyasal simgelerin çelişmesi sonucunda oluşur ve komik olanı beslerken Meursault’ nun bu çelişkiyi fark etmesi, onu ayırsız kılar. Bu anlamsal çelişik yapı, dilimize şu biçimlerde çevrilmiştir.

1. “[Müdür] Lejyon Donör nişanı takmış, ufak tefek bir ihtiyardı.”
(Güntekin, R.N, 1953: 4)
2. “[Müdür] ufak tefek bir ihtiyardı, göğsünde Lejyon Donör nişanı vardi.”
(Günyol Vedat, 1959: 6)
3. “[Müdür] ufak tefek bir ihtiyardı, yakasında Légion d'Honneur nişanının rozeti vardi.” (Tiryakioğlu, Samih, 1964: 8)
4. “[Müdür] ufak tefek bir ihtiyardı, yakasında Légion d'honneur nişanı vardi.” (Arikan, Necmettin, 1967: 10)

Légion d'honneur (Devlet onur ödülü) Fransa'nın en önemli ödüllerinden biridir. 1802 yılında Napoleon Bonapart tarafından devlet yararına büyük yararlılıklar göstermiş kimselere verilmeye başlanan bu ödülün sahibi yapitta ufak tefek ihtiyar bir adamdır. Yapitta yaşıları yurdunun müdürinin böyle bir şeref nişanına sahip olması, hem konumuyla hem de görünüşüyle uyum göstermemektedir.

Bu çelişkiyi çeviri cümlelerinin hepsinde görmek mümkündür. Bu açıdan yaklaşıldığındaki kaynak metnin çıkış noktası olan saçma ögesine birebir yaklaşıldığı görülür. Fakat Günyol'un çevirisinde tümcenin birinci öbeğinde doğal olan yetersizlik özelliği, ikinci öbekte ise buna uygun olarak *Légion d'honneur*'ün göğüsle ilişkilendirilmesi, çelişki ögesini daha da güçlendirmektedir. Buna karşılık diğer çevirilerde bu nişanın simgesel değeri yaka ile bağlantılardırılmak suretiyle çelişki burada da yaratılmıştır.

Bundan başka ilk iki çeviride devlet onur ödülü anlamına gelen sözcük, erek odaklı bir yaklaşımla, Türkçe okunduğu biçimyle yazılrken, son iki çeviride kaynak odaklı bir yaklaşımla sözcüğün Fransızca yazılışı olduğu gibi korunmuştur.

“Je l'ai remercié. Maman, sans être attachée, n'avait jamais pensé de son vivant à la religion.” (Camus, 1942: 13)

1. “Annem dinsiz olmamakla beraber yaşadığı müddetçe böyle şeyleri hiç aklına getirmemişti.” (Güntekin, 1953: 5)
2. “Anacığım dinsiz olmamakla beraber, sağlığında hiç de dini aklına getirmiş değildi.” (Günyol, 1959 :8)

3. "Annem zindik bir kadın değildi ama, sağlığında dinle uzun boylu alışverışı yoktu." (Tiryakioğlu, 1964: 12)
4. "Annem Allahsız bir kadın sayılmazdı ama hayatı iken din işleri ile hiç meşgül olmamıştı." (Arikan, 1967: 12)

Örneklerde de görüldüğü gibi kaynak metinde var olan çelişik durumlar korunmakla kalmamış, abartılı sözcük kullanımıyla mizahi yapıyı besleyen çelişik durumlar yeniden üretilmiştir. Buna en iyi örnek *zindik* ve *Allahsız* nitelemeleridir. Kaynak metinde söz konusu olan bölüm pek de dindar olmayan bir kadının dini törenle gömülmesi ile ilgili hazırlıkların konuşulduğu andır. Yapıtın saçma ve anlamsızlık boyutuna çok uygun gibi gözüken, ancak kaynak metinde vurgulanmayan, kaynak metnin bağlamına pek uymayan böyle nitemler çelişkiyi vurgulamaktan öte, anlatıcının kızgınlık ve öfkesi gibi de algılanmakta ve dolayısıyla mizahi durumu besleyen çelişkiyi, saçmaloğu ortadan kaldırılmaktadır.

"J'avais déjà été frappé par la façon qu'il avait de dire: «ils», «les autres», et plus rarement «les vieux», en parlant des pensionnaires dont certains n'étaient plus âgées que lui." (Camus, 1942: 16)

1. "Onun panşiyonerlerden bahsederken «Onlar», «Ötekiler» ve bir kısmı kendisinden daha yaşlı olmadıkları halde arada bir de, «İhtiyarlar» deyişine dikkat etmiştim." (Güntekin, 1953:7)
2. "Yurt sakinlerinden bahsederken «onlar», «ötekiler», arada bir de «İhtiyarlar» deyişi tuhaftıma gitmişti. Oysa onların bazıları kendinden daha yaşlı değildi." (Günyol, 1959: 9)
3. "Yurt sakinlerinden söz ederken, «onlar», «ötekiler» ve daha seyrek olarak «İhtiyarlar» deyişindeki edayı görerek şaşmıştım. Halbuki bunların bazıları ondan daha yaşlı da değildi." (Tiryakioğlu, 1964: 14)
4. "Yurt'ta kalanlardan söz ederken, «onlar», «ötekiler», ve daha seyrek olarak «İhtiyarlar» deyişindeki hali beni hayretler içinde bırakmıştı, oysa bunlardan kimisi ondan hiç de daha yaşlı değildi." (Arikan, 1967: 14)

İhtiyarlar yurdunda kalmayan, sadece oranın bir çalışamı olan görevlinin kendisinin de bir yaşlı olduğunu göz ardı ederek, diğerlerinden ihtiyar diye biraz da kücümser bir tavırla söz etmesi anlatıcı tarafından tuhaf bir durum olarak algılanır. Metindeki *onlar*, *ötekiler* ile ilgili bu durum *ihtiyar* kavramında bütünülenir. Buradaki komik öğe bir ihtiyarın kendi yaşındaki birini ihtiyar olarak nitelemesidir. Bu niteleme其实te bu görevlinin bakıma muhtaç olmadığını, kendini ayrı tuttuğunu ve bununla da gurur duyduğunu gösterir. Oysa anlatıcının gözünde onun da diğerlerinden pek bir farkı yok. Buradaki çelişik öğe ihtiyarların bakımından sorumlu olan görevlinin de ihtiyar olduğunu gösterir. Bu çelişik durum tüm çevirilerde korunmuştur.

“Au un moment, il m'a dit: «Vous savez, les amis de Madame votre mère vont venir la veiller aussi. C'est la coutume. Il faut que j'aille chercher des chaises et du café noir». (...) Il est sorti, est revenu, a disposé des chaises. Sur l'une d'elles, il a emplié des tasses autour d'une cafetière. (...) La garde était aussi au fond, le dos tourné. Je ne voyais pas ce qu'elle faisait. Mais au mouvement de ses bras, je pouvais croire ce qu'elle tricotait.” (Camus, 1942: 17-18)

1. “Bir ara o: «Biliyor musunuz? Annenizin dostları da onu beklemeye gelecekler» dedi, burada âdettir. Ben gidip iskemlelerle kahve getirmeliyim.» (...) Gitti, geldi ve birtakım sandalyeler dizdi. Bir tanesine de bir kahve güğümüünün etrafına, üstüste kahve fincanları koydu. Sonra annemin öbür tarafında çalışma oturdu. Hastabakıcı da, arkası dönük olarak, orada idi. Yaptığını görmiyordum. Fakat kollarının hareketinden dikış dikiği anlaşılıyordu.” (Güntekin, 1953: 8)
2. “Biraz sonra kapıcı: «Biliyor musunuz, Annenizin arkadaşları da gelip başında bekleyecekler. Âdettir. Gidip birkaç iskemleyle kahve getireyim.» dedi. (...) Dışarı çıktı, içeri girdi, iskemleleri sıraladı. Birinin üstüne kahve cezvesini koydu, etrafına da üstüste fincanları dizdi. Sonra annemin öbür yanına geçti, çalışma oturdu. Hastabakıcı kadında tâ dip tekerleği idi, sırtı bize dönüktü. Ne yaptığıni görmiyordum. Ama, kollarının hareketinden yün ördüğünü tahmin edebiliyordum.” (Günyol, 1959: 10).
3. “Bir ara bana : “ Biliyor musunuz”, dedi, “annenizin arkadaşları gelip onun cenazesini bekleyecekler. Adet böyledir. Gideyim de iskemle, kahve getireyim”. (...) Dışarıya çıktı, geri geldi, iskemleleri sıraladı. Bunlardan birinin üzerinde bir kahve ibriğinin etrafına fincanlar yerleştirdi. (...) Sonra annemin tabutunun öbür tarafına geçerek çalışma oturdu. Hastabakıcı dip tarafa oturmuş, arkasını dönüştü. Ne yaptığıni görmiyordum ama, kollarının hareketine bakılırsa yün öriyordu galiba”. (Tiryakioğlu, 1964: 15)
4. “Bir ara kapıcı bana:
«Biliyor musunuz,» dedi, «anneniz hanumefendinin de arkadaşları gelip onun başında bekliyecekler. Adet böyle gidip iskemle ile kahve getireyim.» (...) Dışarı çıktı, dönüp geldi, iskemleleri hazırladı. Bunlardan birinin üzerinde, bir kahve ibriğinin etrafına fincanları istif etti. Sonra annemin öbür tarafına geçip, geldi çalışma oturdu. Hastabakıcı kadın da, salonun bir ucunda, sırtı bize dönük olarak oturuyordu. Ne yaptığıni görmiyordum ama, kollarının hareketine bakarak, yün ördüğünü tahmin edebiliyordum.” (Arikan, 1967: 15)

Bu bölüm içinde mizahi öge barındıran çelişik anlamsal yapılar yok. Ancak yapıt bütünsel açıdan değerlendirildiğinde, özellikle mahkemedede verilen ifadelerle ve Meursault'ya yöneltilen “anneye karşı ilgisiz ve duyarsız olma” suçlaması

birbiriyle çelişir. Açımlamak gerekirse, cenazenin gömüldüğü gün çok sakin olduğu gerekçesiyle Meursault'ya suçlama getirilir. “ (...), il a répondut qu'il avait été surpris de mon calme le jour de l'enterrement.”¹⁰ Ancak yukarıdaki alıntılarla bakıldığından ölüye eşlik eden diğer ihtiyarlar ve orada çalışan görevliler de aynı sakinlikle hayatlarına devam etmekte dirler. Oysa Meursault'nun cenaze günü sakin olması onun cezaya çarptırılması için ek bir kanıt olarak sunulmuştur. Bu bölümün önemli yönlerinden biri de, hareket ile hareketsizliğin, yaşam ile ölümün yan yana olmasıdır. Meursault'nun annesine saygı için toplanan arkadaşları kahve içeceklerdir, orada görevli hasta bakıcı kadın ise örgü örmektedir. Bu çelişik durum,其实te ölümün hayatın bir parçası olduğu anlayışını imler. Ancak bu doğal durum, mahkemece tam aksi yönde değerlendirilir. Yaşam ile ölümün bir aradığını çelişki olarak değerlendiren anlayışın kendisi, aslında yaşamın doğal bütünlüğüyle çelişmektedir. Çevirilerin tümünde bu çelişik yapı metnin genel yapısı içerisinde belirgindir. Ancak çevirilerde belirginleşen önemli bir öge, dilsel tercihtir. Çevirilerin sadece birinde bugün bilinen *cezve* sözcüğünü tercih edilirken, diğerleri *kahve ibriği* ve *kahve güğümü* sözcüklerini tercih etmişlerdir. Kültürel olarak ömrünü tamamlamak üzere olan ve bugün kullanılmayan bu sözcükler, metnin okunması aşamasında *okur açısından* bir belirsizlik ve dolayısıyla *tuhaf* duygusu uyandırmakla birlikte özgün metnin sanat anlayışıyla uyuşmaktadır.

“De temps en temps seulement, j’entendais un bruit singulier et je ne pouvais pas comprendre ce qu’il était. A la longue, j’ai fini par deviner que quelques-uns d’entre les viellards suçaient l’intérieur de leurs joues et laissaient échapper ces clappements bizarres” (Camus, 1942: 20-21)

1. “Ara sıra garip bir ses iştiyor fakat bunun ne olduğunu anlayamıyordum. Sonra ihtiyarlardan bazlarının avurtlarını emdiklerini ve bu acaip sesi çıkardıklarını keşfettim. (Güntekin, 1953: 10)
2. “Yalnız zaman zaman kulağıma tuhaf bir ses geliyor, ama ne olduğunu kestiremiyordum. Nihayet keşfedebildim: İhtiyarlardan birkaçı avurtlarını emiyor, bir tuhaf şapırtı çıkarıyorlardı.” (Günyol, 1959: 12)
3. “Yalnız arasına acaip bir gürültü duyuyor, bunun ne olduğunu anlayamıyordum. Sonunda işin iç yüzünü anladım: İhtiyarlardan birkaçı avurtlarını emiyorlar ve bu acaip şaklayışları bu yüzden çıkarıyorlardı.” (Tiryakioğlu, 1964: 17)
4. “Yalnız ikide bir acaip bir gürültü duyuyordum ama bunun ne olduğunu bir türlü anlayamıyordum. Gitgide, işin aslini öğrendim sonunda: ihtiyarların bazıları avurtlarını emiyorlar ve bu acaip şapırtıları çıkartıyorlardı.” (Arikan, 1967: 17)

Geceleyin cenazenin başında bekleyen yaşlıların, dişsizliğin doğal sonucu ve belirtilerinden olan avurtlarını emmeleriyle çıkardıkları sesler ve ağız şapırtıları da ortamın ciddiyetini bozan komik, hatta üzünlü bir gerçekliktir. Buradaki diğer üzünlü durum Meursault'nun daha önce *ihtiyarlık* olgusuna oldukça yabancı olduğu gerçeğidir. Bir başka deyişle: Anlatıcının annesi ihtiyar olmasına rağmen onun ihtiyarlığını fark etmemiş olmasıdır. Dolayısıyla anlatıcı yabancı olanı betimlerken, kendisinin de yabancı olduğu şeyleri betimlemektedir. Bunun nedeni, yaşam içerisinde kişilere yaş itibariyle ayrımcı bakmaması olabilir. Anlatıcı, metnin, yapıtı tümünde sanatsal anlayışı gereği, yaşamı bir bütün olarak kabul etmektedir. Açı ve kederin yaşadığı anlarda bile her zaman gülünç olan bir şeyler vardır veya varolabilir. Her şey iç içedir. Bu olgu çevrilere de yansımakla birlikte, sözcük düzeyinde tercih edilen *şaklayış* yerlesik olarak kullanılan *şapırtı* sözcüğünden daha abartılıdır; ancak yerlesik değildir.

"A côté d'elle, il y avait l'ordonnateur, petit homme aux habits ridicules, et un vieillard à l'allure empruntée. J'ai compris que c'était M. Pérez. Il avait un feutre mou à calotte ronde et aux ailes larges (...), un costume dont le pantalon tire-bouchonnait sur les souliers et un noeud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc. Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont le couleur rouge sang dans ce visage blasphème me frappa." (1942: 26)

Buradaki betimleme kişilerin giyim ve tavırlarının hem birbirleriyle, hem de ortamla zıt ve uyumsuz olduğunu vurgulamaktadır. Sanki cenazede değil de bir palyaço gösterisinde bulunuluyormuş ya da cenaze töreninde palyaço gösterisi yapılmış gibi bir betimleme söz konusudur. Aslında bu betimlemelerden şu sonucu çıkarmak olasıdır; doğal olanı olduğu, olması gerekiği gibi değil, doğal olmayan bir biçimde biçimlendirmek, ifade etmek doğal durumu saçmaya dönüştürmektedir. Bedene uymayan kıyafetler bedeni komik göstermeye kalmıyor, ortamı da komikleştiriyor. Yaşamı yenileştirme, kendini beğendirme kaygısının olmadığı yaştaki insanların kıyafetleri, uyumsuzluğu öne çıkarmaktadır. Bir başka önemli nokta da, daha önce de belirtildiği gibi, törende yer alan yaşlı insanların töreni ciddiye alarak, son görevlerini dünyasal içerikte ve görünüşte gerçekleştirmeleridir. Onlar için cenaze töreni son derece yalın, rahat ve sıradan olmakla birlikte, aynı zamanda son derece önemli bir iştir de. Bu ise yaşamın canlı ve cansız anının uyumluluğu anlamına gelir.

Ordonnateur-cenaze merasimini yöneten kişi sözcüğünün Güntekin'in çeviri metninde kullanılmaması, Günyol, Tiryakioğlu ve Arıkan'ın çevirilerinde kullanılması cenazenin kültürelliğini yok ederken, mizahi unsurun belirginleşmesini

de zayıflatmış, hatta yok etmiştir; çünkü cenaze merasiminin ciddiyeti ile cenaze törenini yöneten kişinin kıyafetinin ciddiyetinin uyuşmaması, mizahi bir durumdur. Buradan yola çıkarak Güntekin'in çevirisinde mizahi okuma eksikliğinin olduğu söylenebilir. İnsanın bulunduğu uzamla uyuşmaması, ona ayıksı olması, uzamın kişiyi değil kişinin uzamı belirlemesi gibi bir anlayışı ortaya koyar. Kişi-uzam arasındaki uyumsuzluk yaşamla ölüm, ciddiyetle komik arasındaki ayrımı da belirginleştirir. Yaşam ciddi, ölüm komik değil, tam tersine, yaşam komik, ölüm ciddi gibi bir ayrımı öne çıkarır. Meursault, annesinin ölümünden sonra, bu olaya rağmen yaşamı ciddiye almaz.

Yazarın varoluşçu bakış açısından göre, annenin cenaze töreninde gözüne çarpan kişi o ortama uymayan, komik bir kişidir. Meursault kendisini cenazenin mistik havasına kaptırmıyor, her şeyi bütün ayrıntılarıyla algılamaya devam ediyor. Kısaca, yaşam devam ediyor. Bu da Camus'nün varoluş felsefesiyle ilgilidir. Asıl varoluş bilinç dünyasındadır ve her zaman Meursault'nun da bilinci açıktır. Bütün dünya ve çevredeki insanlar fiziksel halleriyle varken Meursault'nun varlığı bilinçsel, düşünsel düzeydedir.

Cenaze töreni sırasında cenazeye katılan kişilerin kıyafetlerine yoğunlaşarak yapılan betimlemeler, cenaze törenini yaşamın sonuna değil, yaşama bağlamaktadır. Böylece cenazeye hüzn, acı, gözyaşı değil, canlılık, sevimlilik gibi yaşam öğeleri yüklenir. Törenin ağırlığını hafifleteşiren, bedensel duruş ile kıyafetler arasındaki uyumsuzluğa işaret eden bölümler ve onların Türkçedeki karşılıkları şöyledir.

'un costume dont le pantalon tire-bouchonnait sur les souliers'

1. *Pantalonunun paçaları kunduralarının üstüne sarkmıştı. (Güntekin, 1953 :13)*
2. *pantalonunun paçası kat kat ayakkabısının üstüne düşüyordu. ." (Günyol, 1959: 15)*
3. *sirtında da pantalonunun paçaları kunduraların üzerine dökülmüş bir elbise vardı. (Tiryakioğlu, 1964: 15)*
4. *arkasına geçirdiği elbiselerin pantalonu pabuçları üzerine tırbuşon gibi sarkıyordu. (Arikan, 1967: 20)*

Giysilerin bedendeki durusundan kaynaklanan uyumsuzluklar, komik görüntüler cenaze töreninin ciddiyetiyle örtüşmez, hatta töreni komikleştirir. Betimlemelerle oluşan komik görüntüler kara mizah denebilecek ölçüde yoğun ve görseldir. Pantalonun ayakkabıları üzerinden sarkması, düşmesi, dökülmesine ek olarak görsellik, gizli veya açık benzettmelerle (tırbuşon gibi) daha da belirginleştirilmiş, çeviride ise bu görsellik yakalanmıştır. Tören sırasında giyilen kıyafetlerin betimlemesi yine yukarıdaki gibi devam eder.

'et un nœud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc.'

1. *Siyah kumaştan fiyangosu büyük beyaz yakalı gömleği üstünde pek mini mini kalyordu.* (Güntekin, 1953: 14)
2. *Geniş beyaz yakalı gömleği üzerinde siyah kumaştan fiyongu âdetâ sırıtıyordu.* (Günyol, 1959: 15)
3. *Boynuna, kocaman, beyazlı yakalı gömleğine pek ufak gelen siyah bir fiyong bağlamıştı.* (Tiryakioğlu, 1964: 15)
4. *Kocaman beyaz yakalı gömleğine göre çok küçük görünen siyah bir fiyong takmıştı.* (Arikan, 1967: 20)

Kaynak metindeki mizahi ifadeler bütün çevirilerde çeşitli biçimlerde korunmuştur. Gerek kaynak metinde gerekse çeviri metinlerde mizahi öğeler *karşılık ilkesiyle* sağlanmıştır. Örneğin, *beyaz gömlek üzerine siyah fiyonk, gömleğin kocaman beyaz yakası üzerine küçük siyah bir fiyonk* betimlemelerinde beliren siyah-beyaz, kocaman-küçük karşılılığı ile verilmiştir. Vedat Günyol, metindeki bu karşılılığı olumsuz anlam ifade eden ve somutlaştırma yoluyla *sıritma* sözcüğüyle, düzenlamsal olarak vermiştir. Diğerlerinde bir sevimlileştirme belirirken, sıritma, sevimsizliği, tutarsızlığı belirtmek için yeğlenmiştir.

Kaynak metinde salt kıyafetler değil, üzerinde kıyafetlerin uyumsuz durduğu fiziksel görünümler de betimlenir. Bu betimlemelerden birinde M.Pérez'in yüzü betimlenir. Yaşlılık belirtileri olarak da görülebilecek olan bu bedensel görünümler şöyle betimlenmiştir:

'Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs.'

1. *Dudakları siyah noktalarla benekli burnunun altında durmadan titremekteydi.* (Güntekin, 1953: 14)
2. *Kara kara et benleriyle kaplı burnunun altında dudakları titriyordu.* (Günyol, 1959: 15)
3. *Kara noktalarla benekli burnunun altındaki dudakları titriyordu.* (Tiryakioğlu, 1964: 15)
4. *Kara noktalarla benek benek olan burnunun altında, dudakları titriyordu.* (Arikan, 1967: 20)

Siyah ya da kara kara noktalarla benek benek olan burun ifadesi, titreyen dudaklar istem dışı bozulmayı, yaşlanmayı simgeler. Fakat burada farklı bir karşılık vardır. Şöyle ki, Meursault'nun yukarıda betimlediği kişi annesinin nişanlısıdır. *Kara kara et benleriyle* sözleriyle Meursault annesinin nişanlısına soğuk ve mesafeli bir yaklaşım sergiliyor dersek yanlıyız. Anlatıcı konumundaki karakter anılan kişiyi içreti olarak betimlemiştir, ancak bu içreti durumda betimlenen kişi o yaşta nişanlanmıştır dolayısıyla yaşama ve eşe, sevmeye, dosta bağlanmıştır, dolayısıyla

yaşama odaklanmıştır, böylece olumsuzu betimlerken olumluya gönderme yapılmıştır.

'Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont le couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa'.

1. *Oldukça ince beyaz saçlarının altından çıkan sarkık ve basık kulaklarının kan kırmızı rengi bu renksiz çehrede bana garip göründü. (Güntekin, 1953: 14)*
2. *Oldukça ince beyaz saçlarının altından, eğri büğrü, sarkık kulakları çıkyordu. Bu soluk çehrede, bu kan kırmızı kulaklar dikkatimi çekti. (Günyol, 1959: 15)*
3. *Oldukça ince beyaz saçlarının arasından acaip şekilde sarkık ve basık kulakları çıkmıştı. Bu renksiz çehrede, bu kan kırmızı kulakların bulunduğu bende hayret uyandırdı. (Tiryakioğlu, 1964: 15)*
4. *Epey ince, ak saçları arasında acayıp biçimli, sarkık, kepçe kulakları görüülüyordu. Bu solgun yüzde, kulaklarının kan kırmızı rengi beni hayretler içinde bırakmıştı. (Arikan, 1967: 20)*

Portre oluşturmaya yönelik betimlemelerde ortaya çıkan gerçeklerden birisi de, solgun bir yüzde görülen kulakların biçimsız ve kırmızı halidir. Solgun veya beyaz, aslında ölgün bir yüzün içinde beliren biçimsızlık ve kırmızı renk, ölüm ve yaşam belirtilerinin bir aradaklılığını ve uyumsuzluğunu vurgular. Böylece uyumsuzluk, canlılık ve cansızlık üzerinden oluşturulan *varoluş*, yine mizahi karşılaşlıklar yoluyla verilir. Portrelerde betimlenen uyumsuzluk gerçekte biçim-birimizsizlik, canlı-cansızlık karşılığıyla oluşturulmuştur. Bu karşılık öğeleri çeviri metinlerde asgari ölçüde verilmiştir; dolayısıyla çeviri metinler yapının yazınsal okunma sürecini etkilememiştir. Sadece Arikan'ın çevirisinde üzerinde uzlaşılan ve herkesin imgesel düzeyde kolayca anlayabileceği *kepçe kulak* benzetmesi kullanılmış ve mizahi öğe daha fazla öne çıkarılmıştır.

"On eût dit un pantin disloqué." (1942: 31)

1. (*âdet parçaları kopup dağılan bir kukla gibi*) (Güntekin, 1953: 16)
2. (*sanki kolları, bacakları ayrılmış bir kukla gibiydi*) (Günyol, 1959: 17)
3. (*Parçaları kopup dağılmış bir kukla gibiydi sanki*) (Tiryakioğlu, 1964: 17)
4. (*parçaları dağılmış kukla diyesi gelirdi insanın*) (Arikan, 1967: 23)

Parça parça betimlemeler sonucunda annesinin en yakın arkadaşına ilişkin varılan yargı, yaşayan canının ne ölçüde *canlı* olduğunu, yaşamın bir parçası olduğunu ifade eder. Bu yargıya göre yaşlı beden hareket yeteneğinden yoksundur. Yoksunluk yaşamın eylemliliği ile çelişmektedir. Parçaları dağılmış kukla ifadesi ölüm acısını veya ölüm şokunu hafifletici bir işlev sahiptir. Bu benzetme ve

betimleme çerçevesinde yapıta göre varolmak artık gereksizdir; ölüm ise gereklidir. Yine kukla benzetmesine dönülecek olursa, yaşlı insan kendi kendini denetleyemeyen insandır. Kendi kendini denetleyemeyen insan yaşamı da denetleyememektedir. İnsan doğasına ilişkin bir gerçekliğin bu şekilde betimlenmesi, anlaticının ölümü kabul ettiğini ve üzülmemiğini göstermektedir. Anlaticının annesinin ölmesinden üzüntü duymaması bu betimlemeye dayandırılabilir. Burada söz konusu olan mizahi öge yaşlı fakat canlı bedenlerin kuklaya benzetilmesi ve yaşlı bedenlerdeki tüm sevimsiz görüntülerin sevimlileştirilmesidir. Sevimlileştirme ise, yaşlılığın doğasındaki hoş olmayan görüntüleri bir kukla benzetmesiyle örtülü olarak gerçekleştirılmıştır.

"C'était d'abord des familles allant en promenade, deux petit garçons en costume marin, la colotte au-dessous du genou, un peu empêtrés dans leurs vêtements raides et une petite fille avec un gros nœud rose et des souliers noirs vernis. Derrière eux, une mère énorme en robe de soie marron, et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue. Il avait un canotier, un nœud papillon et une canne à la main. Et le voyant que sa femme, j'ai compris pourquoi dans le quartier, on disait de lui qu'il était distingué." (1942: 37)

Metnin bu bölümünde öne çıkan karşılık ilişkileri ise şöyle:

'une mère énorme en robe de soie marron / et le père, un petit homme assez frêle que je connais de vue.'

1. *kahverengi elbiseli koskocaman bir anne; / sonra baba; sokakta çok gördüğüm cilizca bir adam.* (Güntekin, 1953: 19)
2. *açık kahverengi ipek fistanlı, iriyarı anneleriyle, / uzaktan tanıdığım zaif nahif bir adam olarak babaları geliyordu.* (Günyol, 1959: 20)
3. *kahverengi ipekli rob giymiş sisman, iri-yarı anneleriyle / ufak tefek, oldukça zayıf babaları geliyordu.* (Tiryakioğlu, 1964: 20)
4. *sirtına kahverengi ipekli bir elbise giymiş, iri kıymı anneleriyle, / ufak tefek, çelimsiz babaları geliyordu.* (Arikan, 1967: 27)

İlk bakışta gözün pek yadırgamayacağı klasik bir aile tablosunun betimlemesi olan bu sevimli sahnede, kaynak metindeki mizahi unsur annenin iri, babanın ufak tefek, çelimsiz biçiminde bir karşılık ilişkisi oluşturularak sağlanmıştır. Aileyi oluşturan bireylerin giyiminden duruşuna得分 belirginleşen cinsiyetleri ve rolleri de yine karşılık ilişkisine dayanmaktadır. Bu karşılıklar cinsiyet ve roller gereği pek belirgindir. Gerçekte bu belirgin tarz o dönem için pek yadırganacak bir durum olmasa da, betimlemede sevimli ancak uyumsuzdur. Çevrilere bakıldığından bu uyumsuzluğun karşıt kavramlarla biraz da abartılı olarak verilmeye çalışıldığı görülür. Benimsenen çeviri yaklaşımı, çeviriler kısmen farklı da olsa, yapının yazısal bütünlüğüne uymaktadır. Burada söyle bir çıkışında bulunulabilir: Her

çeviri çevirmeninin dilsel tercihini ve sarkılığını barındırır. Fakat önemli olan yazınsal bir yapıtı yapıtın yazınsal içeriğine göre çevirmektir. Çevirilere bu açıdan eleştirel bakıldığına ise, dilsel sarkılıklara rağmen yapıtın kurgusal özelliğinden ve düşünsel içeriğinden uzaklaşmadığı söylenebilir.

“{Meursault} a reconnu le monsieur distingué au milieu d’autres.” (1942: 39)
‘le monsieur distingué’

1. *Kelli felli adam* (Güntekin, 1953: 21)
2. *zarif bay* (Günyol, 1959: 22)
3. *kibar bay* (Tiryakioğlu, 1964: 21)
4. *«kibar» bay* (Arikan, 1967: 28)

Yukarıda karşılık ilişkisi içerisinde verilen baba, bir sonraki paragrafta toplumsal ilişkiler açısından betimlendiğinde mizahi tarafıyla değil, toplumsal statüsüyle birlikte düşünüлerek verilir. Yukarıdaki ufak tefek çelimsiz baba artık kibar, zarif, kelli felli olarak çevrilir. Özgün metinle eşdeğerlilik ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde, burada seçilen sözcükler özgün metindeki sözcüğü yeterli düzeyde karşılasa da, yukarıdaki gibi keskin bir karşılık ilişkisi üretilmez; aksine ayıksılık üretilir. Yukarıda anne karşısında sırtan baba, baba karşısında sırtan annenin görsel uyumsuzluğu yoktur; tersine buradaki baba birey-toplum ilişkisi açısından karşılık oluşturur, ancak bu karşılık olağandır. Uyumsuz bir aile portresi ancak bu biçimdeki bir abartıyla olanaklıdır. Bu abartıyı en iyi biçimde vermek, onun şiddetile doğru orantılıdır. Çevirilere bakıldığına, çevirmenlerin, ailinin uyumsuzluğuna ilişkin çelişkiyi daha da abartılı vermek gibi bir çabanın içinde oldukları görülmektedir.

“Le chien, lui, a pris de son patron une sorte d’allure voûtée, le museau en avant et le cou tendu. Ils ont l’air de la même race et pourtant ils se déteste” (1942: 46)

1. *Köpek de efendisinin burnunu uzatarak, boynunu gererek kambur kambur yürüyüşünü almıştır. İkisi de aynı cinsten mahkûmlara benzerler ve böyle olmakla beraber birbirlerinden nefret ederler.* (Güntekin, 1953: 24)
2. *Köpek de efendisinin o kambur halini almış, burnu öne doğru uzamış, boynu da kasılmıştı. Sanki aynı soydanlılar. Bununla beraber birbirlerinden nefret ediyorlardı.* (Günyol, 1959: 25-26)
3. *Köpek de efendisi gibi kamburlaşmış sanki, burnunu uzatıp boynunu gererek yürüyor. İkisi de aynı soydanmış gibi, duruyorlar ama, yine de birbirlerinden nefret ediyorlar.* (Tiryakioğlu, 1964: 23)
4. *Köpek de sahibinin kambur kambur gidişini almış, burnu ilerde, boynunu uzatmış, öyle yürüyor. Sanki ikisi de aynı soydan, oysa nefret ederler birbirlerinden.* (Arikan, 1967: 32)

İki farklı canlı türünün yalnızlaşarak birbirine benzemesi, görünüşte köpeğin insanı, insanın köpeği anıştırması bir varoluş sorgulamasıdır. Bilindiği gibi varoluş felsefesine göre varoluş özden önce gelir. Burada betimlenen ve farklı türler olan insan ve köpek türsel özellik ve nitelikleriyle değil, kendi varoluşsal özellikleriyle vardırlar. Gerçekte çelişki ilişkisiyle betimlenen bu durum her ne kadar tuhaf ve bir o denli mizahi görünse de, varoluş felsefesinin temel ilkesini kurgulayan önemli bir bölümdür.

Tablonun canlandırimına bakıldığında, köpeğin yaşlı bir insanın şeklini alarak yürümesi ne denli komik ise, insanın da köpeğinin şeklini alması, yürüyüşü ve tavırlarını taklit etmesi, türlerin kendi dışına çıkması, türlerin benzeşmesi gibi açıklansa da, taklit kavramı ya da taklit ederek benzeşme, insanın ya da canlıların kendi özlerinden uzaklaşmaları anlamını taşımaktadır. Taklit eden insan her zaman olumluluğu taklit etmez. Burada olduğu gibi, bazen, olumsuzluğun taklidi de söz konusu olabilir. Kendi türünü, türdeşini değil, başka bir türü taklit etmek ve yabancılasmak bilinçli bir eylem değil, farkında olmadan olunan bir yabancılasmadır. Bir varoluş biçimini olan yalnızlaşma anlamsızlaşma değildir. Buradaki yaşlı kişinin -Salamano- köpeği ile yalnız bir yaşam sürmesi, onu öz durumundan uzaklaştırırken kendi varoluşuna yakınlaştırır. O nedenle varoluşu belirleyen işte bu uyumsuz olma halidir. Yapıtan bu bölümün insanın insanlık özüne biçimsel uyumsuzluğu ve uyumsuzlaşarak varolmayı vurgulayan felsefi düşüncenin belirginleştiği bölümdür.

Betimlemelerde dışsal görüntü öncelikle yadırgatıcı ve iğreti gelirken anlamsal olarak derinlikli ve düşünseldir. Betimlemede beliren durum gülünç olsa da anlamsal bir derinlik söz konusudur.

Çevrilere bakıldığında kaynak metnin düşünsel içeriğini bozacak veya ondan uzaklaşacak yapıların olmadığı görülür. Ancak çevrilere biçimbilgisel-morfolojik ve içeriksel açıdan yaklaşıldığından bazı farklılıklar hemen göze çarpmaktadır: Güntekin'in çevirisinde anlatıcı durumu bir yargı cümlesiyle, Günyol'un çevirisinde hikâyelendirerek, Tiryakioğlu ve Arıkan'ın çevirilerinde ise tanık olma yapısı ile vardır. Bu durum anlatının zaman boyutıyla ilgilidir. Bir başka söyleyişle, çeviriler kaynak metnin düşünsel içeriğinden uzaklaşmazken biçimbilgisel yapısından çeşitli derecelerde uzaklaşmaktadır.

SONUÇ

Camus, olumsuzu, uyumsuzu, çelişkiler içinde olanı ön plâna çıkartarak yeren bir sanat dalı ve gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan yazın türü olarak tanımlanan mizahi, saçmayı ortaya çıkarmak amacıyla kullanmaktadır. Bu nedenle yapıta yer alan mizahi öğeler güldürmekten ve eğlendirmekten uzaktır. Yaşamın

çelişkilerini, çelişkili anlarını, durumlarını ortaya koyan, belirginleştiren bu mizahi öğeler, hüzenin öğeleri olarak işlevselleşmektedir. Burada mutlak bir hüzenin vardır; mizahi öğeler ne güldürmekte ne de eğlendirmekte, en fazla gülümsetmektedir. Gülümsetirken de düşündürmektedir ve her biri yaşamın bütünlüğünü oluşturan parçalara gönderimde bulunmaktadır. Bu yönyle büyük/küçük, beyaz/siyah, dar/geniş gibi karşılıklarda vb. biçimlerde ortaya konmuş olan mizahi sahnelerin her biri, ele alınan bir konuya, çok güçlü ve belirgin bir biçimde karikatür tarzında ortaya koymaktadır.

Başta da belirtildiği gibi, özgün yapının düşünsel içeriğinin çevirilerde de eşdeğer olarak verilip verilmemiği çeviriler bütünsel ve karşılaşmalı bir yaklaşımla ele alındığında görülmektedir. Ancak bu eşdeğerlilik sözcüksel, dilbilgisel, yapısal/yapıbilgisel alanlarda farklılaşmaktadır. Bu durum şuna bağlanabilir: Çeviriler yapılrken öncelik yapının düşünsel içeriğine verilmiştir. Başka bir deyişle, Camus'ün *Yabancı* adlı yapının Türkçeye birden fazla çevrilme gereklisi yapının düşünsel içeriğidir. O nedenle çevirilerin kaynak metinle olan ilişkisi içeriksel eşdeğerlik bakımından düşünülmelidir. Çalışmada, karşılaşmalı irdelenen dört çeviri bu açıdan değerlendirildiğinde çevirilerin sözcüksel, sözdizimsel ve biçimsel açıdan farklılıklar içermesi son derece doğaldır.

Sonuç olarak yazınsal çeviri söz konusu olduğunda özgün yapının her zaman tüm eşdeğerliklerin birden gözetilerek aktarılamadığı, çevirmenin tercihi doğrultusunda, burada olduğu gibi, özgün yapının bazen çeviri yapıttı diğer eşdeğerlikler gözetilmeden sadece bir eşdeğerlik gözetilerek de aktarıldığı söylenebilir.

NOTLAR VE KAYNAKÇA

- 1 Albert Camus (1946), *L'Etranger*, Editions Gallimards, Paris.
- 2 Samih Tiryakioğlu (1964), *Yabancı*, Varlık Yayınevi, 3. Basılış, İstanbul, s.3-4.
- 3 Necmettin Arıkan (1967), *Yabancı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, s.6-7.
- 4 Reşat Nuri Güntekin (1953), *Yabancı*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- 5 Vedat Günyol (1959), *Yabancı*, Martı Yayınları, İstanbul.
- 6 Pierre Deshusses, L. Karlson, P.Thornander (1984), *Dix siècles de la littérature français* 2, XIX-XX^eme. siècles, Bordas, Paris, p. 270.
- 7 Nedret Öztokat (2005), "Varoluşçuluk: Felsefedeki Edebiyata Uzanan Bir Yol", Varoluşçu Edebiyat Dosyası, kitaplık aylık edebiyat dergisi, sayı 86, Eylül 2005, Yapı Kredi Yayınları, s.72.
- 8 Murat Demirkhan (2004), *L'Absurde et l'humour dans l'Etranger de Camus*, Littera Edebiyat Dergisi, Yayıma hazırlayan: Cengiz Ertem, S.29-42, Ankara
- 9 Ömer Özcan (2002), *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Mizah (Yergi ve Gülmece)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, s.13-15.
- 10 Albert Camus (1946), s.142.