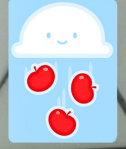


SÖZELTİ



ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI DERGİSİ
İNCELEME ARAŞTIRMA ELEŞTİRİ



İstanbul-2021/4 (Aralık/Ocak)

KÜNYE

Kurucu ve Yayın Yönetmeni:

Necdet Neydim

İletişim ve Planlama:

Semanur Ağca, Tuğçe Ören

Web Tasarımı:

Gökalp Koçak

Logo Tasarımı:

Gökçe Akgül

Dergi Tasarımı:

Burak Özkaracahisar

Kapak Tasarımı:

Burak Özkaracahisar

Editörler Kurulu:

Alev Bulut, Asalet Erten, Şehnaz Helvacılar, Yeşim Tükel, Filiz Şan

Düzeltili Ekibi:

İrem Tunay, Semanur Öztürk, Tuğçe Ören

Yayın Kurulu:

Necdet Neydim, Asalet Erten, Hikmet Asutay, Şirin Yener, Mümtaz Kaya, Erkan Çer

Yazı ve Araştırma Kurulu:

Büşra Yaman, Enise Eryılmaz, Ensa Filazi, Fatih İkiz, Göksevenin Abdal, Melisa Ayşegül Çal, Meltem Kılıç, Neslihan Demez, Rüya Tunçel, Tülin Sadıkoğlu, Zehra Aydın Koçak

Makale, Araştırma ve Çevirisi Yayınlananlar:

Burak Özkaracahisar, Büşra Yaman, Çağla Konuk, Enise Eryılmaz, Fatma Yücel Dinç, Ferhan Öztürk, Hatice İnci, Manuela Volz, Merve Hatipoğlu, Rüya Tunçel, Semanur Ağca, Sibel Gürsoy, Tuğçe Ören

Sözelti

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Dergisi

İnceleme, Araştırma ve Eleştiri

ISSN: 2718-0573

www.sozelti.com

Önsöz.....	I
Bu Sayımızda.....	III

ÖZGÜN YAZILAR

Distopya ve Gençlik Edebiyatının Kesişim Kümesindeki Dünya - Ferhan Öztürk	2
Her Şey "Fantastik" Midir? Fantastik Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Türüne Yönelik Tanımlayıcı Bir Yaklaşım - Manuela Volz.....	18
Ütopya Yukarı, Distopya Aşağı - Sibel Gürsoy.....	26
Fantastik Türde Şiirsel Bir Hikâye Olan <i>The Gruffalo'nun Sessel</i> Özellikleri Açısından Karşılaştırmalı Bir Çeviri Eleştirisi Denemesi - Fatma Yücel Dinç.....	32
Sinemadan (?) Çocuk Romanına Uzanan Dolambaçlı Bir Yolculuk - Büşra Yaman...48	
Roald Dahl'ın Charlie'nin Büyük Cam Asansörü Romanının Türkçe Çevirilerinin Yeniden Çeviri Varsayımı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Çözümlemesi - Merve Hatipoğlu.....	59

MAKALE ÇEVİRİLERİ

Distopya - Tuğçe Ören.....	92
Harry Potter ve Sıradanın Sıradışılığı - Çağla Konuk.....	109
Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Metinlerarasılık.....	137

KİTAP TANITIMI

Almanya'daki Çocuk Kitabı Piyasasında "Fantastik" Türüne Dair Yenilikler: <i>Barbara Rose'dan Das Bücherschloss - Das Geheimnis der magischen Bibliothek</i> (2021).....	163
--	-----

ÖYKÜ ÇEVİRİLERİ

Momotaro'nun Macerası - Burak Özkaracahisar.....	168
Prensesi Kurtarmak İsteyen Ejderha - Hatice İnci.....	171
Alabalık Habercisi - Tuğçe Ören.....	180

ÖZGEÇMİŞLER



Önsöz

Merhaba,

Sözelti, tam bir yıldır yayın hayatında ve bu bir yıl içinde bu sayıyla birlikte dördüncü sayıya gelmiş oluyoruz. Sayılar az ya da çok olabilir ama böylesi bir popüler bilimsel bir dergiyi teklemekten buraya getirmek bile önemli. Alanda çalışan veya alana ilgi duyan arkadaşların katkı yapma istekleri mutlandırıcı.

Ergen edebiyatından masala uzanan bir çizgide dosya konularımız oldu. Bu konularda çeviri ve telif birçok dosya geldi elimize. Dosyaların çokluğunun yanı sıra nitelikli içerilerinin olması alanda öncü ve yeni pencereler açan çalışmaların varlığıyla gerçekleşti. Ancak şu gerçeğin altını çizmeden geçmemek gerekiyor. Türkiye’de hala çocuk ve gençlik edebiyatı gerçek bir araştırma alanı olmayı beceremedi ve bu alanda yapılan çalışmalar sadece didaktik içerikli, eğitim bilimsel çalışmalar. Bu nedenle dergimizin makalelerinin önemli bir bölümü çeviri. Bizler yeni pencereler açmak, araştırmacılara yeni bakış açıları sunmak, alana ilgi duyanları da evrensel bilgilerle donatmak düşüncesiyle bu çalışmalarını gerçekleştiriyoruz ve bu çabamız bitmeksizin devam etsin istiyoruz. Bu yıl boyunca desteğinizi hiç eksik etmediniz. Müteşekkirimiz. Hep devam etsin.

Bu sayımızda fantastik ve distopya üzerine yapılmış çalışmalarını yayımlıyoruz. Muhtemelen bir sonraki sayımızda da bu konu devam edecek.

Araştırmalarıyla bize destek olmak isteyen arkadaşlar sadece dosya konusunda değil, farklı konularda araştırmak çalışmalarını gönderebilirler. Bu konudaki ölçütümüz başta yayımladığımız manifestoda bulunmaktadır. Çalışmalarınızı bekliyoruz.

Sayının gerçekleşmesinde emeği geçen arkadaşlarımın hepsine gönülden teşekkür ediyorum. Onlar olmasaydı bu çalışmalar gerçekleşmezdi.

Sizlere mutlu, sağlık içinde bir yıl diliyorum. Gelecek yıl hepimize umut ve güzellikler getirsin.

Saygı ve sevgilerimle

Necdet Neydim



Bu Sayımızda

Sözelti Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Dergimiz’in dördüncü sayısı siz kıymetli okurlarımız için yayımlandı! Bu sayımız 2021 Aralık ve 2022 Ocak ayı olarak karşımıza çıkıyor; böylece hem yılın son sayısı hem de gelecek yılın ilk sayısı olma özelliğini taşıyor.

Dördüncü sayımızın dosya konusu “**Fantastik ve Distopya**” olarak sunuluyor. İçerisinde 6 özgün yazı, 3 makale çevirisi, 1 kitap tanıtımı ve değerlendirme yazısı ve 3 öykü çevirisi yer alıyor.

Özgün araştırma ve değerlendirme yazılarıyla başlayan dergimizde araştırmacılardan ilk olarak karşımıza çıkan Ferhan Öztürk, kaleme aldığı “Distopya ve Gençlik Edebiyatının Kesişim Kümesindeki Dünya” adlı çalışmasıyla dosya konumuz üzerine ufuk açıcı bir yazı sunuyor. Ardından Manuela Volz, ele aldığı “Her Şey 'Fantastik' Midir? Fantastik Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Türüne Yönelik Tanımlayıcı Bir Yaklaşım” başlıklı yazısı ile fantastik edebiyata dair tanım ve örnekler üzerine siz okuyucularımızı besleyecek önemli bilgiler sunuyor. Sibel Gürsoy “Ütopya Yukarı, Distopya Aşağı” ve Fatma Yücel Dinç “Fantastik Türde Şiirsel Bir Hikâye Olan The Gruffalo’nun Sessel Özellikleri Açısından Karşılaştırmalı Bir Çeviri Eleştirisi Denemesi” başlıklı yazısı ile yine dosya konumuz üzerine farklı bir bakış açısı kazandırıyor. Devamında Büşra Yaman’ın kaleme aldığı “Çeviri Çocuk Romanına Uzanan ‘Fantastik’ Yol” çalışmasıyla çocuk edebiyatı romanlarında fantastiğin kapıları aralanıyor. Bölümün sonunda ise Merve Hatipoğlu “Roald Dahl’ın Charlie’nin Büyük Cam Asansörü Romanının Türkçe Çevirilerinin Yeniden Çeviri Varsayımı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Çözümlemesi”

başlıklı keyifli yazısıyla, bir fantastik edebiyat örneğini çeviri değerlendirmesi açısından ele alarak sizlere aktarıyor.

Dergimizin ikinci bölümünü oluşturan makale çevirileri, çocuk ve gençlik edebiyatı alanında gerçekleştirilen önemli araştırmaları barındırıyor. Tuğçe Ören'in "Distopya"; Çağla Konuk'un "Harry Potter ve Sıradanın Sıra Dışılığı" ve Rüya Tunçel'in "Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Metinlerarasılık" başlıklı makale çevirileri Türkçeye kazandırılarak alana katkı sağlıyor.

Kitap tanımı bölümünde "Almanya'daki Çocuk Kitabı Piyasasında 'Fantastik' Türüne Dair Yenilikler: Barbara Rose'dan Das Bücherschloss - Das Geheimnis der magischen Bibliothek (2021)" başlıklı tanıtım ve değerlendirme yazısı ile Manuela Volz konduğumuz oluyor.

Dergimizin son bölümünü ise çocuklar için Burak Özkaracahisar'ın "Momotaro'nun Macerası; Hatice İnci'nin "Prensesi Kurtarmak İsteyen Ejderha" ve Tuğçe Ören'in "Alabalık Habercisi" başlıklı Almancadan Türkçeye kazandırmış oldukları öykü çevirileri oluşturuyor.

Ne mutlu bize bir yıllık bir dergi olduk ve şimdi dördüncü sayımızı sizlere sunuyoruz. Bu yolculuğumuzda bizimle yürüyen, bizi takip eden, fikirler ve görüşler sunan bütün okuyucularımıza gönülden teşekkür ediyoruz.

Yine bu sayımızda emeği geçen tüm araştırmacılarımıza, çevirmenlerimize ve editörlerimize teşekkür ediyor ve siz kıymetli okuyucularımıza keyifli okumalar diliyoruz.

İletişim ve Planlama Ekibi

ÖZGÜN YAZILAR



**Distopya ve Gençlik Edebiyatının Kesişim Kümesindeki
Dünya
*Antilop ve Flurya***

Ferhan Öztürk

Günümüzün yazarları ve okurları tarafından tercih edilen ve sevilen anlatı türlerinden olan Distopya'nın bu konuma ulaşmasında birçok önemli faktör vardır. Yazarlar açısından distopya henüz olmamış olanın seyrini deneyimleyebilecekleri bir uzam sağlamakla¹ beraber aynı zamanda bugünün dünyasını eleştirebilme imkanı² da sunmaktadır. Bu olanakların yanında çoğu zaman edebiyatın kendisinin de alt türleri üzerinden bir öğreticilik işlevine aracı olabilmesi, gerçek bir iletişim ortamı sağlaması³ ve hatta kimi algıların⁴ çıkış noktasını oluşturabilmesi nedeniyle de yazın ve distopya beraberce işlevsel açılımlar sağlamaktadır. Bu yazı Distopya'nın gençlik edebiyatı açısından cazip olabilecek bazı özelliklere sahip olduğunu iddia etmektedir. Bu özellikler distopik anlatıyı yazınında sıklıkla kullanan ve ana akım dünya edebiyatın önemli temsilcilerinden Kanadalı yazar Margaret Atwood'un **Antilop ve Flurya** adlı romanı⁵ üzerinden incelenmiştir. Bu sayede toplumsal olana dair nasıl bir eleştiri ve gelecek öngörüsü ortaya konulduğu irdelenmiş ve bu eserin gençlik edebiyatı kapsamında değerlendirilebileceği iddiası delilleriyle ortaya konmaya çalışılmıştır.

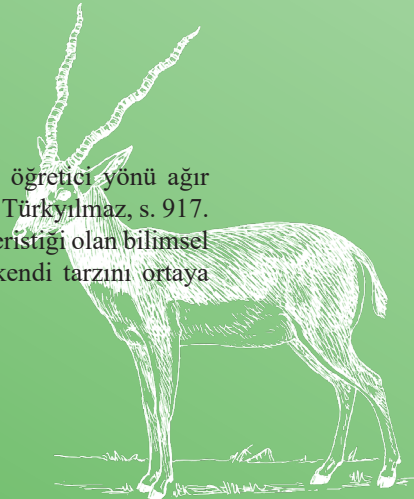
1 Kuźnicki, s. 129.

2 A.e. , s. 121.

3 Altun, s. 26.

4 Öğretmenlerin çocuk ve gençlik edebiyatını eğitici ve öğretici yönü ağır basan edebi eserler olarak görme eğilimlerine dair bkz. M. Türkyılmaz, s. 917.

5 Bu romanı ile M. Atwood distopya türünün temel karakteristiği olan bilimsel motif psikolojik ve duygusal olan ile harmanlamış ve kendi tarzını ortaya koymuştur. Bkz. Kuznicki, a.g.e. , s. 127.



Söz konusu romanın anlatı atmosferine girmeden önce değerlendirilmesi gereken önemli bir sorunsal vardır ki o da gençlik edebiyatının çerçevesini belirlemektir. Bu konuda birçok fikir ayrılığı olsa da ortak olan mesele gençlik edebiyatı tanımının merkezinde yaş faktörünün kilit rol oynamasıdır. Kimilerine göre 19-40 yaş arası kitle genç yetişkin olarak tanımlanırken⁶ kimilerine göre de 15-24 yaş arası insan tanımı⁷ ön plana çıkmaktadır. Yaş meselesinde olduğu gibi gençlik edebiyatı tanımının kendisi de değişkenlik göstermektedir. Buna göre modern hayatın bir yansıması olarak ruhsal olgunlaşma yetişkin dönemin sınırlarını belirsizleştirmekte hatta bu süre kimi kişilerde hayatın oldukça geç dönemlerine kadar uzayabilmektedir.⁸ Benzer şekilde gençlik edebiyatı tanımı başkaca parametreler de içermektedir.

Buna göre, “gençler için... gençler tarafından... hem gençler hem de yetişkinler tarafından okunan bazı eserler” bu tanıma girebileceği gibi “gençliğin zevk aldığı konuları kapsayan eserlerin tümü”⁹ olarak da düşünülebilir. Böylesi eserlerde anlatıcı kendi geçmişinin muhasebesini geçmiş zaman anlatımı üzerinden yapmaktayken aynı zamanda şimdiki zaman kullanımı ile de genç olmanın kırılğan doğasına ve dönemine atıfta bulunur.¹⁰ Hatta yetişkin edebiyat örneklerinde de kimi kahramanlar geçmişe giderek yaşananların birer değerlendirmesini yapar ve yeni farkındalıklar geliştirirler. Gençlik edebiyatında da benzer temalar görülebilir. Dolayısıyla anlatıcının yaşı belli bir eseri sadece yetişkin ya da gençlik edebiyatı olarak tanımlamak için yeterli bir ölçüt oluşturmaz. Bu nedenledir ki gençlerin kendilerinden bir şey bulabildikleri ve şu ana odaklanan bir anlatıcı ile geçmişini değerlendiren bir kahramanın hikâyesinin çağdaş gençlik edebiyatı

6 Tilghman, s. 10.

7 Neydim, s. 15.

8 Tilghman, s.11.

9 Neydim, s. 15.

10 Tilghman, s. 10-11.



olarak anlaşılabilceğine vurgu yapılabilir.¹¹ Kuşkusuz bir eserin kendini genç hissettirmesinde kullanılan mizahi ve alaycı dilin de etkisi olacaktır¹²; zira yaşananların anlamlandırılmasında mizahi bakış açısı ve dilin insan algısının derinlerine nüfuz edebilme gücü oldukça yüksektir.

O halde gençlik edebiyatında distopyayı bu işlevselliğe ulaşmada daha tercih edilir bir tür olarak ortaya koymanın delilleri nasıl ortaya konabilir? Distopya'nın konusunu temelde toplumsal zayıflıklardan aldığı düşünmek yanlış olmaz. Böylece distopya bu tür toplumsal sorunların çıkış noktalarına daha dikkatlice bakabilmek için işlevsel bir uzam sağlamış olur. Anlatıdaki kahramanlar üzerinden derinlikli bir farkındalık ve yaşantılama duygusu sağlanmış olur. Betimlenen toplumsal hayat özellikle genç okuyucunun günlük hayatı açısından benzer özellikte olabileceğinden söz konusu anlatı kendine sadık ve ilgili okurlar bulmakta sıkıntı çekmeyecektir.¹³ Gençlerin kendilerine oldukça yakın buldukları böylesi distopik anlatılarda betimlenen karamsar ve olumsuz toplumsal hayat yine de bir umut barındırmaktadır; ve bu umut kendini metin ile özdeş hisseden genç okurun fark oluşturabileceğini idrak etmesiyle şekillenir. Ayrıca distopya edebiyatında çevresel koşulların neden olabileceği küresel sorunlar sıklıkla işlenen temalardandır. Bugünün gençleri de zaten çevre sorunlarının yıkıcı etkilerinin görüldüğü olayları ister bizzat ister teknolojinin sağladığı uzağı yakınlaştırma olanakları nedeniyle tecrübe etmektedirler. Bunun yanında teknolojinin insan hayatını dönüştürmesi, çeşitli izleme ve gözetim sistemlerinin hayatları sürekli takip etmesi ve insan biyolojisini ilgilendiren politikaların etkilerinin olası sonuçları gençlerin hayatını yakından ilgilendirmektedir.

11 A.e. , s.15.

12 A.e. , s.36.

13 Wynne, s. 14-19.



Dolayısıyla, bu konuların arka planı oluşturduğu anlatılar ve benzer koşulları deneyimleyen anlatıcılar gençlerin kolaylıkla özdeşim kurabilecekleri nitelikler olmaktadır. Zaten yapılan bilimsel araştırmalar da bu ilginin sebeplerini bu özdeşliğe bağlamaktadır. Böylece farklı şartların (savaş görmemiş ve zorluklarını yaşamamış) nesli olan bu gençler yetişkinlerden farklı olarak dünyanın sorunlarına daha farklı gözle bakabilme imkânı bulmaktadırlar.¹⁴

Distopya edebiyatının gençlere sıcak gelmesinin bir başka nedeni de didaktik metinler olmayışları ve bir anlamda olgunlaşmayı sembolize etmeleridir. Yetişkinlere yönelik içeriğe kıyasla distopik anlatılar yetişkinlerin sisteme teslim olmuş yanlarını ve içinden çıkamadıkları çıkmazları daha başarılı betimlemekte ve gençlerin bu tabloyu daha gerçekçi ele alarak değerlendirebilmelerini sağlamaktadır. Bunu yaparken de salt ahlakçı ve öğretici olmamayı da başarabilmektedirler.¹⁵ Ayrıca gençlik edebiyatında distopya türünün tercih edilmesinin sebepleri arasında çocukluk dönemi masumiyetinden gençlik dönemi olgunlaşmasına geçişi ve farkındalık gelişimine olan katkısını başarıyla betimleyebilmesi sayılabilir.¹⁶ Bu geçişte önemli rol oynayan aşk üçgeni meselesinin¹⁷ gençlik edebiyatında sıklıkla kullanılıyor olması hem distopya anlatısının dinamiklerinin şekillenmesinde hem de kahramanların kendilik bilinçlerinin oluşumunda önemli katkılar sağlamaktadır.

O halde yukarıda sunulan delillerin ışığında **Antilop ve Flurya** romanını nasıl konumlandırmak gerekir? Margaret

14 Finnsson, s. 4-22.

15 A.e. , s. 8.

16 A.e. , s. 19.

17 A.e. , s. 16. Romanda benzer bir aşk üçgeni Jimmy-Antilop-Flurya arasında mevcuttur ve olayların çözülmesinde kilit rolü oynamaktadır.



Atwood'un 2003 yılında yayımlanan bu romanı bir yetişkin tarafından yetişkinlere yönelik yazılan bir edebiyat eseri kapsamında algılanmasına rağmen gençlik edebiyatının distopya çatısı altında değerlendirilebilmesine yönelik unsurları da bünyesinde taşımaktadır. Bu türün başarılı bir temsilcisi olan Margaret Atwood bu eserindeki anlatı (ve genç anlatıcı Jimmy) üzerinden önemli açıklamaları olan toplumsal eleştirilerini ortaya koymuş ve hikâyesinin merkezine çocuk ve gençleri almıştır. Bu çalışmanın savunduğu olguları metinsel referanslar üzerinden incelemeyen önce yazarın kendisinden kısaca bahsetmek faydalı görülmektedir zira yazarın ruhsal biyografisi eseri şekillendiren unsurlar içerisinde sayılmaktadır. Margaret Atwood günümüz edebiyat dünyasında kendine sağlam bir yer edinmiş başarılı bir yazar olarak günümüzün toplumsal gerçeklerini iyi gözlemleyen ve çıkarımlarını maharetli kurmaca ayrıntılarla okura aktarabilen çok yönlü bir yazardır. Yazınındaki katmanlı anlatım ile mitlerden ve başka anlatı türlerinden faydanmış ve metinlerarası bir yaklaşım benimsemiştir.

Dilin önemini gözler önüne seren yaklaşımı ve bu edinçteki ustalığı ile kimlik sorunsalını da önemseyen bir yazar olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁸ Yazar, dili ve roman türünü ahlaki konuları ele alabileceği faydalı araçlar olarak görmekte ve etik olana değinmemenin mümkün olmadığını düşünürken ahlakçılık yapmaktan da uzak durmaktadır.¹⁹ Romanın araçsal yönünden²⁰ faydalanırken insanı anlama çabasını güzelleme yaparak hedefinden saptırmamakta ve insanın karanlık taraflarını da anlatısına dâhil etmeye özen göstermektedir.²¹ Tüm bunların yanında da insana dair umudunu canlı tutmaya gayret

18 Sipahioğlu, s. 31-35.

19 Mead, 2017.

20 Wolmark, s. 159.

21 Raymond, s. 23-25.



göstermektedir.²² Atwood, **Antilop ve Flurya** 'da popüler ve çağdaş anlatı biçimlerini birbirine harmanlayarak distopya türüne bir kazazede-kurtulan anlatısı, gerilim - aksiyon unsurları ve merkeze de romantik bir hikâye yerleştirmiştir.²³ Aynı zamanda küresel endişeler²⁴ barındıran bu roman *varsayımsal* (spekülatif) kurgu olarak tanımlanırken²⁵ romandaki olayların benzerlerinin başka zamanda veya yerde yaşanmış olduğu veya yakın zamanda gerçekleşebileceğine dair güçlü belirtileri olan olaylar bütünü olarak görüldüğü²⁶ söylenebilir. **Antilop ve Flurya** romanının model aldığı örnekler arasında John Wyndham'ın bilim fantazi kitabı **Triffidlerin Günü**, Jonathan Swift'in **Gulliver'in Gezileri**, H.G.Wells'in **Doktor Moreau'nun Adası** ve Mary Shelley'nin **Frankenstein** eserleri sayılabilir.²⁷ Ayrıca Atwood okurlarını şaşırtarak normalde distopik, eril ve bilimsel söyleme daha yakın görülebilecek bir erkek kahramanı ilk defa (kendisi eserlerinde kadın kahramanlar tercih etmektedir) bu romanında başkişi yapmıştır. Böylece kadın ve erkek her iki cinsiyetin de toplumsal zararlardan uzak olmadığını göstermek ve psikolojik mağduriyetin cinsiyet ötesi bir konu olduğunu ortaya koymak istemesi iddia edilebilir.²⁸

22 Mead, a.g.e. , 2017.

23 Bloom, s. 95.

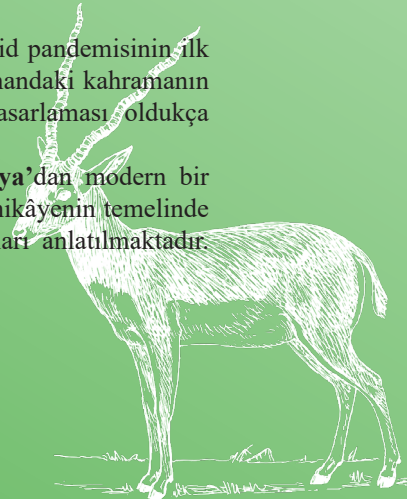
24 Demir & Arvas'ın tanımına göre bu roman *küresel roman* olarak değerlendirilebilir. Buna göre böylesi bir roman küresel sorunları ele alan, distopik bakış açısına sahip, dilin daha sade ve anlaşılır kullanıldığı, kolay çevrilebilen ve farklı coğrafyalarda eşzamanlı bir yayınlama stratejisi ile okura ulaşan metindir. Bkz. s.171.

25 Atwood, 2017, s. 18-19.

26 Bloom, s. 124. Bu yazının düzenlenişi esnasında Covid pandemisinin ilk çıkış iddiaları arasında laboratuvar kaynaklı oluşu ile romandaki kahramanın öldürücü bir ilacı dünya nüfusunu yok etmesi için tasarlaması oldukça düşündürücü benzerlikler olarak algılanmıştır (y.n).

27 S. Sipahioğlu da tez çalışmasında **Antilop ve Flurya**'dan modern bir **Frankenstein** anlatısı olarak bahsetmektedir. Buna göre hikâyenin temelinde yanlış yönde ilerleyen genetik çalışmaların kötü sonuçları anlatılmaktadır. Bkz. Sipahioğlu, s. 70.

28 Sipahioğlu, s. 1-6.



Söz konusu romanı gençlik edebiyatı özellikleri üzerinden temellendirmeye gelindiğinde karşımıza birçok ortak nokta çıkmaktadır. Öncelikle romanın hikâyeleştirdiği olaylarda ön planda tutulan Jimmy, dahi arkadaşı Flurya ve sevdiği kız Antilop vardır. Birbirine yakın yaşlarda olan bu üç arkadaş 6 yaş ile genç yetişkin dönemlerindeki halleriyle betimlenirler. Her biri içerisinde yaşadıkları aile ve toplum içerisinde görmezden gelinmiş ve toplumsal sorunlardan nasibini almış karakterlerdir. Roman bu yönüyle gençlik edebiyatı kapsamı içerisinde değerlendirilebilir. İleri teknolojinin hüküm sürdüğü kapitalist ve ataerkil bir toplum içerisinde şekillenen anlatı şimdiki ve geçmiş zaman arasında gidip gelmektedir. Yer ve zaman muğlak bırakılmış olsa da verilen ipuçlarından Amerika'nın doğu yakasında bir yerde 1999 (küresel felaket beklenenden daha yakın gelmiştir!) yılı civarında doğduğu düşünülen Jimmy, yirmi sekiz yaş civarında dahi bilim adamı ve arkadaşı Flurya tarafından tasarlanmış biyolojik felaketin mağduru ve dünyada yaşayan tek insan olarak kalır.²⁹ Böylece Jimmy başka insanların varlığına olan derin özlemini fark eder. Bu durum Jimmy'nin içerisinde bulunduğu çifte bilinç durumu ile açıklanabilir.³⁰ Jimmy, Kar Adamı (kendine yeni bir isim takmıştır) olarak kendi içindeki öteki ile küçük bir toplum olmaya çalışmaktadır ki bugünkü varlığını Jimmy olduğu zamanları değerlendirerek anlamlandırabilsin. Bu anlayış aslında benliğin özünün toplumsallıkta yattığı savını desteklemektedir.³¹ Kahraman Jimmy kendi geçmişinin muhasebesini yaparken aynı zamanda içerisinde yaşadığı toplumu da okurun idrakine sunar.

29 Bloom, s. 94.

30 Howells, s. 172.

31 Tek olan benlikte anlam üretilemezken diğer nesnelere bizleri çoğaltarak toplumsallaştırır. Nesnelere birbiri ile olan etkileşimi toplumu dönüştürmekteyken dönüşen bu toplum içinde ortaya çıkan ilişkiler de toplumdaki bağımsız olarak incelenemez. Sembolik Etkileşimcilik hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Blumer, 2004, b.a.



Sözü edilen toplumun mekânsal olarak ayrıştığı gözlemlenmektedir. İnsanlar Modüller/Siteler ve Avam Diyarı adlı iki farklı yerleşim alanında yaşamaktadırlar.³² Daha elit, zengin ve zeki insanlar Modüllerde/Sitelerde yüksek güvenli ve etrafı çevrilmiş olarak yaşarken daha tekinsiz, sistem açısından tehlikeli ve ortalama halk Avam diyarında ikamet etmektedir. Modüllerde/Sitelerde hayat her manada steril ve tehlikesizdir. Üst düzey insanların yaşadığı bu yerlerdeki evlerin eşyaları dahi reproduksiyon mobilyadan oluşmaktadır.³³ Avam diyarının bu insanlar açısından tehdit oluşturması nedeniyle güvenlik görevlileri modüllerden/sitelerden çıkılacağı zaman bireylere eşlik etmektedirler. Romanda modüllere/sitelere dair anlatım daha az iken Avam Diyarına daha çok yer ayrılmıştır.

Buna göre Avam Diyarı'nda "kamu güvenliği sağlam değildi... Ayrıca keşler, gaspçılar, dilenciler, deliler"³⁴ bolca vardır. Çocukların daha başıboş olduğu bu yerde yapılan eylemlerin tek gözeticisi ebeveynlerdir, güvenlik değil;³⁵

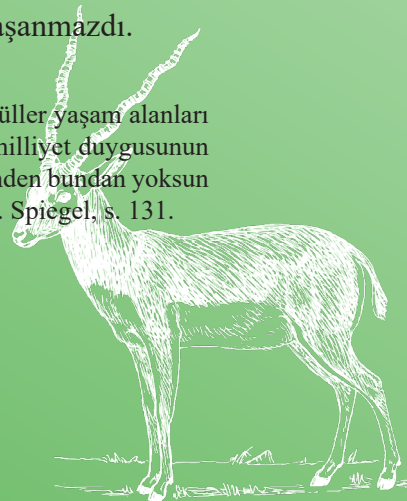
'Sıra sıra uzanan rengi solmuş binalar, küçücük balkonlu apartman daireleri, parmaklıklara asılmış çamaşırlar, bacalarından duman tüten fabrikalar, taş ocakları. Herhalde yüksek ısı çöp yakma fırını olan bir şeyin yanındaki dev çöp yığını... Neon ışıklarıyla bezeli bir sokaktaki barlar, kızların takıldığı mekânlar ve tarihi eser gibi görünen sinema... Avam Diyarı'nda her şey öyle sınırsız, öyle geçişken, öyle nüfuz edilir, öyle ardına dek açık görünüyordu ki... Sitelerdeki inanışa göre, Avam Diyarı'nda ticaret dışında ilginç hiçbir şey yapılmazdı: Zihinsel bir hayat yaşanmazdı.

32 Zekâ ve para kazanma hırının şekillendirdiği bu Modüller yaşam alanları olarak milliyet temelli değillerdir. Hâlbuki aidiyet adına milliyet duygusunun önemli oluşu ve ulus devletinin bir nevi baba işlevi gördüğünden bundan yoksun kalan bireyin ise aidiyet geliştiremeyeceği iddiası için bkz. Spiegel, s. 131.

33 Atwood, 2018, s. 47.

34 A.e. , s. 48.

35 A.e. , s. 98.



Ticaret yapıldı ve bol bol suç işlenirdi, o kadar.³⁶

Avam Diyarı'nın havası “daha çok çöp” ve “hava temizleyici kulelerin”³⁷ azlığından dolayı pistir ve bu nedenle de adeta bulaşıcı hastalık mikropları ile kaynayan “dev bir Petri kabı”³⁸ gibidir. Kısacası, sitelerde yaşayan Jimmy gibilerin “ne yapacağını, nasıl davranacağını”³⁹ bilemeyeceği tekinsiz bir ortamdır.

Mekânsal ayrışmanın olduğu bu toplumda sınıfsal ayrışma da had safhadadır. İnsanlar büyük teknolojik şirketlerin bünyesinde çalışacak nitelikteyse Modül/Sitelerde yaşamakta ve çocukları da buradaki okullarda eğitim görmektedir. Bu çocukların ise sayısal ve sözel yeteneklerine göre okullara yönlendirilmeleri bireylerin ayrışma düzeylerini ortaya koymak bakımından önemlidir. Zeki öğrencilere sahip okullara daha çok imkânın sunulması alışıldık bir durumdur. Öğrenciler de bu ayrımı davranışlarıyla beslemekte ve bir öğrencinin kendi okullarından “olmadığını - üstelik açıkça hor gördükleri bir okulda okuduğunu – öğrenince, onunla ilgilenmeyi kesmektedirler. Kendi fakültelerinden öğrencilere türdeş, geri kalan bütün insanlarsa tanımsızlar diyorlardı.”⁴⁰ Üniversiteyi bitirdikten sonra da öğrenciler zekâ seviyelerine göre işlere girmekte ve üst seviyede çalışanlara üst düzey imkânlar sağlanmaktadır. Jimmy'nin kendisi ortalama zekâyâ sahip bir kişi olarak zeki ebeveynlere ve dâhiyane zeki bir arkadaşâya sahip olmanın avantajlarını kullanarak üst düzey bir hayatı hak etmese(!) de nimetlerinden faydalanmaktadır. Bir taraftan da annesi Avam Diyarına kaçmış biri olarak “Jimmy güvenilir değildi, güvenlik riskiydi, lekeliydi”⁴¹ ve sürekli gözetim altında tutulmaktadır.

İş yaşamında ise gizli ve tehlikeli bağlantılar sıkı bir

36 A.e. , s. 233-234.

37 A.e. , s. 330.

38 A.e. , s. 329.

39 A.e. , s. 234.

40 A.e. , s. 246.

41 A.e. , s. 218.



şekilde takip edilmekte ve acımasızca cezalandırılmaktadır. Üst düzey teknolojik gelişmelerin ve buluşların rekabet ortamı içerisinde sürdürülmesi nedeniyle şirketler arası takip ve kontrol had safhadadır. Jimmy'nin annesinin üst düzey bilgilere sahip biri olarak kaçmış olması nedeniyle Jimmy ve babası uzun süre takip edilmiş ve sorgulanmışlardır. Özellikle Jimmy belli aralıklarla güvenlik görevlileri tarafından ziyaret edilmektedir. Diğer yandan arkadaşı Flurya'nın babası da bir suikaste kurban gitmiş görünmektedir. Her ne kadar bir Avam Diyarı üst geçidinden geçerken düşmüş gibi gösterilse de oğlu babasının bildiği şeylerden ötürü öldürüldüğünü düşünmektedir. Vitamin haplarının içine eklenen hastalık yapıcı virüslerin varlığını halka açıklamayı düşünen babasının satışların uğrayacağı zararı göze almak istemeyen karanlık odaklarca susturulmuş olma ihtimali yüksektir. Babasının halka açılma niyetini bilen iki kişiden birinin eşi diğerinin de arkadaşı oluşu Flurya'nın zihninde şüphelerin onların üzerinde toplanmasına neden olur. Bu tespitlerin açıkça ortaya çıkardığı şey toplumda rekabet, güvensizlik ve kapitalist anlayışın günlük yaşamı derinden etkileyen kıstaslar olmasıdır. Yakın ve ailevi bağlar bu kıstaslardan zarar görmekte ve bireyler birincil olarak bu kıstasların gölgesi altında yaşam sürmektedirler.

Bu toplumda ahlaki zaafılar da had safhadadır. Daha uzak coğrafyadaki küçük yaştaki çocuklar ihtiyaç sahibi aileleri tarafından insan tacirlerine satılmakta ve bir daha da kendilerinden haber alınamamaktadır. Özellikle kız çocuklarının porno endüstrisinin sömürdüğü görüntüleri Jimmy'nin ve benzerlerinin ekranlarını doldurmakta ve onlarca defa seyredilerek sömürülmelerine katkıda bulunmaktadır. Jimmy ve Flurya yaşlarında nice genç çocuk bu tarz sitelerin müdavimleri arasındadır. Yaptığı eylemin ahlakiliğini hiç sorgulamamış olan Jimmy bir gün bu sitelerden birinde gördüğü kız çocuğundan çok



etkilenir çünkü küçük kız aniden “dönüp kameraya, izleyicinin gözlerinin içine baktı... Jimmy’nin gözlerine, içindeki gizli kişiye baktı. O bakış *seni görüyorum*, diyordu. *İzlediğini görüyorum. Seni tanıyorum. Ne istediğini biliyorum.*”⁴² Bu bakışa muhatap olduğunu düşünen Jimmy gördüğü o kızı unutamaz ve daha ileride bir gün o kız olduğunu düşündüğü Antilop ile karşılaşır. Antilop’u kendi amaçları için kullanmak üzere izini sürüp bulan Fluryadır ve zamanında Jimmy’nin de ondan etkilenmiş olduğunu farkındadır. Antilop ile duygusal bir ilişkiye giren Jimmy için bu kız diğer sevgililerinden çok farklı ve özeldir.

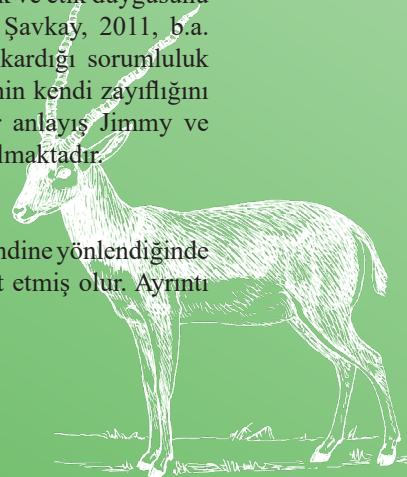
Benzer şekilde Flurya da Jimmy için gizemli bir kişilik olmuştur. Flurya’nın yıkıcı niyetlerini ve gizli planlarını birçok belirtiyeye rağmen fark edemediği için kendine kızmaktadır, “Flurya’nın buzdolabı mıknatıslarındaki değişimden bahsedebilirdi aslında. Buzdolabı mıknatısları, sahipleri hakkında pek çok ipucu verir. Ama o sırada onlar üstüne pek düşünmüyordu.”⁴³ İşte böylesi bir toplumda kişiliği şekillenmiş olan Jimmy küresel felaket sonrası hayatta kalan tek insan olarak kalacak ve insanlığını karşılaştıracağı kimseyi bulamayacaktır, “Beyni büyüdü mü, yoksa küçüldü mü? Bilmiyor, çünkü kıstas olarak kullanabileceği bir başkası yok. Siste kaybolmuş biri o. Etrafında karşılaştırmalı değerlendirmede kullanabileceği bir şey yok.”⁴⁴ Bu süreçte Jimmy, Kar Adamı olarak kendisiyle ilgili içe bakış geliştirerek davranışlarını değerlendirmektedir.

Kendini bir özne benlik⁴⁵ olarak değerlendirdiğinde “biraz da 42 A.e. , s. 117-118. Öteki’nin yüzünün kişideki sorumluluk ve etik duygusunu uyandırdığına dair yaklaşımın tartışıldığı eser için bkz. Şavkay, 2011, b.a. Emmanuel Levinas’ın insan yüzünün diğerinde açığa çıkardığı sorumluluk hissi ve bu his üzerinden kurulacak ilişki biçimi için kişinin kendi zayıflığını ve savunmasızlığını kabul etmiş olması gerektiğine dair anlayış Jimmy ve Antilop arasındaki ilişkinin doğasını anlamaya yardımcı olmaktadır.

43 A.e. , s. 394.

44 A.e. , s. 277.

45 Buna göre bireyin eylemi kendisinden kaynaklı olarak kendine yönlendiğinde yani özne olarak hareket ettiğinde özne benlik ile hareket etmiş olur. Ayrıntı



kıskançlıkla Jimmy o zamanlar kendine amma güveniyormuş, diye düşünüyor.”⁴⁶ Hâlbuki Jimmy bir nesne benlik⁴⁷ olarak kendisini değiştirmeye iten şartları ve kişileri değerlendirdiğinde geldiği noktayı görebilmektedir;

‘Adım Kar Adamı’ dedi Jimmy; bu adı düşünüp taşınarak seçmişti. Artık Jimmy olmak istemiyordu, hatta Jim bile... Hele Çalı Balabanı olmayı hiç istemiyordu: Çalı Balabanı olarak hayatı pek iyi gitmemiştir. Geçmişini unutmalıydı... Uzak geçmiş, yakın geçmiş, tüm geçmişleri. Yalnızca anı yaşamalıydı... Suçluluk duymadan, beklenti taşımadan... Adını değiştirmesi bunu sağlayabilirdi.”⁴⁸

Aile özellikleri bakımından farklı nitelikleri olsa da ne Jimmy'nin, ne Flurya'nın ne de Antilop'un anneleri çocuklarını koruyabilmiş ve arzu edilen anne çocuk bağıni oluşturabilmişlerdir.⁴⁹ Toplumsal hayatın ağır şartları altında aileler işlevini yitirmiştir. Çocuklar ailelerine para kazandırdıkları oranda değerli olduklarından maddiyatın eksik kaldığı bir sevgi ortamı artık güven telkin etmemektedir;

“Ama maddi değer taşımak, sevginin yerini tutamazdı tabii (dedi Antilop). Her çocuk sevimliydi, her insan sevimliydi. Antilop annesinin sevgisini... hissetmeyi yeğlerdi; ama sevgiye güven olmazdı, gelip geçerdi... Dolayısıyla maddi bir değer taşımak iyiydi, çünkü en azından o zaman sizden kazanç sağlamak isteyen kişiler karnınızı doyurur ve sizi korurlardı. Ayrıca hem sevgiden yoksun olan hem de maddi değer taşımayan bir sürü insan vardı ve bu ikisinden birine sahip olmak, hiçbirine sahip

için bkz. Çoştı, s. 127.

46 Atwood, 2018, s. 97.

47 Buna göre bireyin eylemi başkalarının yönlendirdiği şekliyle kendine yönlendiğinde de nesne benlik ile hareket edilmiş olmaktadır. Ayrıntı için bkz. Çoştı, s. 127.

48 Atwood, 2018, s. 395.

49 Duyguları silikleşmiş bu karakterler hayata tutunmak için yüzeysel kimlikler ve aidiyetler geliştirmek zorunda kalmışlardır. Bkz. Spiegel, s. 128.



olmamaktan daha iyiydi.”⁵⁰

Antilop gibi birçok çocuk küçük yaşlardan itibaren içinde yaşadıkları topluma ya bir maddi değer katmak ya da maddi değere sahip olmaya çalışmak üzerine amansız bir mücadele içindedirler. Bu anlayış ile büyüyen Antilop da seks işçisi olarak çalışmak zorunda bırakılıp yaptığı şeyler yüzünden pişman olsa da bir yandan bu durumdan hoşnuttur çünkü “acız”⁵¹ olan o olmamaktadır. Yaşadığı zorlu hayat Antilop’a “her şeyin bir bedeli olduğunu”⁵² öğretmiştir. Benzer şekilde Jimmy ve Flurya’nın ebeveynleri de daha seçkin bir hayat için maddi değeri olan katkıları nedeniyle Modüllerde tutunabilmişlerdir. Teknoloji alanında faaliyet gösteren şirketler adına ortaya koydukları bilimsel faaliyetler yüceltilmiş fakat çalışmalarının toplum sağlığına ve etik değerlere olan zararlarını fark ettiklerinde aldıkları tavır öldürülmelerine sebep olmuştur. Bu özelliklere sahip ailelerde yetişen Jimmy ve Flurya da bu kısır döngüden nasiplerini almış ve hayatları boyunca bir yandan kayıplarının acısını taşımış bir yandan da dönen bu çarka kazanç sağlayıcı buluş ve satış artırıcı reklamcılık yaparak hizmet etmişlerdir.⁵³

Bu karamsar tablo Margaret Atwood’un yer yer kendini gösteren alaycı ve nüktedan dili ile renklendirilse de genç okur, kahramanların yaşadığı hayat ile kolaylıkla özdeşim kurabilmektedir. Günümüz okurunun benzersorunları hâlihazırda ki toplum içerisinde deneyimleyebileceği düşünüldüğünde **Antilop ve Flurya**’nın çok da uzak olmayan bir atmosferi yansıttığı iddia edilebilir. Toplumsal zayıflığın varlığı, bu varlığın mutsuzluk ve karamsarlığa sürüklediği gençler, betimlenen ebeveynlerin başarısız ve işlevsiz halleri ve çevresel sorunların küresel bir

50 Atwood, 2018, s. 157.

51 A.e. , s. 164.

52 A.e. , s. 171.

53 Jimmy’nin olaylardaki edilgen konumuna rağmen yine de M. Atwood’un etik hassasiyetlerini yansıtmaması hakkında bkz. Macpherson, s. 81.



felakete zemin hazırlayan arka plan dinamikleri ile bu roman çok rahatlıkla gençlik edebiyatı kapsamında değerlendirilebilir. Ayrıca başkahraman Jimmy'nin bugününü dünü üzerinden anlamlandırmasını baş-anlatıcı M. Atwood'un mizahi metinsel ayrıntılarıyla yapmaya çalışması metne diyalojik bir nitelik de katmış olmaktadır. Bu nitelik distopyanın ve gençlik edebiyatının ortak noktası olan umudu gözler önüne sererken söz konusu umuda beden giydirecek olan gençleri de ön plana çıkarmaktadır. Haliyle de bu roman gençler ve gençlik edebiyatı bağlamında yeni bir kimlik ve görünüm kazanmış olmaktadır.

Kaynakça

Altun, Fatma, “Edebi Metin İnceleme Dersinde Fantastik Çocuk Ve Gençlik Edebiyatı Eserlerinin İncelenmesi.” *Turkish Studies (Elektronik)*, vol. 13, no. 4, 2018, pp. 21–34. *EBSCOhost*, search. ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=uvt&AN=303940&lang=tr&site=eds-live.

Atwood, Margaret, **Başka Dünyalar: Bilimkurgu ve Hayal Gücü**, çev. Selin Sıral, 2.bs. , İstanbul, Kolektif Kitap, 2017.

Atwood, Margaret, **Antilop ve Flurya**, çev. Dost Körpe, İstanbul, Doğan Kitap, 2018.

Blumer, Herbert, **George Herbert Mead and Human Conduct**, edited and introduced by Thomas J. Morrione, AltaMira Press, 2004.

Çoştı, Yakup: “Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik bir Değerlendirme”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt: IX. Sayı:3, 2009, s. 117-140.

Demir, Fethi & Abdulaziz Arvas, “An Example of U(y)stopian



Discourse in the Global Novel: Margaret Atwood's Antilop and Flurya”, **International Journal of Languages’ Education and Teaching**, Cilt 8, Sayı 3, 2020.

Finnson, Geir, “The Unexpected Popularity of Dystopian Literature: From Orwell’s Nineteen Eighty-Four and Atwood’s The Handmaid’s Tale to Suzanne Collins’ The Hunger Games Trilogy”, University of Iceland School of Humanities Department of English, Lisans Bitirme Tezi, 2016, <https://skemman.is/bitstream/1946/26094/1/Geir%20Finnsson.pdf>

Kuznicki, Slawomir, “Genetically Modified Future: Pre- And Post-Apocalyptic Visions of the World In Margaret Atwood’s Oryx and Crake”, **Alternate Life-Worlds in Literary Fiction**, E. Kębłowska-Ławniczak, Z. Wąsik, T. Bruś (eds.), University of Opole Philological School of Higher Education in Wrocław Publishing, 2011.

Macpherson, Heidi S. , **The Cambridge Introduction to Margaret Atwood**, New York, Cambridge University Press, 2010.

Mead, Rebecca: “The Prophet of Dystopia”, The New Yorker, Nisan 2017, (Çevrimiçi)<https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia>, 1 Nisan 2020.

Neydim, Necdet, **Türkiye’de Çeviri ve Telif Eserlerde Genç Kız Edebiyatı**, İstanbul, Bu Yayınevi, 2005.

Raymond, Jon, “Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Bad Behavior in the Creation of Literature”, **The World Split Open: Great Authors on How and Why We Write**, New York, TinHouse Books, 2014.

Sipahioğlu, Sibel, “A Study Of Margaret Atwood's Dystopian



Novels: **The Handmaid's Tale** and **Oryx and Crake**", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2008.**

Spiegel, Michael, "Character in a Post-national World: Neomedievalism in Atwood's "Oryx and Crake"", **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Vol. 43, No. 3, September 2010.

Tilghman, Natalie H. , **Finding a Voice: First Person Narration in Young Adult Literature and Coming-of-Age Adult Fiction**, Pacific Lutheran University Fine Arts Department Creative Writing Program, YL Tezi, 2011, <http://rwwsoundings.com/wp-content/uploads/2011/06/tilghmanpaper.pdf>

Türkyılmaz, Mustafa. "Öğretmenlerin Çocuk Ve Gençlik Edebiyatı Algıları Üzerine Bir İnceleme." *Journal of Turkish Studies*, vol. 10, no. Volume 10 Issue 7, 2015, pp. 917–917., <https://doi.org/10.7827/turkishstudies.8133>.

Wolmark, Jenny, "Time and Identity in Feminist Science Fiction", **A Companion to Science Fiction**, ed. David Seed, Blackwell Publishing, 2005.

Wynne, Russell, **An Exploration of Dystopian Literature**, 2020, https://bbk12e1-cdn.myschoolcdn.com/ftpimages/646/misc/misc_184083.pdf



Her Şey “Fantastik” Midir?

Fantastik Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Türüne Yönelik Tanımlayıcı Bir Yaklaşım

Manuela Volz

Fantastik edebiyat türü, çocuk edebiyatındaki en popüler metin türlerinden biridir. Bu tür, fantastik anlatımın temel alındığı sayısız alt türe ve modele sahiptir. Ayrıca fantastik türün terminoloji ve diğer gerçek dışı metin türlerinden ayrılması sorunu söz konusudur, bu nedenle fantastik edebiyatın sınırlarını daha net bir şekilde çizmek ve terimleri netleştirmek için farklı türlere yönelik tanımları ana hatlarıyla aktarmak yerinde olacaktır. Ardından kısaca fantastikte iki-dünya-modeline değinilecek ve sınırları aşan güncel romanlara bir üst bakış sağlanacaktır.

Kültürel açıdan bakıldığında *çocuk ve gençlik edebiyatının* her zaman geçerliliğini koruyan, geniş kapsamlı bir tanımlanamayacağı gibi (Ewers 2012: 13) *fantastik* çocuk edebiyatı kavramının da bu tür metinlerin çeşitli biçimlerde ortaya çıkmasından ötürü tek bir tanımla karşılanması mümkün değildir. 1950’li yıllarda edebiyat pedagoğları Ruth Koch ve Anna Krüger, çocuk edebiyatında fantastik türü, masallar ve macera hikayeleri gibi geleneksel çocuk edebiyatı türleri bağlamına yerleştirirler. Bununla birlikte fantastiğin ve masalın yapısına ilişkin önemli bir fark ortaya koyarlar. Masallar karakterler tarafından varlığı kabul edilen, asla sorgulanmayan ve gerçekçi olmayan tek bir dünyada kurgulanırken; fantastik metinlerde edebiyat dışı gerçekliği model alan bir dünya ve olağanüstü, fantastik bir dünya olmak üzere iki dünyayla karşılaşılır. Bu iki zıt dünya kesişir, birlikte varlığını sürdürür veya karşılaştırılır (Weinkauff & von Glasenapp 2018: 96-97).



İsveçli edebiyat pedagogu Göte Klingberg bu yaklaşımı savunur ve fantastik çocuk edebiyatı bağlamında kesişen veya birleşen iki dünyadan söz eder. Bununla birlikte gerçeküstü-tuhaf ve efsanevi hikayeleri birbirinden ayırır. Gerçeküstü-tuhaf hikayeler, okuyucunun aşına olduğu gerçek dünyasında, bu dünyaya ait olmayan ve gerçeküstü özellikler taşıyan figürün ortaya çıkmasıyla kurgulanır. Örnek olarak Pamela Travers'in *Mary Poppins* romanlarını verir. Efsanevi hikayeler ise efsanevi bir dünyada geçer ve yalnızca o dünyada canlandırılır, hiçbir şekilde gerçek-kurgusal dünyayla bir ilişkisi yoktur. Klingberg buna örnek olarak J.R.R. Tolkien'in *Hobbit ve Yüzüklerin Efendisi* romanlarını verir (karş. Weinkauff & von Glasenapp 2018: 97-98).

Türü tanımlamaya yönelik son girişimler fantastiğin her zaman için geçerli olan, tarih-üstü bir tanımının olamayacağı gerçeğine dayanır. Bu amaçla, çok dar olan ve “fantastik metinlerin büyük bir bölümünü evsiz bırakan” (Weinkauff & von Glasenapp 2018: 100) minimalist tanımlar (Tzvetan Todorov)¹ ile gerçekçi edebiyata açıkça atfedilemeyecek kadar kesin olmayan tüm metinleri dikkate alan maksimalist tanımlar (Gerhard Haas) arasında bir denge kurulmaya çalışılır. Carsten Hansel (1998), karakterlerin, olayların ve olay örgüsünü ampirik gerçeklikte mümkün olmayan bir şekilde edebi olarak birbirine bağlanmasını fantastik anlatının merkezi bir özelliği olarak görür. “Bu da fantastik hikâye anlatımının, mantığın ve dolayısıyla ampirik gerçekliğin sınırlarını istediği zaman kırabileceği anlamına gelir” (a.g.e).

1 Ulf Abraham için fantastiğin “belki de en iyi bilinen” tanımı “kararsızlık” ölçütünü ortaya atan Todorov'a dayanır (2012: 36). Todorov, okuyucuyu argümanının merkezine koyar. Bu tanıma göre fantastik metinler, "sadece doğa yasalarını bilen ve doğaüstü görünümüne sahip bir olayla karşı karşıya kalan bir kişinin hissettiği kararsızlık" ile nitelendirilir (Abraham 2012: 50'den alıntı).

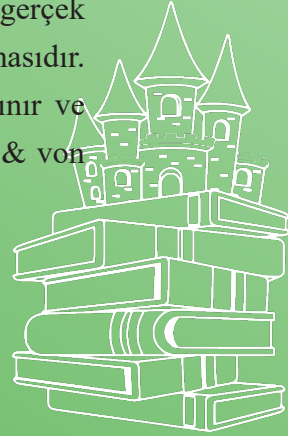


Diğer Türlerle İlişkin Terminoloji ve Sınırlandırma Sorunsalı

Türü tanımlama sorununun yanı sıra fantastik tür için farklı terimlerin kullanımı da kafa karışıklığına yol açar. Çünkü farklı olgularla ilişkilendirilse de günlük yaşamda sıklıkla eş anlamlı olarak kullanılan çeşitli terimler günümüze kadar yerini alır (a.g.e.).

Weinkauff ve von Glasenapp (2018:101) *fantastik edebiyatı* genel bir terim olarak kabul ederek terimin, “en önemli özelliğinin kurgusal olarak temsil edilen dünyanın, düalizm, çatışma, iki dünya düzeninin karşı karşıya gelmesi gibi iki boyutluluğa işaret ettiğini ve bu iki dünya düzeninin rasyonel gündelik deneyimlerin ötesine geçen olağanüstü dünyayı ve edebiyat dışı dünyayı model alan bir dünya” dan oluştuğundan bahseder. Bir diğer önemli özellik ise, edebiyat dışı gerçeklikte yer almayan, olay örgüsünü ve tüm metin yapısını şekillendiren karakterlerin, motiflerin ve olayların bulunmasıdır.

Fantastik edebiyatın alt türleri arasında masallar, bilim kurgu, fantezi, ütopya, distopya, ürperti konulu öyküler ve korku öyküleri yer alır (a.g.e.). Bu noktada genellikle eş anlamlı olarak kullanılan *fantastik*, *bilim kurgu* ve *fantezi* kavramlarının ayrımı önemlidir. *Bilim kurgu* türünün belirleyici özelliği, adından da anlaşılacağı üzere tek boyutlu bir dünyada bilimsel ve edebi anlatım arasındaki ilişkidir. Bu türde anlatılan olaylar, gerçekliğimizde mümkün olmayan ama gelecekte gerçekleşmesi muhtemel olan olayları kapsar. Fantastik edebiyatın bilim kurgudan ayrılan en önemli özelliği, bilim kurgunun bilinmeyen ve ilk bakışta gerçek dışı olayları doğa bilimleri çerçevesinde açıklamaya çalışmasıdır. Fantastik edebiyat ise olağanüstü olanı anlatmaktan kaçınır ve doğa biliminin sınırlarını dilediğinde aşabilir (Weinkauff & von Glasenapp 2018: 102).



Fantezi, günümüzde fantastik edebiyatın en popüler alt türü olarak tanımlanabilir. Fantastik ve fantezi kavramlarının karıştırılması, muhtemelen fantezinin İngilizce kökenli olmasından kaynaklıdır. İngilizcede fantezi sözcüğü fantastik edebiyat anlamına gelirken; Almancada fantezi türü kapsamına İngilizcedeki yüksek fantezi (*high fantasy*), kahramanlık fantezisi (*heroic fantasy*) veya kılıç (*sword*), büyü (*sorcery*)² konulu metinler dahil edilir. Masallarda olduğu gibi, fantezi türündeki hikayeler de çoğunlukla kendi tarihi ve coğrafyası olan, olağanüstü ve efsanevi olayların gerçekleştiği ve tüm aktörlerin bu olayları doğal olarak değerlendirdiği, ağırlıklı olarak kapalı bir dünyada kurgulanır. Burada gerçek-kurgusal dünya ile bir çatışma söz konusu değildir. Fantezinin diğer önemli unsurları; güçlü bir olay örgüsünün söz konusu olması, yüksek gerilim ve açıkça iyi olanın açıkça kötü olana karşı mücadelesi olarak sayılabilir (Weinkauff & von Glasenapp 2018:102). Ancak fantezinin gelişmesiyle birlikte çocuk ve gençlik edebiyatında önemli bir dönüm noktasından bahsedilebilir. Hans-Heino Ewers, bu bağlamda “çocuk ve gençlik edebiyatı alanında konu değişikliği”nden (Ewers 2013: 256) söz eder. Harry Potter’ın, içeriği okudukça giderek daha fazla dünya düzeni ve dünya hakimiyetine odaklandığını ve gençler için bile fantezi, çocukluk ve ergenlik ile ilgili konuları neredeyse hiç içermediğini ifade eder. Ewers’e göre çocukluk ve gençlik konularının yerini genel, tüm yaş aralıklarına uygun konular alır. Artık yaşa özgü sorunlarla uğraşmak yerine, düşman güçlere karşı mücadele ve dünyanın felaketlerden kurtarılması konu olur. Ewers bu durumu ailelerin ve okulların artan liberalizasyonu nedeniyle çocuklar ve gençler için günlük yaşamın artık hareketli çatışma alanları olmamasına ve böylece edebi anlamda ilgisini kaybetmesine bağlar (a.g.e.).

2 Bu kavramlara ilişkin ayrıntılı tanımlar için bkz. Rüster 2013:284-292



İki Dünya Modeli

Maria Nikolajeva'ya göre fantastik öykülerde iki dünyanın -gerçek-kurgusal ve olağanüstü dünyanın- varlığı ve karşı karşıya gelmesi üç biçimde şekillenebilir. İlk modelde olay örgüsü, içinde var olan karakterler tarafından varlığı ve özerkliği sorgulanmayan kapalı, fantastik bir dünyada gerçekleşir. Bu anlatılar, halk masalları ve fantastik edebiyat ile oldukça benzer özellikler gösterir (örneğin J.R.R. Tolkien'den *Hobbit*).

İkinci modelde fantastik ve gündelik-gerçekçi olmak üzere her iki dünya kesişir. Ya barış içinde bir arada yaşayabilir ya da çatışarak karşı karşıya gelebilirler. Özellikle çocuk aktörler dünyalar arasında kolaylıkla geçiş yapabilirler (Örneğin Lewis Carroll'un "*Alice Harikalar Diyarında*", Astrid Lindgren'in "*Mio, Beni Miom*", Cornelia Funke'nin "*Mürekkep Dünya*" Üçlemesi).

Üçüncü çeşitte, olay örgüsü farklı bir dünyadan bir figürün veya nesnenin aniden ortaya çıktığı gündelik-gerçekçi dünyada gerçekleşir. Olay örgüsü, gündelik dünya ile doğaüstü varlık veya nesne arasındaki karşıtlığa odaklanır. (Örneğin Astrid Lindgren'in *Karlsson vom Dach* veya James Krüss'ün *Timm Thaler* veya *Satılan Gülüş* adlı eserleri) (Weinkauff & von Glasenapp 2018:10-104).

Bu modellerle de yukarıdaki örneklerin ideal tip sınıflandırması olarak sayıldığı ve özellikle modern çocuk edebiyatı metinleri her üç modelin özelliklerini gösterebildiğinden metinlerin her zaman bu sınıflandırılmalara açıkça dahil edilemeyeceği belirtilmelidir (Kai Meyer'in *Buz Ateşi* eserinde olduğu gibi, 2005). Ama bu örneklerden önce C.S. Lewis'in *Narnia Günlükleri*, (1950-1956) Narnia'yı ve kendi evrenimizi içeren, gerçekten katı bir iki dünya modeline uymak istemeyen farklı dünyalardan oluşan çoklu evreni konu alır.



Sınır Geçişleri

Fantastik çocuk ve gençlik edebiyatındaki son gelişmelere bakıldığında, fantastik edebiyatın söz konusu sınırlandırma girişimlerinin ve alt türlerinin veya çeşitlerinin ancak bir ideal tip sınıflandırması olarak anlaşılabilceği görülmektedir. Joanne K. Rowling (1998) tarafından kaleme alınan *Harry Potter* eseri ile yeni milenyumun başlangıcında, etkileri bugüne kadar hissedilebilen, daha doğrusu hala okunulabilen bir "çağların değişimi" (Schikorsky 2012: 159) ortaya çıkar. Rowling İngiliz çocuk edebiyatının klasiklerinden (*Alice Harikalar Diyarında* ve *Sihirbaz Oz*) ve aynı zamanda efsanelerden, fantezilerden, masallardan, polisiye, okul ve gelişim hikayelerinden ilham alır (a.g.e.) Böylece farklı türlerin özelliklerinin bir arada olduğu, heyecan verici maceraları, samimi dostlukları, sihri ve kötülüğe karşı mücadeleyi birleştiren, hem çocuklar hem de yetişkinler için karşı konulmaz bir okuma materyali haline gelen bir çalışma ortaya çıkar. ³

Harry Potter eserleri sayesinde, fantastik çocuk ve gençlik edebiyatının giderek artan popülaritesi nedeniyle neredeyse tüm yayınevleri cadıları, büyücüleri veya sihirli varlıkları içeriklerine dahil ederler. Ayrıca yazarlar, en iyi ihtimalle üçlemelerde veya çok daha fazla sayıda ciltte yayımlanan yeni büyülü fantezi dünyaları kaleme almaya başlarlar. Çeşitlilik sağlamak ve okuyucunun aynı türden hikayelere olan ilgisini kaybetmemek için bir yandan aşırı duygusal durumlara kitaplarda daha da güçlü bir şekilde yer verilirken, diğer yandan tanıdık türlerin yeniden karıştırılmasına odaklanılır. “Bilim kurgu, gizem, gerilim veya romans türlerinin içerikleriyle fantastik hikayeler zenginleştirilir

3 Bununla birlikte bu dönemden önce bile, Michael Ende'nin *Bitmeyecek Öykü'sü* (1979) gibi farklı türlerin birleştirildiği ve köprü olma özelliği nedeniyle yetişkin okuyucular tarafından giderek artan bir onayla karşılaşılan birkaç fantastik çocuk kitabı vardır (Kümmerläng- Meibauer 2012:72).



ve böylece en azından yenilikçi izlenimi verir” (Schikorsky 2012: 160). Örneğin yeni milenyumun ilk on yılında İrlandalı Eoin Colfer, fanteziyi bilimkurgu ile birleştirdiği *Artemis Fowl* serisiyle (2001’den itibaren) bu gelişmeden yararlanmayı başarır; on iki yaşındaki sevimli dolandırıcı ve bilgisayar delisi Artemis Faul, tek bir yeraltı sisli dünyasında teknik olarak son derece gelişmiş elfler, cüceler ve goblinlerle buluşur. Alman yazarlar arasında Rowling’in başarısına Cornelia Funke yaklaşır. Hikayeleri gerçekliğe bağlı olsa da fantastik türüne kaydığını söylemek olanaklıdır. *Mürekkep Dünya* üçlemesi (2003-2007) ile dünya çapında başarı elde eder. Eserlerdeki ciltçi Mo, kitaptaki edebi karakterleri kitapları okuyarak gerçek dünyaya getirebilir; buna karşılık olarak da gerçek dünyadan karakterler kitabın içinde kaybolur. Bir diğer başarılı Alman yazar *Merle-und Wellenläufer* üçlemesi (2001 veya 2003-2004) ile Kai Meyer olarak karşımıza çıkar. Meyer gerçekçi ve fantastik anlatı türlerini birleştirir ve metinlerinde mitolojik motiflere severek yer verir. Bu noktada Stephenie Meyer’in Bella ve vampir Edward arasındaki aşk ilişkisini konu alan *Alacakaranlık* dörtlemesine değinmeyi unutmamak gerekir. Meyer romanlarında aşk hikayesi, gerilim ve fanteziyi birleştirir (Schikorsky 2012: 160-161).

Çalışmamı, fantastik çocuk ve gençlik edebiyatı türünün ve terminolojisinin biraz daha netleşmiş olduğu umuduyla bitiriyorum. Bu alanın temel özelliklerinden biri, fantastik çocuk ve gençlik edebiyatının çeşitli varyasyonlarının ve alt türlerinin iç içe geçmiş olmasıdır; bu da türün içinde kesin sınırlamaların ve tanımların mümkün olmadığı anlamına gelir. Ayrıca fantastik edebiyatın balta girmemiş ormanında yolunuzu bulmak biraz “hayal gücü” gerektirebilir.



Kaynakça

- Abraham, Ulf (2012) *Fantastik in Literatur und Film*. Grundlagen der Germanistik 50, Berlin: Erich Schmidt Yayınevi.
- Ewers, Hans-Heino (2012) *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*, 2. düzenlenmiş ve güncellenmiş baskı, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ewers, Hans-Heino (2013) ‚Kinder- und Jugendliteratur‘ in Hans Richard Brittmacher & Markus May (eds.) *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Yayınevi, 249-257.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012) *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG.
- Rüster, Johannes (2013) ‚Fantasy‘ in Hans Richard Brittmacher & Markus May (eds.) *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Yayınevi, 284-292.
- Weinkauff, Gina & von Glasenapp, Gabriele (2017) *Kinder- und Jugendliteratur*, 3. Güncellenmiş ve genişletilmiş baskı, Online-Ressource UTB.
- Schikorsky, Isa (2012) *Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*, BoD (Books on Demand).

Almancadan Çeviren: Semanur Ağca



Ütopya Yukarı, Distopya Aşağı

Sibel Gürsoy



*“Ütopyalar insanlığa sunulan bir düşür,
Distopyalar ise bir karabasandır”*

Bu yazıda ütopya ve distopya kavramlarının genel çerçevesi çizilerek dijital oyunlardaki örneklendirmeleri üzerinde durulacaktır. Kökeni Yunanca “utopos” olan ve “olmayan yer, yok-ülke” anlamı taşıyan ütopya kelimesi, bahçe, ada ve yabanıl doğa imgeleri ile ifade edilmiş olup aslında yeryüzü cenneti demektir.

İdeal toplum fikrinin yazılı ilk kaynaklarından biri Platon’un Devlet adlı eseridir. Söz konusu eserde hayali toplum “altın,” “gümüş”, bronz” ve “demir” olarak dört sınıfa ayrılmış olup her sınıfın kendine özel görevleri ve ayrıcalıkları bulunmakta ve tüm vatandaşların görevi toplumun geneline fayda sağlamak üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte ideal toplum fikri 1516 yılında Thomas More “Ütopya” adlı eserinde tasvir edilen bir adanın adyken, sonraları hayal edilen, ideal toplum tasarılarının, iyi ve güzel dünya düzenlerinin belirtildiği eserler olarak ifade edilmiştir. Buna karşı “kötü ve istenmeyen yer” anlamına gelen distopya sözcüğü “hayal edilen ütopyanın

gerçekleşmediği bir yer veya toplum tasarısı”, bir başka deyişle ütopya ile hayali kurulan cennetin cehenneme dönüşmüş hali olarak tanımlanabilir. Bu şekilde distopya kavramı, ütopyanın yapışık ancak kötü ikizi olarak ifade edilebilir. Distopyalar, önceden yaşanmamış kötü geleceği göstermeyi hedeflerken gösterdikleri korkutucu ve ürkütücü, bağ koparan tavrı ile aslında uyarıcı alarm işlevinde olduğu söylenebilir. Yapılan uyarıya kulak verilmemesi durumunda distopyanın kastettiği cehennemi yaşamak kaçınılmaz olacak olup distopik eserlerde zaman kavramı gelecek zamanda olarak gösterilmesine rağmen bu gün kastedilmektedir. Dolayısıyla distopya yazarı, yarattığı kötücül dünyayı kendi yaşadığı zamandan bağımsız olmamakta, bir başka deyişle kendi yarattığı cehennemin veya bozuk düzenin çağdaşı olarak ifade edilebilir (Demir, 2020: 17-24).

Ütopya ve Distopyanın Yaşam Ağacı ile İlişkisi



Geleneklerde, en sık rastlanan sembollerden biri olan ağaç sembolü; birçok yerde hakikat ağacı, hayat ağacı, evrensel ağaç, kozmik ağaç, dünya eksenini, dünya ağacı, iyi-kötü bilgisinin ağacı gibi isimlendirmelerle anılır.

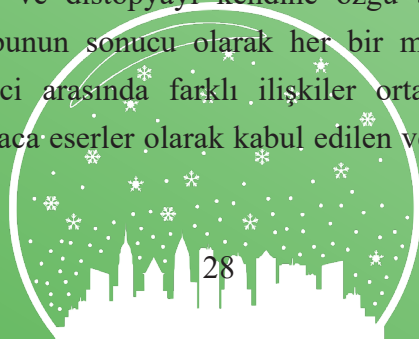


Evrenin üç seviyesini sembolize ettiği belirtilen ağaç sembolünde kökler, yerin, dünyanın, maddenin bilgisini alan ve yukarıya açılanı; dalları huzur, barış gibi daha tinsel kavramları; gövdesi, köklerle dalların bilgisini bir araya getirmeyi temsil eder. Burada yer ile göğün ağacın gövdesinde birleştiğini görmekteyiz. Ağaçta bütün unsurların bulunduğu görülmektedir; içeriğindeki özsuyu sayesinde dolaşımını sağlar, kökleri vasıtasıyla toprak bedeni ile bütünleşir, hava yapraklarını besler, ateş ise onun sürtünmesinden meydana gelir. Ağaç sembolünün ateş, hava, su, toprak gibi temel unsurları bir arada topladığını ifade edebiliriz (Ağaç & Sakarya, 2015: 3-11).

Ağaç sembolü bağlamında ele alacak olursak, idealize edilen iyi ve mutlu tabloyu barındıran ütopya kavramı yaşam ağacının üst kısmında yer alan dalları ve meyveleri betimlerken, bunun tam zıttı olan kötücül unsurları içeren distopya kavramı ağacın toprak altındaki köklerini ifade ettiği söylenebilir. Distopya ve ütopyanın birbirine bağlı, birbirinin devamlılığı için gerekli, birinden beslendiklerini ifade edebiliriz. Ütopyanın içindeki distopik elementler pusuya yatmış sinsi bir yılan şekilde benzetilebilir. Ütopyanın huzuru, barışı ve bolluğu, savaşa ve diğerlerinin gaddarca baskılanmasına, diğer bir deyişle diğerlerinin distopyasına dayalıdır. Ütopya orijinal iken distopyanın bir kopya olduğu ve daima siyah renkte olduğu, dolayısıyla her ikisi de ikiz olarak ifade edilir.

Dijital Oyunlarda Ütopya ve Distopya

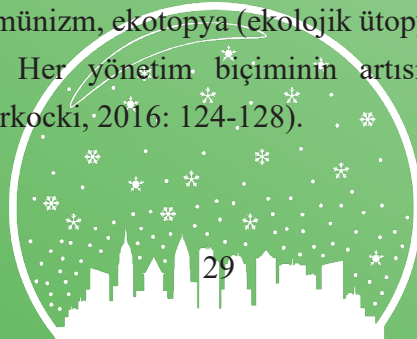
Ütopik ve distopik toplumların temsilleri çeşitli yazın eserinde, filmde ve dijital oyunlarda yer alabilir. Her yayın ortamı, ütopya ve distopyayı kendine özgü bir yaklaşım ile işlemekte ve bunun sonucu olarak her bir mecrada kurmaca eser ile tüketici arasında farklı ilişkiler ortaya çıkmaktadır. Özellikle kurmaca eserler olarak kabul edilen ve kitap, film gibi



yazın unsurlarına benzer bir şekilde ele alınan dijital oyunlar, oyuncuların çeşitli şekillerde hem ütöpik hem de distöpik toplum fikrini deneyimlemesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, bu bölüm; oyuncuların kendine ait ütopyalarını ve distopyalarını yaratmalarını sağlayan Civilization: Call to Power (Activision 1999) ve Black & White (Lionhead Studios 2001) adlı iki dijital oyuna odaklanmaktadır.

Dijital oyunlarda pek çok oyun geliştirici, oyuncuların oyun esnasında distöpik veya ütöpik dünyalar geliştirerek bunu gözlemlemesini, oyunla etkileşime girmesini ve bazı durumlarda belli bir dereceye kadar bunu değiştirmesine olanak sunmaktadır. Bu tür dijital oyunlar, oyuncuyu distöpik bir dünyaya sürükler ve oyuncunun amacı, “daha iyi” bir gelecek için hayatta kalmak veya mücadele etmek olur. Oyunun kahramanı, halkın acılarını dindirmek veya azaltmak amacıyla sistemle, devletle veya oyun dünyasının kendisiyle savaşır.

Örneğin Civilization: Call to Power adlı strateji temelli oyunda oyuncular bir ülke veya bir ulusu kontrol etmekte ve asıl amaçları “keşfetmek, genişlemek, tüketmek ve imha etmek” olup bunun için 4X (eXplore, eXpand, eXploit, and eXterminate) terimi öne sürölmüştür. Oyun içerisinde belli bir dünya oluşturulur ve oyuncular dilediği gibi bu dünyayı pek çok açıdan (gezegen yaşı, iklim nemliliği vb.) değiştirip düzenleyebilir. Oyun içinde ütöpik veya distöpik dünyaları oluştururken en önemli unsurlar, kirlilik ve devlet türü unsurlarıdır. Oyun esnasında kirlilik belli bir düzeye ulaştığında şehrin duvarları siyah renge bürünür ve şehir halkının isyanına neden olur. Oyuncu şehir üzerindeki kontrolünü yitirdiğinde oyunu da kaybeder. Devlet türü unsurları bağlamında komünizm, ekotopya (ekolojik ütopya) ve teknokrazi bulunmaktadır. Her yönetim biçiminin artısı ve eksisi söz konusudur (Markocki, 2016: 124-128).



Black & White adlı dijital oyun kapsamında oyuncular çeşitli adalar üzerindeki pek çok sayıdaki köyleri kontrol eden tanrılardır. Oyunun her düzeyi, farklı bir adada gerçekleşir. Oyuncular iyi tanrı veya kötü tanrı olmayı seçebilmektedir. Oyun kapsamında oyuncunun seçeceği pek çok sayıda yaratık bulunmaktadır. Oyuncunun Tanrı kişiliği ile seçtiği yaratık farklı nitelikte olabilir. Örneğin iyi Tanrı ile kötü yaratık seçerek oyunu oluşturabilir. Oyunda ütöpik ve distöpik dünya oluşturma bağlamında, oyunun önemli unsurlarından biri, oyuncunun doğrudan etki ettiği (mucize yarattığı, nesnelere hareket ettirdiği, yapıları oluşturduğu) “etki bölgesi”dir. Oyuncular Tanrı olarak oyunu oynar ve Tanrı’nın gücü, ona inananların sayısı ve teslimiyetine bağlıdır. Bu şekilde iyi veya kötü Tanrı rolü ile ütöpik ve distöpik dünyalar oluşturulur (Markocki, 2016: 128-130).

İletişim araçlarının birçoğu yapısı gereği belli düzeyde ütopya veya distopya sunabilmekte, okuyucu veya izleyiciler üzerinde etkisi vardır; ancak, bunu değiştirme imkânı söz konusu değildir. Dijital oyunlarda daha karmaşık bir süreç vardır. Oyuncular yaratılan ütöpik veya distöpik dünyaya hayranlık veya korku duymakla birlikte oyunla etkileşime girerek ve oyunu daha derinden deneyimleyerek kendi ütöpik veya distöpik dünyalarını yaratabilmektedir. Bu şekilde yaşam ağacında olduğu gibi aşağıdaki, yani köklerdeki distopya ve yukarıdaki, dallardaki ütopya hem birbirine bağlı hem de etkileşim içerisinde olup sürekli yeniden yaratılmaktadır.



Kaynakça

Ağaç, Saliha ve Sakarya, Menekşe (2015), “Hayat Ağacı Sembolizmi”, International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS), (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/253501> (16 Aralık 2021)

Demir, İpek (2020), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Distopik Romanların Kuramsal Analizi ve Tematik Çerçevesi (1990-2019), Tez (Yüksek Lisans), Ordu: Ordu Üniversitesi

Markocki, Miłosz (2016), Creating Utopian or Dystopian Worlds in Digital Games, More After More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More’s Utopia, Krakow: Facta Ficta Research Centre, 118-132, (çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/323250611_More_After_More_Essays_Commemorating_the_Five-Hundredth_Anniversary_of_Thomas_More's_Utopia (16 Aralık 2021)



Fantastik Türde Şiirsel Bir Hikâye Olan *The Gruffalo*'nun Sessel Özellikleri Açısından Karşılaştırmalı Bir Çeviri Eleştirisi Denemesi

Fatma Yücel Dinç

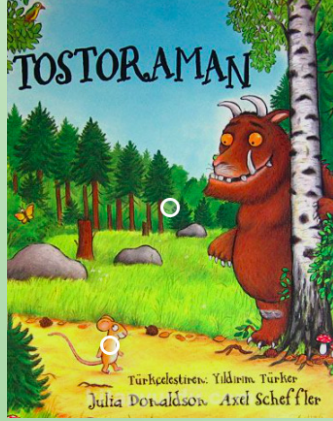
(İngiliz) Julia Donaldson tarafından yazılan (Alman) Axel Scheffler tarafından resimlenen *the Gruffalo*, ilk kez 1999 yılında Londra'daki Mcmillan Çocuk Kitapları tarafından yayımlanmıştır. Türkçeye ilk kez 2007 yılında Encore Yayınları'nın tescilli bir markası olan Popcore tarafından *Tostoraman* olarak çevrilmiştir. Kitabın ön kapağında “Türkçeleştiren: Yıldırım Türker” olarak çevirmene yer verilmiştir. Popcore Yayınları, ilk zamanlar çocuk kitapları yayınlarken zaman içinde felsefe ağırlıklı kitaplar basmaya başlamış ve çocuk kitapları yayınlamaya devam edememiştir. Bunun sebebi ise o yıllarda Türkiye’de baskıya izin verilmemesi nedeniyle, kitapların Avusturya’da basılıp getirilmesi ve bu işleyişin de oldukça maliyetli olmasıdır.

The Gruffalo'nun Türk yayıncılık sektöründeki yayın hakları 2015 yılı itibari ile Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nın olmuştur. Çevirmene ön kapakta yer verilmemiş, künye bölümünde “Çeviren: Ali Berktaş” olarak belirtilmiştir. *Tostoraman* adı artık tarihe karışmış, yeni çevirisi ile *Yayazula* olarak (okul öncesi) 3-6 yaş aralığındaki çocuklar için raflarda yerini almıştır.

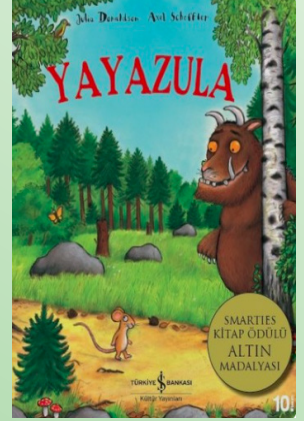




(1999)



(2007)



(2015)

The Gruffalo, tehlike sezdiği anlarda kendisini koruyabilmek için karşısındakini korkutabilen, kendinden emin, cesur, alaycı, biraz da kurnaz bir farenin ormandaki yolculuğunu anlatır. Hikâyede, farenin karşılaştığı tilki, baykuş ve yılan ile aralarında geçen diyaloglar çeviribilim açısından incelenmeye değer örüntüler sunar. Diyaloglar, dilbilgisel ve semantik açıdan yüklü olmasının yanı sıra dilin iletişim yönü bakımından da incelenmeye değerdir. Metinler, resimlerle bütünleşip iletiyi okuyucu ile buluşturur. Ancak bu çalışma ile görsellerden bağımsız olarak metin odağında bir çeviri eleştirisi denemesi hedeflenmektedir. Bu eleştiri denemesinde *the Gruffalo* adlı resimli çocuk kitabının Yıldırım Türker tarafından yapılan 2007 yılında Popcore Yayınları'ndan çıkan çevirisi ile Ali Berktaş tarafından yapılan 2015 yılında Türkiye Kültür İş Bankası Yayınları'ndan çıkan çevirisi, sessel özellikler temel alınarak karşılaştırmalı çeviri eleştirisi yöntemi ile incelenmiştir.

Başlık Analizi: *The Gruffalo*'yu bizim çocuklar için baştan mı yaratmalı yoksa onları başka bir ülkeye masal alemine mi göndermeli?

The Gruffalo'nun yazarı Julia Donaldson, anne olduğu yıllarda bir yandan *The Gruffalo*'nun filizlenmeye başladığını, öte yandan da yeniden anlatabilecek geleneksel hikayelerin aklının bir köşesinde olduğunu the Guardian'a verdiğinde röportajında ifade eder (*Where the Gruffalo roams*, 2004). Donaldson'ın bir Çin masalına rastlaması sonucu hikâye şekillenmeye başlar. Bu Çin masalında akıllı bir kız çocuğu aç bir kaplanı, ormanın kralı olduğuna inandırır ve böylece kaplan kızdan korkup kaçar. Julia Donaldson bu fikrin iyi bir resimli çocuk kitabına dönüşebileceğini düşünür. Fakat bu yalnızca bir başlangıç noktasıdır. Hikâyede kaplan (tiger) ile uyumlu kafiye oluşturmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Sonra aklına şu cümle gelir: “*Silly old fox, doesn't he know/ there's no such thing as a blank-blank-oh*” (Şu saf tilkiye de bakın! Bilmiyor herhalde diye bir yaratık olmadığını.)¹ Ancak henüz yaratığın adını koyamaz ve ardından korkunç bir ses çıkarma isteği ile “Grrrr” yapmaya başlar. Donaldson'ın ihtiyaç duyduğu “Grrrr” ile başlayan, “oh” ile biten üç heceli bir kelime iken birdenbire aklına “gruffalo” gelir. İki haftalık bir çalışma sonucunda hayali bir yaratığı anlatan fantastik türde bir çocuk şiiri artık hazır. Fantastik çocuk edebiyatı dizgesine girmiş, şiirsel bir dille yazılmış ve gülmece unsurları içeren bir hikâye olan “*The Gruffalo*” Türkçeye nasıl çevrilecektir? Marmaridou'nun (1991) ifade ettiği gibi, edebi eserlerdeki isimler genellikle okuyucuya bir mesaj iletmek için kullanılır. Bu bağlamda gruffalo semantik, göstergebilimsel ve ses sembolik anlamları bakımından metin seviyesi üstünde diller arası bir iletişim biçimini işaret eder

¹ Bu çeviri Yayazula'nın çevirmeni Ali Berktaş'a aittir. (2015)



(Fernandes L, s. 46). Gruffalo kaynak metinde yoğun bir anlam yükü taşıırken çevirmen, metni çocuk okuyucuya/dinleyiciye nasıl aktarmalıdır? Venuti'nin çevirmenin görünmezliği (invisibility) bağlamında ileri sürdüğü yerelleştirme (domestication) ve yabancılaştırma (foreignisation) stratejilerinden hangisini tercih etmelidir? Schleiermacher'ın çeviri stratejisi olarak tanımladığı gibi 'Çevirmen yazarı huzur içinde bırakarak okur, yazara doğru' mu gitmeli? Bu görüşü takiben Venuti'nin de söylediği gibi 'Okuyucuyu yurtdışına' mı göndermeli? (Munday, 2016, s. 226) Başka bir deyişle, çevirmen görünmez olup bizim çocuklar için Gruffalo'yu baştan mı yaratmalı yoksa çocuk okuyucuyu başka bir ülkeye masal alemine mi göndermelidir?

2007 yılında Yıldırım Türker, *The Gruffalo*'yu *Tostoraman* olarak Türkçeleştirir. 2015 yılında ise Ali Berktaş, eseri *Yayazula* olarak yeniden yazar. Bu çalışma ile sessel açıdan zengin ve çocukların beğenisini kazanan kaynak metnin çevirisini, iki çevirmenin de ses tekrarlarını, uyakları ve sessel özellikleri iki dil ve kültür arasındaki farklılıkların izin verdiği ölçüde yansıtıp yansıtamadığını inceleyeceğiz. Böylece *Yayazula* ve *Tostoraman* özel isim çevirilerinin metin içi tutarlılığı sağlayıp sağlayamadığını gözle görünür hale getirmiş olacağız. Ayrıca *Gruffalo* (1999), *Tostoraman* (2007) ve *Yayazula* (2015) metinlerini kaynak metin ve erek metin düzleminde karşılaştırmak, bu çalışmanın bir çeviri eleştirisi denemesi niteliği kazanmasını sağlayacaktır:



Metin Analizi

“A mouse took a stroll
through the deep dark wood.
A fox saw the mouse
and the mouse looked good.”

Walk further into the deep dark wood,
and discover what happens when the
quick-thinking mouse comes face to face
with an owl, a snake and a hungry gruffalo...

(Başlangıç, 1999)

Kaynak metin yazarı hikâyenin giriş bölümünde yer alan iki cümleyi tırnak içinde vermiş ve hikâyenin ana karakteri olan fındık faresinin karşılaşacağı olayları okuyucunun keşfetmesini istemiştir. Kaynak metnin bu başlangıç bölümü okuyucu/dinleyici için bir davet niteliği taşır. “An owl (baykuş), a snake (yılan) and a hungry gruffalo (aç bir gruffalo)” ipuçlarını takip ederek okuyucunun/dinleyicinin hikâyeyi merakla dinlemesi ve akıl yürütmesi beklenebilir. *Tostoraman*’ın Çevirmeni Yıldırım Türker, bu başlangıç bölümünü çevirmemiş, sayfayı boş bırakmıştır. Öte yandan, *Yayazula*’nın çevirmeni Ali Berktaş ise başlangıç çevirisini şu şekilde gerçekleştirmiştir:

“Mıık fındık faresi gezintiye çıktı
Karanlık ormanın içinde.
Tilki gördü fareyi
Mmm, dedi, şunu indirsem mideye.”



Karanlık ormanın içinde biraz daha ilerle, takıl cin gibi zeki farenin peşine, gör bak başına neler gelecek, baykuşla, yılanla ve karnı acıkmış yayazula ile nasıl baş edecek...

(Başlangıç, 2015)

Henüz okuma bilmeyen okul öncesi dönemdeki çocuklar için resimli çocuk kitapları bir yetişkin tarafından okunurken çocuk da kitabın görsellerini (ve yazılarını) takip ederek hikâyeyi zihninde bütünleştirir. Ritta Oittinen'in söylediği gibi "Yüksek sesle okunan kitapları dinlemek, henüz okumayı bilmeyen bir çocuğun edebiyat dünyasına girebilmesinin tek yoludur" (2000, s. 32). Okul öncesi dönem olarak belirlenen 3-6 yaş aralığındaki çocukların dikkatini çekebilmek ve kitap okumayı eğlenceli hale getirebilmek için okuyucunun ses tonu, vurgu ve tonlaması oldukça önemlidir. Çocuklar dil becerilerini, oyun oynarken ya da çevresindeki kişilerin konuşmalarını taklit ederken geliştirirler. Bu bağlamda, Lathey (2016) çocuk metinlerindeki sessel özellikler (uyak, ikileme, yineleme, ses benzerlikleri, uydurma sözcükler, söz oyunları ve ünlemler) söz konusu olduğunda, çevirmenin dilsel yaratıcılığını ortaya koymasını gerektiğini söyler (Dinçkan, 2017, s 56). Kaynak metinde "A mouse took a stroll through the deep dark **wood**. A fox saw the mouse and the mouse looked **good**" şeklinde yer alan uyak, Ali Berktaş tarafından erek kitlenin dinlemekten zevk alabileceği şekilde çevrilmiş: "Minik fındık faresi gezintiye çıktı. Karanlık ormanın içinde. Tilki gördü fareyi. Mmm, dedi, şunu indirsem mideye." Berktaş uyak kullanarak, dilde yaratıcılığı da akıcılığı da sağlamıştır.

"Walk further into the deep dark wood, and **discover what happens when the quick-thinking mouse comes face to face with an owl, a snake and a hungry gruffalo...**" cümlesi ile kaynak



metnin ilk cümlesindeki şiirsellik metin içinde devam etmezken, erek metinde “Karanlık ormanın içinde biraz daha **ilerle**, **takıl** cin gibi zeki farenin **peşine**, **gör bak başına neler gelecek**, baykuşla, yılanla ve karnı acıkmış yayazula ile **nasıl baş edecek...**” çevirisi ile birinci paragraftaki şiirselliği devam ettirmiş ve metin içi bir tutarlık göstermiştir. Çevirmen ayrıca kaynak metnin anlamına sadık kalarak erek kitle için özgün, şiirsel, söz oyunlu bir yeniden yazım gerçekleştirmiştir. “**Quick-thinking**” sıfatı için “**cin gibi zeki**” benzetmesi yapılmıştır. Türk Dil Kurumu (TDK)’ na göre “cin gibi”, “anlayışlı ve zeki” anlamları taşımaktadır. Çevirmen, doğrudan “hızlı düşünebilen” demek yerine “cin gibi zeki” benzetmesi ile kaynak metindeki sıfatı daha etkili bir şekilde erek kitleye sunmuştur.

KM- Gruffalo

A **mouse** took a stroll through the deep dark wood.

A fox saw the mouse and the mouse looked good.

‘Where are you going to, little brown mouse?

Come and have lunch in my underground house.’

‘It’s terribly kind of you, Fox, but no –

I’m going to have lunch with a gruffalo.’”

1.EM- Tostoraman

Farenin biri ormanın kuytusunda gezmeye çıktı.

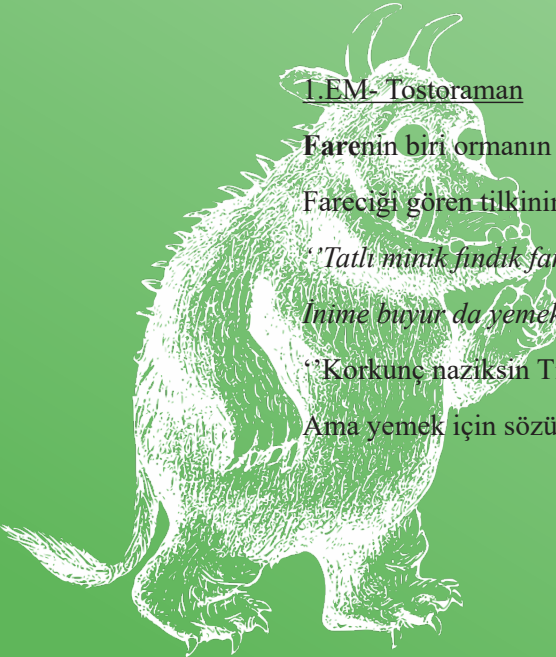
Fareciği gören tilkinin karnı acıktı.

‘Tatlı minik fındık faresi, nereye böyle?

İnime buyur da yemek yiyelim seninle.’

‘Korkunc nazıksın Tilki, eksik olma.

Ama yemek için sözüm var Tostoraman’a.”



2. EM- Yayazula

Minik fındık faresi gezintiye çıktı karanlık ormanın içinde.

Tilki gördü fareyi, mmm, dedi, şunu indirsem mideye.

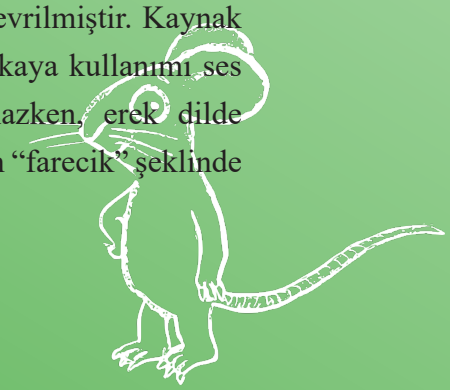
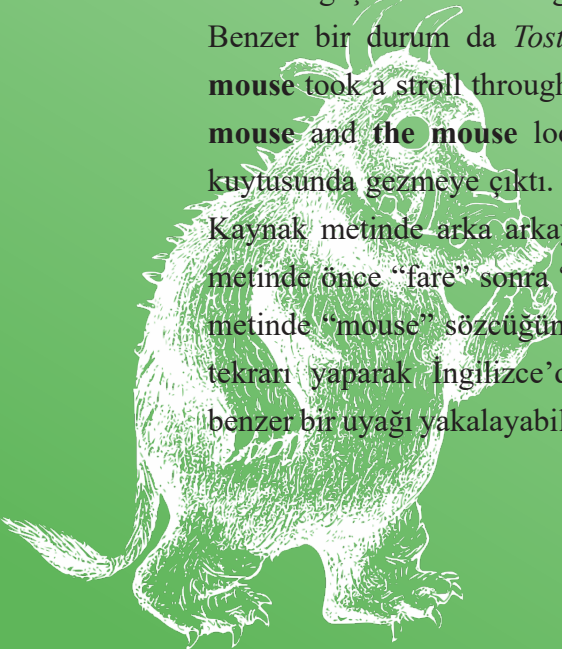
‘‘Tatlı fare, minik fındık, nereye gidiyorsun böyle?’’

Yerin altındaki evime buyur, yemek yiyelim birlikte.’’

‘‘Ah ne kadar nazıksın Tilki Amca, gelemem ama

Çünkü yemek için söz verdim bir yayazulaya.’’

The Gruffalo’nun ana karakteri ‘‘mouse’’, Tostoraman’da ‘‘farecik’’, Yayazula’da ise ‘‘minik fındık faresi’’ olarak Türkçede karşılığını bulmuştur. Yıldırım Türker ‘‘mouse’’ sözcüğünün ‘dilsel eşdeğerini’ kullanmışken, Ali Berktaş ise ‘‘minik fındık faresi’’ karşılığı ile hem erek okuyucuya/dinleyiciye sevimli gelecek ‘‘minik’’ eklemesi yapmış, hem de fareyi ‘‘fındık faresi’’ olarak adlandırarak türünü vurgulamış, çocuklar için öğretici bir unsur eklemiştir. ‘‘Farecik’’ ve ‘‘Minik fındık faresi’’ pozitif çağrışımları olan, okuyucuya/dinleyiciye bu farenin sevimli ve küçük olduğunu düşündüren karşılıkları olmuştur. *Yayazula*’nın çevirmeni hikâyeye ‘‘Minik fındık faresi’’ şeklinde giriş yapmış ancak metin boyunca bazen ‘‘minik fare’’ (little mouse diye belirtilmemesine rağmen) bazen de ‘‘fındık faresi’’ diyerek kaynak metinde geçen ‘‘mouse’’ bağlamında bir tutarlılık göstermemiştir. Benzer bir durum da *Tostoraman* çevirisi için geçerlidir: ‘‘A **mouse** took a stroll through the deep dark wood. A fox saw **the mouse** and **the mouse** looked good.’’ ‘‘Farenin biri ormanın kuytusunda gezmeye çıktı. **Fareciği** gören tilkinin karnı acıktı.’’ Kaynak metinde arka arkaya iki cümlede geçen ‘‘mouse’’ erek metinde önce ‘‘fare’’ sonra ‘‘farecik’’ olarak çevrilmiştir. Kaynak metinde ‘‘mouse’’ sözcüğünün üç kez arka arkaya kullanımını ses tekrarı yaparak İngilizce’de akıcılığı bozmadan, erek dilde benzer bir uyağı yakalayabilmek için ‘‘fare’’nin ‘‘farecik’’ şeklinde

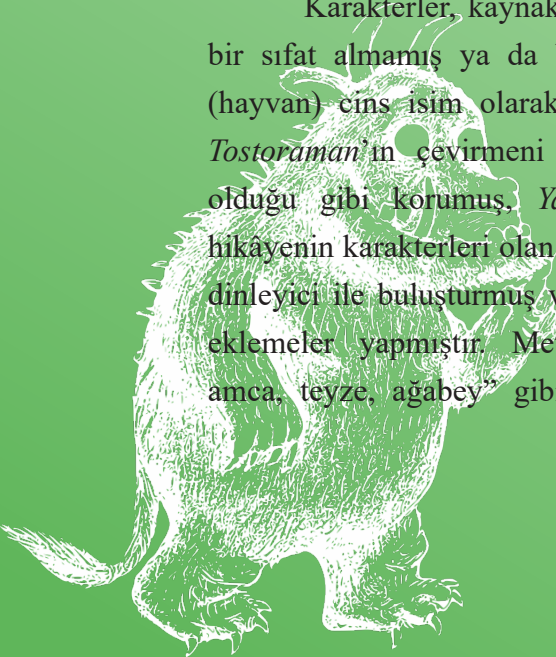


kullanılması Türkçe erek metinde sessel öğeleri tamamlayabilmek adına çevirmene daha çok fırsat yaratabilir. Hikâyede geçen tüm “fare” karşılıklarına bakıldığında ise kaynak metinde yalnızca “mouse” kullanılmışken, Türkçe karşılıklarında yer yer “fare” yer yer “minik fındık faresi” ya da “farecik, tatlı farecik” olarak geçmektedir. Aslında tek bir fare karakteri olmasına rağmen kafiye yakalamak amacıyla karakterin farklı şekillerde okuyucuya/dinleyiciye aktarımı hikâyenin anlaşılmasını güçleştirip, başka bir karakter olup olmadığı konusunda kafa karışıklığı yaratabilir. Bu bağlamda sessel özelliklerin ön plana çıktığı bu gibi eserlerin çevirisinde, hedef kitlenin yaş aralığı göz önünde bulundurularak net olmayan durumların önüne geçilmelidir.

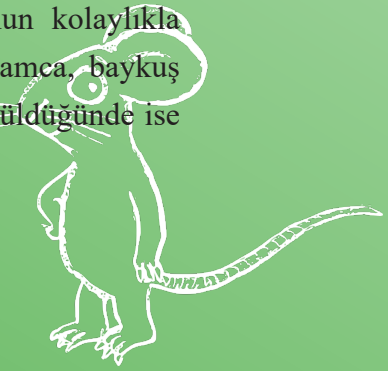
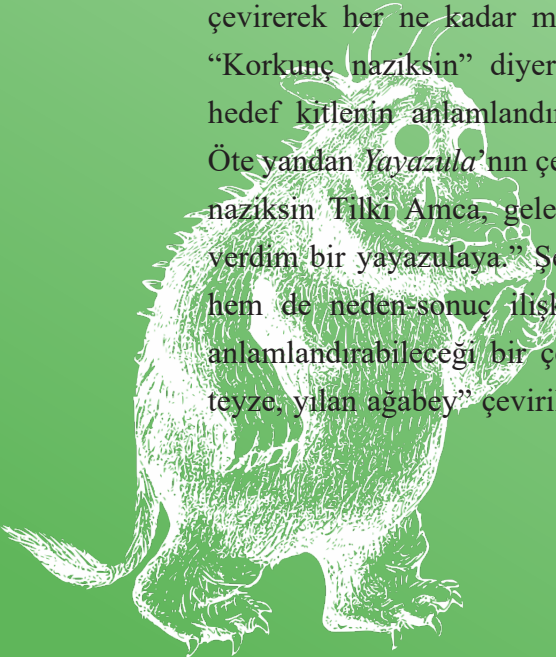
Tablo 1: Karakter İsimleri

KM-Gruffalo	EM-Tostoraman	EM-Yayazula
A gruffalo	Tostoraman	yayazula
A mouse	Fare/farecik/minik fındık faresi	Minik fındık faresi /fare
A fox	tilki	Tilki Amca
An owl	baykuş	Baykuş Teyze
A snake	yılan	Yılan Ağabey

Karakterler, kaynak metinde özne halindeyken herhangi bir sıfat almamış ya da benzetmeye uğramamış ve yalnızca (hayvan) cins isim olarak kullanılmıştır. Erek metinlerde ise *Tostoraman*'ın çevirmeni Yıldırım Türker hayvan isimlerini olduğu gibi korumuş, *Yayazula*'nın çevirmeni Ali Berktaş hikâyenin karakterleri olan hayvanları özel isim olarak okuyucu/dinleyici ile buluşturmuş ve ayrıca “amca, teyze, ağabey” gibi eklemeler yapmıştır. Metin bütününe bakıldığında “minik, amca, teyze, ağabey” gibi eklemelerin karakterler çevresinde



yoğunlaştığı göze çarpmaktadır. Zohar Shavit (1986), çevirmenin metinde kendisine olabildiğince serbestlik tanıyabileceğini iddia eder. Metinde birtakım kısaltmalar, eklemeler, çıkarmalar yapabileceğini savunur. Ayrıca olay örgüsünün, karakterlerin ve dilin çocuğun kavrama yeteneğine uygun hale getirilebileceğinden bahseder. Bu sebeple olsa gerek, *Yayazula*'nın çevirisinde Ali Berktaş, fareyi “Tilki Amca, Baykuş Teyze, Yılan Ağabey” şeklinde konuşturmuştur. Fare diğer karakterlerin arkasından konuşurken ise yalnızca tilki, baykuş, yılan olarak karakterlerden bahsetmektedir. Çevirmen burada şu iki ayrımı yapmaktadır: Fare diğer hayvanların arkalarından “şu saf tilkiye de bakın!” diyerek alaycı bir tavırla konuşurken, hayvanlarla yüz yüze geldiğinde onlara karşı sevimli, nazik ve saygılı davranmaktadır. Türk toplumunda büyüklere saygı duyulur; teyze, amca, ağabey, abla şeklinde hitap edilir, şeklinde kabul görmüş bir gelenek vardır. Çevirmen, bu toplumsal olguyu farenin söylemine yüklemiştir. Ayrıca fare küçük tilki büyük; küçükler büyüklere teyze, amca şeklinde hitap eder mantığı ile hedef kitleye yönelik bir yerleştirme stratejisi uygulamış olabilir. Kaynak metinde geçen söylem ise şu şekildedir: “It’s terribly kind of you, Fox, but no- I’m going to have lunch with a gruffalo.” Tostoraman’ın çevirmeni Yıldırım Türker, “Korkunç naziksin Tilki, eksik olma. Ama yemek için sözüm var Tostoraman’a.” Şeklinde çevirerek her ne kadar metinde bir kafiye yakalamış olsa da “Korkunç naziksin” diyerek Türkçede kullanımı olmayan ve hedef kitlenin anlamlandıramayacağı bir karmaşa yaratmıştır. Öte yandan *Yayazula*'nın çevirmeni Ali Berktaş ise “Ah ne kadar naziksin Tilki Amca, gelemem ama – Çünkü yemek için söz verdim bir yayazulaya.” Şeklinde hem sessel uyumu yakalamış hem de neden-sonuç ilişkisi içinde yaş grubunun kolaylıkla anlamlandırabileceği bir çeviri yapmıştır. “Tilki amca, baykuş teyze, yılan ağabey” çevirileri bu bağlamda düşünüldüğünde ise

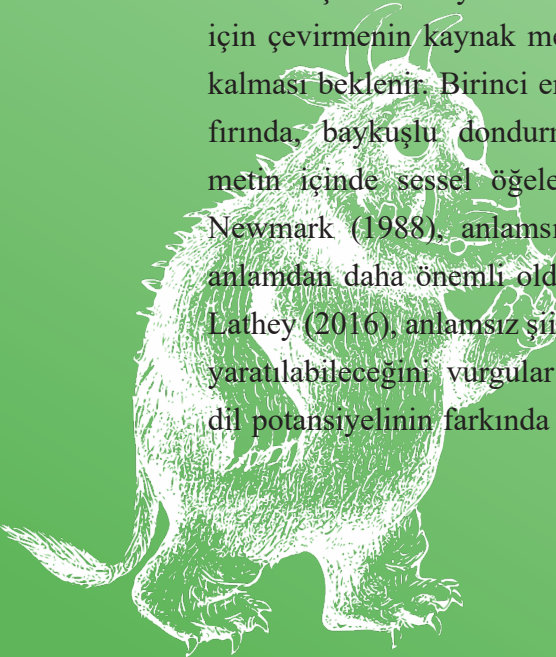


yaş grubunun farenin kurnaz tavrını ayırt etmesine yardımcı olan bir söylem olarak düşünülebilir.

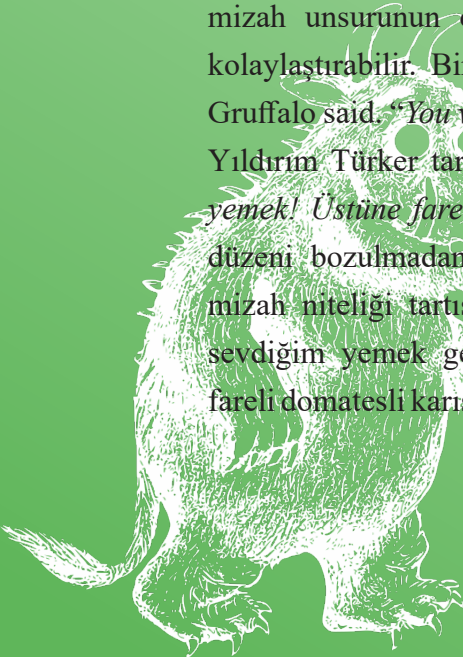
Tablo 2: Yemek İsimleri

KM-Gruffalo	1.EM-Tostoraman	2.EM-Yayazula
roasted fox	tilki fırında	tilki fırında
owl ice cream	baykuşlu dondurma	baykuşlu dondurma
scrambled snake	yılan kapama	yılan kavurma
“You will taste good on a slice of bread!”	“Üstüne fare konmuş bir dilim ekmek!”	“Bayılırım fareli domatesli karışık tostun tadına!”

Herhangi bir kültüre özgü olmayan ve tamamen hayal ürünü olan Tablo 2’deki yemek isimleri, farenin karşısına çıkan hayvanları (tilki, baykuş, yılan) korkutmak amacıyla uydurduğu yemeklerdir. Karşısına çıkan her bir hayvanı korkutmayı hedefleyen farenin uydurduğu “roasted fox”, “owl ice cream” ve “scrambled snake” yemek isimleri, okuyucu/dinleyici için aynı zamanda bir mizah unsurudur. Çeviriye kültür farklılıkları bağlamında bakıldığında mizah çevirisi karşılaşılan zorluklardan biridir. İçerdiği etkiden dolayı okuyucuyu/dinleyiciyi gülümsetebilmelidir. Hedef kitle mizah ögesini anlamadığı zaman kaynak metnin içeriğine sadık kalmamış olur. Bu yüzden erek kitlede aynı etkiyi yaratabilmesi için çevirmenin kaynak metindeki mizah ögesi çevirisine sadık kalması beklenir. Birinci erek metin çevirilerinde yer alan “tilki fırında, baykuşlu dondurma, yılan kapama” yemek isimleri metin içinde sessel öğelerin uyumunu devam ettirebilmiştir. Newmark (1988), anlamsız uyakları çevirirken “ses etkisinin anlamdan daha önemli olduğunu” bizlere hatırlatır. Öte yandan Lathey (2016), anlamsız şürlerde bile aslında semantik bir seviye yaratılabileceğini vurgular ve ayrıca çocukların zihinlerindeki dil potansiyelinin farkında olan çevirmenlerin bu tür çalışmaları



çevirebileceğini savunur. Her iki çevirmen de mizah unsurunu erek kitleye aktarabilmiştir. Ancak anlam aktarımı boyutunda çevirilerin içeriği tartışılabilir. “Tilki fırında” demek yerine “kızarmış tilki” 3-6 yaş hedef kitlesi için daha somut bir çağrışım yaratabilir. “Scrambled snake” ise şu şekilde metinde yer alır: “Where are you meeting him?” “Here, by this lake, and his favourite food is scrambled snake.” *Tostoraman*’ın çevirmeni, “Pekiyi nerede buluşacaksın onunla?” “Burada, şu gölün kıyısında, En sevdiği yemek de yılan kapama.” şeklinde sessel öğrelerin uyumunu devam ettirirken semantik açıdan çocukları yeni bir bilinmeyene sürükler. “Kapama” sözcüğü, yılandan bir yiyecek ama ne olduğu, neye benzediğine dair ses sembolik bir ipucu barındırmaz. *Yayazula*’nın çevirmeni Ali Bertay ise aynı diyalogu şu şekilde çevirmiştir: “Nerede buluşacaksın onunla?” “Hemen şuracıkta, gölün kıyısında. En sevdiği yemeği yapacak, yılan kavurma.” “Kapama” da “Kavurma” sözcüğü de daha üst kademedeki (ilkokul, ortaokul itibarıyla) okur kitlesine kazandırılacak yeni bir kültürel öğe olarak düşünülebilirken ve büyük çocuklar, gençler ile yetişkinler için çevrildiğinde yerelleştirme olarak değerlendirilebilecekken okul öncesi dönem için uygun bir sözcük seçimi olmayabilir. Oysa ki “yılanlı omlet” gibi bir karşılık tıpkı “baykuşlu dondurma” gibi gerçek hayatta var olan (omlet) ile hayal gücünü (yılanlı) bir potada eriterek mizah unsurunun okuyucu/dinleyici tarafından alımlanmasını kolaylaştırabilir. Bir diğer örnek ise “My favourite food!” the Gruffalo said: “You will taste good on a slice of bread!” Türkçeye Yıldırım Türker tarafından “Tostoraman dedi ki, ‘En sevdiğim yemek! Üstüne fare konmuş bir dilim ekmek!’” şeklinde kafiye düzeni bozulmadan çevrilse de çocuk okuyucu/dinleyici için mizah niteliği tartışılır. Diğer çevirmen Ali Bertay ise, “En sevdiğim yemek gelmiş ayağıma!” dedi yayazula. “Bayılırım fareli domatesli karışık tostun tadına!” şeklinde yeniden yazmıştır.



Türk yemek kültüründe “peynirli domatesli tost”, “karışık tost” çocukların aşına olduğu söylemlerdir. Çevirmen Ali Bektay, “a slice of bread (bir dilim ekmek)” ifadesinden ilham alarak yaşadığı toplumdaki çocukların hoşuna giden, temel malzemesi yine ekmek olan “tost” için eklemeler yapmıştır. Böylece hikâyeyi dinlerken günlük yaşamla bağdaştırabilecek, söylemi gözünde canlandırabilecek ve gülümseyecektir. Öte yandan da “Gruffalo dedi ki ‘İşte burada benim en sevdiğim yiyecek!’” “Bir dilim ekmek üstünde nasıl güzel gidecek!” çevirisi hem sessel özellikler hem de anlamı aktarmak açısından başka alternatif bir çeviri olarak düşünülebilir.

Bir diğer çeviri karşılaştırması da insult (hakaret) bağlamında ele alınabilir. Hikâye boyunca her bir hayvanla karşılaşmasının ardından farenin söylediği şu sözlerin erek dile nasıl çevrildiğini inceleyeceğiz:

Hakaret Sözcüğü

1.KM “Silly old Fox/Owl/Snake! Doesn’t he know, There’s no such thing as a gruffalo?”

1.EM-T “Tilkideki beyin değil saman, Benim uydurduğum biri Tostoraman.”

2.E.M-Y “Şu saf tilkiye de bakın! Bilmiyor herhalde zavallı Dünyada yayazula diye

Bir yaratık olmadığını?”

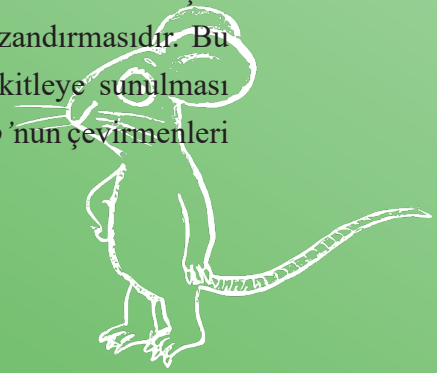
Kaynak metin birinci erek metinde sessel öğelerin uyumu bakımından kabul edilebilir ancak “Tilkideki beyin değil saman” söz öbeğini okul öncesi düzeydeki çocukların anlamlandırması



güç olabileceği için bu çevirinin semantik açıdan erek kitle tarafından nasıl alımlandığı konusunda yorum yapamayız. Çevirmenin bu söylemi 2007 yılında çevirisinde kullanıyor olması o dönemde yaygın bir kullanım olup olmadığı ile ilişkili olabilir ya da çevirmen/yayınevi tarafından bu söz öbeğini çocuklara kazandırmak amaçlanmış olabilir. Bu tür söz öbekleri kullanmak çevirmenin özellikleri arasında yer alabilir. Bu bağlamda, çevirmenin diğer çeviri metinlerini incelemek gerekmektedir. Berger'e (1993) göre, hakaret tek başına kullanıldığında komik bir durum yaratmazken, karşılaştırma ya da mübalağa ile birleştiği zaman dinleyicide/okuyucuda gülme etkisi yaratabilir (cited in *Humour Loss*, 2019, s 124.) Bu bağlamda, Ali Berktaş çevirisi ile “Şu saf tilkiye de bakın! Bilmiyor herhalde zavallı Dünyada yayazula diye Bir yaratık olmadığını?” işlevsel eşdeğerliği sağlamıştır. Kaynak metindeki alaycı ifade, *Yayazula* erek metnindeki “saf tilki” vurgusu ile okul öncesi dönem çocukların mizah anlayışına hitap etmiştir.

Sonuç

Çeviri, dilsel bir eylem olmanın ötesinde, kültürleri ve toplumları birbirlerine yakınlaştıran bir etkinliktir. Biyolojik, fiziksel ve ruhsal gelişimleri hızla devam eden çocukların çeviri eylemi aracılığıyla edebiyat dünyasına adım atmaları onların kimlik inşalarında büyük bir etki bırakmaktadır. Empati, sevgi, saygı, hoşgörü gibi değerleri fark etmeleri ve sorgulamaları bu gibi hikayelerde geçen olaylar ve gerçek yaşam deneyimleri sayesinde gelişecektir. Fantastik çocuk edebiyatının çocuk üzerindeki etkisi, sıra dışı bir olayın çocuğu eğlendirmesinin çok daha ötesinde pek çok düşünce ve söylem kazandırmasıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, çevirilerin hedef kitleye sunulması büyük bir titizlik gerektirmektedir. *The Gruffalo* 'nun çevirmenleri



hedef kitlenin ihtiyaç duyduğu dilsel ve anlam bütünlüğünü büyük ölçüde gerçekleştirebilmiştir. *Tostoraman*'ın çevirisinde birkaç yerde (korkunç nazıksın, yılan kapama gibi) anlam kaybı ve belirsizlikler yaşanmış ve yer yer kaynak metinden uzaklaşmış olsa da kaynak metnin akıcılığı ve sessel özellikleri erek metinde *Tostoraman* ile bütünleşmiştir. Benzer durum *Yayazula* için de geçerlidir. Çevirmen Ali Berktaş da the *Gruffalo*'yu *Yayazula*'ya dönüştürerek erek metinde hem sessel hem de dilbilgisel bir ritim yaratmış. Hikâyenin en önemli unsurlarından biri olan mizah ise herhangi bir kayba uğramadan çocuk okuyucuya/dinleyiciye aktarılmıştır.

Kaynakça

<http://www.juliadonaldson.co.uk/>

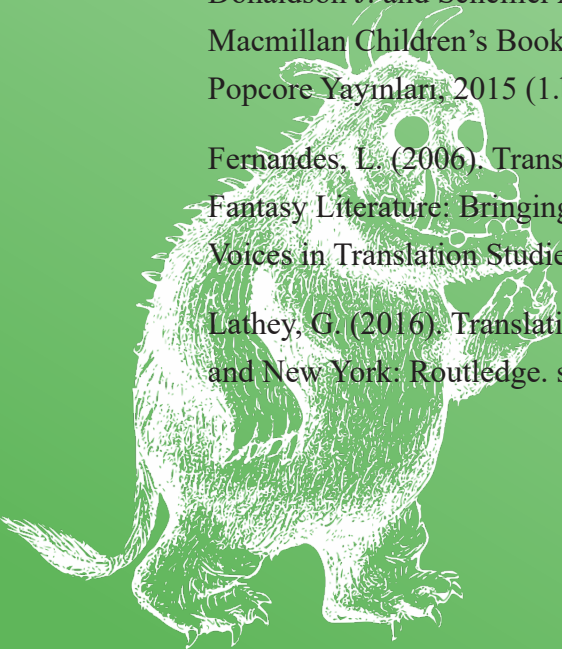
Dinçkan, Y. (2017). Çocuk Yazınında Sessel Öğelerin Çevirisi. Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi, Journal of Translation Studies, Sayı / Number 23 (2017), 55–70.

Donaldson J. and Scheffler A. (1999). *Gruffalo*. London: Macmillan Children's Books. *Yayazula* (Çev.Ali Berktaş). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015 (1.basım).

Donaldson J. and Scheffler A. (1999). *Gruffalo*. London: Macmillan Children's Books. *Yayazula* (Çev.Yıldırım Türker). Popcore Yayınları, 2015 (1.basım).

Fernandes, L. (2006). Translating of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the young Reader into Play. *New Voices in Translation Studies* 2, s.46.

Lathey, G. (2016). *Translating Children's Literature*, London and New York: Routledge. s. 93, 107.



McCrum, R. (2004) *Where the Gruffalo roams*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2004/aug/29/booksforchildrenandteenagers.features>

Munday, Jeremy. (2016). The role of the Translator. *Introducing Translation Studies*. Chapter 9. s 226.

Newmark. P. (1988). *A Textbook of Translation*, s 42.

Oittinen, R. (2000) *Translating for Children*, New York and London: Garland Publishing.

Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children's Literature*. London: The University of Georgia Press. S 112-128.

Yuliasri, I., & Allen, P. (2019). Humour loss in the Indonesian translation *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, 9, 119-127. doi: 10.17509/ijal.v9i1.14185



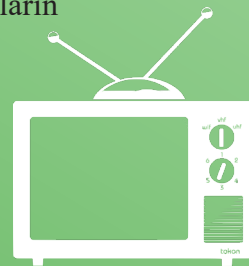
Sinemadan (?) Çeviri Çocuk Romanına Uzanan Dolambaçlı Bir Yolculuk

Büşra Yaman

Giriş

Tarih boyunca roman-sinema ilişkisinin birbirini besleyerek geliştiği yadsınamaz. Televizyonla birlikte edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanması ve bu uyarlamaların tüm dünyada yaygınlaşması günümüze kadar süregelen popüler bir etkinlik olmuştur. Basitçe ifade edilecek olursa, yazının görüntüye dönüştürülmesi çeviribilimin de ilgilendiği disiplinlerarası bir alanı ifade etmektedir.

1950'lerin sonunda Roman Jakobson (1959/2008: 62), çeviri çalışmaları için çizdiği ünlü yol haritasında üç çeviri türü ortaya koyarken, göstergelerarası çeviri ya da dönüştürme (transmutation) kavramını “dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstergeler aracılığıyla yorumlanması” olarak tanımlamıştı. Filme dönüştürülen eserlerin bu çeviri türü altında incelenebileceğini öngörmüştü. Ancak çeviri çalışmalarında kültür, kimlik, cinsiyet ve tarih gibi toplumsal içerikli konular ağırlık kazandıkça çeviri kavramına Batı dışından açılımlar ve eleştirel sorgulamalar getirilmiştir. Böylece dilsel göstergeler arasında bir eşdeğerlik varsayılarak yapılan işlemin gerçek çeviri kabul edilmesinden çevirinin yığın kavram olarak tasarlanarak özellikle çeviri tarihi çalışmalarında farklı aktarım pratiklerinin ele alındığı daha esnek bir çerçeveye yönelim olmuştur. Nitekim Jakobson'un önerdiği çeviri türlerinin hepsinin “aktarım” olarak nitelenebileceğine dikkat çeken Itamar Even-Zohar (1990) “çeviri” olgusunun diğer olgulardan ayrıştırılarak müstakil bir şekilde incelenmesinin faydalı olmayacağını, bir dizi olgunun ortaklaştığı hususların

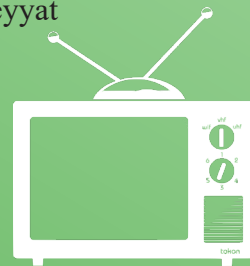


keşfedilmesiyle olguların belirlenmesinin mümkün olduğunu ve böylece belirlenimi daha yüksek kuramlar geliştirilebileceğini öne sürmüştür. Even-Zohar'ın sistem kuramı temelinde aktarım, aynı ya da farklı kültürel sistemler arasındaki model alışverişlerini imlemektedir. Bu düşünce biçimine uygun bir şekilde yetişkin edebiyatından çocuk edebiyatına aktarım (Shavit, 1986), edebiyattan sinemaya aktarım (Cattrysse, 1992) ve bir dizi kültürlerarası ya da kültür-içi farklı göstergeler arası veya aynı göstergeler içindeki aktarımların incelendiği (Weissbrod, 2004) çalışmalar yapılmıştır. Ancak aktarımların her zaman tek veya iki yön, araç, sistem arasında ya da içinde gerçekleştiğini varsaymak gerçekleri yansıtmayabilir. Üstelik aktarımları toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel koşullardan yalıtılmak ya da bu koşulları en alt düzeyde göz önünde bulundurmamak aktarım süreçlerinin kavranışına dair sınırlayıcı bir bakış geliştirilmesine neden olabilir.

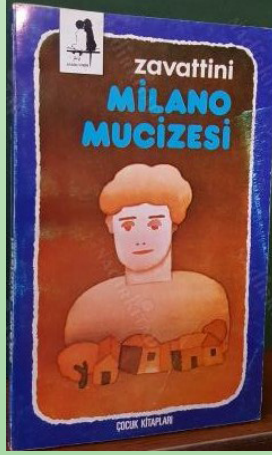
Bu çalışmada bir kamusal televizyon kanalında son anda yayın akışından kaldırılan bir İtalyan yapımı filmin –ve öncesinin– Türkçe çocuk edebiyatında bir çeviri kitap olarak yayınlanmasına uzanan süreç irdelenecektir. Ağırlıklı olarak edebiyattan sinemaya uyarlamaların incelendiği çeviri çalışmaları için bu olay, farklı ve karmaşık bir yolculuk rotası çizmektedir. Filmin yayından kaldırılmasının tetiklediği bir çeviri çocuk kitabı yayınının yayın öncesi, yayın ve yayın sonrasındaki aktarım sürecinin takip edilmesi, çeviri kavramı ve farklı aktarım pratikleri üstüne düşünme imkânı sağlayacaktır.

Aktarım Süreçleri

1980 yılında dönemin çocuk edebiyatı alanının önde gelen yayıncılarından Cem Yayınevinin çocuk edebiyatı dizisi Arkadaş Kitaplar arasında Milano Mucizesi (Türkçeleştiren: Zeyyat



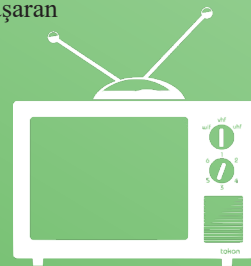
Selimoğlu, resimleyen: Turgut Keskin, 124 s.) başlıklı bir çeviri eser yayımlanmıştır. Eserin ön kapağı şu şekildedir:



Resim 1. Türkçeye çevrilen eserin ön kapağı

Ön kapakta yazarın sadece soyadı, eserin başlığı, dizinin logosu, çocuk kitapları ibaresi ile görsel bulunmaktadır. Ön kapakta yazarın yalnızca soyadının bulunması Türkçede okunabilirlik kaygısından kaynaklanabileceği gibi yayınevinin çocuk edebiyatı eserlerinin ön kapağında yazarların isimlerine kısaca¹ yer verme eğiliminden de kaynaklanabilir. Eserin başlığının yazı karakteri boyutunun yazarın adından daha büyük olması, eser başlığının öne çıkarılmaya çalışıldığına ve yazar bilgisinin arka planda kaldığına işaret etmektedir. Yazı karakterlerinin rengi ve yazı tipleri de başlık ve yazar arasındaki öncelik sıralamasını destekler görünmektedir. Başlığın rengi (mavi) ve yazı tipi (yuvarlak hatlı, kalın) de görece daha dikkat çekicidir. Dolayısıyla başlığın öne

1 Ön kapakta soyadlarıyla belirtilen yazarlar arasında Waldemar Bonsels, Samed Behrengi, Annemarie Fromme Bechem, Irena Jurglelewiczowa, Marie Voriskova, Sven Wernström, Antoine de Saint-Exupery ve bazı Rus (Tolstoy, Çehov, Gorki, Dostoyevski, Uspenski, Mihalkov, Zoşçenko) ve Alman (Andersen ve Goethe) yazarları da yer almaktadır. Yazarın yalnızca soyadına yer verilen çeviri eser sayısı, yazarın tam adına yer verilen çeviri eser sayısından az olmakla birlikte, telif eserlerde Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Mehmet Başaran dışında tüm yazarların tam adına yer verildiği gözlenmektedir.



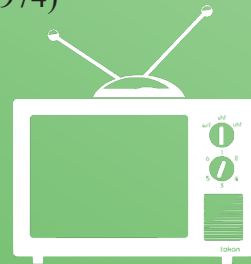
çıkarılması, yazarın yalnızca soyadına yer verilmesine neden olan unsurlardan biri olabilir. Eserin yazardan daha görünür ve ön planda olması, eserin 1950 yılına ait Miracolo a Milano (İngilizce Miracle in Milan, Türkçe Milano’da Mucize) adlı sinema uyarlamasının Türkiye’de Milano Mucizesi adıyla tanınmasına bağlıdır. Türkiye’de sinema eleştirmenliğinin öncülerinden Tuncan Okan’ın Milliyet Gazetesindeki 23 Mayıs 1959 tarihli köşe yazısında Milano Mucizesi’nden bahsetmesi filmin bu adla gösterime girdiğine işaret etmektedir.

Film, 2. Dünya Savaşı sonrasında İtalya’da yeni gerçekçi sinema anlayışının önde gelen isimlerinden kabul edilen (Bertellini, 2007) Cesare Zavattini’nin (1902-1989) 1943 yılında Totò il Buono (İngilizce Toto the Good, Türkçe İyi Yürekli Toto) başlığıyla çocuklar için yayınlanan fantastik romanına (resimleyen: Mino Maccari) dayanmaktadır. İtalyanca eserin 1944 baskısının kapağında başlığın altında “çocuklar için roman” (romanzo per ragazzi) ibaresi bulunmaktadır.



Resim 2. İtalyanca romanın ön kapağı

Sinema filminin afişi sanatçı Michele Majorana tarafından yapılmış olup, Zavattini’nin ve Vittorio De Sica’nın (1901-1974)



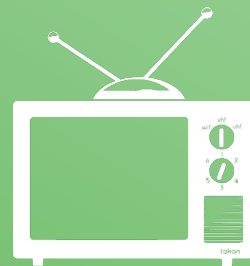
işbirliğine dair ipuçları sunmaktadır. Filmin adı ve afişte yer verilen diğer bilgiler arasında açık bir ayırım yapılmış, tüm unsurlar dikey olarak farklılaşan bir sıraya göre yerleştirilmiştir. Farklı bir renkle ve yazı tipiyle filmin adına dikkat çekilirken, diğer bilgiler afişin geri kalanında tercih edilen siyah renkle sunulmuştur. Başlıktan sonra öne çıkarılan ikinci unsur, yönetmendir; bir De Sica filmi olduğu belirtilmiştir. Yönetmenin ardından filmin konusunu Zavattini'nin Totò il Buono başlıklı romanından aldığı bilgisi sunulmuştur.



Resim 3. Filmin İtalyanca afişi

Afişte tam olarak belirtilmemesine rağmen filmin senaristleri Zavattini, De Sica ve Suso Cecchi D'Amico'dur.² Üç kişinin hazırladığı senaryonun kitaptan ayrıldığını gösteren en görünür değişiklik başlıktır. Kitabın başlığı, başkahraman Toto ve onun iyi olma hâli üstünden şekillenmişken, film için filmin çekildiği Milano şehri ve burada yaşanan mucizeyi ifade eden bir başlık tercih edilmiştir. Oysa anlatı hayali bir şehir olan Bamba'da geçmektedir. Filmin başlığında Bamba yerine Milano'nun tercih

2 "Miracle in Milan", <<https://www.imdb.com/title/tt0043809/>> (Erişim tarihi: 11 Kasım 2021).

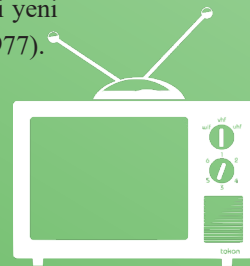


edilmesi hem filmin kendi içindeki gerçekliği yansıtması hem de yönetmen ve senaristin tüm dünyada yeni gerçekçi sinema akımının en ünlü temsilcileri arasında olması açısından uygundur. Bir diğer deyişle, filmin başlığı Zavattini ve De Sica'dan beklenen yeni gerçekçi sinema filminin özelliğini görece yansıtmaktadır.³ Ancak filmin içinde yer alan fantastik öğelerle karşıtlık oluşturur.

Türkçeye çevrilen eserin ön kapağına geri dönüldüğünde, Turgut Keskin'in filmde Toto karakterini canlandıran Francesco Golisano'nun (1929-1990) yüz hatlarını andıran bir portre çalıştığı görülmektedir. Toto, birkaç küçük evin arkasında kocaman ve onlara göz kulak olur bir biçimde resmedilmiştir. Nitekim anlatıda da Toto, yoksul mahalleliye yardım eden, yol gösteren, iyilik ve umut aşıl原因 bir karakterdir. Görselin ayrıca Toto'nun anlatının sonunda göğe yükselmesine gönderme yaptığı düşünülebilir. Görselde turuncu ve tonlarının kullanılması Toto'nun mahalleye güneş gibi doğması metaforunu temsil ettiği yönünde yorumlanabilir. Mavi çerçeve ise Arkadaş Kitapların Mor Dizi içinde yayınladığı kitaplar için uyguladığı standart tasarımın bir parçasıdır.

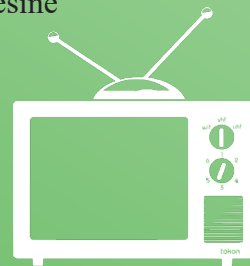
Çeviri eserin iç kapağında Milano Mucizesi başlığının altında çok daha küçük bir şekilde ve parantez içinde Bamba Mucizesi alt başlık olarak verilmiştir. Bu alt başlığa yer verilme nedeni ve çevirinin yayınlanmasına dair detaylar Arkadaş Kitapların yöneticisi ve kitabı “basıma hazırlayan” Erdal Öz'ün (1935-2006) kaleme aldığı tahmin edilen sunum yazısında şu şekilde tanıtılmıştır (Zavattini, 1980: t.y.):

3 Film gösterime girdikten sonra eleştirilerin hedefi olmuştur. Bu filmi, dünya sinemasında yeni gerçekçilik akımının sonlanacağını işaret eden değerlendiren eleştirmenler filmin içerdiği fantastik öğelerin konunun ciddiliğine ve gerçekliğine zarar verdiğini ileri sürerek, fantastik öğeleri yeni gerçekçi estetik anlayışının bozulması olarak ele almışlardır (Wegner, 1977).



“**Milano Mucizesi**, ünlü bir İtalyan sanatçısının, **Zavattini**’nin bir romanı. **Milano**, İtalyada büyük bir kentin adı. Ama kitabı okurken Milano adına hiç rast-lamayacaksınız. Kitaptaki olaylar **Bamba** adlı bir düşsel kentte geçmektedir. ‘Peki bu Milano adı nereden geliyor?’ diye sorabilirsiniz. Asıl adıyla **Bamba Mucizesi** olan bu kitabı, biz Türkçeye çevirirken ona **Milano Mucizesi** adını verdik. Kitaba bu adı vermemizin haklı bir gerekçesi var, o da şu: **Zavattini**’nin bu yapıtını ünlü İtalyan sinema yönetmeni **De Sica**, sinemaya **Milano Mucizesi** adıyla aktarmıştı. Bizim sinemalarımızda da gösterilen bu film dünya sinemasının en büyük yapıtlarından biri sayıldı. Gerçi bizim televizyonumuzda bu filmin gösterilmesi son dakikada yasaklandı. Ama bakmayın. Kötü film olduğu için değil, güzel film olduğu için yasaklandı. 1951 Cannes Film Festivalinde, en büyük ödül olan Altın Palmiye ödülünü de kazanan bu büyük filmin romanını, biz de bu yüzden **Milano Mucizesi** adıyla ve kıvançla sunuyoruz. Özellikle ortaokul yaşındaki çocukların severek okuyacakları bu kitabı, büyüklerin de beğenerek okuyacaklarından hiç kuşumuz yok. İşte bundan ötürüdür ki, kitabın Türkçesine ‘Milano Mucizesi’ demeyi yeğledik. Böyle yaparak, hem güzel bir filmi yeniden anmış oluyor, hem de kitabı, bizde tanınmış adıyla sunmuş oluyoruz.”

Sunum yazısından anlaşıldığı üzere, Zavattini’nin romanından uyarlanan film Türkiye’de Milano Mucizesi adıyla gösterime girmiş ve bu nedenle çeviri eserin başlığında da tanınırlığı olan bu ad tercih edilmiştir. Öte yandan, kitabın gerçek adının, muhtemelen olayların Bamba şehrinde geçmesine



dayanılarak Bamba Mucizesi olduğu ileri sürülmekte ve böylece iç sayfadaki alt başlığın neden eklendiği anlaşılmaktadır. Yazıda Milano şehriyle ve filmle ilgili çocuk okurlara bilgi sunulması, çocuk okurların ilgili yerle ve filmle tanışık olmalarını sağlamaya ve merak uyandırmaya yöneliktir. Kitabın başlığında Milano Mucizesi'nin tercih edilmesiyle hem filmin hatırlatıldığı hem de tanınmış başlığıyla çocuk okurlara sunulurken yetişkin okurların da eseri daha kolay tanıyabileceği düşünülebilir. Sözü edilen filmin yıllar sonra anılma isteğinin ortaya çıkmasının arkasında devletin içindeki karar alıcılara karşı gösterilen bir tepkinin olduğu anlaşılmaktadır. Yazıda filmin televizyonda son anda yasaklandığı ve bunun nedeni de alaycı bir üslupla ifade edilmiştir. Ardından filmin güzel olduğu, uluslararası başarısına yer verilerek kanıtlanmaya çalışılmıştır.

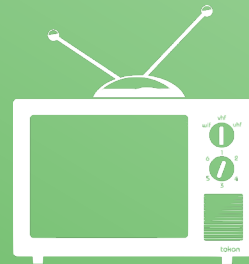
1979 yılında haftada 3 film gösterilen dönemin tek televizyon kanalı TRT'de cuma gecesi gösterileceği duyurulan Vittorio de Sica'nın Bisiklet Hırsızları ve Milano Mucizesi filmleri Khtasım ayında yayınlanan bir yazıda "listenin en iyileri" olarak değerlendirilmiştir (Şener, 1979: 10). 28 Aralık 1979 tarihinde yayınlanan "TV'de Yabancı Sinema: 21.45" başlıklı bir yazıda ise o gecenin programında yer alan Milano Mucizesi filminin son anda yayından kaldırıldığı ve yerine Yenilen Korku adlı bir Amerikan yapımı filmin gösterileceği duyurulmuştur.⁴ 30 Aralık 1979 tarihli bir gazete kütüründe de filmin "denetime takıldığı" için yayından kaldırıldığı belirtilirken, denetime ilişkin bilgi verilmemiştir.⁵

Türkçeye çevrilen eserin bu durumun hemen ardından yayınlanması, dünya sinemasının değerli eserlerinden biri olan ilgili filmin televizyonda gösterilmemesine ve dolayısıyla

4 Bkz. "Bu Gece İzlememiz Gereken 'Milano Mucizesi' Adlı Film Yayından Kaldırıldı", Tv'de Yabancı Sinema, Milliyet, 28 Aralık 1979, s.10.

"Bir Beyzbol Yıldızının Yaşamı...", TV'de Yabancı Sinema, Milliyet, 29 Aralık 1979, s.10.

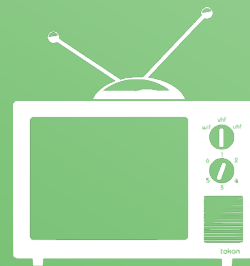
5 "Taksi'nin Yedeği Yokmuş", Milliyet, 30 Aralık 1979, s.10.



kamu kuruluşundaki karar alıcılara karşı bir tepki olarak yorumlanabilir. Evrensel ve sol değerlerin çocuk edebiyatındaki temsilcisi olan Arkadaş Kitapların yayın çizgisi de göz önünde bulundurulduğunda, yayınevinin egemen ve zaman zaman baskı uygulamaya muktedir gücün karşısında sanatsal ve evrensel değerlerin savunuculuğunu yaparak eleştirel bir duruş sergilemesi beklenen bir tavidir.

Çeviri eser ortak bir emeğin ürünü olarak ele alındığında, dizinin yöneticisi ve editör rollerini üstlenen Erdal Öz'ün yanı sıra Turgut Keskin'e ve Zeyyat Selimoğlu'na (1922-2000) da değinmek gerekir. Turgut Keskin 1970'lerde çeviri ve telif çocuk edebiyatı eserleri resimleyen ve bu alandaki çalışmalarıyla çeşitli ödüller kazanan önemli bir sanatçıdır.⁶ Ön kapak renkli olmasına rağmen eserin içinde kara kalem çalışmalar yer almıştır. Bu, ilgili dönemde yayıncılık maliyetlerinin yüksek ve baskı teknolojilerinin sınırlı olmasıyla anlamlandırılabilir. Eserin "Türkçeleştiren"i olarak belirtilen Zeyyat Selimoğlu da hem yetişkin hem çocuk edebiyatında yazar ve çevirmen kimliklerine sahiptir, 1970'li yıllarda telif yetişkin edebiyatı eserleriyle çeşitli ödüller almıştır. Bu eserin hangi dilden ve/veya dillerden çevrildiği künyede belirtilmemesine rağmen, çevirmenin çalışma dilinin Almanca olması çevirinin Almancadan, bir diğer deyişle ara dilden yapıldığını düşündürmektedir.

Çocuk edebiyatı eseri olarak yayınlanan bu çeviri eser, içinde yer aldığı kültürün tetiklediği karmaşık bir aktarım ağından oluşmaktadır. Milano Mucizesi televizyonda gösterilseydi bu çeviri yapılırdı mıydı? Yanıtsız kalmaya mahkum bir soru olsa da, bu "çeviri" olayının aktarım süreçlerinin çokyönlülüğüne, çokpaydaşlılığına, çokkültürlülüğüne dair önemli izdüşümler taşıdığı ortadadır. İtalyan filmin Türkiye'de gösterime girmesinden yıllar sonra hayat bulan bu Türkçe çeviri eserin, ne sadece 6 "Hakkımda", <<https://turgutkeskin.com/hakkimda/>> (Erişim tarihi: 30 Kasım 2021).



Türkiye’de gösterilen film “uyarlaması”ndan ne sadece İtalyan filmin konusunu aldığı “roman”dan ne de sadece kullanılan ara dildeki “eser”den etkilendiği düşünülebilir. Türler, diller ve nesiller arası bu aktarım katmanlarının arasındaki etkileşimin ve fantastik dönüşümün üstündeki perdeyi aralama vakti gelmiş olabilir.

Kaynaklar:

“Bir Beyzbol Yıldızının Yaşamı...”, TV’de Yabancı Sinema, Milliyet, 29 Aralık 1979, s.10.

“Bu Gece İzlememiz Gereken ‘Milano Mucizesi’ Adlı Film Yayından Kaldırıldı”, Tv’de Yabancı Sinema, Milliyet, 28 Aralık 1979, s.10.

“Hakkımda”, <<https://turgutkeskin.com/hakkimda/>> (Erişim tarihi: 30 Kasım 2021).

“Miracle in Milan”, <<https://www.imdb.com/title/tt0043809/>> (Erişim tarihi: 11 Kasım 2021).

“Taksi’nin Yedeği Yokmuş”, Milliyet, 30 Aralık 1979, s.10.

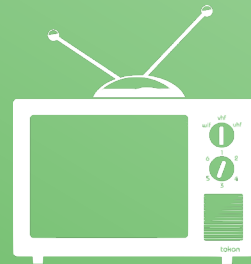
Bertellini, G. (2007). “Cesare Zavattini (1902-1989)”, Encyclopedia of Italian Literary Studies 1, Ed. Gaetana Marrone, Paolo Puppa & Luca Somigli. Routledge: New York. ss.2042-2045.

Cattrysse, P. (1992). “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”, Target, 4(1), ss.53-70.

Even-Zohar, I. (1990). “Translation and Transfer”, Polysystem Studies (a special issue of Poetics Today), 11(1), ss.73-78.

Jakobson, R. (1959/2008). “Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üstüne”, Çev. Ömer B. Albayrak, Çeviri Seçkisi II, Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Sel Yayıncılık. ss.61-66.

Okan, T. (1959). “Haftanın Filmleri”, Milliyet, 23 Mayıs 1959, s.2.



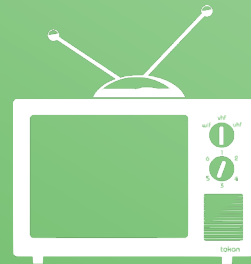
Şener, Erman, “Ünlü Filmler Ekrana Geliyor”, Milliyet, 27 Ekim 1979, s.10.

Shavit, Z. (1986). *Poetics of Children’s Literature*. Athens: University of Georgia Press.

Wegner, H. (1977). “‘Pius Aeneas’ and ‘Totó, il Buono’”: The Founding Myth of the Divine City”, *Pacific Coast Philology*, C.12 (Ekim 1977), ss.64-71.

Weissbrod, R. (2004). “From Translation to Transfer”, *Across Languages and Cultures*, 5(1), ss.23-41.

Zavattini, C. (1980). *Milano Mucizesi*. Çev. Zeyyat Selimoğlu, Resimleyen: Turgut Keskin. İstanbul: Cem Yayınevi.



Roald Dahl'ın *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü* Romanının Türkçe Çevirilerinin Yeniden Çeviri Varsayımı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Çözümlemesi

Merve Hatipoğlu

Özet

Bu çalışma, Britanyalı yazar Roald Dahl'ın çocuk romanlarından *Charlie and the Great Glass Elevator* (*Charlie'nin Büyük Cam Asansörü*) kitabının iki Türkçe çevirisini (1991; 2005) “yeniden çeviri varsayımı” çerçevesinde karşılaştırılarak çözümlemektedir. Çözümleme ile ilgili örnekler sunulmadan önce çalışma kapsamında ele alınan bazı alt başlıklarla ilgili bilgi verilecektir. Öncelikle “yeniden çeviri varsayımı” ve yeniden çeviri ediminin bağlı olduğu değişkenler ele alınır. Daha sonra çocuk edebiyatı çevirisinde dikkat edilmesi gereken hususlarla ilgili bilgiler sunulur. Kitabın yazarı Roald Dahl, çocuklar için kaleme aldığı romanlar ve incelemeye konu olan romanıyla ilgili bilgilendirme yapıldıktan sonra bu çalışmada karşılaştırmalı çözümlemeye ışık tutan Gideon Toury'nin “Norm” kavramı ile çözümlemede kullanılan örnekler sunulur. Çalışmanın sonucunda, Yeniden Çeviri Varsayımı ve çeviri romanların hitap ettiği kitle göz önünde bulundurularak saptanan sorunsallara yönelik bulgular sunulur.

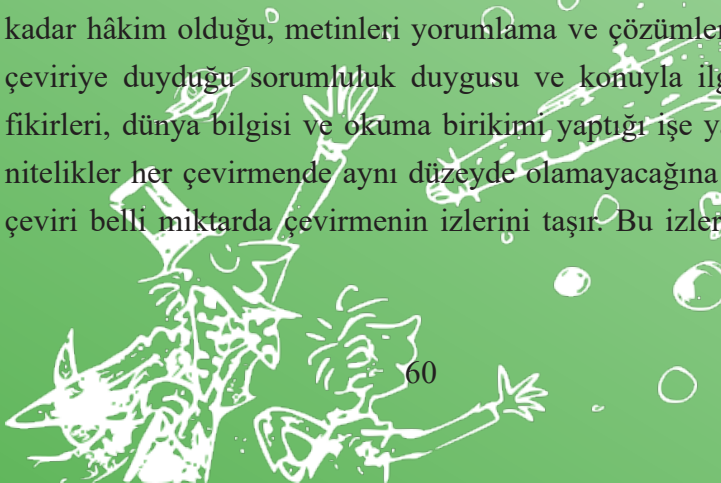
Anahtar Kelimeler: Yeniden çeviri varsayımı, Erek Odaklı Yaklaşım, çeviri normları, çocuk edebiyatı çevirisi.



Giriş

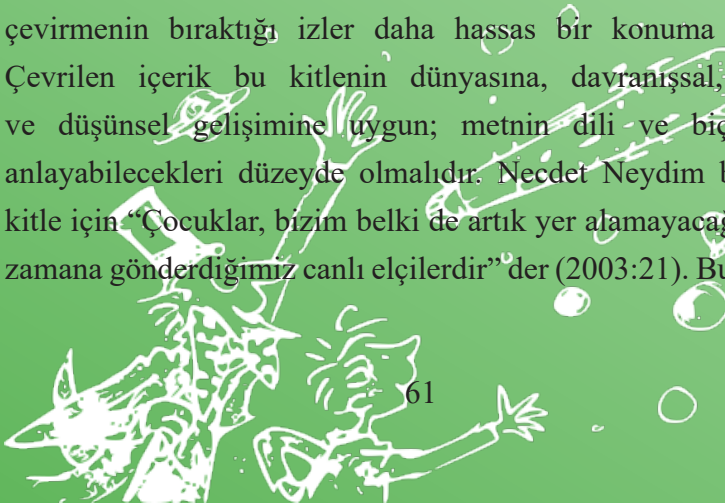
Dilin Gücü kitabında kaleme aldığı “Dil ve Çeviri” başlıklı yazısında Nermi Uygur “Her dil, dile getirdiği şeylerin çevirisidir: Dile getirenler, dile çevirenlerdir” (2008: 39) diyerek çevirinin aslında hayatın her aşamasında var olan doğal bir eylem olduğunu ifade eder. Bu bakış açısıyla çeviri edimine bir yorum getirmeye kalktığımızda görürüz ki bireyin herhangi bir durum ya da konuyla ilgili aklından geçenleri çeşitli sözcükleri bir araya getirerek ifade etmesi dahi bir çeviri eylemidir. Belli bir konuda aynı fikre sahip bireylerin hepsinin, bu ortak fikri aynı sözcüklerle ya da aynı üslupla ifade etmeleri mümkün değildir. Her bireyin ifadesi, kendisinin bilişsel gelişimi, dünya bilgisi, edindiği tecrübeler, içinde şekillendiği kültürel ortam ve kullandığı dilin el verdiği ölçüde ve/veya söz konusu dilin bu ölçülerini ne derece kullanabildiğine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Sadece kendimizi ifade ederken bile çok değişkenli olduğu görülen bu süreci diller arası boyuta taşıdığımızda, dilden dile bilgi aktarımı olarak tanımlamak oldukça yetersizdir. Akşit Göktürk’ün de söylediği gibi çeviri sanıldığından çok daha karmaşık bir olgudur. Aktarılmak istenen bilginin türü, aktarılma amacı, erek metnin yerleşeceği erek dizge, erek okuyucu, çevirinin yönü gibi pek çok unsur bu edimin birer parçasıdır (Göktürk 1994:2).

Sürecin ve çeviri metnin şekillenmesinde göz önünde bulundurulması gereken unsurlar bunlarla da sınırlandırılmaz. Kaynağın ortamının değişmesinde kilit rol oynayan bir diğer faktör ise çevirmendir. Çevirmenin kaynak ve erek dillere ne kadar hâkim olduğu, metinleri yorumlama ve çözümleme gücü, çeviriye duyduğu sorumluluk duygusu ve konuyla ilgili şahsi fikirleri, dünya bilgisi ve okuma birikimi yaptığı işe yansır. Bu nitelikler her çevirmende aynı düzeyde olamayacağına göre her çeviri belli miktarda çevirmenin izlerini taşır. Bu izler bilhassa



yazınsal metinlerde daha belirgindir. Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın da belirttiği gibi yazınsal metinlerin estetik ve duygusal bir yapısı vardır ve bu metinler her daim gerçeklikle ilişki kurmak zorunda değildir. Bu tür metinlerde dilin farklı kullanımları öne çıkarılır ve metinlerin biçemi de edebi olmayan metin türlerinden farklıdır (Gürçağlar 2016: 34-44). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, çeviri sürecinde estetik, duygu ve farklı biçemlerle ilgili çevirmenin alacağı kararlar göreceli olabilir. Çevirinin anlatısı, içeriği ya da bağlamı kaynaktan sapmayacak şekilde, bir metnin birden fazla çevirmen tarafından yapılan her çevirisi bir diğerinden farklıdır. Bu noktada bir kaynak metnin erek dizgede birden fazla çevirisinin mevcudiyetinin nedenleri sorgulanabilir. Bu sorgulamalar yeniden çeviri varsayımının doğmasına neden olur. Yeniden çeviri, bir varsayım olarak Fransız çeviribilim kuramcısı Antoine Berman'ın 1990 yılında *Palimpsestes* dergisinde yayınladığı 'La Retraduction Comme Espace de la Traduction' makalesinden yola çıkılarak edebiyat dünyasında yerini almıştır. Paul Bensimon da aynı dönem bu konuyu odağına alır. İlerleyen dönemlerde ise konuyla ilgili karşılaştırmalı çözümlemelerin artmasıyla varsayımın kapsamı genişler.

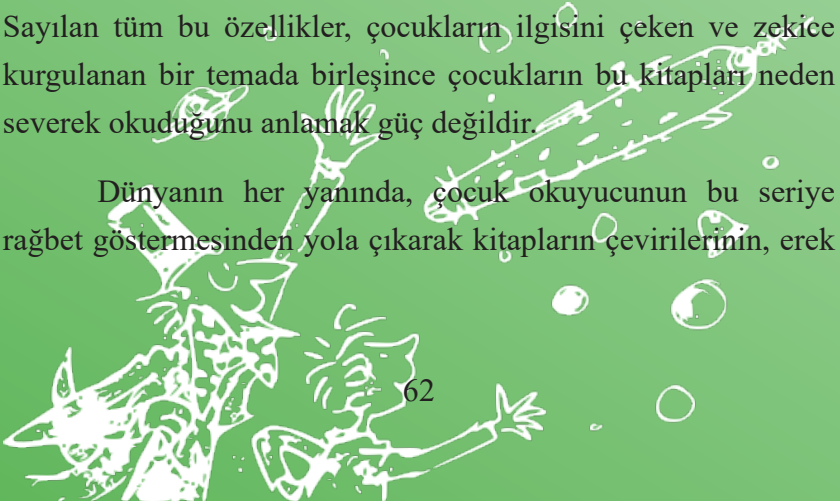
Hali hazırda çok yönlü bir sürece tabi olan ve çevirmenin izini taşıyan, hatta birden fazla versiyonu olan bu erek metinlerin hitap ettiği kitle, bu çalışmanın kapsamında incelenen kitaplarda olduğu gibi, çocuk okuyucu ise yukarıda sayılan değişkenlere yenilerini eklemek gerekir. Çünkü hedef kitle çocuk olduğunda, aktarılmak istenen metnin türü, çevirinin amacı ve çeviri metne çevirmenin bıraktığı izler daha hassas bir konuma yerleşir. Çevrilen içerik bu kitlenin dünyasına, davranışsal, bilişsel ve düşünsel gelişimine uygun; metnin dili ve biçemi ise anlayabilecekleri düzeyde olmalıdır. Necdet Neydim bu hedef kitle için "Çocuklar, bizim belki de artık yer alamayacağımız bir zamana gönderdiğimiz canlı elçilerdir" der (2003:21). Bu elçileri,



onlar için hayal ettiğimiz daha iyi geleceği inşa etmeye uygun bireyler olarak hazırlamak istiyorsak, onlara göre ve onların gerçekliğiyle örtüşen ve de kendileriyle özdeşleştirmelerinde sakınca olmayan karakterlerin yer aldığı içeriklerle beslemek gerekir.

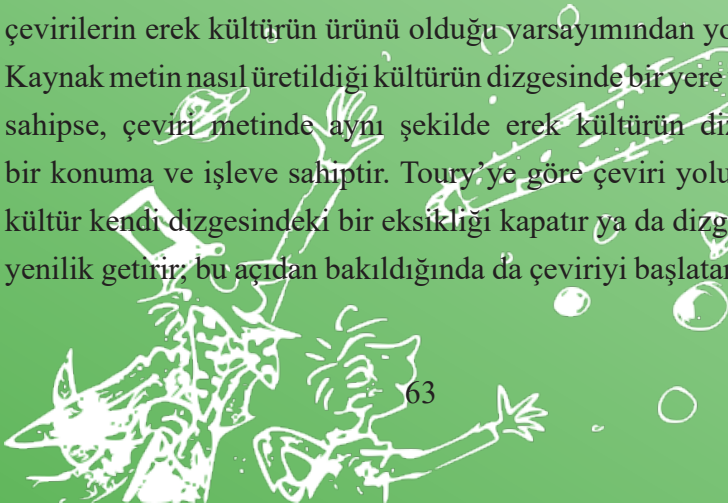
Çalışma kapsamında çevirileri incelenen kaynağımız ise *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü* romanıdır. Bu kitap, yazar Roald Dahl'ın erek kültürde ve dünya genelinde çok sevilen; hatta beyaz perdeye uyarlanan *Charlie and the Chocolate Factory* (*Charlie'nin Çikolata Fabrikası*) adlı romanının devamıdır. Yazar, serinin üçüncü kitabının yazımına başlamış, ancak ilk bölümü yazdıktan sonra tamamlayamadan vefat etmiştir. Yazarın çocuk okuyucuyu peşinden sürükleyen ve birçok farklı dile çevrilmiş pek çok romanı vardır. Dahl, İkinci Dünya Savaşı sonrası didaktik ve buyurgan çocuk romanları üretmeyi bırakarak paradigmatik değişim başlatan yazarlardandır. Dahl'ın eserleri toplumsal eleştiriler içerir ve yazar ortaya koyduğu mizahta olayları ve kahramanları karikatürize eder (Neydim 2003: 142). Bahsi geçen kitap serisinde ise kurguladığı birbirinden orijinal karakterlerin ağzından aktardığı hikâyede dörtlükler, benzetmeler, mecâzi ifadeler, uydurma kelimeler bolca yer almaktadır. Ayrıca hikâyenin genelinde yer alan gündelik dil ve yer yer görülen aşağılayıcı dil kullanımı, deyimler, ünlemler, özel isimlerin çevirileri ve benzeri kullanımlar incelemeye değerdir. Hikâye uzayda geçtiğinden, uzaylı canlılara atfedilmiş orijinal isimler ile uzay teması üzerinden kurgulanmış dil oyunları mevcuttur. Sayılan tüm bu özellikler, çocukların ilgisini çeken ve zekice kurgulanan bir temada birleşince çocukların bu kitapları neden seyerek okuduğunu anlamak güç değildir.

Dünyanın her yanında, çocuk okuyucunun bu seriye rağbet göstermesinden yola çıkarak kitapların çevirilerinin, erek



kültürün okuyucusunda kaynak kitlede görülen etkiyi yarattığı söylenebilir. Bu etkinin ortaya çıkmasına katkı sağlayan kişi ise hayatlarına yepyeni maceralar, tecrübeler ve kimlikler katacak romanla erek kültürün çocuklarından önce tanışan ve bu romanı onlar için keyifli bir okuma safhasına hazır hale getiren kişi çevirmendir. Bu hazırlık esnasında – yani çeviri sürecinde – çevirmeni farklı boyutlarda düşünmeye ve çeşitli kararlar almaya iten metinsel ve dilsel faktörler vardır. Çevirmenin aldığı her karar aslında karşılaştığı bir çeviri sorununu çözmek üzere geliştirdiği bir stratejidir. Gürçağlar yazınsal metinlerin çevirisinde sıklıkla karşılaşılan stratejileri şu şekilde sıralar: Ödünç alma, Çıkarma, Ekleme/Açıklama, İkame, Tarihselleştirme, Standartlaştırma, Güncelleştirme ve Yerileştirme/Uyarlama. Kullanılacak stratejilerin erek kültürün beklentisine ve hâkim normlarına uygun olarak belirlendiğini belirten Gürçağlar, bazen de bu tercihlerin çeşitli dış koşullar nedeniyle (çeviri için verilen süre ve yayınevinin ortaya çıkacak çeviri metne ilişkin getirdiği öneriler ve uyarılar vb.) bilinçsizce ortaya çıktığını ekler (Gürçağlar 2016: 42-44).

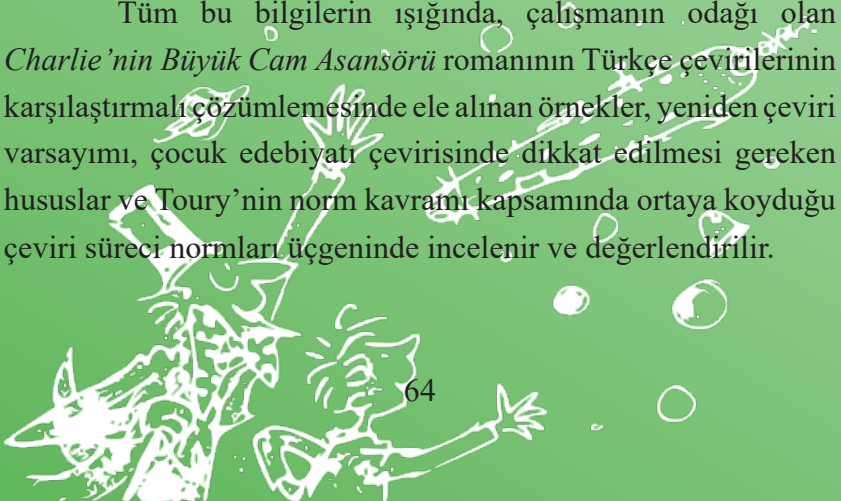
Çeviri metnin erek kültürün beklentisine ve hâkim normlarına uygun olarak şekillendiği ve her çevirmenin, bilhassa yazınsal metinlerin çevirilerinde, ürettiği çeviri metne izlerini bıraktığı bir arada ele alındığında, aynı kaynağın aynı ya da farklı dönemlerde ortaya çıkan çevirilerinin, çevirmene ve/veya eylemin gerçekleştiği dönemin normlarına göre farklılık gösterebileceği akla gelir. Erek Odaklı Yaklaşımı geliştiren Gideon Toury de çevirilerin erek kültürün ürünü olduğu varsayımından yola çıkar. Kaynak metin nasıl üretildiği kültürün dizgesinde bir yere ve işleve sahipse, çeviri metinde aynı şekilde erek kültürün dizgesinde bir konuma ve işleve sahiptir. Toury'ye göre çeviri yoluyla erek kültür kendi dizgesindeki bir eksikliği kapatır ya da dizgesine bir yenilik getirir; bu açıdan bakıldığında da çeviriyi başlatan aslında



erek kültürüdür. Betimleyici çalışmalarla, erek kültürdeki çeviri anlayışı saptanabilir. Toury, yaptığı betimleyici çalışmalarla çevirmen eğilimlerini inceler; çeviri sürecinde aldıkları kararlar doğrultusunda genellemeler yapar ve uygulanmakta olan normları yeniden düzenler. Böylece ileriki dönemde gerçekleştirilecek diğer betimleyici çalışmalar tarafından tahlil edilecek varsayımlar ortaya koyar (Munday 2008: 110). Norm kavramı ise çeviri eylemi kapsamında değerlendirildiğinde, çevirmenin belli durumlarda sergilediği davranış biçimlerini işaret eder.

Toury'e göre bu normlar, belli bir kültüre, topluma ve zamana bağlı sosyokültürel kısıtlamalardır. Çevirmen, her çeviride farklı koşullar altında çalışır ve doğal olarak her çalışmada farklı stratejiler benimser. Bu farklılıklar belli ölçeklere göre değişkenlik gösterir. Bu ölçeklerden biri genel kuralları, diğeri kişiye özgü davranışları içerir. Yani döneme ve koşullara göre yerleşmiş bir grup düzenli davranış kalıbı vardır ki bunlara genel ya da mutlak kurallar denir; bir de daha az etkili ve henüz genel olarak rağbet görmeyen kişiye özgü davranışlar mevcuttur. Toury'nin betimleyici incelemesi kısmidir ve karşılaştırmalı çözümleme ile gerçekleştirilir (Yazıcı 2005: 132). Bu çalışmalarla çevirilerin benzerlik ve karşıtlarının arasındaki ilişkiler incelenir. Normlar yalnızca çevirinin türleri için değil, her türlü çevirinin her aşaması için geçerlidir ve ortaya çıkan ürünün oluşum aşamalarının tümüne etki eder. Bu nedenle bu aşamalar belli basamaklara ayrılırlar: Öncül Normlar, Süreç Öncesi Normlar ve Çeviri Süreci Normları.

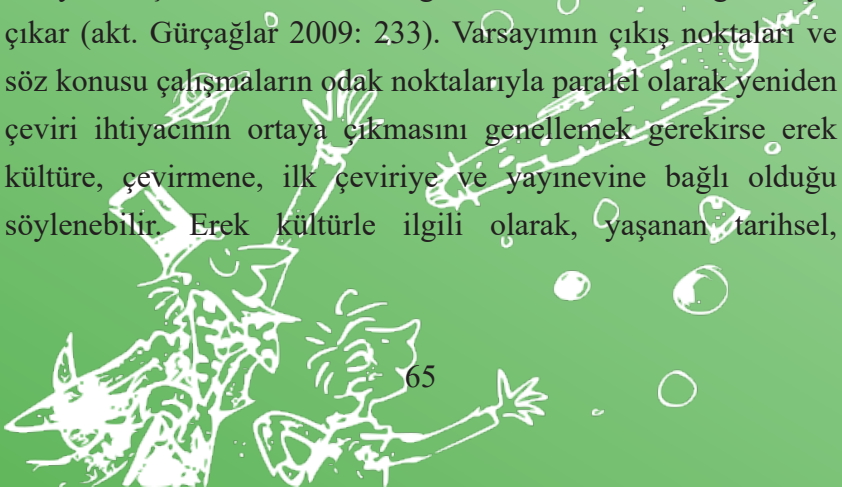
Tüm bu bilgilerin ışığında, çalışmanın odağı olan *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü* romanının Türkçe çevirilerinin karşılaştırmalı çözümlemesinde ele alınan örnekler, yeniden çeviri varsayımı, çocuk edebiyatı çevirisinde dikkat edilmesi gereken hususlar ve Toury'nin norm kavramı kapsamında ortaya koyduğu çeviri süreci normları üçgeninde incelenir ve değerlendirilir.



Yeniden Çeviri Varsayımı

Şehnaz Tahir Gürçağlar'a göre yeniden çeviri, en genel tanımıyla daha önceden çevirisi yapılmış bir eserin tekrar aynı dile çevrilmesidir. Yeniden çeviri ile ilgili yapılan pek çok inceleme, bu çeviri türünün edebi metinlere odaklandığını ortaya koymuştur (Gürçağlar 2009: 233). Bensimon, bir metnin ilk çevirisini, erek ve kaynak kültürleri birbirine yaklaştırmak için yerelleştirilen ürün olarak tanımlar (1990: ix). Berman da bu ifadelere ek olarak ilk çevirinin erek kültürde kabul görmesinden sonra, iki kültür arasındaki mesafeyi göstermek adına aynı metnin yabancılaştırma stratejisiyle yeniden çevrilmeye ihtiyaç duyduğunu; kaynak metnin çevirisinin ancak yeniden çeviri sonrasında tamamlanmış olacağını ileri sürer. Yeniden çevirinin, yabancı bir kültürden ve dilden yapıldığı bariz bir aktarımla erek kültür dizgesine bu dünyayı tanıtmayı beklenir ve bu da aynı eserin yeniden çevrilmesiyle mümkündür. Berman bu ihtiyacın, ilk çevirinin zamanla *yaşlanmasından* kaynaklandığını da belirtir (1990: 1-7). Berman tamamlanma konusunu aynı zamanda ilk çevirilerde yapılan çeviri hatalarının giderilmek istenmesine bağlar (1990: 5). Yeniden çevirinin ortaya çıkmasındaki en önemli nedenlerden biri de ilk çevirinin eksiklerini kapatarak onu tamamlamasıdır.

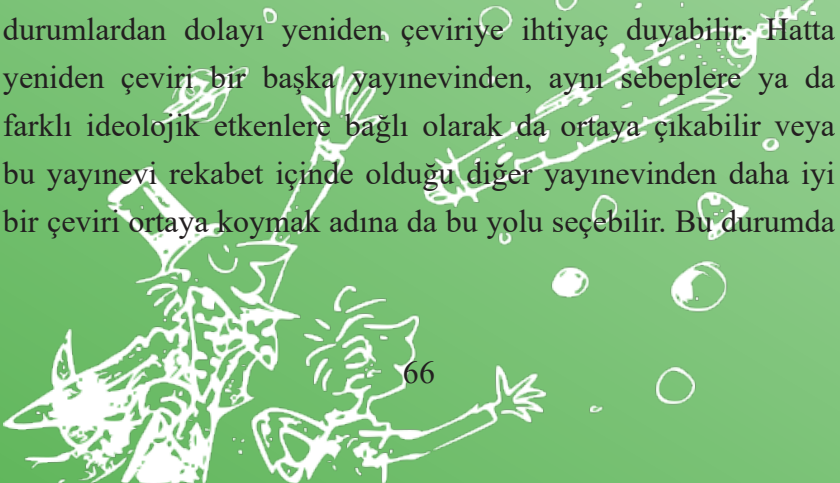
21. yüzyılın ilk yarısında bu varsayımın kapsamını genişleten çalışmalar çoğalır (Oittinen 2000, Koskinen and Paloposki 2003, 2004; Susam-Sarajeva 2003; Hanna 2006). Bu çalışmalar sayesinde yeniden çevirinin daha karmaşık yapıda ve detaylı bir şekilde incelenmesi gereken bir konu olduğu ortaya çıkar (akt. Gürçağlar 2009: 233). Varsayımın çıkış noktaları ve söz konusu çalışmaların odak noktalarıyla paralel olarak yeniden çeviri ihtiyacının ortaya çıkmasını genellemek gerekirse erek kültüre, çevirmene, ilk çeviriye ve yayınevine bağlı olduğu söylenebilir. Erek kültürle ilgili olarak, yaşanan tarihsel,



toplumsal, ideolojik değişiklikler, dilin devingen yapısından dolayı zaman içinde evrim geçirmesi ve zenginleşmesi, tüm bu gelişmelere bağlı çeviri ediminde hâkim normların değişmesi ya da bir metnin erek kültürde konumunun değiştirilmesi örnekleri verilebilir.

Çevirmene bağlı faktörler düşünöldüğünde ilk akla gelen Gürçağlar'ın, çevirinin çevirmenin okumasıyla şekillenmesinin kaçınılmaz olduğu ifadesidir (2016: 36). Kaynak dilin okuyucuları dahi aynı kitapla ilgili farklı duygu ve düşüncelere kapılabilir, ancak hepsinin benimsediği ortak noktalar da vardır. İşte bu noktaların erek kültürde de aynı şekilde algılanmasını sağlamak çevirmene düşer. Bu aşamada çeviri ediminin gerçekleşmesine yön veren, çevirmenin yaptığı okuma, okuduğundan anladığı, konuyla ilgili araştırmaları, metni çeviri amaçlı çözümlemesi ve ortaya koyduğu yaratıcılıktır. Kaynak ve erek kültürün dil araçlarına ne kadar hâkim olduğu da ayrı bir etkidir. Bunlarla ilgili bir yetersizliğin ya da eksikliğin olduğu düşünölen çeviriler de yeniden çevrilmeye ihtiyaç duyabilir. Dolayısıyla çevirmene bağlı bu faktörlerin aslında ilk çeviriye bağlı faktörlerle yakın bir ilişkisi vardır. Nitekim ilk çeviride yanlış yorumlanan noktalar, eksikler, aşırı örtük anlatımlar ya da yerelleştirmeler çevirmenle ilişkilendirilen durumlardan kaynaklı olabilmektedir.

Çeviri metnin ilk halini piyasaya süren yayınevi bir süre sonra, sayfa sayısı kısaltmasına ya da dil kullanımı ve sözcük seçiminde değişikliğe gitme, var olan bir bölümü sansürlemeye yönelme gibi dış koşulların yansıması diyebileceğimiz durumlardan dolayı yeniden çeviriye ihtiyaç duyabilir. Hatta yeniden çeviri bir başka yayınevinden, aynı sebeplere ya da farklı ideolojik etkenlere bağlı olarak da ortaya çıkabilir veya bu yayınevi rekabet içinde olduğu diğer yayınevinden daha iyi bir çeviri ortaya koymak adına da bu yolu seçebilir. Bu durumda

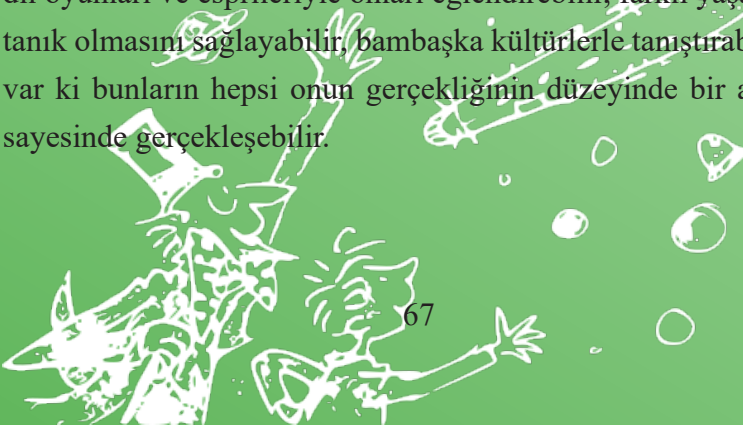


pazarlama kaygısı ve ekonomik faktörlerin etkisi de mevcuttur. Bazen de yayınevlerindeki koordinasyon eksikliğinden dolayı ilk çeviriden haberdar olmama durumu da söz konusu olabilmektedir.

Çocuk Edebiyatı Çevirisinde Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar

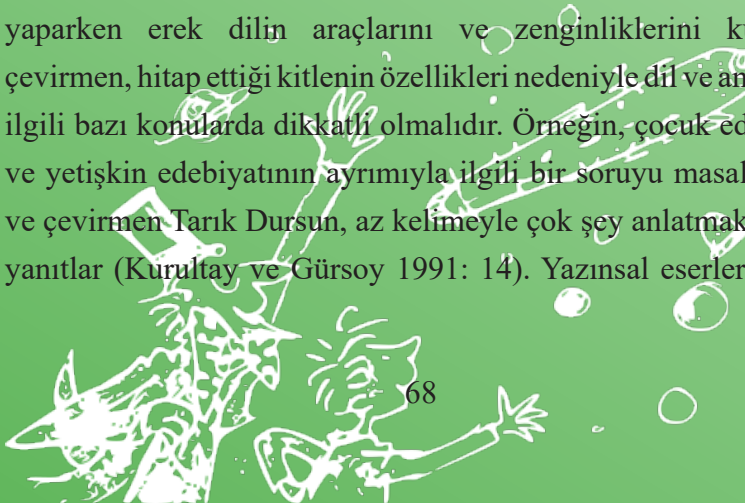
Edebiyat denildiğinde akla düşünce, duygu ve hayallerin sözlü ya da yazılı olarak etkili ve güzel bir şekilde anlatıldığı bir sanat türü gelir. Bu sanat türünün çocuklara yöneltilmesi durumunda ise tüm bu güzel ve etkili ifadelerle aktarılan düşünce, duygu ve hayallerin söz konusu okuyucu kitlesine hitap edecek şekilde oluşturulması gerekir. Bu durumda da bu okuyucu kitlesiyle ilgili yeterli bilgiye sahip olmak gereklidir. Çocukların, özen gösterilmesi ve desteklenmesi gereken zihinsel, fiziksel ve duygusal gelişim dönemleri vardır ve yetişkin sayılmadan önce bu dönemleri sağlıklı bir şekilde yetişkinlerin desteği ile atlatması gerekir. Bu gerçeği göz önünde bulundurursak, çevirmenin kaynağı aktarırken öncül, süreç öncesi ve çeviri süreci normları aşamalarında alacağı kararların hepsinde çocuk edebiyatıyla ilgili bu hususlarda en az yazar kadar dikkatli olması gerekir.

Bu hususlardan biri çocuğa görelilik ve çocuk gerçekliğiyle ilgilidir. Bu nokta, çocuğun dünyaya bakış açısıyla ve onu kendine özgü algılama biçimiyle ilgilidir. Bu bakış açısının genişliği, çocuğun yaşı, içinde bulunduğu gelişim dönemi ve dil gelişimine göre farklılık gösterir; ancak bu kitlenin genel ortak noktası her şeyi gerçekmiş gibi algılamalarıdır (Dilidüzgün 2004: 41). Çocuk yazını, anlatılarıyla hedef kitlesinin ufkunu genişletebilir, çeşitli dil oyunları ve esprileriyle onları eğlendirebilir, farklı yaşantılara tanık olmasını sağlayabilir, bambaşka kültürlerle tanıştırabilir; ne var ki bunların hepsi onun gerçekliğinin düzeyinde bir aktarım sayesinde gerçekleşebilir.



Bir diğerk önemli nokta ise özdeşim kurma hususuyla ilgilidir. Özdeşim kurmaktan kasıt, çocuğın okuduğı eserde tanıdığı bir karakteri kendine rol model olarak alması ve karakteristik özelliklerini benimsemeye çalışmasıdır. Gülten Dayıoğlu da yazarın yarattığı karakterlerle çocuğı hemen o an olmasa da ileride bir gün etkileyebileceğini belirtir (Oğuzkan, 1987: 329). Kendi gelişim dönemlerine ve yaşam koşullarına bağılı olarak hayatta çeşitli çelişkiler yaşayan, bazen hatalar yapan, bunun doğrusu ne olurdu diye düşünen ve bu esnada kişiliğine yön veren çocuğın aynı ikilemleri yaşayan karakterlerle tanışması, onların bu ikilemlerle en doğru şekilde nasıl başa çıktığını öğrenmesi onun daha pozitif ve gerçekçi bir özdeşim kurmasına yol açar. Bu durumda fantastik eserlerde, öğelerin ve karakterlerin sınırlarının olduğunun altı çizilmelidir. Çevirmen de erek kültürün çocuk okuyucu kitlesinin dinamiklerine, değerlerine, içinde doğdukları kültürel yapıya uygun olarak çeşitli çeviri stratejileri belirleyebilir; yeniden çevirilerde bu stratejilerin yönü çeşitli sebeplere bağılı olarak değışebilir.

Son olarak çocuk edebiyatında dil ve anlatım çok önemlidir. Kaynak metnin yazarı çocuk yazınına uygun nitelikleri taşıyan içeriğı, kendi anadilinin araçları ve zenginlikleriyle rahatlıkla kaleme alırken, çevirmen bu içeriğı tüm hassasiyetiyle ve iletileriyle erek dile aktarmaya çalışır. Kaynak kültürün çocuklarının güldüğü, üzüldüğü, ilham aldığı, etkilendiğı noktalarda erek kültürün çocukları da aynı tepkiyi verebilmeli; kaynak kitlenin aldığı iletiyi erek kitle de alabilmelidir. Bunu yaparken erek dilin araçlarını ve zenginliklerini kullanan çevirmen, hitap ettiğı kitlenin özellikleri nedeniyle dil ve anlatımla ilgili bazı konularda dikkatli olmalıdır. Örneğın, çocuk edebiyatı ve yetişkin edebiyatının ayrımıyla ilgili bir soruyu masal yazarı ve çevirmen Tarık Dursun, az kelimeyle çok şey anlatmak olarak yanıtlar (Kurultay ve Gürsoy 1991: 14). Yazınsal eserler üreten



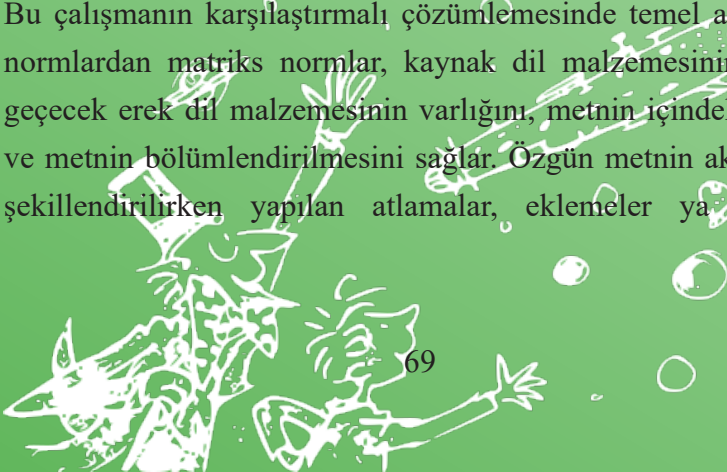
yazarlar bir yana, yetişkinlerin dahi günlük hayatta kullandıkları kelime sayısı ve dolayısıyla dağarcıkları sınırlıyken çocuklarınki daha da sınırlıdır. Doğal olarak kelime yoğunluğunun fazla olduğu uzun cümleler çocuk için metnin takibini zorlaştırır. Gülten Dayıoğlu da uzun anlatımların, paragrafların ve tasvirlerin çocuğu sıktığı ve kitaba olan ilgisini azalttığı konusunda hem fikirdir. Çocuğun kitapta birbiri ardında hareket istediğini, canlı ve renkli anlatımlara yöneldiğini ekler (Oğuzkan, 1987: 326). Anlaşılmayan ya da karmaşık görülen sözcükler ya da yapılar çocuğun yaş aralığına ve dil gelişimine bağlı olarak farklılık gösterse de sözcük ve söylem önemli bir noktadır.

Gideon Toury ve Norm Kavramı

Giriş kısmında bahsi geçen normları kısaca açıklamak gerekirse, çevirmenin çeviriye başlamadan önce, çeviri metni erek odaklı ya da kaynak odaklı yapmasıyla ilgili karar aldığı kararlara öncül normlar denir. Kaynak kutbun normları etkili olduğu takdirde çeviri yeterli, erek kutbun normları etkili olduğu takdirde ise kabul edilebilir olur. Öncül normlar ile makro düzeyde bir eğilimin belirlenmesi söz konusudur.

Süreç öncesi normlar, çeviriye başlamadan önce çevirmen tarafından alınan kararları içerir. Bu kapsamda çeviri politikası belirlenir ve çevirinin doğrudanlığı incelenir.

Çeviri süreci normları, çeviri edimi süresince çevirmenin aldığı kararları şekillendiren normları kapsar. Bu aşama da kendi içinde ikiye ayrılır: Matriks normlar ve metinsel-dilsel normlar. Bu çalışmanın karşılaştırmalı çözümlenmesinde temel alınan bu normlardan matriks normlar, kaynak dil malzemesinin yerine geçecek erek dil malzemesinin varlığını, metnin içindeki yerini ve metnin bölümlendirilmesini sağlar. Özgün metnin aktarımını şekillendirilirken yapılan atlamalar, eklemeler ya da yer



değişiklikler ve bölümlenmelerde gerçekleştirilen değişiklikler bu normların çerçevesinde yapılır. Bu safhada yapılan büyük değişiklikler metinsel-dilsel düzeyde yapılan değişikliklerin de göstergesidir. Metinsel-dilsel normlar ise erek metni oluşturacak malzemenin seçimine yön veren sözcüksel, deyişsel ve dilbilgisel kararlardır. Bu kararlar çevirmenin mikro düzeyde aldığı kararları temsil eder (Rıfat, 2012: 153-155).

Toury'e (1995) göre normların sosyokültürel doğası onları istikrarsız ve deyişken kılar ve normlar doğrudan gözlemlenemezler. Bu yüzden yönlendirdikleri davranış örnekleri takip edilmelidir.

Charlie and the Great Glass Elevator Çevirilerinin Çözümlemesi

Pek çok çocuğun severek okuduğu ve hatta beyaz perdede izlediği serinin ilk kitabı olan *Charlie and the Chocolate Factory*, yani *Charlie'nin Çikolata Fabrikası*'nda Charlie, çılgın mucit ve çikolataçı Bay Wonka'nın fabrikasının ortağı ve gelecekteki sahibi olmaya hak kazandıktan sonra macera bitmez. Serinin ikinci kitabı *Charlie and the Great Glass Elevator*, yani *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü* kitabında macera kaldığı yerden devam eder. Charlie ve ailesini fabrikaya götürmek üzere evinden almaya üstün teknolojiyle donattığı cam asansörü ile giden Bay Wonka, herkes asansöre binip asansör havalandıktan sonra bir tuşa zamanında basamaz ve aşırı ivme kazanan asansör ve içindekiler kendini apansız bir uzay macerası içinde bulurlar. Bu macerada göz önünde artık sadece Bay Wonka, Charlie ve ilk kitapta Charlie'ye fabrika gezisinde eşlik eden aile büyüğü Joe Dede yoktur; Charlie'nin diğer dedesi ve iki büyükannesi, anne ve babasının yanı sıra, uzayda kurduğu oteli istilaya uğrayan ABD Başkanı ve ekibi, oteli istila eden kurnaz ve tehlikeli bir uzaylı türü ve istiladan kaçmaya çalışan bir grup astronot ve otel personeli



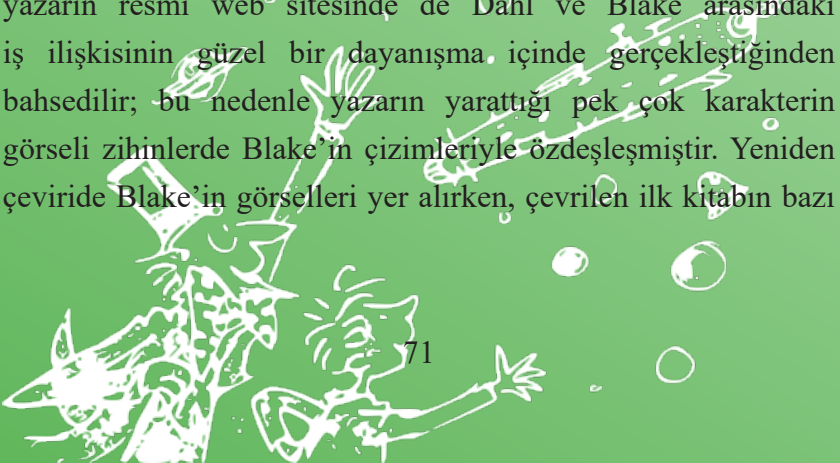
vardır. Bu macerada astronotlara ve otel personeline yardım etmeye çalışan Charlie ve Bay Wonka bir yandan kendilerini de bu uzaylı türünden korumaya çalışmakta, öte yandan Bay Wonka asansörde dirdırı bitmeyen iki çılgın büyükanne ile başa çıkmaktadır.

Okurun çoğuna ilk kitaptan aşına olduğu bu karakterleri, Roald Dahl'ın zekâ dolu uzay kurgusu ve ustalıkla kullandığı dil ile harmanladığı düşünülürse, erek dile yapılan iki çeviride çevirmenlerin hangi stratejileri izlediği merak konusu olur. Roman Amerika'da 1972, İngiltere'de ise 1973 yılında yayınlanarak kaynak kültürün çocuklarıyla tanışmıştır. Türk çocuk okuruna ise ilk olarak 1991 yılında, Can Yayınları tarafından, öykü ve roman yazarı Selçuk Baran'ın çevirisiyle sunulur. Aynı yayınevi 2006 yılında, yazar, çevirmen ve editör olan Celal Üster'in yeniden çevirisiyle kitabı tekrar piyasaya sürer. Yazarın ve romanlarının renkli özelliklerinden dolayı incelemeye değer çeviri roman, on beş yıl arayla yeniden çevrilerek daha dikkat çekici hale gelir. İki aktif çevirinin, iki farklı çevirmen tarafından nasıl var edildiği ve yeniden çevirinin hangi ihtiyaçtan doğduğu ayrıca bir soru işaretidir (Pym 1998: 82).

Çeviri Süreci Normları

Matriks Normlar

Matriks normlar çerçevesinde ilk göze çarpan unsur kaynak ve erek metinlerin kapaklarındaki görsellerdir. Yazarın pek çok kitabının görselini Quentin Blake resmetmiştir. Nitekim yazarın resmi web sitesinde de Dahl ve Blake arasındaki iş ilişkisinin güzel bir dayanışma içinde gerçekleştiğinden bahsedilir; bu nedenle yazarın yarattığı pek çok karakterin görseli zihinlerde Blake'in çizimleriyle özdeşleşmiştir. Yeniden çeviride Blake'in görselleri yer alırken, çevrilen ilk kitabın bazı



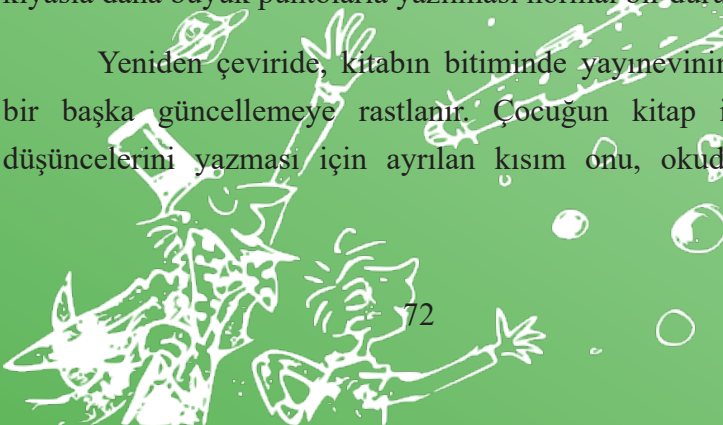
basımlarında Michael Foreman'ın görselleri kullanılır. Michael Foreman, kaynak kitabın ilk yayınlarında görselleri çizen kişidir. Burada yayınevinin kaynakla paralel bir güncellemeye ayak uydurduğu gözlemlenir. Romanın içindeki görseller için de aynı durum geçerlidir.

Bir diğer önemli fark okuyucunun yaş aralığına yapılan güncellemedir. İlk kitapta ön kapakta 7-9 aralığı verilirken, ikinci kitapta ise arka kapakta 8-12 yaş aralığına uygun olduğu belirtilir. Buradan erek kültürde gelişmeye devam eden çocuk edebiyatında, söz konusu kitlenin okuyabileceği materyallere uygun yaş aralığının güncellendiği anlaşılabilir.

İç kapakları karşılaştığımızda, yeniden çevirinin iç kapağıyla kaynağın iç kapağının benzer özellikler taşıdığı görülür. Her ikisi de yayınevleri, baskı sayısı ve telifle ilgili detaylı bilgi verir. Yalnızca kaynak, yazarın resmini ve hayatıyla ilgili bilgileri içeren sayfayı hikâyenin bitiminde değil öncesinde sunar. İlk çeviride iç kapak yazarla ilgili bilgi verir, ancak yazarın resmine yer vermez. Karakterlerin tanıtımı ve içindekiler kısmı da yoktur. Her iki çeviri kitap da yazarın ithaf yazısını içerir.

Sayfa sayısına bakarsak yeniden çevirinin kaynakla hemen hemen aynı sayfa sayısına sahip olduğu, ilk çevirinin ise daha kısa olduğu görülür. Ancak bu kısalık, ilk çevirinin daha küçük puntolarla yazılmasından kaynaklıdır. Çocuk edebiyatı eserlerinde, yaş grubuna bağlı olarak, gelişmekte olan bilişsel düzeylerinden ötürü, daha rahat görüp anlamaları açısından çocuk okuyucuya hitap eden kitapların, yetişkinlere hitap edenlere kıyasla daha büyük puntolarla yazılması normal bir durumdur.

Yeniden çeviride, kitabın bitiminde yayınevinin yaptığı bir başka güncellemeye rastlanır. Çocuğun kitap ile ilgili düşüncelerini yazması için ayrılan kısım onu, okuduğundan



ne anladığını düşünerek bir yorum geliştirmeye teşvik edeceğinden bu kitle için oldukça faydalıdır. Bunun ardından yine aynı kitapta farklı olarak yayınevi, çocuklara okumaktan hiç vazgeçmemelerini tavsiye ettiği bir kısım ayırır ve onları bu güzel alışkanlığı sürdürmesi için motive eder. Kitap aracılığıyla onlarla konuşurcasına etkileşim yaratmaya çalışır.

Arka kapak konusunda her iki kitap da kaynaktan ayrılır. İlk çeviri orijinalinde olandan daha uzun bir tanıtım yazısı verirken, yeniden çeviri orijinaline kıyasla nispeten daha kısa bir yazıya yer verir. Yine her iki kitapta da hem ön hem iç kapakta yazarın ve romanın adının yanı sıra resimleyenlerin ve çevirmenlerin adları da geçer.

Metinsel-Dilsel Normlar

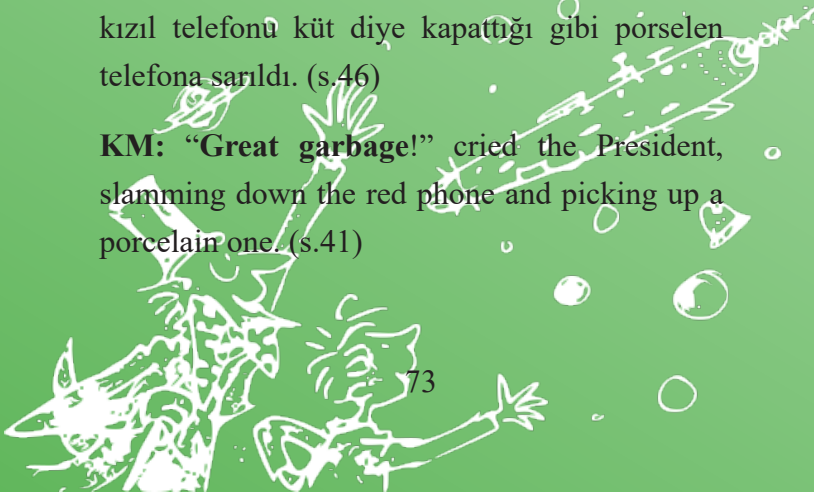
Bu başlıkta ele alınan örneklerde ilk çeviriden alınan cümleler erek metin bir “EM1”, yeniden çeviriden alınan cümleler erek metin iki “EM2”, kaynak metinde baz alınan cümleler de kaynak metni temsilen “KM” olarak anılır. Ayrıca ilk çevirinin çevirmenini “Ç1”, yeniden çevirinin çevirmeni ise “Ç2” kısaltmaları temsil eder.

Örnek 1:

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

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

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



Bu konuşmada, Amerika'ya ait uzay oteline izinsiz kenetlenen Cam Asansör'ün içindeki insanların nereden geldiklerini öğrenmek için aramalar yapan başkanın, durumun karmaşıklığını belirtmek için sarf ettiği “*great garbage*” sözleri Ç1 tarafından argo bir kullanımla aktarılırken Ç2 biraz daha yumuşak bir gündelik kullanıma yönelir. Argo kullanımlar ve bazı aşığılayıcı ifadeler anlamı çok ağır olmadıkça ve kullanıldıkları bağlama göre çocuğı güldüren unsurlardır, ancak bilhassa küçük yaş grupları için, çocuğun ağızına pelesenk olma ihtimali nedeniyle yine günlük hayatın içinden ama kullanımı ebeveynleri rahatsız etmeyecek ifadeler seçilebilir. Ç1'in KM'de geçen *telefon* ibaresine, erek kültürün çocuklarının pek de aşına olmayacağı *almaç* kelimesini eklemesi okumanın akışına ket vurabilir.

Örnek 2:

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

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

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

Otel personeli ve astronotların oteldeki zalim uzaylı türünün saldırısına uğramasıyla onları oradan kurtarmak için asansörünün kancalı halatlarını, bu insanların içinde mahsur kaldığı uzay kapsülüne geçirerek onların hayatını kurtaran Bay Wonka, yukarıdaki örnek cümlede asansördekilere, halatların ne kadar sağlam olduğunu açıklar. Yazar, halatların üretildiğı çeliğın türünü kendi uydurduğu bir sıfatla niteler: *re-inscorched*. Kelimenin başındaki *re-* ön eki eklendiğı kelimeye *tekrar* ya da *geri(ye)* anlamı katar; *scorch* ise *kavurmak*, *ateşe tutmak*



anlamına gelen bir fiildir. Halatın sağlamlığının, yapısındaki çeliğin defalarca ateşte dövülmesinden kaynaklandığını anlatmak isteyen yazar, kaynak dilde mevcut, anlamlı bazı ek ve kelimelerden faydalanır ve sondaki *-ed* ekiyle de bu karışımını sifata dönüştürür. Ç1 halatın çifte su verilmiş çelikten olduğunu söyleyerek aslında sağlamlığına vurgu yapar. Çifte diyerek “*re-*” ön ekine atıfta bulunur, su verme işlemi ise çelik elde edilirken onu hızla soğutacak şekilde yapılırsa, maddeyi güçlendirir. Ç1, ne kadar hızlı soğursa o kadar güçlü olan çeliğin iki tur sulanarak aşırı güçlendirildiğini ifade eder. Ancak henüz dünyayla ilgili bilgi ve tecrübe edinme aşamasındaki okur bu teknik bilgiye sahip olmayabilir. Bilime meraklı bazı çocuklar bilgi sahibi olsa da genel olarak hepsinin bilmesi beklenemez. Doğal olarak düz bir bakış açısıyla çeliğe neden su verildiğini düşünecek okuyucular da olacaktır. Ç2 yalnızca çeliğin çok sağlam olduğunu belirtir; daha fazla ayrıntıya yer vermez.

Örnek 3:

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

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

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

Bu örnekte uzayda, cam bir asansörün içinde gecelikler içinde oldukça yaşlı insanlar (Charlie'nin büyük anneleri ve babaları) gördüğü için şok olan bir astronot, bu duygularını alışlagelmedik bir ünlemle dile getirir. Ç1 bu ünlemi *Nabukadnezar aşkına* şeklinde olduğu gibi aktarır. Ç2 ise erek kitleye oldukça yabancı gelecek bu ünlemi standartlaştırır ve soruda *acayip* kelimesine yer vererek durumun tuhaflığına atıfta bulunur. Milattan önce mevcudiyetini sürdüren Babil İmparatorluğu'nun ikinci kralı olan



Nebukadnezar, erek kültürün okuyucu kitlesinin yaşı gereği sahip olabileceği dünya bilgisinin ötesindedir. Okuyucu, bunun bir kişi olduğunu bile anlamayabilir. En başta yer alan *holy rats* ünlemi ise kitapta geçen, yazar tarafından Bay Wonka'ya has oluşturulmuş pek çok ünlemden biridir. Ç1 bu kullanımı da koruyarak *ey kutsal fareler* şeklinde aktarmış, sadece başına erek kültüre has bir seslenme ünlemi olan *ey* ünlemini eklemiştir. Ç2 ise yine erek kültürde şaşkınlık belirtmeye yarayan bir kullanımı, yani *Hay Allah* ünlemini kullanarak yerelleştirmeye yönelir. Bay Wonka'ya has bazı ünlemler erek kültürde yadırgatıcı sayılacak cinsten olsa da bazı istisnaların orijinalliğinin korunması, bağlamla ilişkisini kurup anlamlandırabildiği takdirde erek kültürde de çocuğun komik bulacağı cinsten olabilir. Yine yerelleştirme de alternatif ve bu gibi bir örnekte bağlamın anlaşılmasını kolaylaştıran bir stratejidir.

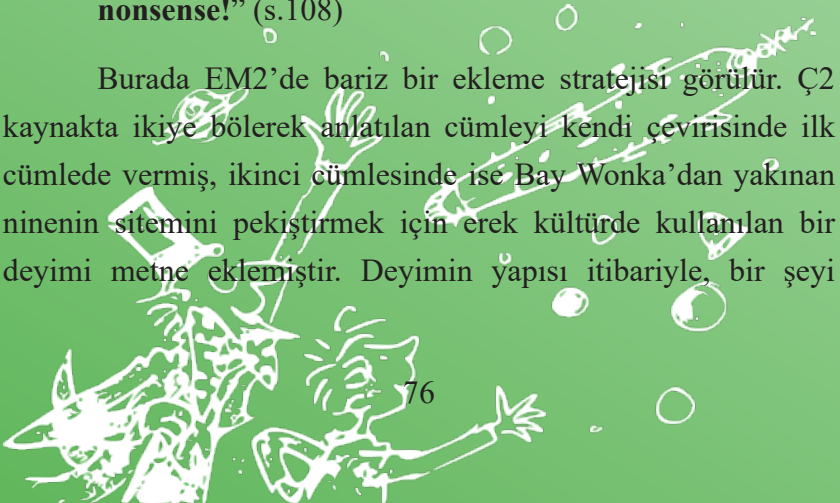
Örnek 4:

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

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

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

Burada EM2’de bariz bir ekleme stratejisi görülür. Ç2 kaynakta ikiye bölerek anlatılan cümleyi kendi çevirisinde ilk cümlede vermiş, ikinci cümlesinde ise Bay Wonka’dan yakınan ninenin sitesini pekiştirmek için erek kültürde kullanılan bir deyim metne eklemiştir. Deyimin yapısı itibariyle, bir şeyi



anlamayınca alakasız şeylerden bahseden insanlara istinaden söylendiği açıktır. Ç1 de kaynakta ikiye ayrılan cümleyi tek cümle halinde verir; anlamı ise ekleme ya da çıkarma yapmadan birebir aktarır.

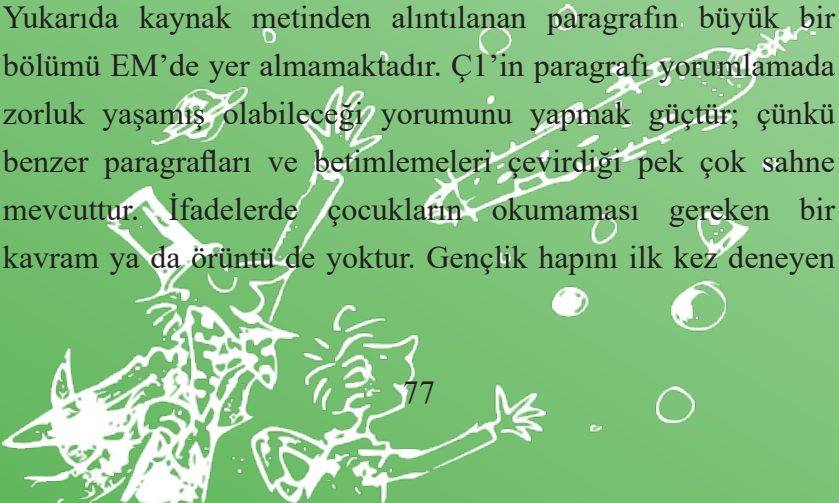
Örnek 5:

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

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

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

Yukarıda kaynak metinden alıntılanan paragrafın büyük bir bölümü EM’de yer almamaktadır. Ç1’in paragrafı yorumlamada zorluk yaşamış olabileceği yorumunu yapmak güçtür; çünkü benzer paragrafları ve betimlemeleri çevirdiği pek çok sahne mevcuttur. İfadelerde çocukların okumaması gereken bir kavram ya da örüntü de yoktur. Gençlik hapını ilk kez deneyen



bir Umpa Lumpa'nın ilacın ne kadar faydasını gördüğü tasvir edilmektedir. Bu durum yine akla çeviri edimi esnasında yaşanan bir dikkatsizlikten dolayı paragrafın atlanmış olabileceğini getirir. Söz konusu durum editör ya da yayınevinden kaynaklı bir eksik de olabilir.

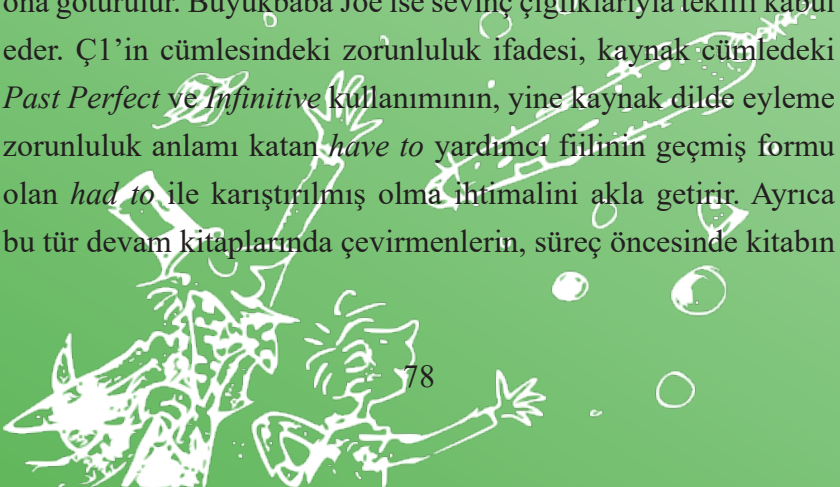
Örnek 6:

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

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

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

Örnekte kaynak metinden alınan cümleye dikkatle baktığımızda Büyükbaba Joe'nin Charlie ile fabrikaya gitme zorunluluğu olmadığını görürüz. Nitekim ilk kitapta fabrikayı gezme şansını elde eden Charlie'nin yanında gidecek ebeveynin kim olacağına karar verilirken ilk olarak babanın gideceği konuşulur. Ancak eskiden Bay Wonka'nın fabrikasında severek çalışan daha sonra diğer tüm işçilerle birlikte işine son verilen büyükbabanın, orayı tekrargörmek isteyeceği düşünülür ve buteklif ona götürülür. Büyükbaba Joe ise sevinç çığlıklarıyla teklifi kabul eder. Ç1'in cümlesindeki zorunluluk ifadesi, kaynak cümledeki *Past Perfect* ve *Infinitive* kullanımının, yine kaynak dilde eyleme zorunluluk anlamı katan *have to* yardımcı fiilinin geçmiş formu olan *had to* ile karıştırılmış olma ihtimalini akla getirir. Ayrıca bu tür devam kitaplarında çevirmenlerin, süreç öncesinde kitabın



önceki yayını/yayınları hakkında iyi bir araştırma yapmaları da daha sağlıklı bir çeviri ortaya çıkarmalarında yardımcı olur.

Örnek 7:

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

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

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

“Daha fazla da laf mı!” dedi Bay Wonka. (s.168)

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

“I’m afraid **that’s putting it mildly,**” said Mr Wonka. (s.161)

Bay Wonka’nın, Charlie’nin büyükannesine aşırı doz yaşlanma hapı verdiğini itiraf ettiği bu sahne Ç1 tarafından doğru aktarılamamıştır. Erek dildeki anlamlarından biri *biraz* olan *mildly* kelimesi kaynakta farklı bir şekilde kullanılmıştır. *Put it mildly* kaynak dilde kullanılan kalıp bir ifadedir ve *en hafif deyişle, (bu söylem) az bile* anlamını taşır. Çevirmenin bu kalıp kullanımını gözden kaçırmaması cümleyi doğru aktaramamasına yol açmıştır. Kaynağın olay örgüsünde büyükannenin aşırı yaşlandığı açıkça anlatılır ve Bay Wonka yukarıdaki örnek cümle dışında da bunu doğrulayan cümleler kurar. EM1’deki cümle ise miktarın az geldiğini belirterek okuyucuyu mantıksal bir çelişkiye sürükler.



Örnek 8:

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

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

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

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



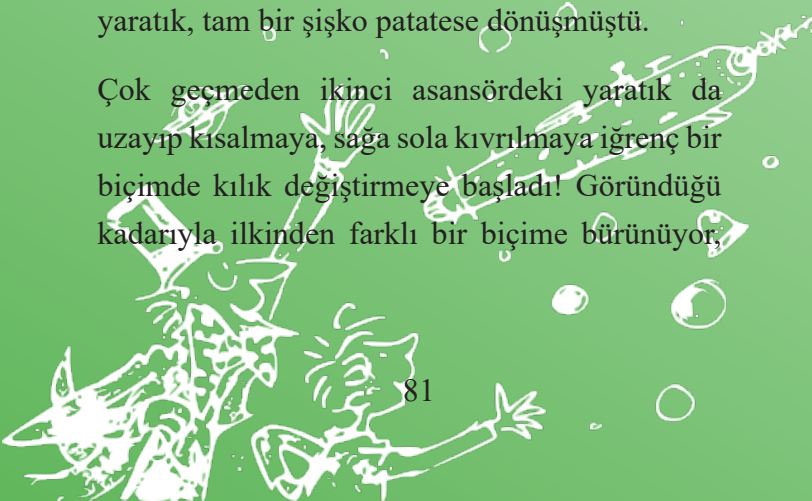
Örnek 9:

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

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

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

Çok geçmeden ikinci asansördeki yaratık da uzayıp kalmaya, sağa sola kıvrılmaya iğrenç bir biçimde kılık değiştirmeye başladı! Görüldüğü kadarıyla ilkinden farklı bir biçime bürünüyor.

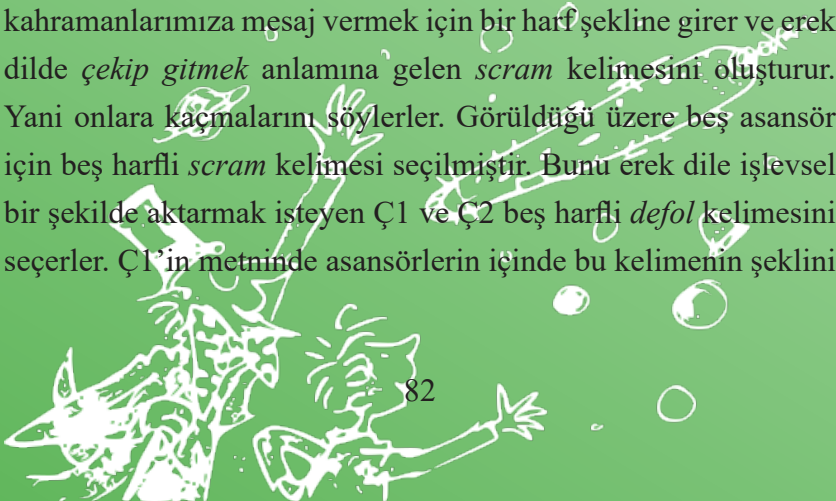


sanki üç dişli bir tırmığa dönüşüyordu. (s.71-72)

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

Then the one in the next lift began stretching itself in much the same way, and what a weird and oozy thing it was to watch! It was twisting itself into a shape that was a bit different from the first, balancing itself almost but quite on the tip of its tail. (s.66-67)

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



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

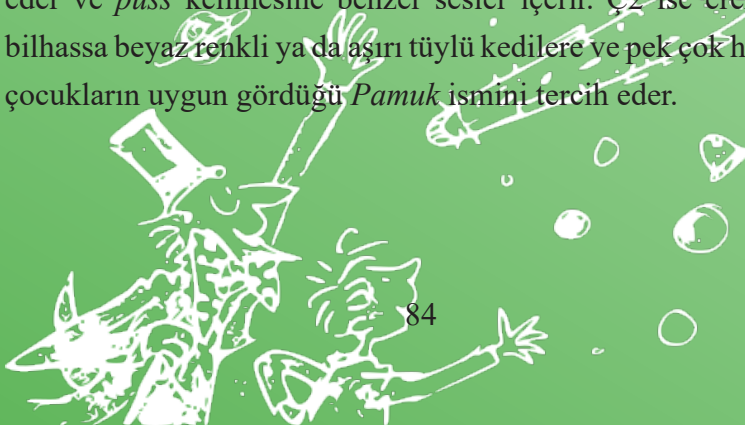
10. Özel İsim Örnekleri

Özel isim çevirileri, çevirmenlerin çeviri edimi sırasında çeşitli stratejilere başvurduğu önemli bir noktadır. Fantastik ya da macera türüne ait romanlarda ise yazarın, kendi yarattığı dünyaya ait bazı kavramlara veya canlılara verdiği, hiçbir dilde karşılığı olmayan orijinal isimlere rastlanabilir. Bu isimler çocuğun ilgisini çekmek için rastgele oluşturulmuş kelimeler de olabilir, çeşitli dil oyunları ile oluşturulmuş anlam bakımından işlevsel kelimeler de olabilir. Bazen bu gibi kelimeler bir şekilde bilgi içeriyor da olabilir. Christine Nord konuyla ilgili olarak, betimleyici isimlerin çeviri esnasında kaynak kültürdeki işlevlerini kaybetse de çevirmenlerin doğrudan bilgi içeren isimleri çevirme eğiliminde olduklarını söyler (2003: 185).

EM1'de konuyla ilgili dikkat çeken ilk detay baş kahramanımız Charlie'nin ismi dahil (Çarli), İngilizce isimlerin Türkçe okunuşlarıyla yazılmasıdır. Çocuğun okuma eylemindeki

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

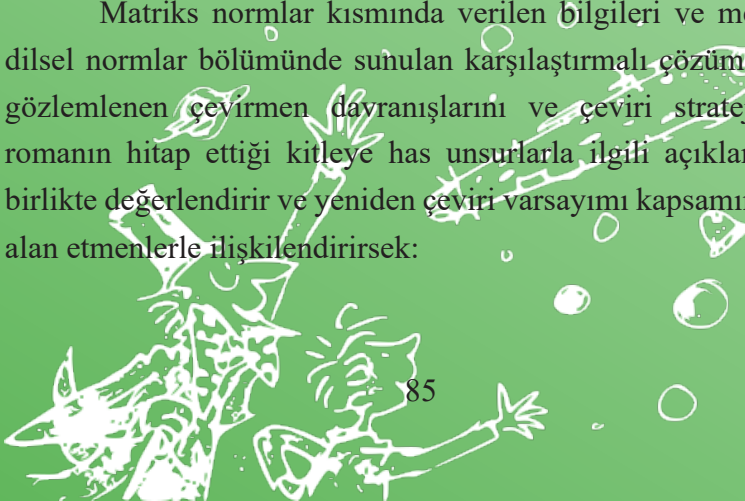
Başkanın kedisi olarak geçen Mrs. Taubsypuss, iki çevirmen tarafından da erek dilde evcil hayvanlara verilen türden isimlerle aktarılır. *Puss* erek dilde *kedi* anlamına gelirken, *Taubsy* kelimesi kaynak dilde bir anlam taşımamaktadır. Ancak içerikle bir ilgisinin olup olmadığı bilinmemekle beraber, *taub* Almanca *uyuşuk/hissiz/sağır* anlamlarına gelen bir sıfattır. Ç1'in *Tobişpisi* tercihinde *tobiş* kelimesini, yazımını *taubsy* kelimesine benzer bularak kullandığı varsayılabilir; *pisi* ise erek dilde kediyi ifade eder ve *puss* kelimesine benzer sesler içerir. Ç2 ise erek dilde bilhassa beyaz renkli ya da aşırı tüylü kedilere ve pek çok hayvana çocukların uygun gördüğü *Pamuk* ismini tercih eder.



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

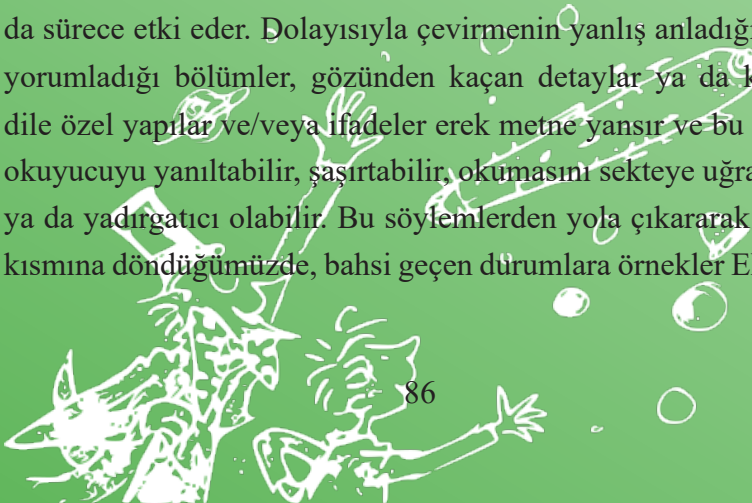
Sonuç

Matriks normlar kısmında verilen bilgileri ve metinsel-dilsel normlar bölümünde sunulan karşılaştırmalı çözümlemede gözlemlenen çevirmen davranışlarını ve çeviri stratejilerini, romanın hitap ettiği kitleye has unsurlarla ilgili açıklamalarla birlikte değerlendirir ve yeniden çeviri varsayımı kapsamında yer alan etmenlerle ilişkilendirirsek:



• Bensimon'un söylediği gibi kaynak metnin erek kültürde kabul görmesi için önce yerelleştirilerek, ilerleyen dönemde ise kaynak ve erek kültür arasındaki mesafeyi göstermek adına yabancılaştırılarak çevrildiği ve ilk çevirinin, bu Şekilde yeniden eviri ile tamamlanacağı görüşü bu çeviriler için geçerli sayılmaz (1990: ix). Yerel kullanımlara yalnızca ya da daha çok EM1 yer vermiştir diyemeyiz. Hatta söz konusu durum EM2'de daha ağırlık kazanmaktadır (rnek 3 ve 4). Aynı duruma bir diğer örnek olarak özel isimlerle ilgili stratejileri de gösterebiliriz. Bazı zel isimleri erek okuyucunun telaffuzunu kolaylaştırmak adına erek dildeki okunuşlarıyla yazıya aktaran 1'in uyarlama Őekli, kuralı bozan ve orijinal haliyle yazılan bazı yer ve insan isimleriyle arada kalmıştır. 2 ise insan isimlerini kaynaktan olduğu gibi aktararak dilin ve kültürün yabancılığını okuyucuya hissettirir. Ancak yazarın bu fantastik macerada uydurduğu bazı varlıkların isimlerini ya eğlenceli ve dile dolanan orijinal bir isim üreterek ya da karakterlerin kaynaktaki işlevleri ile örtüşen erek dile ait kelimelerle isimler türeterek yerelleştirir.

• Berman'ın ilk çevirilerde yapılan "eviri hatalarının giderilmek istenmesi yeniden çevirinin ortaya çıkmasındaki önemli nedenlerden biridir." nermesi ise bu inceleme için doğru kabul edilebilir. Nitekim erek metnin ortaya çıkmasında, çevirmenin kaynak ve erek dillere olan hakimiyeti, metni yorumlama derecesi, okuyucu kitlesini iyi tanınması, iki kültürün de özellikleriyle ilgili bilgi sahibi olması vb. zellikleri etkilidir. evirmenin araştırma becerileri ve süreç öncesi yaptığı çalışmalar da sürece etki eder. Dolayısıyla evirmenin yanlış anladığı ya da yorumladığı bölümler, gözünden kaçan detaylar ya da kaynak dile özel yapılar ve/veya ifadeler erek metne yansır ve bu durum okuyucuyu yanıltabilir, Őařırtabilir, okumasını sekteye uğratabilir ya da yadırgatıcı olabilir. Bu söylemlerden yola çıkararak analiz kısmına döndüğümüzde, bahsi geçen durumlara rnekler EM1'de

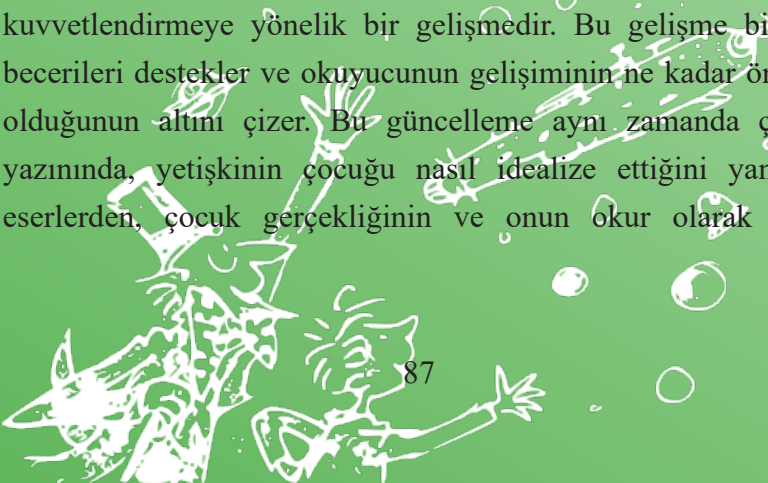


izlenmektedir (Örnek 5, 6, 7, 8 ve 9).

- Berman ve Bensimon'un önermelerine katkıda bulunan ve varsayımın kapsamını genişleten çalışmaların ele aldığı bir diğer konu ise, erek kültürde tarihsel, dilsel, ideolojik vb. konularda yaşanan değişimlerle ortaya çıkan norm değişiklikleriydi. Bu etkenler göz önünde bulundurularak iki erek metne yaklaşır ve genel olarak örneklerdeki dil kullanımını, cümle yapısını, sözcük dizilimini düşünürsek, EM1'in kaynağı birebir aktarmaya daha meyilli olduğu gözlenmektedir. Öyle ki dokuzuncu örnekte gözlemlenen hata için kaynağı birebir izlemenin payı olabileceği sorusu akla gelir. Yeniden çevirinin kaynaktaki bağlamı doğru aktarmaya yönelik okuyucu dostu yaklaşımı ise iki çeviri arasında geçen sürede yaşanan çeviri normu değişimini yansıtır.

- Her iki çeviride de ekleme ve çıkarma ağırlıklı olmak üzere ödünçleme, standartlaştırma, ikame ve yerelleştirme gibi çeviri stratejileri gözlemlenir. Ancak Ç2'nin, uyguladığı stratejilerle çocuğun dilini zenginleştirecek ve okuma heyecanını arttıracak ya da olayı anlamasını kolaylaştıracak ifadeleri kullanmaya özen göstermesi dikkat çeker. Bazı mizahi öğelerin erek dilde güncel ve gündelik ifadelerle yerelleştirmesi çocuk okurun esprileri daha kolay algılamasını sağlar ve okuma zevkini artırır (Örnek 1, 2, 3 ve 4).

- Ayrıca yayınevinin, romanın son çevirisini yayınlarken, kitabın sonunda çocuğun kitapla ilgili düşüncelerini gözden geçirmesi için yer verdiği ek sayfa ve okuma alışkanlığını güdülemek için düştüğü not, okuyucu ve kitap arasındaki bağı kuvvetlendirmeye yönelik bir gelişmedir. Bu gelişme bilişsel becerileri destekler ve okuyucunun gelişiminin ne kadar önemli olduğunun altını çizer. Bu güncelleme aynı zamanda çocuk yazınında, yetişkinin çocuğu nasıl idealize ettiğini yansıtan eserlerden, çocuk gerçekliğinin ve onun okur olarak özne



konumunda olduğunun bilincinde olan postmodern esarlere geçişle yaşanan değişimin erek kültüre yansması olarak da görülebilir.

- Son olarak kaynakta değişen görselleri yeniden çeviride güncelleyen, değişen normlar ve ilk çevirideki hataları yeniden çeviride göz önünde bulunduran ve kitabı okuyucuya daha pürüzsüz okuyacağı Şekilde tekrar sunan yayınevının, erek kültür okuyucusunun benimsediği roman serisinin bu parçasını kitaplıklarda tutmaya ve böylelikle romanın satış sürekliliğini de sağlamaya çalıştığı çıkarımında bulunulabilir. Bu noktada, Venuti'nin ne sürdüğü üzere, yeniden çevirilerin ortaya çıkmasında ekonomik sebepler de rol oynar. Yayınevleri erek dizgede kanonlaşmış eserleri seçerek, genel okuyucuya hitap edecek Şekilde yeniden çevrilmesini ticari amaç için de sağlayabilir (Venuti 2003: 30).

Kaynaklar

Bensimon, Paul. (1990). "Prsentation". *Palimpsestes* 4 (13). ix–xiii.

Berman, Antoine. (1990). "La Retraduction Comme Espace de la Traduction". *Palimpsestes*. 4(13), 1-7.

Dahl, Roald. (2001). *Charlie and the Great Glass Elevator*. London: Penguin Books

Dahl, Roald. (1991). *arli'nin Büyük Cam Asansörü*. İstanbul: Can Yayınları

Dahl, Roald. (2012). *Charlie'nin Büyük Cam Asansörü*. İstanbul: Can Yayınları

Dilidüzgün, Selahattin. (2004). *ağdaş ocuk Yazını: Yazın Eğitimine Atılan İlk Adım*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları



Göktürk, Akşit. (1994) *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hanna, Sameh. (2006). *Towards a Sociology of Drama Translation: A Bourdieusian Perspective on Translations of Shakespeare's Great Tragedies in Egypt*, Unpublished PhD Thesis, Manchester: University of Manchester.

Kurultay, T., Gürsoy, M. (Eds). (1991). "Çocuk Edebiyatı, Türkiye'deki Gelişimi ve Çevirisi Üzerine". *Metis Çeviri*. 15: 11-18

Munday, Jeremy. (2008). *Introducing Translation Studies*. London: Routledge.

Neydim, Necdet. (2003). *80 Sonrası Paradigma Değişimi Açısından Çeviri Çocuk Edebiyatı*. İstanbul: Bu Yayınevi

Nord, Christiane. (2003). "Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point". *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 48(12), 182-196.

Oğuzkan, A. Ferhan. (1987). *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*. İstanbul: Emel Matbaacılık

Oittinen, Riitta. (2000). *Translating for Children*. New York-London: Garland.

Paloposki, Outi., Koskinen, Kaisa. (2004). "A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation". *Benjamins Translation Library*. 50. 27-38.

Pym, Anthony. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Rifat, Mehmet. (2012). *Çeviri Seçkisi 2: Çeviribilim Nedir?* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Susam-Sarajeva, Sebnem. (2003). "Multiple-entry visa to



travelling theory". *Target*. 15(1), 1–36.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. (2009). "Retranslation", (Eds.) Mona Baker, Gabriela Saldanha, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed., London- New York: Routledge. 232-236.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. (2016). *Çevirinin ABC'si*. Say Yayınları: İstanbul.

Toury, Gideon. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing

Uygur, Nermi. (2008). *Dilin Gücü: Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Venuti, Lawrence. (2003). "Retranslations: The Creation of Value". *Bucknell Review*, 47(1), 25-38.

Yazıcı, Mine. (2005). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*. İstanbul: Multilingual.



MAKALE ÇEVİRİLERİ



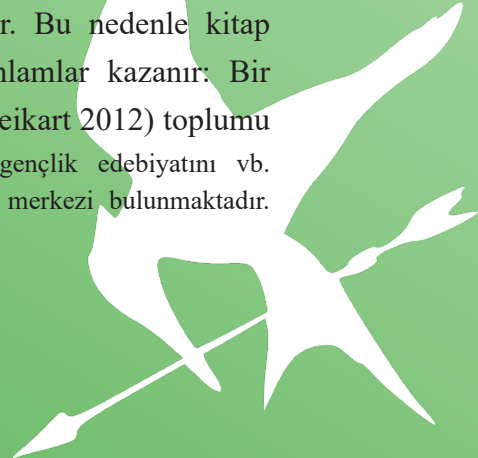
Distopya

Dr. phil. Jana Mikota

Distopyalar, olumsuz ütopyalar veya anti-ütopyalar, Amerikalı yazar Suzanne Collins'in kaleme aldığı *Açlık Oyunları* adlı roman üçlemesinin yayımlanmasıyla birlikte müthiş bir artış gösterdi. Ancak çocuk ve gençlik edebiyatı araştırmalarının şimdiye kadar bu metinleri incelememiş olması daha da şaşırtıcı bir durum.¹

Açıklama

Güncel gençlik edebiyatı distopyaları Huxley, Orwell, Bradbury ve Atwood'un klasik distopyalarına dayanır, metinlerin çeşitli yönlerini ele alır, bu metinlere atıfta bulunur ve onları tamamlar. Ancak distopik edebiyatın klasiklerinden farklı olarak, yazarlar genç bir kitle için yazar ve böylece ergen edebiyatı, aşk, gelişim ve macera romanlarının bakış açılarını da ele alırlar. Distopik bir toplum tasarısı toplumları eleştirmeye hizmet edebilir ancak genç kahramanların ergen sorunlarını da ele alabilir. Gerçek anlamda uyarıcı bir edebiyat olarak distopya, ergenlerin sorunlarını ele almak için birçok çıkış noktası sunar. Böylece yalnızca bir uyarı öyküsü olarak değil (karş. Glasenapp 2003/2012), aynı zamanda ergen edebiyatı olarak da anlaşılabilir. Bu romanlar sadece rejime karşı ayaklanan, alternatif toplum biçimleri için çabalayan gençlere değil, aynı zamanda kendi kimliğini geliştiren, ailelerine karşı duran ve olay örgüsünün sonunda yetişkin olan ergenlere odaklanır. Bu nedenle kitap olarak okunduğunda distopyalar farklı anlamlar kazanır: Bir yandan tüm eleştirilere rağmen (karş. Schweikart 2012) toplumu 1 Siegen Üniversitesi'nde ekolojik çocuk ve gençlik edebiyatını vb. değerlendirdiğim bir "kültürel ekoloji" araştırma merkezi bulunmaktadır. Bunun için bir veritabanı oluşturulmaktadır.



eleştiren metinler olarak okunabilirken, öte yandan bu tür edebi metinler “okurlarının kişisel gelişimi ve toplumla etkileşimi için büyük önem taşıyabilecek deneyimler yaşamalarını” (Leubner/Saupe, 2010: 28) sağlar.

Distopyalar bu makalede iki gruba ayrılmıştır:

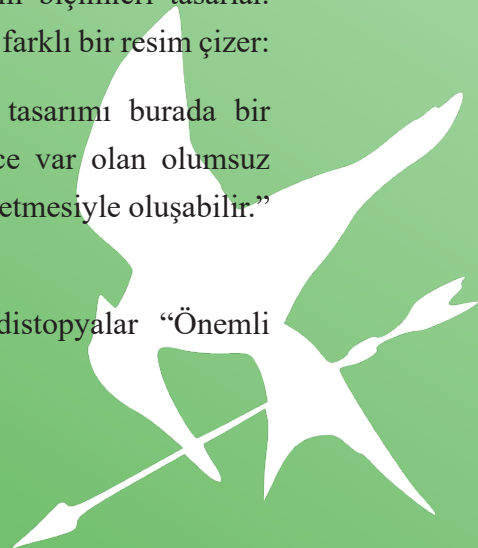
1) Ekolojik distopya (örneğin; *Die Wolke* [Bulut], *Die letzten Kinder von Schewenborn* [Schewenborn’un Son Çocukları], *Die Welt, wie wir sie kannten* [Bildiğimiz Dünya], *Euer schönes Leben kotzt mich an* [Güzel Hayatınızdan İğreniyorum], *Die Verlorenen von New York* [New York’un Kayıpları])

Ekolojik distopya ekolojik söylemi ele alır, nükleer veya çevresel felaketlerin sonuçlarını gösterir, kimi durumlarda suçluyu açıkça belirtir ve yakın gelecekte yaşanır. İkinci gruptaki distopyalar karanlık bir gelecek tasarlayan Wells, Huxley, Bradbury ve Atwood distopyalarının geleneğini izler, ancak belirli sorgulama şekilleri bakımından zamanın koşullarına da bağlı kalır.

Distopyalar ya da anti-ütopyalar Schweikart’ın *Nur noch kurz die Welt retten* [Çabucak Dünyayı Kurtarın] adlı çalışmasındaki gibi tanımlanır. *Dystopien als jugendliterarisches Trendthema* [Gençlik edebiyatının trendi olarak distopyalar] (2012), “edebi ütopyanın bir alt türü olarak nitelendirilebilir” (Schweikart, 2012:4). Bilindiği gibi, ütopyalar pozitif bir birlikte yaşamı karakterize eder ve uyumlu toplum biçimleri tasarlar. Anti-ütopyalar daha doğrusu distopyalar ise farklı bir resim çizer:

“Ütopyadan farklı olarak gelecek tasarımı burada bir korku imgesiyle kaplanmıştır ve bu sadece var olan olumsuz koşulların tutarlı biçimde gelişmeye devam etmesiyle oluşabilir.” (Kirchner’den akt. Schweikart, 2012:4)

Gabriele von Glasenapp’a göre distopyalar “Önemli

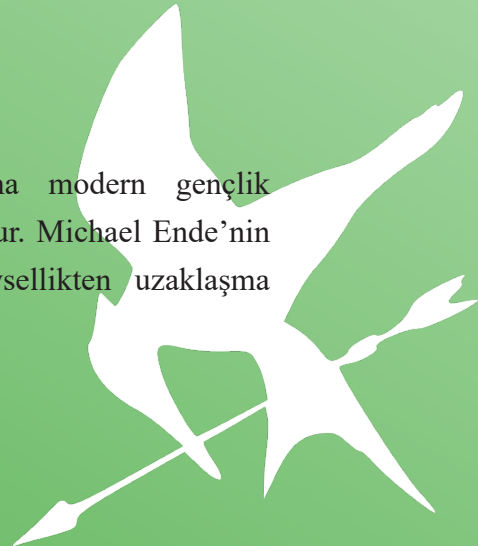


ölçüde [...] günümüzün kötü durumlarını, korkularını ve musibetlerini yansıtmaya hizmet eder” (Glasenapp, 2003: 14). 1970’li yıllarda sorun odaklı gençlik romanı gerçekçi-eleştirel bir tür olarak kendini kabul ettirebildiğinden, anti-ütopyanın çocuk ve gençlik edebiyatında ortaya çıkması şaşırtıcı olmamıştır. Sorun odaklı gençlik romanıyla benzer şekilde, distopyalarda da genç okurlar toplum eleştirisiyle karşı karşıya gelirler ancak konular son kırk yılda değişmiştir.

Distopyanın odak noktasında bireysel bir kader bulunur: *Cesur Yeni Dünya* veya *1984* gibi klasik distopyalarda erkek kahramanlar bulunurken güncel gençlik edebiyatı distopyalarında, toplumun otoriter modellerine karşı ayaklanan ve hayatta kalan genç kadınlardır. Ana karakter daha olay örgüsünün başında –hem bilinen toplum biçiminde hem de dışarıdan bir grup içerisinde– farklı hisseder ve her iki toplum modelinin dışında müttefikler bulur. Güncel distopyalar geleneksel siyah beyaz tablodan uzaklaşmak ister, toplumun dışında var olan yaşam modellerinin bile onları eleştirdiğini ve sorguladığını, hiyerarşik yapılarla çalıştığını, aynı zamanda iktidar ve otorite ile ilgili olduğunu göstermeyi amaçlar. Bu nedenle *Açlık Oyunları* üçlemesinde olduğu gibi farklı, dolayısıyla üçüncü bir toplumsal tasarım bulanlar gençlerin kendileridir. Gençlik rollerinde ise metinlerin ütöpic bir karakteri yansıtılır ve tasarlanan kahramanlar sadece kimlik figürleri açısından uygun değildir, aynı zamanda okuyucuları onları taklit etmeye teşvik edecek cesarete sahiptir.

Gençlik edebiyatında distopyanın tarihi

Distopyalar 1970’lerden bu yana modern gençlik edebiyatının ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Michael Ende’nin *Momo* (1973) adlı yapıtında bile bireysellikten uzaklaşma

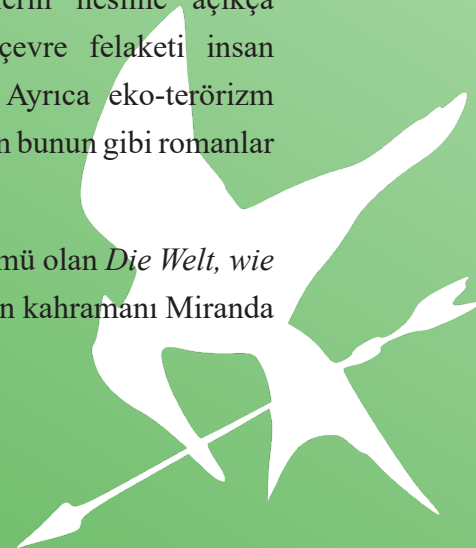


günümüz distopyalarını karakterize eden ve aynı zamanda giyim kuşama yansıyan yönleri vardır. Robert C. O'Brien'in *Z wie Zacharias* [Zacharias için Z] (1977) adlı yapıtına ek olarak, atom enerjisinin tehlikeleri özellikle Gudrun Pausewang'ın romanlarında anlatılır: *Die letzten Kinder von Schewenborn* [Schewenborn'un Son Çocukları] (1983) ve *Die Wolke* [Bulut] (1987) distopik gençlik edebiyatının klasiklerindedir. Ancak denetleyen ve totaliter toplum biçimleri güncel distopyalara özgü bir (edebi) buluş olmamakla birlikte Reinhold Ziegler'in *Version 5 Punkt 12* [Sürüm 5 madde 12] (1997) ya da Lois Lowry'nin *Seçilmiş Kişi* (1994) adlı yapıtında anlatılır. 1990'lardaki diğer konular Charlotte Kerner tarafından kaleme alınan *Geboren* [Dünyaya Gelmiş] 1999 (1989) veya *Blueprint – Bluepause* [Taslak] (1999) gibi romanlarda anlatılan klonlama ve genetik mühendisliği deneyleridir.

2000 sonrası ekolojik distopya

Susan Beth Pfeffer'in *Die Welt, wie wir sie kannten* [Bildiğimiz Dünya], *Die Verlorenen von New York* [New York'un Kayıpları], *Das Leben, das uns bleibt* [Bize Kalan Hayat] eserlerinin yer aldığı *Moon-Reihe* [Ay dizisi] ve *Euer schönes Leben kotzt mich an* [Güzel Hayatınızdan İğreniyorum] burada örnek olarak sunulmaktadır. Her ikisi de çevrenin yok edilmesi konusunda belirli açıklayıcı örneklerin temsilcileri sayılabilir. Pausewang ve Lloyd, çevresel veya nükleer felaketin suçlularını açıkça belirtirken ve böylece ebeveynlerin nesline açıkça saldırırken, *Moon-Reihe* [Ay dizisi]'de çevre felaketi insan kaynaklı bir felaket olarak tasarlanmaz. Ayrıca eko-terörizm hakkında tartışmaya yönelik sorular yönelten bunun gibi romanlar da vardır.

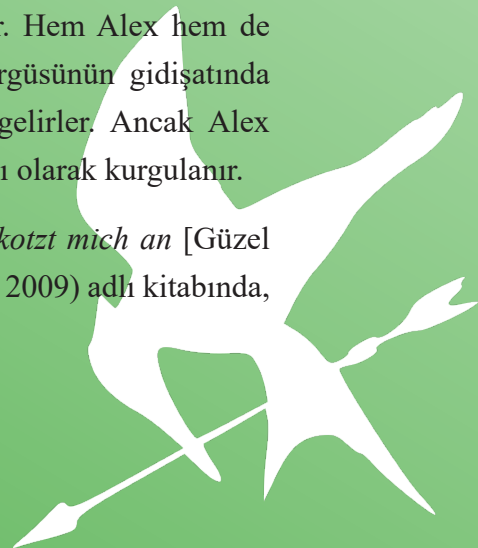
Moon-Reihe [Ay dizisi]'nin ilk bölümü olan *Die Welt, wie wir sie kannten* [Bildiğimiz Dünya] yapıtının kahramanı Miranda



birinci şahıs bir anlatıcı olarak karşımıza çıkar, hem kendisinin hem de ailesinin felaketten önceki ve felaket sırasındaki hayatını anlatır. Annesi ve erkek kardeşi ile Pensilvanya'daki küçük bir kasabada yaşar. Ağabeyi Matt ise koleje gider, babası yeniden evlenmiştir ve şimdiki karısıyla bir bebek bekler. Bir asteroidin aya çarpması felaket olarak tasvir edilir. Ay doğal yörüngesinden çıkar ve böylece diğer pek çok şeyle birlikte dünyanın iklim koşulları da değişir. Miranda şehrindeki felakete tanıklık ederken, *Die Verlorenen von New York* [NewYork'un kayıpları] adlı ikinci dizi şehirdeki insanların nasıl acı çektiğini ve aç kaldığını gösterir. Hikâye, Bri ve Julie adında iki kız kardeşine bakmak zorunda olan 17 yaşındaki Alex'in bakış açısıyla anlatılır. Felaket başladığında annesi işe gitmek için yola koyulmuştur ve muhtemelen metroda boğulmuştur; babası ise Porto Riko'da annesinin cenaze törenine katılmıştır. Burada da yaşam belirtisi yoktur ve yavaş yavaş Alex babasının da artık hayatta olmadığını kabul etmek zorunda kalır. Alex hayatta kalır çünkü bir yandan güçlü bir inanca sahiptir, diğer yandan kasabasındaki ve okulundaki insanlar ona yardım eder.

Pfeffer'in romanları umut verici olarak nitelendirilebilir, belirli değerler üzerindeki etkisi açıktır: İlk ciltte aile bir sığınak olarak olumlu bir rol üstlenirken ikinci ciltte Alex'in inancı zaman zaman azalır, yine de ona ve kız kardeşlerine yardım eden her zaman rahipler veya rahibelerdir. Bri'nin ölümünden sonra Julie ve onun şehir dışına taşınmasını sağlayan da onlardır. Öte yandan, kitapta insanların servetine eleştirel bakılır. Hem Alex hem de Miranda sorumluluk alarak büyür, olay örgüsünün gidişatında değişerek akıllı, fedakâr varlıklar haline gelirler. Ancak Alex Miranda'ya göre en başından çok daha akıllı olarak kurgulanır.

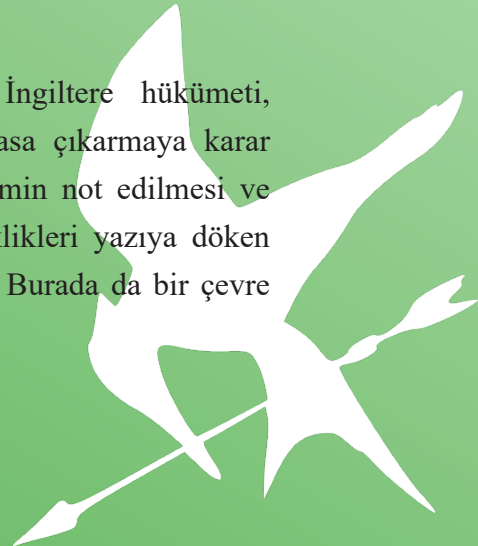
Saci Lody'un *Euer schönes Leben kotzt mich an* [Güzel hayatınızdan iğreniyorum] (Alm. 2010, İng. 2009) adlı kitabında,



çevrenin yok edilmesi sorunu biraz daha farklı biçimde ele alınır. Burada büyük bir fırtınadan sonra dünya tamamen yok olmaz ancak bu fırtına insanların, özellikle de Büyük Britanya'daki insanların yaşam biçimi değişecek kadar şiddetlidir. Hikâye 16 yaşındaki Laura tarafından anlatılır. Laura, geçirdiği değişimleri ve ailesine karşı kendini nasıl kanıtlaması gerektiğini bir yıl boyunca yazdığı günlükte aktarır. Susan Beth Pfeffer'in ve Gudrun Pausewang'ın romanlarından farklı olarak Laura gerçek bir kahraman değildir. Değişimlerden zarar görür ve artık hayatının tamamen farklı olduğunu vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda hepsi zayıf görünen yetişkinlerin güçsüzlüğünü de gösterir. Bununla birlikte, gençlerin günlük hayatının büyük bir bölümünü kaplayan karşılıksız aşk, yetişkinlerle çatışmalar ve kimlik soruları gibi çok klasik sorunlar da vardır. Bu bakımdan her üç roman da ergenlik dönemi edebiyatı olarak tanımlanabilir.

Die Welt, wie wir sie kannten [Bildiğimiz dünya] kitabında çevre felaketi insan kaynaklı değilken; *Euer schönes Leben kotzt mich an* [Güzel hayatınızdan öğreniyorum] kitabında sorumlu olan kişi bellidir. Hiçbir şey yapmamış, şimdi ise çok az şeyle meşgul olan, neredeyse mantıkdışı ve zoraki çözüm arayan ebeveynlerin neslidir. Dini sanrılara ya da bahçe işlerine sarılarak çözüm ararlar, ancak kendileri sorumluluk almazlar. Roman gazete notlarını ele alır. Bu notlarda siyasetçilerin iktidarsızlığı, insanların giderek daha radikal hale gelen protestoları, sonunda iç savaşa benzer olayların yaşandığı korku senaryolarıyla sonuçlanan olaylar anlatılmaktadır.

Olay 2015 yılında gerçekleşir. İngiltere hükümeti, karbondioksit tüketimini azaltmak için yasa çıkarmaya karar verir. Bir karbondioksit kartı alınır, tüketimin not edilmesi ve hesaplanması gerekir. Günlüğünde değişiklikleri yazıya döken ve yansıtan Laura yapıtın odak noktasıdır. Burada da bir çevre



felaketinden sonra vesikaya bağlama yapılır, çünkü bir fırtına İngiltere'nin büyük bir bölümünü tahrip eder ve böylece gıda kıtlığını hızlandırır. Romanın gösterdiği gibi ebeveynlerin nesli, enerji tasarrufu, yeni koşullara uyum sağlama ve belirli hobilerden vazgeçme ihtiyacı vb. gibi konularda güçlük yaşamaktadır. *Die Welt, wie wir sie kannten* [Bildiğimiz dünya] romanına benzer şekilde, yetişkinler önce yönlerini belirlemek ve yeni rollerini tanımlamak zorundadır.

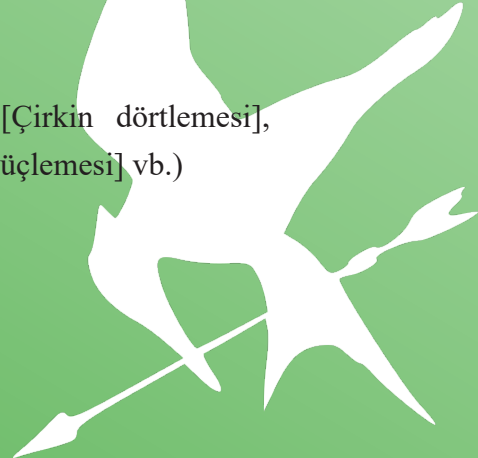
Pfeffer'den farklı olarak Lloyd aileyi bir dayanışma yuvası olarak tasarlamaz, bunun yerine bir ailenin nasıl dağıldığını ve yavaş yavaş yeniden bir araya geldiğini gösterir.

Felaketten on yıllar veya yüzyıllar sonra dünya

Bu grupların distopyaları doğrudan anlık felaketi ele almaktan çok gelecekte yerini belirleyen ve yeni toplum modellerini tanıtan bir yaşam tasarlar. Ortak noktaları kişinin bireysellikten uzaklaşmasıdır, çünkü yeni toplum biçiminin iktidar sahiplerinin inancına göre, geçmiş felaketlerden yalnızca kişinin kendisi sorumludur. Öte yandan eşitlik dahası tekdüzelik, uzun vadeli barış ve güven doğurur. Burada sunulan bütün distopyalarda, toplum modelleri bilgiyi halktan bilinçli olarak saklayan ve edebiyatı, müziği yasaklayan bireysel grupların gücüne dayanır. Romanların çoğu üç gruba ayrılır:

Totalitarizm (*Dark Canopy* [Karanlık gölgelik], *Godspeed*, *Açlık Oyunları* üçlemesi, *Amor Trilogy* [Amor üçlemesi] vb.)

Güzel yeni dünya (*Ugly-Tetralogie* [Çirkin dörtlemesi], *Cassia & Ky-Trilogie* [Cassia & Ky üçlemesi] vb.)



Premodern toplum biçimleri (*Ashes-Trilogie* [Küller üçlemesi], *Eden-Trilogie* [Cennet üçlemesi] vb.)

Romanlarda ele alınan diğer konular şu şekilde özetlenebilir: Bilimsel ve teknik ilerlemenin baştan çıkarıcılığı; kontrolden çıkan teknoloji; bireyin tümüyle manipülasyonu ve tam bir denetim. Ayrıca kitaplarda hem uyum sağlayan kişi için güvenlik ve eşzamanlı gözetleme anlamına gelen uygar (doğal) bir alan hem de insanların medeniyetten uzakta yaşadıkları, sayısız tehlikeyle karşı karşıya kaldıkları vahşi doğa olarak tasarlanan kültürel-ekolojik bir doğa görüşü de yer alır. Özellikle bu yaşam alanı egemen kitlelerin onayladığı gibi, vahşiliği doğanın vahşetine karşılık gelen isyancılar tarafından işgal edilmiştir.

Huxley, Bradbury ve Orwell'in klasik distopyalarında erkek kahraman toplumu sorgulayıp nihayetinde başarısız olurken, gençlik edebiyatı distopyalarında toplumu sorgulayan ve gerçekte değişim yaratan kadın kahramanlardır. Distopyanın ana karakterlerinin en önemli özelliklerinden biri şudur: Ana karakterler kadındır, farklılıklarını hisseder ve sistemi sorgular. Aynı zamanda ötekilik duygusu da ergenlik alanına girer, çünkü burada ele alınan tüm genç kız figürleri ergenliğin ortasındadır. Hikâye aynı zamanda bir "aşk teması" ile donatılmıştır, böylece genç kız genellikle bir erkek figür tarafından aydınlatılır, toplumun bir karşıtı haline gelir.

Toplum biçimleri

Totalitarizm

Açlık Oyunları üçlemesi, *Amor Trilogy* [Amor üçlemesi] gibi distopyalarda, aynı zamanda *Dark Canopy* [Karanlık gölgelik], *Godspeed* 'de de belirtildiği gibi toplum ancak tüm



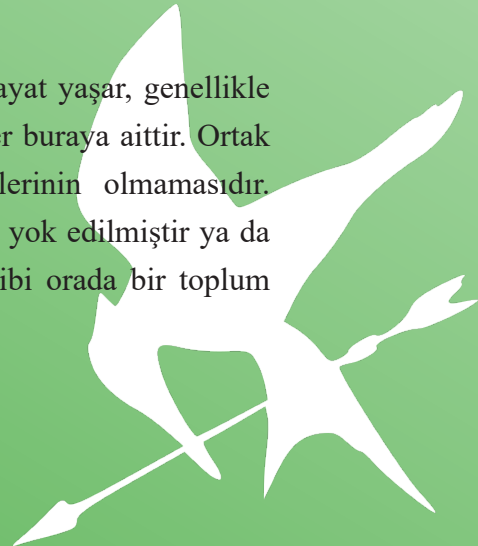
insanlar bireyselliklerinden yoksun bırakıldığında, kontrol edildiğinde ve dıştan yönlendirilen bir yaşam sürdüğünde işler. Genellikle insanlara yiyecek verilir, tıbbi bakım, meslek ve eş seçimine kadar her şey sağlanır. Eşler karmaşık parametrelere göre seçilir, böylece mutlu bir evliliğin önünde neredeyse hiçbir engel kalmaz. Biyolojik aileler arka plandadır ve ebeveynlerin nesline karşı herhangi bir suçlama yoktur. Özellikle, ele alınan ekolojik distopyalardaki aile betimlemelerinde bu nedenle farklılıklar vardır. Çocukların çoğunlukla in vitro olarak [yapay koşullarda] tasarlandığı Ursula Pozananski tarafından kaleme alınan *Die Verratenen* [İhanete uğrayanlar] yapıtında şöyle geçer:

“Quirin’e yine, ‘Aileler abartılıyor,’ diyorum. Ebeveynler, onları en iyi şekilde desteklemek için çocuklarına aşırı yakın duruyorlar. Bizde daha farklıydı ve iyiydi.” (Poznanski, 2012: 390)

Totaliter distopyalarda gençler topluluklar içinde büyür ve genellikle biyolojik yollarla meydana gelmezler. Aile ile yakın bir bağ yoktur; daha çok devletle vardır. Hikâyelerde genellikle devleti oluşturan, destekleyen bir topluluk ve devlete karşı savaşılan ötekilerden, daha doğrusu dışlanmışlardan oluşan bir topluluk vardır:

“Biyosfer dışındaki dünyaya ‘ölüm bölgesi’ adını verdiler. Orada hayatı yitirmenin milyonlarca yolu vardı. Aria bir gün ölümün onun için bu kadar yakın olacağına asla inanmazdı.” (Rossi, 2012:7)

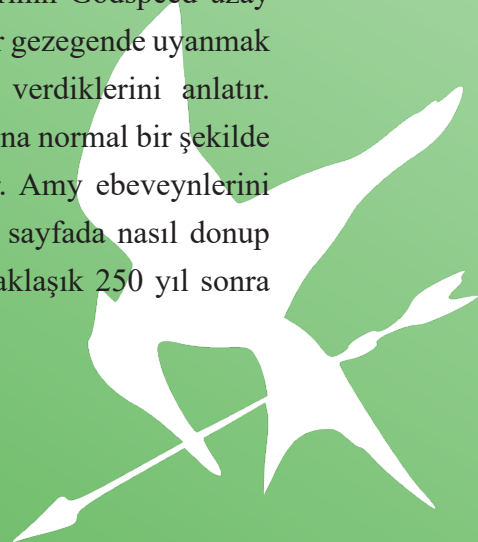
Destekçiler topluluğu düzenli bir hayat yaşar, genellikle seçkin sınıf daha doğrusu üstün yetenekliler buraya aittir. Ortak noktaları toplum hakkında hiçbir şüphelerinin olmamasıdır. Aslında güvenli bölgelerin dışındaki dünya yok edilmiştir ya da en azından bölgelerin halkına aşılandığı gibi orada bir toplum



yoktur, şiddet hakimdir. Dışarıdaki bölgelerin sakinleri barbarlar, vahşiler veya ilkel insanlar olarak algılanır. Dünyaları yüksek teknolojik donanımına sahip değildir, daha az eğitilimlerdir ve bu nedenle neredeyse hiç kabul görmezler. Ancak bölgelerin dışındaki insanlar bireyselliklerini kaybetmezler, kontrol edilmezler ve bu nedenle daha özgür görünürler.

Okurlar Kuzey Amerika, Şikago ayrıca Köln, Augsburg, New York ve Viyana gibi yeni toplum biçimlerinin kurulduğu yerlere aşinadır.

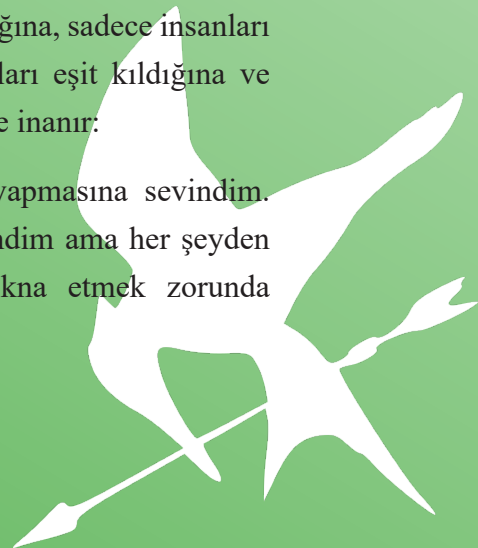
Jennifer Benkau'nun Almanca yazılmış distopyası *Dark Canopy* [Karanlık gölgelik] (2012) biraz farklı bir yol izler. Artık dünyayı yöneten ve kontrol eden insanlar değil, Percent'ler diye adlandırılan klonlarıdır. İnsanları korumak ve kurtarmak için yaratılırlar. Savaşlara tayin edilirler, vücutları bağışçı olarak kullanılır. Ancak direnirler, iktidarı ele geçirirler sonra da güçlerini acımasızca kullanırlar: İnsanlara köle, kadınlara oyuncak ya da hizmetçi muamelesi yapılır. Bir başka deyişle şehirlerin içinde yaşamı belirlenir, şehirlerin dışında Percent'lerle savaşmak için isyancılar klanlarla işbirliği yaparlar. Ancak son yıllardaki savaşlar yıpratıcı olur ve isyancılar bu süreçte neredeyse uyuşuk bir hale bürünür. Amerikalı yazar Beth Ravis'in *Godspeed* üçlemesi de totaliter yönetime dayalı bir toplum tasarlar. *Godspeed. Die Reise beginnt* [Godspeed. Yolculuk başlıyor] adlı ilk dizi yakın zamanda, bir başka deyişle 21. yüzyılın başlarında başlar. 17 yaşında genç bir kız olan Amy, ebeveynlerinin Godspeed uzay gemisine binmek ve üç yüz yıl sonra yeni bir gezegende uyanmak için kendilerini nasıl dondurmaya karar verdiklerini anlatır. Onları takip etmeyi ya da dünyadaki yaşamına normal bir şekilde devam etmeyi Amy'nin kararına bırakırlar. Amy ebeveynlerini takip etmeye karar verir ve sonraki birkaç sayfada nasıl donup kaldığını, uzun süre uyuduğunu okuruz. Yaklaşık 250 yıl sonra



buzu çözülür, gemide yolunu bulması gerekir. Gemideki insanlar gruplara ayrılır, herkese farklı görevler verilir, liderlerine karşı koymaksızın onları takip ederler. Farklı bir düşünceyi ifade eden kişiye ilaç verilir ve hastaneye kaldırılır. Amy bu insanları “normal” olarak görürken, Godspeed için onlar deli olarak kabul edilir. Ancak toplumun yalnızca etkili araçlar kullanıldığı için işlediği yavaş yavaş anlaşılır. İnsanları karakterize eden şey, yani özgür irade ve bağımsız düşünce reddedilir dahası insanlar için olanaklı kılınmaz. Geminin liderine göre, bir toplum kapalı bir alanda sadece bu yolla işler. Ayrıca burada eşit olan insanlar “yetiştirilir”. Farklılıklar tehlikelidir ve savaflara yol açar, bu aynı zamanda liderin daima gençlere öğütlediği bir öğretisidir.

İnsanın aşk ilişkilerinin değersizleştirilmesi, Lauren Oliver’ın *Amor Trilogy* [Amor üçlemesi]’deki *Delirium* ve *Pandemonium* adlı ciltleriyle radikalleşir. Bu romanlar kesinlikle romantik distopya bağlamında uç örnekler olarak görülebilir. Odak noktada, birinci şahıs bir anlatıcı olarak görünen ve günlük yaşamına okuyucuların bir göz atmalarını sağlayan genç kız Lena bulunur. 17 yaşındadır, doğum gününde yani 3 Eylül’de yapılması planlanan ameliyattan tam doksan beş gün önceyi anlatır. Ameliyatın onları “Amor deliria nervosa” hastalığından bir başka deyişle savaflardan, nefretten ve sefaletten sorumlu tutulan aşk hastalığından koruması gerekiyordur. Farklı aşk deneyimlerine karşı bağımsızlık kazandıran ameliyat, Lena’nın mutlu bir yaşam sürmesini sağlamalıdır. Lena gerçekten böyle bir ameliyatın daha iyi bir yaşamı olanaklı kıldığına, sadece insanları birbirine yaklaştırmayıp aynı zamanda onları eşit kıldığına ve böylece birçok sorunun üstesinden geldiğine inanır.

“Başka birinin bizim için seçim yapmasına sevindim. Kendim seçmek zorunda olmadığımıza sevindim ama her şeyden önce beni seçmesi için başka birisini ikna etmek zorunda



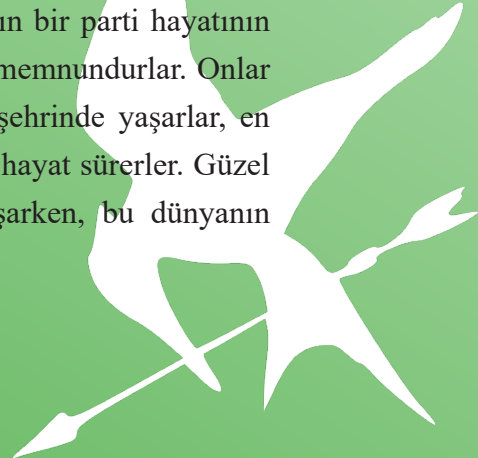
olmadığım için mutluyum. Her şey eski günlerdeki gibi olsaydı Hana için hiç sorun olmazdı.” (Oliver, 2011:29)

Hemen hemen tüm insanlara bu tür müdahaleler uygulanır. Karşı koyan kişiler tutuklanır ve tehlikeli kabul edilir. Tüm duyguları yok eden ameliyat gerçekleşene kadar kız ve erkek çocuklar ayrı yetiştirilir, cinsiyetler arası karşılaşmalar kesinlikle yasaktır. Sonra insanlar bir daha aşık olamazlar, ne acı ne de mutluluk hissederler. Bir tür pamuk ipliğinde yaşarlar, monoton günler geçirirler, bir eş sahibi olurlar. Hükümetler, insanların doğru hareket edip etmediklerini kontrol eder. İnsanlar ameliyattan sonra neredeyse hiç gülmezler, doğal davranmazlar, ameliyattan önceki hayatlarını ve arkadaşlarını unuturlar.

Güzel yeni dünya

“Daha önce hiçbir toplum mükemmelliğe bu kadar yaklaşmamıştı.” (Condie 2011:143, 1. Cilt): Huxley tarafından *Cesur yeni dünya* (Alm. *Schöne neue Welt*) romanında ele alındığı gibi bu alıntı, güzel bir yeni dünyanın bakış açısını içeren olası bir toplum biçimini karakterize eder. Totaliter özelliklere sahip olmasına rağmen bir düzenin ve aynı zamanda bir eğlence endüstrisinin arkasına gizlenmiş mükemmel bir dünya tasarlanır.

Scott Westerfeld, *Ugly* [Çirkin] dizisinde insanlara sadece güvenli bir dünya göstermekle kalmaz, aynı zamanda onlar 16-17 yaşında kıskançlık ve haseti önlemek için güzellik operasyonu geçirir. Bu operasyonlar belli güzellik fikirlerine göre yapılır. Başarılı bir ameliyattan sonra insanlar çılgın bir parti hayatının tadını çıkarır, mesleki anlamda başarılı ve memnundurlar. Onlar “New Pretty Town” (Westerfeld, 2005:7) şehrinde yaşarlar, en azından ilk izlenime göre burada mutlu bir hayat sürerler. Güzel olanlar renkli ve mutlu bir toplumda yaşarken, bu dünyanın



dışındaki çirkinler güzellik ameliyatlarına hazırlanırlar. Ancak başkahraman Tally çirkinliğin gerçekten var olmadığını, toplum tarafından tanımlanıp inşa edildiğini yavaş yavaş fark eder. Güzellik aynı zamanda bireyselliğin ve dolayısıyla kişinin kendi kimliğinin kaybı anlamına gelir. Uyuşturucu aracılığıyla insanlar hipnoz benzeri bir duruma sokulur, eğlencenin hüküm sürdüğü üstünkörü bir dünyada yaşarlar.

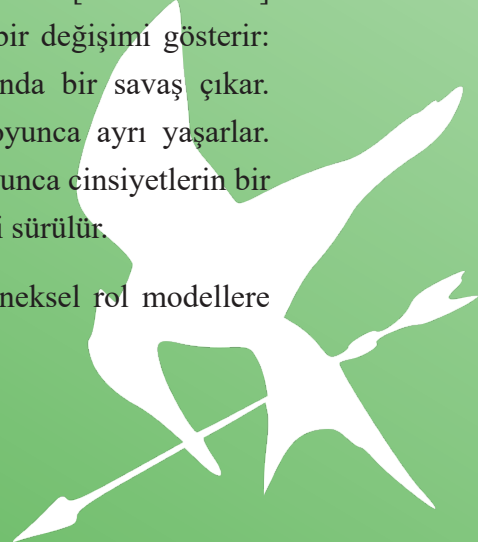
Ally Condie'nin *Cassia & Ky* üçlemesinde de, en azından ilk cilt *Cassia & Ky*'de totaliter özelliklere sahip bir toplum tasarlanır. Bu örnek Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* adlı yapıtını anımsatır: Burada da beslenme, eş seçimi, ölüm, giyim ve meslek gibi hayatın her yönü kontrol edilir. Yine de insanlar mutlu ve memnun görünür. Onların da bireysellikleri yoktur, kuklalar gibi davranırlar.

Premodern toplum tasarımları

Felaketten sonra totaliter modelleri kullanan ve aynı zamanda önceki zamanlardan yapıları da benimseyen sosyal modeller geliştirilebilir. Bu romanlarda özellikle cinsiyet ilişkisi değişir çünkü hem totaliter sistemli distopyalar hem de güzel dünyalar cinsiyet eşitliğini ele alırken, bu gruplaşmaya atfedilebilecek romanlar ataerkil ama aynı zamanda anaerkil örnekleri benimser ve gelecekte bir “toplumsal cinsiyet sorununun” nasıl tasarlanabileceğini gösterir.

Thomas Thiemeyer, *Das Verbotene Eden* [Yasak Cennet] üçlemesinde toplumsal düzendeki radikal bir değişimi gösterir: Bir virüsün yayılmasıyla cinsiyetler arasında bir savaş çıkar. Erkekler ve kadınlar neredeyse 70 yıl boyunca ayrı yaşarlar. Ortak bir yaşam yoktur, yine de üçleme boyunca cinsiyetlerin bir arada olduğu gizli formların var olduğu ileri sürülür.

Her iki cinsiyet de iyi bilinen geleneksel rol modellere



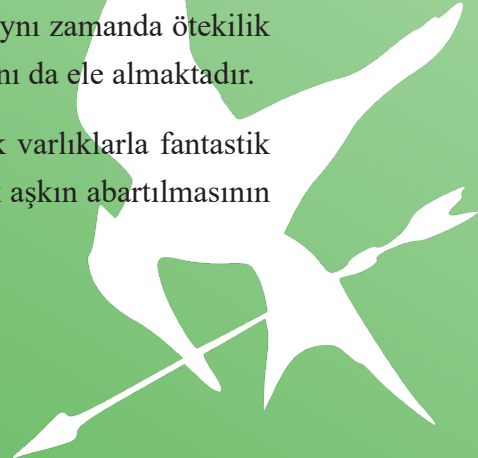
denk düşer: Kadın doğayı sembolize eder, doğayla uyum içinde yaşar, şifa sanatı bilir ve doğa tanrıçalarına dua eder. Kadınlar doğada yaşar, aynı zamanda doğayı başarıyla yöneten de onlardır. Erkekler ise harap şehirlerde yaşar, dinden yoğun biçimde etkilenirler ancak son derede acımasızdırlar. Doğaya saygı duymazlar, ayrıca cinsiyetler ayrıldıktan sonra gelen yasalara da saygı duymazlar.

Lisa J. Bick'in *Ashes* [Küller] üçlemesinde ise durum farklıdır: Ana karakter Alex, hayatı ve ölümcül hastalığı üzerine düşünmek için doğaya çekilir. Göç ettiği sırada insanlığı yok eden, sadece yaşlı ve genç insanların kurtulabildiği bir felaket meydana gelir. Birkaç istisna dışında 20-60 yaş arasındaki herkes ölür. Felaketin nedenleri açıklanmaz, ancak etkileri açıklanır. Gençler mutasyona uğrar, insan eti ile beslenir; yaşlıların hastalıkları iyileşir, dünyaya hükmetmek isterler. Alex yaşlı adamlar tarafından yönetilen Rule köyüne gelir. Sadece ataerkil yapıları benimseyen değil, aynı zamanda erkeklerin köktendinci inançlarından da güçlü şekilde etkilenen bir toplum tasarlanır. Genç kadınlar ve kızlar doğum makinesi olarak görülür, genç erkeklerle evlenerek toplumun devamlılığını sağlamalıdır.

Sonuç

Distopyalara ilginin yüksek olması ve serilerin belirli aralıklara yazılması, bu yapıtların devamının geleceğini gösteriyor. Burada aktarılan distopyalar Orwell veya Huxley'in edebi geleneğinde yer almaktadır. Örneklerin gösterdiği gibi distopyalar, sadece büyümeyle ilgili sorunları ve dolayısıyla yaygın gençlik edebiyatı konularını değil, aynı zamanda ötekilik konusunu ve ötekilikle nasıl başa çıkılacağını da ele almaktadır.

Vampirler, cadılar ve diğer fantastik varlıklarla fantastik bir çocuk ve gençlik edebiyatının, romantik aşkın abartılmasının



ardından Aydınlanma geleneğinde yer alan, sosyal açıdan eleştirel ve sorun odaklı bir gençlik edebiyatının artık piyasayı fethediyor olması da benim için önemli görünüyor.

Kaynakça

Birincil Kaynaklar

- Benkau, Jennifer (2012) *Dark Canopy*, Bindlach: Script5.
- Bick, Ilsa J. (2011) *Ashes-Brennendes Herz*, Köln: INK Egmont.
- Bick, Ilsa J. (2012) *Ashes - Tödliche Schatten*, Köln: INK Egmont.
- Condie, Ally (2011) *Cassia & Ky - Die Auswahl*, Frankfurt am Main: FJB.
- Condie, Ally (2021) *Cassia & Ky- Die Flucht*, Frankfurt am Main: FJB.
- Condie, Ally (2013) *Cassia & Ky - Die Ankunft*, Frankfurt/Main: FJB;
- Lloyd, Caci (2010) *Euer schönes Leben kotzt mich an: Ein Umweltroman aus dem Jahr 2015*, Würzburg: Arena.
- Oliver, Lauren (2011) *Delirium*, Hamburg: Carlsen.
- Oliver, Lauren (2012) *Pandemonium*, Hamburg: Carlsen
- Pausewang, Gudrun (1987) *Die letzten Kinder von Schewenborn*, Ravensburg: Maier.
- Pausewang, Gudrun (1997) *Die Wolke*, Ravensburg: Ravensburger Kitapevi?.
- Pfeffer, Susan Beth (2010) *Die Welt, wie wir sie kannten*, Hamburg: Carlsen.
- Pfeffer, Susan Beth (2011) *Die Verlorenen von New York*, Hamburg: Carlsen.
- Pfeffer, Susan Beth (2012) *Das Leben, das uns bleibt*, Hamburg: Carlsen.
- Poznanski, Ursula (2012) *Die Verratenen*, Bindlach: Loewe.
- Ravis, Beth (2011) *Godspeed - Die Reise beginnt*, Hamburg: Dressler.
- Ravis, Beth (2012) *Godspeed - Die Suche*, Hamburg: Dressler.
- Rossi, Veronica (2012) *Gebannt - Unter fremden Himmel*, Hamburg:



Oetinger.

Roth, Veronica (2012) *Die Bestimmung*, München: Cbt.

Thiemeyer, Thomas (2011) *Das verbotene Eden - David und Juna*,
Münih: Pan.

Thiemeyer, Thomas (2012) *Das verbotene Eden - Logan und Gwen*,
Münih: Pan.

Westerfeld, Scott (2007) *Pretty-Erkenne dein Gesicht*, Hamburg:
Carlsen.

Westerfeld, Scott (2007) *Ugly - Verlier nicht dein Gesicht*, Hamburg:
Carlsen.

Westerfeld, Scott (2011) *Special - Zeig dein wahres Gesicht*,
Hamburg: Carlsen.

Westerfeld, Scott (2012) *Extra - Wer kennt dein Gesicht*, Hamburg:
Carlsen.

Araştırma kaynakları

Ermisch, Maren, Ulrike Kruse ve Urte Stobbe (2010) *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*, Göttingen: Universitätsverlag.

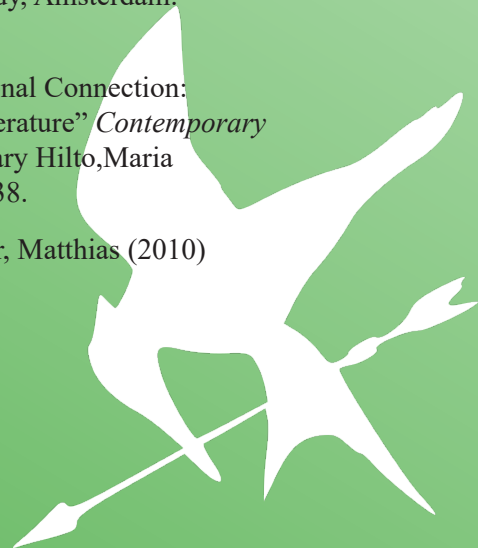
Glasenapp, Gabriele von (2003) "Alptraum Zukunft. Die Risikogesellschaft und ihre literarischen Utopien", *Anderswelt in Serie*, yay. haz. Roswitha Terlinden, Hans-Heino Ewers, Tutzing Akademisi Yayınları 89, s. 9-28.

Glasenapp, Gabriele von (2012) "Apokalypse now! Future-Fiction-Romane und Dystopien für junge LeserInnen", yayınlanmamış bildiri.

Goodbody, Axel (1998) "Literatur und Ökologie: Zur Einführung" *Literatur und Ökologie*, yay. haz. Axel Goodbody, Amsterdam: Ropodi, s. 11-40.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012) "Emotional Connection: Representation of Emotions in Young Adult Literature" *Contemporary Adolescent Literature and Culture*, yay. haz. Mary Hilto, Maria Nikolajeva, Farnham/Surrey: Ashgate, s. 127-138.

Leubner, Martin, Anja, Saupe, Matthias, Richter, Matthias (2010) *Literaturdidaktik*, Berlin: Akademie Yayınevi.



Lindenpütz, Dagmar (1999) *Das Kinderbuch als Medium ökologischer Bildung: Untersuchungen zur Konzeption von Natur und Umwelt in der erzählenden Kinderliteratur seit 1970*, Essen: Die blaue Eule.

Lindenpütz, Dagmar (2000) “Natur und Umwelt als Thema der Kinder- und Jugendliteratur”, *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, yay. haz., Günter Lange, 2. cilt, *Medien und Sachbuch, Ausgewählte thematische Aspekte, Ausgewählte poetologische Aspekte, Produktion und Rezeption, KJL und Unterricht*, düzenlenmiş 2. baskı, Baltmannsweiler: Schneider Yayinevi Hohengehren, s.727-745.

Melzer, Helmut (1993) “Warnung aus der Zukunft”, *Abenteuer Buch*, yay. haz. Otto Schober, Bochum: Kamp, s. 98-107.

Mikota, Jana (2012) “ *This Land is your Land*: Kindliche und jugendliche Umweltschützer in der Kinder- und Jugendliteratur”, *Interjuli*, sayı 1, s. 6-26.

Mikota, Jana (2012) “Umweltschutz im Kinderfilm oder wie Kinder die Natur retten”, *Von wilden Kerlen und wilden Hühnern, Perspektiven des modernen Kinderfilms*, yay. haz. Christian Exner, Bettina Kümmerling-Meibauer, Marburg: Schüren, s. 171-199.

Nickel-Bacon, Irmgard (2008) “Fantastische Literatur” *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, yay. haz. Reiner Wild. değiştirilmiş ve genişletilmiş 3. baskı, Stuttgart/Weimar: Metzler, s. 393-405.

Oeste, Bettina (2009) “Natur und Umwelt-(schutz) in der Kinder- und Jugendliteratur. Eine kurze Geschichte der deutschsprachigen ökologischen KJL”, *Die angekündigte Katastrophe oder: KJL und Umweltschutz*, yay. haz. Jörg Knobloch, kjl&m, sayı 4, s. 3-9.

Rüster, Johannes (2012) “All you need is love? Aktuelle Trends im dystopischen Jugendbuch”, *Eselsohr: Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien*, 31, sayı: 1, s.6-8.

Schweikart, Ralf (2012) “Nur noch kurz die Welt retten”, *Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur*. kjl&m, 31, sayı: 3, s. 3-11.

Almancadan Türkçeye Çeviren: Tuğçe Ören

Çeviri Editörü: Yeşim Tükel Kanra

Kaynak Metin: (Çevrimiçi) <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie>, 19.04.2021



Harry Potter ve Sıradanın Sıradışılığı¹

Roni Natov

Harry Potter kitaplarını seviyorum çünkü onlar gerçek hayat gibi fakat gerçek hayattan daha ilgi çekici.

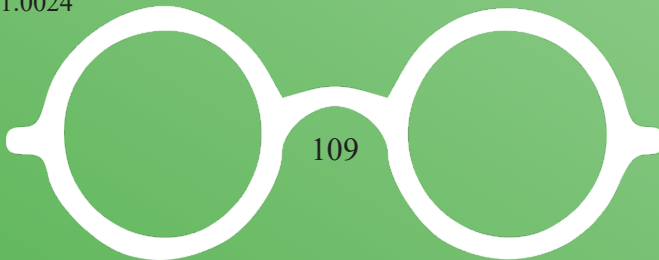
—Melissa Stevens, 14

Harry gerçek bir çocuk gibi. Bir büyücü olmasını saymazsak!

—Sarah McKenna, 10¹

Harry yolculuğuna 11 yaşında başlar ve bu yaş özellikle erkek çocukların, bilhassa İngiltere’de yaşayan erkek çocukların kendilerini yetişkin hayatına hazırlayacak “ciddi” işlerle uğraşmaya girişip bilinçlenmeye başladıkları yaş olarak görülür. Harry 11. yaş gününde bir büyücü olduğunu, aslında sezinlediği fakat pek çok çocukluk bilgisinde olduğu gibi henüz bilincine varmadığı güçleri olduğunu keşfeder. Pekâlâ başından birçok tuhaflığın geçtiğini daha önce de fark etmiştir: Teyzesi saçlarını kırdıktan sonra bir gecede yeniden uzamıştır; kadının ona zorla giydirmeye çalıştığı kazak, o başından geçirmeye çalıştıkça küçüldükçe küçülmüştür. En gülünç olan ise hayvanat bahçesinde yaşananlardır. Harry’nin kuzeni Dudley’nin “Kımıldat şunu” emrine aldırış etmeden uyumaya devam eden kafesteki boa yılanının kendisine göz kırptığına, “korku dolu çığlıklar” arasında kafesten kaçarken tıslar gibi bir sesle “Geliyorum, Brezilya... Sssağol, amigo” (Felsefe Taşı, 30-32) dediğine Harry yemin edebilirdi. Fakat o bunca zaman bütün olan bitenin kendi gücüyle bir ilgisi olduğunu fark etmez. Çoğu yetim çocuk gibi, Harry de herhangi bir güce sahip olduğunu pek düşünmez.

¹ The Lion and the Unicorn Cilt 25, Sayı 2, Nisan 2001, s. 310-327 (Makale), Johns Hopkins University Press tarafından yayımlanmıştır., DOI: 10.1353/uni.2001.0024



Pek çok yetim kahramanda olduğu gibi, Harry de haddinden fazla hassas, hatta neredeyse tetikte olmak zorundadır. Bu duyarlılığın en büyük nedeni de ona karşı düşmanca davranan akrabalar tarafından yetiştirilmiş olmasıdır. Rowling’in NPR’daki radyo röportajında belirttiği üzere, Harry “yetişkinlerle iletişim” şansına ve “sevgi dolu ebeveynleri veya vasisi olan çoğu çocuğun elde ettiği güvenlik ağı”na sahip olmadığı için, seçimlerini kendi başına yapmak zorundadır.

Bu durum uç bir örnek gibi görünse de, esasında bir zamanlar bütün çocukların hissetmiş olduğuna inandığım şeyi özetliyor: Çocuk kendini adaletsiz bir ebeveyn, buna bağlı olarak adaletsiz bir dünya karşısında bir başına bırakılmış, onaylanmamış, takdir edilmemiş, görülmemiş ve işitilmemiş hisseder. Adalet ve adaletsizlik, dünyaya dair ilk algımızı çoğunlukla fark ettirmeden zihnimize kazıyan çocuk edebiyatında nüfuzunu koruyan kavramlardır. “Ama bu haksızlık” cümlesi çocukluğumdan çıkagelen ve bugün bile kulaklarımda çınlayan bir tabir. E. B. White’in sevilen klasığı *Örümcek Ağı*’nın ilk cümlesini hatırlıyorum: “Babam elinde balta ile nereye gidiyor?” White’in kahramanı Fern, yetişkinlerin, çocuk duyarlılığına en yakın canlılar olan hayvanlara karşı sergiledikleri Darwinci muameleye itiraz eder. “Ama haksızlık bu! Küçük doğmuş olması onun suçu değil ki! Ben çok küçük doğsam...” diye isyan eder, “beni de öldürecek miydiniz? (9-10).”

Düşünün ki daha bebekken ailenizi kaybetmekten daha adaletsizce ne olabilirdi? Yetim arketipi, adaletsiz dünyayla başa çıkmayı henüz çocukken öğrenmeyi içerir. Jane Eyre’in on yaşındayken, yengesinin ve kuzenlerinin elinde uğradığı haksız muamelenin farkındalığıyla duyduğu acı da buna örnek verilebilir. Harry de Viktorya dönemindeki öncelleri gibi bir tür “her çocuk”tur ve kendi güçsüzlüğünde savunmasız haldedir;

fakat güçlü yönlerini keşfetmeye başladıkça dünyaya yeni bir yaşam kaynağı sunar. “Kendi hayatımın kahramanı olabilecek miyim? Yoksa bu yeri bir başkası mı alacak? Bu sayfalar gösterecek bunu.” (9) cümleleriyle hikâyesi başlayan Dickens’ın “gözde çocuğu,” yetim kahraman David Copperfield gibi, Harry de kendi hikayesinin çocuk kahramanı olur. *Harry Potter* hikayeleri, çocuğun kendi hikâyesinin ana karakteri olarak ilk bilinçlenme ve kendisiyle ilgili tekil meşguliyet halinden, kendi gücünü algılamaya ve daha büyük bir topluluğa karşı sorumluluk bilincine geçişini kronolojik olarak verir.

Harry “son derece normal” (Felsefe Taşı, 9) olmakla gurur duyan Dursley ailesi tarafından büyütülür; bu durum da hikâyenin alışılmadık, hatta tuhaf olanı göstereceğinin işaretidir. Rowling’in öne sürdüğü üzere Harry, toplumdan dışlanmama ve birey ile toplumun zenginleşmesi için gerekli olan normallığe karşı direnç gösterecektir. Matkap üreten Grunnings şirketinin yöneticisi olan Bay Dursley, acımasız, “boynu yok gibi, iri yarı bir adam” (9) dır. Aynı derecede çirkin olan eşi Bayan Dursley “zayıftır...olağanın iki katı uzunluğunda bir boynu vardır...bu da komşuları gözetlemekte pek işine yaramaktadır” (9). Bu kişiler, iki ebeveyninin de öldürülmesi ve kendi hayatına da kastedilmesi sonrası “sağ kalan çocuğun” bakımıyla yükümlülerdir. Çocuğun baş etmek zorunda olduğu birçok haksızlık vardır: Yarı aç yarı tok ve eski püskü kıyafetlerle merdiven altında yaşamaktadır, “yaşına göre ufaktır, çok da cılızdır...taktığı yusuvarlak gözlük dünyanın seloteybiyle tutturulmuştur, Dudley yumruğu hep burnuna yapıştırır çünkü” (24). Dursleyler çocuğu psikolojik açıdan istismar ederler; çocuklara nasıl davranılmaması gerektiğine dair bir model oluştururlar. Harry’ye “sanki kendisi orada yokmuş gibi - ya da söylenenlerin zaten farkına varamayacak iğrenç bir şeymiş, bir sümüklü böcekmiş gibi” (26) davranırlar. Temel bir çocuk hakları ilkesini ihlal ederek Harry’nin doğumuyla ilgili

gerçeği ondan saklarlar; bu olgu, Rowling'in, çocukları hakları olan bireyler olarak gördüğünün pek çok işaretinden biridir. Dursleyleri “onun soru sormasından daha çok sinirlendiren bir şey varsa, o da herhangi bir şeyin olağandışı davranışlarıyla ilgili konuşmasıydı; konu ister düş, ister çizgi film olsun” (29). Burada Rowling, çocukluğun hayal gücünün üstünlüğünü ve çocukların sorgulama ve hayal kurma ihtiyacını vurgular. Bu yüzden Harry'nin uçan bir motosiklet hayal etmesi, onun havada oynanan bir tür futbol oyunu olan Quidditch'te elde edeceği başarının ve geleneksellik zincirini kırarak gerçekleştireceği yükselişin habercisidir. Normal, Muggle (büyü-dışı) okulu, “daha sonraki yaşamları için iyi bir eğitim” [-miş gibi], çocuklara “başları topuzlu bastonlar” (35) kullanmayı öğreten bir sistemdir. Harry bu okulda, “sıkska bir çocuk olan ve suratı sıçana benzeyen” ve “Dudley'nin yumrukladığı çocukların ellerini arkalarından tutan” (27) Piers ve Dudley'nin diğer “normal” arkadaşlarının zorbalığına uğrar; çünkü o farklıdır; yetimdir; Dudley'nin “buruşuk fil derisi giymiş gibi” (36) görünen eski, küçülmüş okul üniformalarına muhtaçtır. Merdiven altındaki karanlık dolabının haricinde Harry hiçbir yerde güvende değildir. Ayrıca hiçbir yerde sevilmez; bu da bütün yoksunlukların telafisi için ihtiyaç duyacağı sihirli güçlerin bir an önce ona bağışlanması gerekliliğini beraberinde getirir.

Harry'nin Muggle dünyasındaki cılız görünüşüne ve zayıf konumuna ters düşen şey alnındaki şimşek biçimli yara izidir; bu iz, benzersizliğine olan düşmanlığa karşı koruma amaçlı olarak, Kabil gibi, onu da damgalar. Harry'nin en savunmasız olduğu zamanlarda, yara izi acı verici şekilde yanar ve tehlikenin yaklaşmakta olduğuna dair onu uyarmaya yarar. İlk bölümün sonunda, Harry'nin yine savunmasız kaldığı pek dokunaklı bir sahne yaşanır: Harry “özel biri olduğunu bilmeden, ünlü biri olduğunu bilmeden” cenin pozisyonunda kıvrılmış uyumaktayken, “o anda ülke boyunca gizlice toplanıp kadeh

kaldırıyordu insanlar, ‘Harry Potter'a,’ diyorlardı fısıltıyla, ‘sağ kalan çocuğa!’” (Felsefe Taşı, 22).

Harry, çocukların sıklıkla yaşadığı bu adaletsizlik durumunu, çoğunlukla toy bir korku ve öfke olarak içinde tutar; bunun altında, doğuştan gelen sevgi ve korunma hakkının bu denli erken ve uzağına sürgün edilmenin üstesinden gelecek olağanüstü güçlere sahip olma arzusu yatar. Başına gelen her şeyin doğası gereği anlamlı olması dışında, her çocuğun kendisini özel olarak deneyimlediği açıktır. Dünya onun etrafında döner; her an, henüz keşfedilmeyen yerlerin, o ilk anın potansiyel enerjisiyle yüklüdür. Çocuk bilinçli hale geldikçe, içsel dünya, zihne kaydedilen, içselleştirilen ve kafa yorulan deneyimin olağanüstülüğünün tanıklığına hizmet eder. Bu bilinçle birlikte, bu deneyimi başkalarıyla kısmen de olsa paylaşabileceğinin, nihayetinde her çocuğun bu büyük, kalabalık gezegende sıradan bir insan olduğunun kabulü gelir. Bir gece kasabada yıldızlara bakarken aniden içinde hem korku hem de rahatlama barındıran bir aydınlanma yaşadığımı hatırlıyorum. Benim aydınlanmam dünyadan sorumlu olmadığımı anlamamla birlikte aslında ne kadar küçük ve önemsiz olduğumu fark etmemle gerçekleşti. Oynamam gereken küçücük bir rolüm vardı, dünya ben var olmadan çok önce de vardı ve ben yok olduktan çok sonra da var olacaktı. Daha sonra hatırladığım, sıradanlığımın bana bir bakış açısı sunduğu ve özel olma ihtiyacımı iyice belirginleştirdiğiydi.

Harry Potter serisi, körleşmiş Dursleylerin “kahverengi bir baykuşun pencerenin önünden kanat çırparak geçtiğini” fark etmediği bir anda, ışığın ve büyüün sıradan dünyadan içeri sızmasıyla başlar. Bay Dursley “garip bir şeyin ilk belirtisini fark etti, sokağın köşesinde haritaya bakan bir kediyi;” fakat “bir ışık oyunuydu olsa olsa” diye düşündü ve “kediyi kafasından çıkardı” (Felsefe Taşı, 10). Daha sonra “çevrede garip giyimli bir sürü

insan fark etti. Pelerinli insanlar.” (10). Ve “bazılarının hiç de genç olmadığını görünce küplere bindi” ve en sonunda “bir şey için para topluyorlar” diye düşünerek onları boş verdi ve artık “aklında matkaplar vardı sadece” (11). “Baykuşların güpegündüz süzülerek geçtiğini” o fark etmedi ama “aşağıda, sokaktaki insanlar gördüler bunu, ağızları açık, birbiri ardı sıra tepelerinde süzülen baykuşlara baktılar, onları parmaklarıyla gösterdiler” (11). Rowling, gececil hayvanların parlak ışık altındaki ürkütücü görüntüsünden hareketle, dünyanın büyüüne verdikleri tepkiye göre üç grup insan tanımlar: Dursleyler; yaratıcı, yeni ve öngörülemeyen her şeye düşman olan grubu temsil ederler. Baykuşları fark eden fakat onların büyülü atmosferinden uzak olan Mugglelar gelenekçi merkezi temsil ederler. Gümüş rengi “saçı da sakalı da kemerine sıkıştırarak kadar uzun” olan ve “uzun giysiler, yerleri süpüren mor bir pelerin, uzun topuklu, tokalı çizmeler” (15) giyen Hogwarts Cadılık ve Büyücülük Okulu Müdürü Profesör Dumbledore ile kedi suretinden kadın bedenine geçebilen ve “tıpkı kedinin gözlerinin çevresindeki çizgileri andıran” (16) bir gözlük takan Bayan McGonagall ise büyü ve haşmet dolu çocukluk dünyasını temsil ederler.

En popüler çocuk fantezilerinde, büyülü dünya günlük hayattan tamamen ayrıdır. Örneğin C. S. Lewis’in *Aslan, Cadı ve Dolap*’ında doğaüstü güçlere giriş, İkinci Dünya Savaşı bombardımanları sırasında garip bir evin arkasındaki bir gardiroptan gerçekleşir ve çocuk kahramanların yeni baştan hayal edilmiş ve canlandırılmış bir Hristiyan diyarına kaçışını temsil eder. Madeleine L’Engle’un *Zamanda Kıvrılma*’sı ve ardından gelen eserleri *Kapıdaki Rüzgar* ve *Zamanı Bükülen Gezegen*’de büyülü dünya, bilim kurgu ve L’Engle’un güçlü dini mecazi göndermelerine uygun olarak tanrısaldir. J. R. R. Tolkien’in *Hobbit*’i ve *Yüzüklerin Efendisi* üçlemesi tamamen sihirli bir dünyada geçer ve gerçek dünyaya karşı bir sığınağı, bir alternatifi temsil eder.²

Rowling, insanların kendisini sık sık karşılaştırdığı kendinden önceki yazarlar Lewis ve Tolkien'in dehasına değinmiş; fakat NRP'a verdiği radyo röportajında kendisinin "biraz farklı bir şey yaptığımı"³ iddia etmiştir. Hikayeleri iyi ve kötü güçler arasındaki olağan küresel savaşı içeriyor olsa da, Rowling'in esasında gerçek dünyayı anlatırken en güçlü haline bürünen bir roman yazarı olduğuna inanıyorum. Harry'nin de psikolojisi vardır ve sorunlarının gerçek dünyada çözülmesi gereklidir. O zamana kadar evde huzur bulamamış gerçek bir çocuk olduğu için, doğaüstü güçlerin hüküm sürdüğü Hogwarts Cadılık ve Büyücülük Okulu'nda kendi güçlerini keşfetmekte daha özgürdür. Rowling'in hikayelerinde iki dünyanın iç içe geçirilmesi, çocuklukta daha baskın olsa da yalnızca o dönemde değil, hayali yaşam ile gündelik hayatı bilincimizin içine girip dışına çıktığı birden fazla düzlemde nasıl yaşadığımızı ortaya koyar. Edebiyatta romantizm ve realizm türlerinin simgesi olan iki alem, daima gündelik hayatın detayları ile yaratılan ve temelini bunlardan alan hayal gücünde kendine yer bulur. Hayal dünyasında ayaklarımız daima yere basar; bilinçdışı hiçbir şey icat etmez ya da Freud'un dediği gibi "Ruhani yaşamda hiçbir şey rastgele değildir, hiçbir şey belirsiz değildir." Bilinçdışına dayanan fantastik tür, dönüştürülmüş ve maskelenmiş olabilse dahi, gündelik hayatın sağlam ve kaçınılmaz bir şekilde yeniden yapılandırılmasıdır. Wordsworth ve Coleridge Lirik Baladlar için yaptıkları planlamada iki dünyanın varlığına ve birbirine bağlanışına duyulan ihtiyacı fark ettiler ve Coleridge bunu şu sözlerle dile getirdi:

Çabalarım, doğaüstü veya en azından romantik kişilere ve karakterlere yönelik olmalıdır –hiç değilse, şiirsel inanç teşkil eden o ana dair inançsızlığın bu hayal gücünün gölgeleri için gönüllü olarak askıya alınmasını hasıl etmeye yetecek insani ilgiyi

ve gerçeğin suretini içsel doğamızdan aktarmak için...[Wordsworth] zihnin dikkatini geleneklerin uyusukluğundan uyandırıp önümüzde duran dünyanın güzelliğine ve harikalarına yönlendirerek, her gün gördüğümüz şeylere yeniliğin cazibesini katmaya ve doğaüstüne benzer bir duygu uyandırmaya çabalardı. Bu güzellikler esasen bitip tükenmez bir hazine; fakat bizim görmeyen gözlerimiz, duymayan kulaklarımız, hissetmeyen ve anlamayan kalplerimiz var. (Biographia Literaria 531)

Harry Potter kitaplarında sihir, sıradan yaşamın haşmetine ve mucizelerine dikkati çeker. Rowling, sıradan nesnelere önemini ustaca abartır ve artırır. Örneğin, Hogwarts'ta “Duvarlar eski müdürler ve müdirelerin portreleriyle doluydu, hepsi çerçevelerinde tatlı tatlı kestiriyordu” (Sırlar Odası, 192). Kitaplar ısırır ve kavgaya tutuşur; “Hiddetle güreş tutmuş olan kitaplar boğuşuyor, birbirlerini kapmaya çalışıyor” (Azkaban Tutsağı, 54); bu da Carroll'ın *Harikalar Diyarı* veya *Aynanın İçinden*'ini anımsatan *Kitapların Savaşı* ya da diğer münazara edebiyatı kitaplarına dair edebi bir latifedir. Sihirli değnekler, görünmezlik pelerinleri, mevcut yolculukları o esnada yeniden üreten ve aynalayan haritalar (sanal gerçeklik teknolojisi gibi) ile birlikte, çocuk kültürüne ait şeyler—şeker gibi ikramlar veya vücut sınırlarıyla ilgili şakalar gibi çocukların kendilerine has mizahı—öne çıkar. Bazı çocuk okuyucuların Hogwarts'taki hayatla ilgili en sevdikleri şey; içinde ıspanak, ciğer, işkembe, çimen, sardalya, kuskuk, kulak kiri ve hatta “umacı tadında bir şekerleme bile” (Felsefe Taşı, 96) içeren Bertie Bott'un Bin Bir Çeşit Fasulye Şekerlemesidir. Kelimelerin kendisi dilin büyü gücünü yalnızca ifade etmek için değil, çağrıştırmak ve akla getirmek için de kullanılır. “Domuz burnu”, “elemterefiş”, “aşağılık küstah” gibi parolalar dilin hem zenginliğini hem de

gizemini ortaya koyar. Karakterlerin isimleri gereğine uygun imalarla doludur ve davetkârdır. Moore'un dikkati çektiği üzere:

Tıslama sesini andıran isimler vardır: Slytherins, Snape, Severus, Sirius ve Scabbers. H harfiyle başlayan isimler ise kahramanlık çağrışımı yapar: Hogwarts, Hedwig, Hermione ve Hagrid. F sesine sahip isimler ise genellikle hoş olmayan tiplere aittir: Filch ve Flitwick.

Alison Lurie ise şunları der:

Birçok halk masalında olduğu gibi, bir karakterin kişilik özelliklerini genellikle isminden anlayabilirsiniz ve “Voldemort” hırsızlık, çürüme ve ölüm fikirlerini akıllıca birleştirir. Öte yandan, Harry Potter ismi, yalnızca hüneri çağrıştırmaz; aynı zamanda İngiliz Edebiyatı ve İngiliz tarihine de atıfta bulunur: Shakespeare'in VI. Henry eserindeki cesur, çekici ve atılgan kahramanları Prens Hal ve Harry Hotspur; çekici ve atılgan klasik kahraman Peter Rabbit'i yaratan Beatrix Potter.

Harry hem sıradan hem de sıradışı olanı bünyesinde barındırdığı için, yaşadığı şeyler hem gerçekçi hem de romantik unsurlar içerir. Arayış içindeki diğer kahramanlar gibi, Harry de her biri gittikçe daha zor hâle gelen bir dizi sınavla kendini kanıtlamalıdır. Joseph Campbell, kahramanın yaşam döngüsünün, özellikle bilincin gelişimi ve kimliğin keşfi olmak üzere, yaşam evreleri boyunca gerçekleştirilen devimsel harekete nasıl karşılık geldiğini fark etmiştir. En basit kahraman hikayeleri olan masallar bile, her erkeğin, kadının, çocuğun yaşam mücadelelerinin karmaşıklığını dramatikleştirir. Örneğin, hem Perrault hem de Grimm Kardeşler'in en erdemli, Hristiyanlaştırılmış ve evcilleştirilmiş kadın kahramanı olan Külkedisi, iyi masal perisinin isteklerine karşı çıkmalıdır (elbette böyle yaptığının farkına varmadan). Prensın gelip onu bulması ve hak ettiği yeri geri kazanması için gece yarısından önce balodan ayrılmayı kabul

etmemesi gerekir. Bu masal, kahramanın geleneği sürdürme ve evrimin gerçekleşmesi için onu yıkma konusundaki çelişkili mücadelesini tasdik eder. Bazı tabular yıkılmalı, bazı sınırlar aşılmalıdır —bu, kahramanın arayışının merkezinde yer alır. Lurie'nin de belirttiği üzere kendisi de bir tür Külkedisi olan Harry, Hogwarts'da düzeni ve onun temel değerlerini korumak için belli başlı kuralları yıkmalıdır. Çocukluk masalları, çocuğun en erken döneminin çok önemli bir yönünü, oyunun ve hayal gücünün merkezde oluşunu tasvir eder; bunlar çocuklukta öne çıkmasına rağmen, genellikle yetişkinliğe giden yolda kaybolur. Tembel çocuk Jack'in annesinin isteğini yerine getirmeyi reddettiği ve ineği para karşılığı satmayı "unuttuğu", bunun yerine sihirli fasulyelerin büyüüne kapıldığı "Jack ve Fasulye Sırığı"nı bir düşünün. Masal, göğe (dünya üzerindeki dünya) yolculuk etme ve yetişkinlerin parayla alakalı dünyevi sorunlarını, sürekli yenilenen para ve güce ulaşma yolu olarak altın arp, tavuk ve tavuk yumurtası çalarak çözme hakkını verir; bu tür bir güç ve parayı, inek satarak elde etmenin mümkün olamayacağı kesindir. İnekten kazanacağı üç beş kuruşu tükettikten sonra, çocuk elde kalan diğer şeyleri satmak için kaçınılmaz olarak tekrar pazara çıkacaktı; bu da ancak daha az gelirle eve dönmek anlamına gelecek ve onu bir fakirlik döngüsüne sokacaktı; bu döngüde nasıl ki çocukların yetişkinlerin otoritesini alt etme gücü mevcut değilse, fakirin de bu fakirlik döngüsünden kurtulma gücü yoktur. Bu hikayedeki sihirli fasulye, çocuğun çözmesinin mümkün olmadığı ancak hikâyede belirtildiği gibi çözebilmeyi hayal edilebileceği gerçek sorunlardan kurtulmayı temsil eder. Sihir, hayal gücünü somutlaştırır; sadece çocukların değil, tüm insanların başarabilme yetisinin ötesinde olanı temsil eder. Çoğu zaman, gözümüze devasa görünen sorunlardan kaçmak veya onları çözmek için olanaklar yaratmadan çok önce, o olanakları tasavvur edebiliriz. Bu durum özellikle çocuklar için geçerlidir.

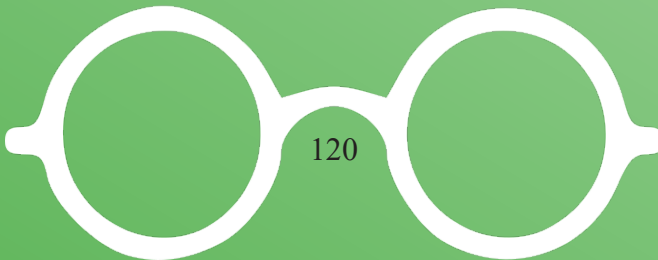
Harry'nin doğaüstü güçleri, çocukları sınırlarını aşan hayaller kurmaya teşvik eder: Keşke başkaları beni görmeden ve duymadan ben onları görüp duyabilseydim; keşke uçabilseydim; keşke başkasının aklını okuyabilseydim. Harry sihirli peleriniyle görünmez olabilir; Nimbus 2000 model yarış süpürgesiyle uçabilir; hatta dördüncü kitapta, Dumbledore'un dışarı akıtılmış düşüncelerinin içine girebilir. Her çocuk gibi, Harry de birçok çocuğun arasında sıradan bir çocuktur; bu olgu sınıf arkadaşlarının da kendisi gibi sihirbaz olduğu gerçeğiyle hikâyede tasvir edilir. Her ne kadar Quidditch oynamakta iyi olsa da, okul ödevlerinde sıradan bir öğrencidir; ayrıca başkalarıyla ilişki kurma veya başkalarını anlama konusunda da başarılı değildir. Rowling'in kendini en çok özdeşleştirdiği karakter olan Hermione Granger⁴, Harry'den daha zeki ve duyarlıdır. Hermione adalet duygusu en gelişmiş karakterdir; Harry her ne kadar ev cini Dobby'yi azat etmiş olsa da, ev cinleri efendilerine “gülümseyerek, eğilip selam vererek, reverans yaparak” (Ateş Kadehi, 342) karşılıksız olarak hizmet ederlerken, yalnızca Hermione onların üzerindeki baskıyı anlar. Rowling'in dehasının bir kısmı, serinin başlangıcından sonuna dek 10 yaşından 17 yaşına gelip büyüyen sıradan bir çocuğun gelişimi hakkında hikâyeler yaratmasından kaynaklanır. Aralık 1998'de Rowling, “hormonlarının da devreye girmesiyle” her yıl bir kitap çıkacağını açıkladı. Toplumsal cinsiyet Rowling'in vizyonunu o kadar etkiler ki Rowling, okulda ve evde geçen masalların dışı kahramanı ile erkek anlatıcıyı harmanlayacak olur. Bu hikâyeler ilişkiseldir, psikolojik nüanslarla doludur; bu anlamda gerçekçidir.

NPR radyo röportajı sırasında bir çocuk, Rowling'in Harry'nin ailesini geri getirip getiremeyeceğini sormak için aradı. Rowling saygı ve üzüntüyle, bunu yapmasının mümkün olmadığını söyledi. “Ölmüş insanları geri getiremezsin,” dedi. Karakterlerin gerçekçiliğini korumak onun için önemli olduğundan, sihrin

yapabilecekleri ve yapamayacakları konusunda bir sınır koymak zorundaydı. Büyülü olanlar bile, büyülü özelliklerinin yanı sıra insani özellikleriyle tanımlanır. Böylece gerçek dünya, iki alem arasında gidip gelebilen bu karakterler tarafından bir nebze de olsa aydınlatılır. Örneğin, Hogwarts'taki öğretmenler yaratıcı ve şefkatli olabilir; fakat aynı zamanda ukala, kibirli, ahmak, hoşgörülü, tembel, korkak ve ürkütücüdürler. Öğrenciler zeki, kibar, zayıf, zalim, züppedir. Dersler - gerçek hayattaki en iyi ve en kötü okullarda olduğu gibi - ilham verici ve sıkıcıdır.

Harry'nin Hogwarts'ın büyülü dünyasındaki rehberi çocukluğumuzun peri masallarında geçen bir devi andıran, müjdeli haberi getiren, gerçek hayatta rastlanamayacak bir figür olan dev Hagrid'dir. "Kim olduğunu bilmiyor musun? Harry - sen bir büyücüsün." (Felsefe Taşı, 50-51) der Hagrid. "Sıradan bir adamın yaklaşık iki katı kadar uzun, en az beş katı kadar da şişmandı. Dudak uçuklatacak kadar iri ve yabaniydi - çalıya benzer siyah uzun saçlarıyla sakalı yüzünün büyük bölümünü örtüyordu, çöp bidonu kapakları büyüklüğünde elleri vardı, deri çizmeli ayakları yunus yavrularına benziyordu. (Felsefe Taşı, 20). Ayrıca dikkatsizdir, çok fazla içki içer, Hogwarts'ın güvenliğini tehdit eden ejderhalar ve Patlar-Uçlu Keleker gibi tuhaf ve grotesk yaratıklara karşı duygusal ve hoşgörülü tavrıyla insancıldır. Bu yaratıklar bile yaratıcı yazının iki yönünü ortaya koyar: Ejderhalar, ateş püskürten efsanevi yaratıklar olarak tanımlanabilir; ancak burada Rowling onları farklı, neredeyse gerçekçi kılar:

Bebek ejderha masaya düştü. Pek güzel olduğu söylenemezdi; Harry kırık, siyah bir şemsiyeye benzetti onu. Kılıçlı kanatları, incecik simsiyah bedenine göre çok büyüktü, geniş delikli uzun bir burnu, boynuzları, patlak, turuncu gözleri vardı (Felsefe Taşı, 208).



Sümüklü böcek benzeri ve sümüksü olan Kelekerler de boyutlarından ötürü efsaneleşirken, ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Burada, iki uç arasında gidip gelme, gerçekliği aydınlatmak için çocukluğun hayal gücünün ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Kitapta maceraların çoğu, çocukluk ve yetişkinlik arasında yer alan bir geçiş dünyası olarak görülen okulda gerçekleşir. Burası, çocuk kahramanın cesaretini sınanan bir eşiktir ve tüm eşiklerde olduğu gibi “henüz bilinçli olmayı”⁵, henüz var olmayı, olasılığın kendisini ve şansını temsil eder. Eve de Muggle okuluna da hiçbir zaman uyum sağlayamayan, arkadaşlığı ve onunla bağlantılı şeyleri—sadakat, rekabet, akranlar arasında bir yer edinme—hiçbir zaman deneyimleyeme şansı bulamayan Harry’yle ilgili cevaplanması gereken bir soru vardır: Evinden bu kadar uzaktaki bir evde nasıl başarılı olacaktır? Özellikle de evdeyken hiç evindeymiş gibi hissedememişken?

İnsanları Hogwarts’a götürecek olan treni Platform 9-3/4’e, 9 ve 10 numaralı platformların arasına yerleştirmek, bu hikayelerin dünyaya bağlı alem ile büyü alemi arasındaki merkezi konumunu pekiştirir. Harry 9 ve 10 numaralı peronlar arasından kendini gerçek dünyanın sınırlarının ötesine taşıırken, hayal gücünün gerçek hayat problemleriyle karşı karşıya gelmesi gibi, birey sağlam bir bariyer gibi görünen bir engeli aşarken de vücudunun şoka, zihninin ise inanmamaya karşı hazırlıklı olduğunu içgüdüsel olarak hissedebilir. Okul ve okulda kullanılan eşyalar, çocukluğun hayal gücünü ve çocukların gerçek endişelerini özetler. Büyücü dünyasında her şey sihirle donatılmıştır; örneğin bankanın girişinde dünyevi kaygılar olan açgözlülük ve züppeliğe karşı verilen bir uyarının etkisi, tabeladaki şiirsel dil ile artırılır: “*Gir bakalım, yabancı, ama dikkat et, sakın Kendini koyverip de hırsa kapılmayasın* (Felsefe Taşı, 69). Rowling’in, sınıf sisteminden, onun bölücülüğünden,

ayrıcalıklı olmanın olumsuz potansiyelinden tiksindiğini gösteren birçok belirti vardır. Ailesinin sahip olduğu azıcık şeyi altı kardeşiyle paylaşmak zorunda olan Ron Weasley ve bir Muggle ile bir büyücünün ırksal olarak melez kızı Hermione'nin en baştan Harry'nin en iyi arkadaşları olmaları gibi, benlik duygusu babasının parası ve sosyal konumundan faydalanmaya dayanan sivri çeneli solgun yüzlü çocuk Malfoy da daha en baştan onun düşmanı olarak belirlenmiştir.

Hogwarts, gerçek hayatın tüm saldırgan ve rahatsız edici yönlerini içerirken—aslında seçkinciliğini ve küçük güç mücadelelerini yansıtmaktadır— aynı zamanda hayretlerle dolu ve mizah yüklü bir dünyadır. Örneğin, öğrencilerin okuması gereken kitaplar komik eşleşmelerle doludur: Phyllida Spore tarafından yazılan *Bin Büyülü Bitki ve Mantar*, Newt Scamander'ın yazdığı *Fantastik Canavarlar Nelerdir, Nerede Bulunurlar* gibi kitaplar. Sihirli Seçmen Şapka her öğrenciyi uygun olduğu evle eşleştirir (Harry ve arkadaşları cesaretlerinden ötürü Gryffindor evine yerleştirilir) ve asalar karışık olarak sahiplerine dağıtılır. Harry'nin asasının teleğini sağlayan anka kuşunun, aynı şeyi Voldemort yani “Harry’de o izi bırakan kişi” (Felsefe Taşı, 81) için de yaptığı söylenir çocuğa; bu durum, Lucifer’ın Tanrı’nın cennetten kovulmuş meleği olması gibi, Harry’yi düşmanına bağlar. Kitaplarda buna benzer pek çok karanlık nokta vardır. Bununla birlikte, bu olgu, çocukluk ve insan gelişimiyle ilişkili psikolojik karanlıkta daima kendine yer edinir: öfke, kayıp, ölüm, keder, korku ve arzu duygularıyla birlikte. Başlangıçta Harry özel güçleri olduğunu öğrendiğinde sevinmiş olsa da, bir yandan da paniğe kapılmış ve şaşkına dönmüştür. Hagrid seçilmiş kişi olmanın kolay olmadığını belirtir ve Harry de şu sözlerle isyanını dile getirir: “Herkes özel biri olduğumu düşünüyor... ama büyü konusunda hiçbir şey bilmiyorum... Ünlüyüm, neden ünlü olduğumu da bilmiyorum.” (Felsefe Taşı, 81-82). Gücünden

korkmaktadır, arzularını nasıl kontrol edeceğinden emin değildir, ona bağışlanmış yetenekleri nasıl akıllıca anlamlandırıp kullanacağını bilmez; her çocuk gibi Harry de kendisine kılavuzluk edecek birine ihtiyaç duyar.

Rowling, sürece eşlik eden duygu durumlarına ilişkin net açıklamalardan faydalanarak, çocuklara yönelik düşünceli, cesur ve ahlaki davranışlar için örnekler sunmada ustadır. Daha derin düşünme anları, bu sürükleyici kitapların yüksek temposunda küçük molalar olarak görev görür. Bana kalırsa en iyi gizem, macera ve aşk hikayeleri, nefes almadan ilerleyen anlatının atılgan temposu ile içe dönmek için alan ve zaman sağlayan sakin boşluklar arasında bir uzlaşma sağlar. Bu uzlaşma, kitap bittikten sonra da hayatımızda hatırlanmaya değer veya düzeltilbilecek şeyler olduğunu bize göstermek için vardır. En iyi yazarlarımızda olduğu gibi, Rowling bu karşıt alanları o kadar kusursuz bir şekilde çizmektedir ki olay ve anlamı incelikle aydınlatılmış bir şekilde, bu karşıtlıklar sanki her zaman oradalmış, yan yana duruyorlarmış gibi görünür.

Serinin ilk kitabı *Harry Potter ve Felsefe Taşı*'nda, Harry, Kelid Aynası'nın (çocukların, arzuyu temsil ettiğini anlamalarını sağlamak için iyi gizlenmemiş) önünde durduğu ve hayatında ilk defa ailesini gördüğü sahnede, "büyük bir acı duyuyordu içinde - yarı sevinç, yarı hüznün" (186). Arkadaşı Ron'un ise "yüreğinin derinliklerinde yatantutkusu, isteği"(190)doğrultusunda,kendisini Okul Temsilcisi olarak aynada görmesi o kadar etkileyicidir ki. En büyük arzusu diğer beş kardeşi ile Harry'nin arasından sıyrılmak olan Ron da, geçmişini gördüğüne kendini inandıran Harry gibi, kendi geleceğini gördüğünü varsayar. Oysa Dumbledore'un belirttiği gibi, bu ayna "bizi bilgiye, doğruya götürmez" (190). "Gösterdiklerinin gerçek olmadığını bilmeyenler" (190) onun önünde akıllarını kaçırabilirler. Dumbledore, "Düşler dünyasına

dalıp gerçek dünyayı, yaşamayı unutmak doğru değildir... Günün birinde karşına çıkarsa da, hazırlıklı ol.” (190) diye uyarır Harry’yi. Rowling, esasen, sirenlerin sesine karşı dikkatli olması ve bu seslerden sakınması gereken Odysseus’un büyük sınavını alıp çocuklar için yeniden tasarlamıştır. Özünde Rowling’in iddia ettiği şey, arzunun hem davetkâr hem de tehlikeli olabileceğidir. Çocuklar, hangi düzeyde olursa olsun, arzunun karmaşıklığını anlamalıdır. Rowling, çocukluk arzusunu hiç de küçümsemez. Bu küçük kinayeyi, kimlik arayışının o aynaya yansımaları fikriyle sunar: Harry ailesini arkasında görür ve kendisine benzeyen insanların ona gülümsediği ve el salladığı o görüntüye tekrar tekrar dönmek ister. Her ne kadar olay dönüp dolaşır temel kimlik sorunu ve vaat ettiği korumaya dayansa da, bu sahne Harry’nin daha derin ve karanlık bir kavrayış kazandığı diğer sahneler için hazırlık görevi görür.

Ayna, en çok arzuladığımız şeyi yansıtıyorsa, aynı zamanda bu arzuya eşlik eden korkuyu ve onu doğuran kaybı da beraberinde getirir. *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı*’nda Rowling, "her birimizin en çok korktuğu şeyin" (Azkaban Tutsağı, 126) şeklini alan Böcürtlerden başlayarak bu korkuya odaklanır. Karanlık Sanatlar öğretmenin ona söylediği gibi, Harry için bu ‘şey’ korkunun kendisidir ve Azkaban’ın hapisane gardiyanları olan Ruh Emiciler ile somutlaşır. Harry’ye eziyet eden şey, annesinin ölümünden dolayı duyduğu kahredici suçluluk ve üzüntüdür. Harry bu gri kukuletalı silüetleri görür görmez, annesinin çaresiz çığlıklarını duyar: “Lütfen, beni al, onun yerine beni öldür.” Harry, acı tarafından ele geçirilmiş bir şekilde ve annesinin onu kurtarmak için öldüğü gerçeğinin verdiği suçlulukla, yoğun bir duygu karmaşasına sürüklenir. Rowling bu anları şöyle verir:

Annesiyle babasının son anlarının kafasının içinde yeniden canlandığını duymak korkunç olsa da, Harry küçücük bir çocuk olduğundan bu yana onların sesini ilk defa

duyuyordu. Ama bir taraftan annesiyle babasının sesini duymayı istediği müddetçe, asla doğru dürüst bir Patronus yapamazdı... Kendi kendine sertçe, "Onlar öldü," dedi. "Öldüler ve yankılarını dinlemek de onları geri getirmez. O Quidditch Kupasını istiyorsan, kendine hâkim olman gerek" (Azkaban Tutsağı, 225).

Ebeveynleriyle yeniden bir araya gelme arzusu gayet doğal ve kaçınılmaz olsa da, Ayna'nın önünde olduğu gibi, geçmişte kalmaya, hatıralarda veya arzuda kaybolmaya karşı bir uyarı görevi görür. Elbette, Rowling bu sahnede bir yandan Harry'nin içindeki şeytanları keşfederken, bir yandan da umutsuzluğu delilikle ilişkilendirir; böylece bizi deli eden, suça teşvik eden ve kalbimizi paramparça eden şeyin umudun kaybı olduğunu aklımıza yerleştirir. Mahkûmlara muhafızlık etmesi gereken Ruh Emiciler;

etraflarındaki huzuru, umudu ve mutluluğu kuruturlar. Bir Ruh Emici'ye fazla yaklaştığında bütün iyi duyguların, bütün mutlu anıların emilip alınır senden... ruhsuz ve kötücül. Elinde hayatındaki en kötü deneyimlerin haricinde hiçbir şey kalmaz... Kale denizin ortasında, küçük bir adada. Aslında tutsakları içeride tutmak için duvarlara ve denize ihtiyaçları yok. Çünkü zaten hepsi kendi kafalarının içinde kısılmış durumdadır, neşeli tek bir şey düşünebilecek durumda değiller. Çoğu birkaç haftada çıldırıyor" (Azkaban Tutsağı, 175).

Bu tür bir musallat oluşun panzehri, çocukları güvende, sevilen, kendinden emin, kendileri hakkında iyi hissettiren mutlu anılardır. Her şeyden öte, Hagrid'in Harry'ye söylediği gibi, hapisanede tam olarak reddedilen şey benlik duygusudur: "Bir süre sonra kim olduğunu da hatırlamıyorsun" (Azkaban Tutsağı, 204). Burada kim olduğunu bilmek, çocuğun bilincinin gelişimi, bilgi edinme ve kendini ifade etme hakkı, yani, "her

çocuğun” öyküsü olayın merkezindedir. Rowling, depresyonu umudun kaybı olarak tanımlamış, bunun nasıl kendisinin düşmanı haline geldiğini belirterek kitaptaki Ruh Emicileri tasvir edişiyile ilgili bilgi vermiştir.⁶ Küçükken geçirdiğim depresif nöbetleri hatırlıyorum; o dönemki ruh halime herhangi bir isim koyamasam da, tanımlanamayan diğer tüm duygularıma eşlik eden utançla birlikte tanınmadan gömülüp gitti. *Vahşi Şeyler Ülkesi*'nde yarattığı canavar benzeri korkutucu figürleri tasvir edişini savunması istendiğinde Sendak'ın iddia ettiği üzere, çocuklara en korkutucu gelen şey kendi korku figürlerini hayal etmeleri ve bunların dinledikleri veya okudukları hiçbir şeye benzememesidir. Çocuklar duygularının, özellikle de en karanlık olanların, hikayelerine yansıdığını görmeye ihtiyaç duyarlar. Bu yüzden peri masallarındaki karanlık noktaları yumuşatmak, bu masalların, çocukların korku dolu hayallerinde yalnız olmadıklarına, hislerinin paylaşıldığına ve anlaşıldıklarına dair güvence veren güçlerini kaybetmelerine neden olur.⁷

Harry kitaplarda büyüdükçe, Rowling'in çocukların anlamasına yardımcı olmaya çalıştığı duygusal zorluklar daha karmaşık hale gelir. Rowling, çocukluktan gelen o tanıdık utanç duygusunu Çığırtkanlaryoluyla yansıtmıştır: ebeveynler tarafından çocukları aşağılamak ve nihayetinde kontrol etmek için gönderilen yüksek sesli, herkes tarafından duyulan azarlamalar. Örneğin, Neville bir sesli mektup alır ve mektupta “Neville'in ninesinin sihirle normal volümünün yüz katına yükselmiş sesi, nasıl bütün aileyi rezil ettiğini haykırarak anlatıyordu” (Azkaban Tutsağı, 250). Bu türden bir ifşa, yetişkin utancına ve onun çocukluktaki köklerine dair bir metafor olarak Woody Allen'ı herkesin önünde azarlayan annesinin yüzünün yetişkin gökyüzündeki yansımını andıran bir empatik mizahla ele alınır. Bu dışsallaştırılmış yansıma, Harry'nin Ruh Emicileri görmesinin üzerine baygınlık geçirmesinden sonraki özel, içsel anlarını yansıtır. “Kendini zayıf

ve titrek hissediyordu, sanki ağır bir grip geçirmiş gibi. Yavaş yavaş utanmaya da başlıyordu. Neden başkaları değil de bir tek o darmadağın olmuştu?” (Azkaban Tutsağı, 84). Utanç bizi başkalarından ayırır; diğerlerinden daha güçsüz, farklı hissettirir. Rowling, farklılığın bu yönünün öldürücü olduğunu gösterir. Zaman zaman bunu mizahtan gelen kabullenişle ele alır; zaman zaman en zorlu duygusal sınavlarımıza eşlik eden bir saygıyla.

Çocuklar, aynı zamanda, daha önceki kitaplarda bolca mücadele eden saf kötü adamlar olarak, basit kötülük kavramının ötesine de götürülürler. Serinin üçüncü kitabı *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı*'nda, bir kurt adam olan Lupin başlangıçta kötü biri gibi görünürken, daha sonra çelişkili bir figür olduğu, içinde tehlikeli de olabilecek bir iyilik barındırdığı ortaya çıkar.

Rowling'in, kurt adamı burada bölünmüş kişilik için bir metafor olarak kullanması zekicedir ve bilinen en eski Kırmızı Başlıklı Kız versiyonuna uygun olarak, kurttan ziyade hayvan ve insan karışımı bir kurt adam genç kızı baştan çıkarmaya çalışır (Zipes 2). Burada en ilginç olan, kurt adamın potansiyel olarak yıkıcı kısmının insanlaştırılıp anlayışla donatılmasıdır. Rowling, Lupin'in hikâyesini anlatırken onun masumiyetini gösterir ve okuyucuda ona karşı şefkat uyandırır.⁸ Lupin şöyle der: “Isırıldığımda çok küçük bir çocuktum. Annemle babam her şeyi denedi, ama o günlerde bunun şifası yoktu... O günlerdeki dönüşümlerim - korkunçtu. Bir kurt adama dönüşmek çok acı vericidir. Isırabileceğim insanlardan uzak tutuluyordum, onun için kendimi ısırıp tırmalıyordum” (Azkaban Tutsağı, 322). Lupin iksirini almadığında kurt adama dönüşürken, delilik ve kendine zarar verme dürtüleri bir tür psikolojik gerçekle tasvir edilir. Rowling, insanı şeytanlaştırmak yerine şeytani olanı insanlaştırmaya çalışır.

Kötülüğün hizmetkârları, kontrolden çıkmış yetişkinler

oldukları için büyümüş zayıf insanlar olarak tanınabilirler; çocukları en çok korkutan şey çoğu zaman budur. *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı*'nda Peter Pettigrew “Sanki fazla gelişmiş, kel bir bebek gibi yerde iki büküm yatıyordu” (341); kötülüğün yaratıcı gücünü, uyumsuzluğun ve düşmanlığın gücünü temsil eden Voldemort ise “çömelmış bir insan çocuğunun biçimiydi, ama Harry hayatında çocuğa bu kadar benzemeyen bir şey görmemişti. Saçsızdı, pullu gibiydi... Kolları ve bacakları ince ve güçsüz görünüyordu. Yüzü ise -yaşayan hiçbir çocuğun böyle bir yüzü olmamıştır... Neredeyse yardıma muhtaç görünüyordu; incecik kollarını kaldırıp Kılkuyruk'un boynuna doladı, Kılkuyruk da onu kaldırdı” (Ateş Kadehi, 577). En korkutucu olan, çocuksu olmadan çocukça olan, kötücül bir masumiyet sergileyen çocuksu yetişkinin, çocukken hayatınızın denetleyici gücü olmasıdır.

Çocukların hayatlarının kontrolünü nasıl ele geçirdikleri ki burada en önemli ve merkezi olan şey çeşitli mecazi yollarla tarif edilir. Harry ve Hermione, bir olayı başa sarabildikleri, aynı anda birden fazla yerde olabildikleri, anda kalarak zamanda geriye gidebildikleri, hatalarını düzeltip sevimli Hipogrif Şahgaga'yı kurtarabildikleri bir “Zaman Döndürücü”de kendilerini izlerler. Harry, Hermione'ye şöyle der: “Bu sefer yapabileceğimi biliyordum... çünkü zaten daha önce yapmıştım... Mantıklı geliyor mu?” (Azkaban Tutsağı, 374). Bu, bildiğimizin farkında olmadığımızı bilmenin çelişkili hissini ifade eder. Psikolojik olarak daha da derin olan, Rowling'in, ebeveynin ölümüyle gelen nihai kayıp anında bile neyin geri alınabileceğini gösterme şeklidir. Harry, kendisini korkudan korumak için, babasının görüntüsüne sahip bir “Patronus” yaratır. Yetim bir çocuk olarak Harry, hiç tanımadığı babasını kendi kendine tasvir edip yaratmak zorunda kalacaktır. Burada, baba suretinin çocuk gözünden yaratılması söz konusudur. Bir baba figürü görünümündeki Dumbledore, Harry'ye şunları söyler: “Sanıyor musun ki sevdiklerimiz

ölünce bizi gerçekten de terk ederler? Zora düştüğümüzde onları her zamankinden de berrak bir şekilde hatırlamadığımızı mı sanıyorsun? Baban senin içinde yaşıyor Harry... Dün gece gerçekten de babanı gördün, Harry... onu kendi içinde buldun,” (Azkaban Tutsağı, 388).

Bu sahne, böylesine erken bir kaybın onarılması için mümkün olabilecek bir tembihin yanı sıra tek gerçek teselliye de temsil etmektedir. Kitapta sayısız baba-oğul hesaplaşma sahnesi vardır. Bunlardan en korkuncu, babasının huzuruna getirildiğinde feryat figan masumiyetini haykıran, "Baba! Baba, ben aralarında değildim! Hayır! Hayır! Baba, lütfen!" (Ateş Kadehi, 537) diye yalvarmasına karşın babası Mr. Crouch tarafından reddedilen çocuğun sahnesidir. Çocuğun şaşkınlık ve çaresizlik içinde kötülüğün hizmetkârı olmasına şaşırıyoruz. Ayrıca Rowling, çocukların “Voldemort'un nerede olduğunu söylemek için işkence gören” (543) Neville'in ebeveynlerinin nasıl delirdiğini, hayatta olmalarına rağmen, Neville ninesiyle birlikte ziyaretlerine gittiğinde çocuğu tanınamalarının nedenini anlamasına yardımcı olur. Harry diğerlerinden daha şanslıdır; her ne kadar anne babasını hiç görememiş olsa da bir şeyi, onu koruması için yanında taşıyabileceği bir mihenk taşıyı geri almayı başarmıştır. Fakat böylesine ayrıcalıklı bir konuma sahipken, başkalarının talihsizliğinden kendini soyutlaması yeterli değildir. Harry, Crouch'un oğlunun solgun yüzünün görüntüsü zihninde dolanıp dururken, çocuk için üzülmeden edemez. “İnsanın hâlâ yaşayan ama onu tanıyamayan bir annesiyle babası olmasının nasıl bir şey olacağını” (547) düşünürken, Harry'nin merhameti Neville'e kadar uzanır.

Harry Potter hikâyeleri, çocukların içsel olarak bulmaları gereken şeylere odaklanır - doğru olanı yapma, bir ahlak kuralı belirleme gücü. Kahraman olarak Harry, olayların

görünen gerçeğinin ötesine geçmeli, gördüklerine güvenmeyi ve doğru olana göre hareket etmeyi nihayetinde öğrenmelidir. Dördüncü kitap olan *Harry Potter ve Ateş Kadehi*'ndeki turnuva, Hogwarts'taki bir evin diğerlerini yendiği, Harry'nin Gryffindor'da esas mevziide Arayıcı olarak görev aldığı Quidditch turnuvalarındaki nispeten basit zaferlerden farklıdır. Bu kitapta, Hermione'nin belirttiği gibi, "Bütün bu turnuvanın amacı, yabancı büyücüleri tanıyıp onlarla dost olmaktır!" Her ne kadar Ron, nispeten doğruluk payı olan bir yanıt vererek "Hayır, değil! Amacı, kazanmak!" (383) dese de. Artık topluluk daha büyük, daha küreseldir. "Kazanmak" kelimesinin anlamı sorgulanmaya başlamıştır. Büyük bir duygusal sıçrama yaşayan Harry, arkadaşlarıyla birlikte rakiplerini de kurtarır. Etrafındaki sesler, "Görevin kendi arkadaşını geri almak... ötekileri bırak..." (451) der ona. Kendine kızar o da sonrasında; "Niye Ron'u yakalayıp da gitmemişti sanki? Geriye ilk o dönmüş olurdu... Cedric ve Krum başkası için kaygılanarak vakit kaybetmemişlerdi" (456). Bunun üzerine bu tür bir bencilliğe, "aynı derecede güçlü bir dostluk ve güven bağı kurarak" karşı gelinebileceğini düşünür. Dumbledore'un ona söylediği gibi; "Eğer hedeflerimiz aynıysa, kalplerimiz de açıksa, alışkanlık ve dil farklılıkları hiçbir şey ifade etmez" (651). Harry ve en yakın rakibi Cedric (Harry'nin arzu nesnesi Cho Chang'a baloda eşlik etmişti) birbirlerine yardım edip destek olurlar ve sonunda Kupa'ya aynı anda ulaşmaya karar verirler ve böylece oyunu kazanan iki takım olur. Cedric ölüp de Harry ödülü tek başına göğüslerken, oğlanların okulun prensiplerini reddetmesiyle birlikte yeni bir paylaşma, topluluk inşa etme ve kapsayıcı olma paradigması oluşturulur.

Düşünceleri paylaşmak ve deneyimleri aktarmak, düşünceleri tutan bir çanak olan Düşünseli aracılığıyla zekice tasvir edilmiştir. "Bazen zihnime çok fazla düşünce ve anının tikiştirilmiş olduğunu hissediyorum... Böyle zamanlarda," der

Dumbledore Harry'ye, "Düşünseli'ni kullanırım. Basit bir işlem: Zihnindeki fazla düşünceleri dışarı akıtıp çanağa dolduruyor, sonra da gönlünce inceleyebiliyorsun. Anlıyorsun ya, kalıplar ve bağlantılar bu biçimdeyken onları saptamak daha kolay oluyor" (Ateş Kadehi, 538). Harry, kelimenin tam anlamıyla, bir maddenin içine çekilir. "Maddenin sıvı mı gaz mı olduğunu ayırt edemiyordu. Parlak, beyazımsı gümüş rengiydi ve durmaksızın hareket ediyordu; yüzeyi rüzgârın altındaki su gibi kırıştı, sonra bulutlar gibi ayrıştı ve hafif hafif dönmeye başladı. Sıvılaştırılmış ışığa benziyordu - ya da katılaştırılmış rüzgâra" (Ateş Kadehi, 526). Bir başkasının tarihini anlamak için bir eşikten içeri girmek gerekir; kişi, maddenin ayırt edilemez halleriyle temsil edilen 'kendi' ve 'öteki' kavramlarının yerleşik sınırlarının ötesine geçmelidir. *Harry Potter ve Ateş Kadehi*'nde Harry, "büyülü bir güncenin bir sayfasından içeri, başka birinin anılarının ortasına" (528) düşer. Bu kitapta, düşünce somut, ilerleyici, dinamik bir şey olarak tasvir edilir — anlam kalıpları olarak ziyaret edilecek, geri dönülecek ve keşfedilecek bir dizi zihinsel manzara. Harry, Dumbledore'un kendi geçmişiyle ilgili düşüncelerinin içine, belleğin geçmişe uzanan öznelliğine düşer. Harry Dumbledore'un belleğindeki mahkeme salonuna düştüğünde, "az önce on dört yaşında bir çocuğun tavandan tam ortalarına düştüğünü odadaki hiç kimse fark etmemiş gibiydi" (Ateş Kadehi, 527); bu sahne gökyüzünden fark edilmeden düşen Auden'ın İkarus'unu andırmaktadır. Ancak gençlik iyimserliğiyle çok yükseğe uçtuğu için kanatları güneşin sıcaklığından eriyen İkarus'un aksine, Harry'nin düşüşü bilince bir düşüştür ve uyarıcı olmaktan ziyade düşseldir. Ancak kendi önsezimizin öznelliği yoluyla da olsa, bir başkasının deneyimine katılabileceğimiz, bir başkasının geçmişini keşfedebileceğimiz bir bağlantıyı gösterir.

Yetişkin deneyimine sahip olmayan, geriye dönük bir bakış açısı olmayan çocuk bile, geçmişin derslerinden değerli

kazanımlar elde edebilir. Bu dersler taş gibi sabit olan şeyleri sorgusuz sualsiz kabul etmek için değil, Harry'nin tanık olduğu olaylarda olduğu gibi, bunları anlamlandırabilmesi için gereklidir. Dumbledore'un gençlik günlerine ait bu sahnede, Harry ilk olarak Dumbledore'un ne kadar yaşlandığını fark eder; bu, Harry'nin gelişen zaman bilincini ortaya çıkaran bir bakış açısidir. Her insan, bir kısmını başkalarıyla paylaşabildiği eşsiz bir kişisel tarihe sahiptir, tıpkı Harry düşüncelerini gözden geçirirken Dumbledore'un da orada olması gibi.

Düşünceleri gözden geçirme fikri bile sorgulamanın ve derinlemesine düşünmenin değerini pekiştirir. Elbette bu durum, şu anda televizyonda, video oyunlarında, MTV'nin hızlı tempolu görüntülerinde ve ucuz kurguların yüzeysel içeriğinde anlatılanlarla çelişir. Harry Potter kitapları, bu dünyanın yüzeyselliğini ve yalanlarını, insanın başarısızlıklarını, popüler kültürün narsisizmini, basın organlarının aptallığını ve zalimliğini, kurumlarımıza, özellikle de sosyal dünyamızın amansız züppeliği ve seçkinliği ile şekillenen okullara yerleşmiş katılımı ve sahtekârlığı çocukların karşısında alaylı bir dille yerer. Harry Potter hikayelerinin yalnızca geniş bir yaş aralığındaki entelektüel okuyucular arasında değil, aynı zamanda önceden kitabı okumaya direnen yeni okuyucular arasında da eşi benzeri görülmemiş bir popülerlik elde etmesi, çocukların yalnızca sığ ve otomatik cevaplar veren kişiler değil, karmaşıklık ve derin düşünceye de yatkın ve yeteneği olan bireyler olduklarının göstergesidir. Buna, gerçek ve farkına varılan dünyada daima çocuğun müzakere etme ve mücadele etme misyonuyla bütünleşen olağanüstülük eşlik eder.

Roni Natov, Brooklyn College, CUNY'da İngilizce Profesörüdür ve burada diğer derslerin yanı sıra Çocuk Araştırmaları alanında dersler vermektedir. Geraldine DeLuca

ile birlikte *The Lion and the Unicorn dergisini kurmuş ve 17 yıl boyunca DeLuca ile birlikte derginin editörlüğünü yapmıştır. 1994'te Twayne tarafından yayımlanan Leon Garfield'ı, 2003 yılında ise Routledge tarafından yayımlanan The Poetics of Childhood'u yazmıştır.*

Notlar

¹ Sharon Moore'un *We Love Harry Potter* kitabı, 17. sayfasından alıntılanmıştır.

² Suzanne Rahn, *Rediscoveries in Children's Literature* adlı derginin 145. sayfasında, E. Nesbit'ten "kahramanların sıradan çocuklar olduğu" çağdaş dünyamıza sihir getiren ilk çocuk kitabı yazarı olarak söz eder.

³ Rowling, E. Nesbit'in *The Story of the Treasure Seekers* adlı eserinin, *Harry Potter* serisinin fikrinin oluşmasında özellikle etkili olduğunu belirtir.

⁴ Rowling'in bir erkek kahramanı seçmesi ve kullanması konusunda yoğun tartışmalar mevcuttur. Örneğin; Christine Schoefer "Harry Potter'daki kız sorunu"ndan bahsettiği makalesinde şunları söyler: "Hiçbir kız Harry kadar kahramanca davranmaz, hiçbir kadın Profesör Dumbledore kadar deneyimli ve bilge değildir... Kadın karakterlerin çeşitliliği o kadar sınırlıdır ki ne bir kadın ne de bir kız çocuğu kötülüğün tarafında yer alır. Rowling'in Hermione betimlemesinde görülebileceği gibi, kadınlar Harry ve 3. kitaba kadar Hermione'ye peşlerinde dolanan bir kuyrukmuş gibi davranan Harry'nin yakın arkadaşı Ron tarafından kabul görmek için çabalarlar" (*Harry Potter's Girl Trouble*). Bu fikrin pek çok destekçi bulmasıyla birlikte, Rowling şikâyetini şu sözlerle dile getirir: "Beni rahatsız eden şey, sürekli, giderek artan bir şekilde bana, 'Güçlü bir kadın karakterimiz olabilir mi, lütfen?' diye sorulması. Sanki ara sıcak olarak patates kızartması siparişi veriyorlarmış gibi. Düşünüyorum da, Hermione sizin için yeterince güçlü değil mi? Kız üç karakterin en zekisi ve erkeklerin sürekli ona ihtiyaçları var. Ama benim esas kahramanım bir erkek ve onun yanında [11], kızlar o kadar fazla düşünmezler; olay bundan ibaret. Bence cesur, alımlı, matematikte dahi ve araba tamir etmekte fevkalade başarılı birkaç kız yaratsaydım aşırı derecede yapay dururdu" ("Harry and Me").

⁵ Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, 103–11.

⁶ Rowling, Ruh Emicileri tamamen kendi tecrübelerine dayanarak

“depresyonun bir tasviri” olarak tanımladığı “Harry and Me”de sözlerine şöyle devam etmiştir: “Depresyon şu ana kadar deneyimlediğim en can sıkıcı şey. Bir daha ne zaman neşeli olacağımızı tasavvur edebilmekten yoksun olmaktır. Umuttan yoksun kalmaktır. Üzgün hissetmekten çok farklı olan, bir çeşit donukluk duygusudur. Hüzün canınızı acıtır ama sağlıklı bir duygudur da. Onu da hissetmeniz gerekir. Depresyon ise çok farklıdır.”

⁷ 1977'de Maurice Sendak ile yaptığımız yayımlanmamış bir röportajdan (Geraldine DeLuca ile birlikte).

⁸ Kısa zaman önce, bana favori karakterinin Lupin olduğunu söyleyen sekiz yaşında bir çocukla konuştum. Ona bunun nedenini sorduğumda, Lupin için üzüldüğünü, çünkü onun aslında iyi biri olduğunu fakat bazen kötü olmaktan kendini alıkoyamadığını söyledi.

Kaynakça

Bloch, Ernst (1998) *The Utopian Function of Art and Literature*, Çev. Jack Zipes ve Frank Mecklenberg, Cambridge: MIT P.

Brontë, Charlotte (1985) *Jane Eyre*, 1842. New York: Penguin.

Campbell, Joseph (1949) *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon.

Coleridge, Samuel (1999) *Biographia Literaria*, The Longman Anthology of British Literature. Cilt 2. New York: Addison-Wesley.

Dickens, Charles (1973) *David Copperfield*, Çev. Gönül Suveren, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

L'Engle, Madeline (2005) *Zamanı Bükülen Gezegen*, Çev. Süleyman Nihat Şad, Ankara: Arkadaş Yayınları.

L'Engle, Madeline (2005) *Kapıdaki Rüzgar*, Çev. Süleyman Nihat Şad, Ankara: Arkadaş Yayınları.

L'Engle, Madeline (2016) *Zamanda Kıvrılma*, Çev. Edip Sönmez, İstanbul: Beyaz Balina Yayınları.

Lewis, C. S. (2013) *Aslan, Cadı ve Dolap*, Çev. Müfit Balabanlılar, İstanbul: Doğan ve Egmont Yayıncılık. 36. Baskı.

Lurie, Alison (1999) *Not for Muggles* Çevrimiçi

<http://www.nybooks.com/nyrev/WWWarchdisplay.cgi?19991216006R>

Moore, Sharon (1999) ed. *We Love Harry Potter!*, New York: St. Martin's P.

Nesbit, E. (1994) *The Story of the Treasure Seekers*, 1899. London: Penguin.

Rahn, Suzanne (1995) *Rediscoveries in Children's Literature*, New York: Garland.

Rowling, J. K. Radyo Röportajı. WNPR. 28 Aralık 1998.

Rowling, J. K. (2000) *Harry and Me* Çevrimiçi

<http://www.the-times.co.uk/onlinespecials/features/harrypotter/story28.html>

Rowling, J. K. (1999) *Harry Potter ve Sırlar Odası*, Çev. Sevin Okyay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rowling, J. K. (2000) *Harry Potter ve Ateş Kadehi*, Çev. Sevin Okyay ve Kutlukhan Kutlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rowling, J. K. (1999) *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı*, Çev. Sevin Okyay ve Kutlukhan Kutlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rowling, J. K. (1997) *Harry Potter ve Felsefe Taşı*, Çev. Ülkü Tamer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schoefer, Christine (2000) *Harry Potter's Girl Trouble* Çevrimiçi
<https://www.salon.com/2000/01/13/potter/>

Todorov, Tzvetan (1973) *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Çev. Richard Howard, Cleveland: Case Western Reserve UP.



Tolkien, J. R. R. (1966) *Hobbit*, Çev. Gamze Sarı, İstanbul: İthaki Yayınları.

Tolkien, J. R. R. (1954-56) *Yüzüklerin Efendisi*, Çev. Bülent Somay ve Çiğdem Erkal İpek, İstanbul: Metis Yayıncılık.

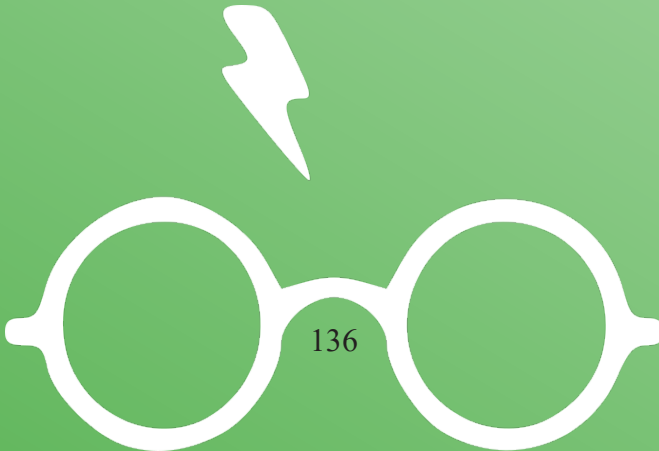
White, E. B. (1952) *Örümcek Ağı*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zipes, Jack (1983) *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, South Hadley, MA: Bergen and Garvey.

İngilizceden Türkçeye Çeviren: Çağla Konuk

Çeviri Editörü: Göksenin Abdal

Kaynak Metin: (Çevrimiçi) <https://muse.jhu.edu/article/35514>,
16.12.2021



Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Metinlerarasılık

Dr. Andreas Wicke

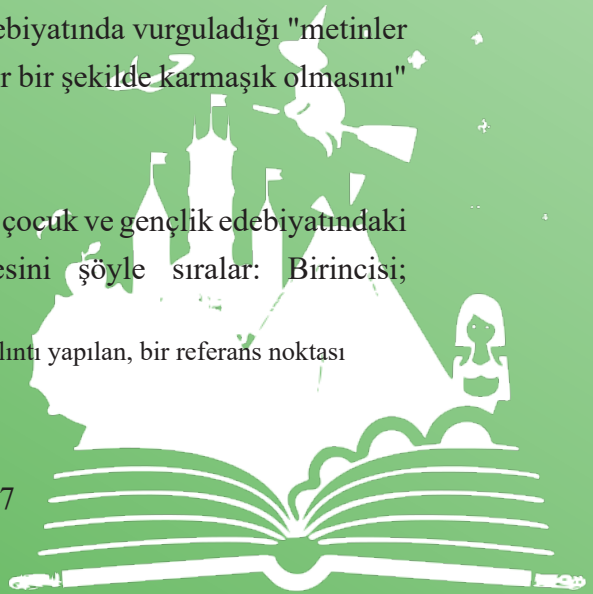
Metinlerarasılık, metin içinde başka metinlere atıfta bulunulması, gönderme yapılması veya onlardan alıntı yapılması yolu ile metinler arasında oluşan ilişkiyi tanımlar. Metinlerarasılık kuramının ve araştırmasının merkezinde, metinlerin arasında değinilen ortak konu ya da konular vardır. Çocuk ve gençlik edebiyatında 20. yüzyılın sonları ile 21. yüzyılın başlarında metinlerarasılık konusunun öneminin ciddi ölçüde arttığı ortaya çıkar. Geleneksel metinler zaman zaman az sayıda da olsa zararsız imalar içerirken, çağdaş çocuk ve gençlik edebiyatındaki metinlerarasılık, postmodernizmin etkisiyle her yerde bulunan ve temel oluşturan karmaşık bir fenomen haline gelir ve buna rağmen anlam çoğu kez marjinalleştirilir. Sullivan'ın (2000, 80) aktardığına göre:

“Çocuk edebiyatında metinler arası ilişkiler genellikle yüzeyseldir; oyun özelliği ön plandadır. İlgili referansın anlam olanaklarından sonuna kadar yararlanmak yerine birçok pretext¹ kullanıldığı geniş kapsamlı bir metinlerarasılıkla daha çok karşılaşılmaktadır”
Sullivan'ın (2000: 80).

Bunu yaparken O'Sullivan, bir yandan metinlerarasılık kuramında oyun özelliklerinin kullanıldığı yerlerin kesinlikle önemli olduğunu gözden geçirirken, diğer yandan Kümmerling-Meibauer'ın (2001: 59) çocuk edebiyatında vurguladığı "metinler arası göndermelerin fark edilebilir bir şekilde karmaşık olmasını" küçümser.

Paul Maar (2007: 177 vd.) çocuk ve gençlik edebiyatındaki metinlerarasılığın dört gerekçesini şöyle sıralar: Birincisi;

1 Pretext: atıfta bulunulan, gönderme, alıntı yapılan, bir referans noktası sağlayan metin

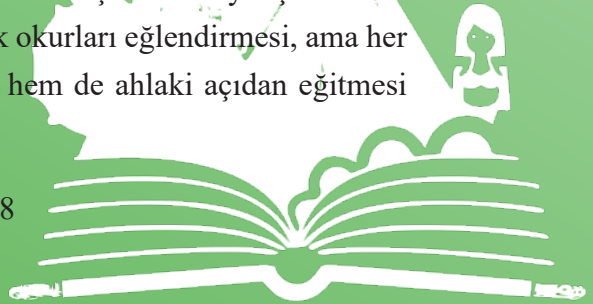


çocukların metinler arası göndermeleri ancak sınırlı bir ölçüde anlayabileceği görüşünü çürütür ve “çocuk okur yazınsal imaların hiçbirini fark etmezse, bunun “eseri kapsam ve içerik açısından hiçbir şekilde” değiştirmeyeceği fikrine karşı gelir. İkincisi, bir yazar olarak yazarken “çocuğa veya beraberinde okuyan yetişkini” de düşünür, onların “oldukça bilgin olduğunu hayal eder ve onları sıkmak istemez”. Üçüncüsü, çocuk edebiyatının ciddiye alınması gereken bir edebiyat alanı olmasını talep eder. Çocuk edebiyatı gerçekten bir edebiyat alanıysa “alıntı ve montaj, modern edebiyatta önemli stilistik araçlar olduğundan, sadece izin verilmemeli, doğal olarak kullanılmalıdır.” Dördüncüsü, uygun şekilde düşük bir sinyal eşiğine sahip olan ve “bilgin çocukların kesinlikle anlayacağı” pretext örnekleri verir.

Tarihsel bakış açısı

Joachim Heinrich Campe'nin romanı *Genç Robinson Crusoe* (1779), “Alman çocuk ve gençlik edebiyatının ilk [...] klasiği ve aynı zamanda da “ ilk [...] çok satanıdır ” (Schikorsky 2003, 43). Aydınlanma çağında belirli bir çocuk ve gençlik edebiyatının hızla artan önemi göz önünde bulundurulduğunda, metinler arası süreçlere tarihsel açıdan göz atmaya Campe'nin *Robinsonatlar*’ı ile başlamak kesinlikle uygun olacaktır.

Robinson tarzı eserler, metinler arası bir gelenek içindedir, burada bireysel metin referanslarını ve sistem referanslarını ayırmak zordur, çünkü her *Robinson* tarzı eser Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* (1719) romanına ve *Robinson* benzerlerine atıfta bulunur. Campe niyetini bir önsözünde ortaya koyar: Amacı, Jean-Jacques Rousseau'nun *Emile ya da Eğitim Üzerine* (1762) genç okurlarına ısrarla önerdiği metinleri *Robinson Crusoe*’da aydınlanma açısından içerik ve stil açısından iyileştirmektir. *Genç Robinson Crusoe*'nun çocuk okurları eğlendirmesi, ama her şeyden önce onları hem öğretim hem de ahlaki açıdan eğitmesi



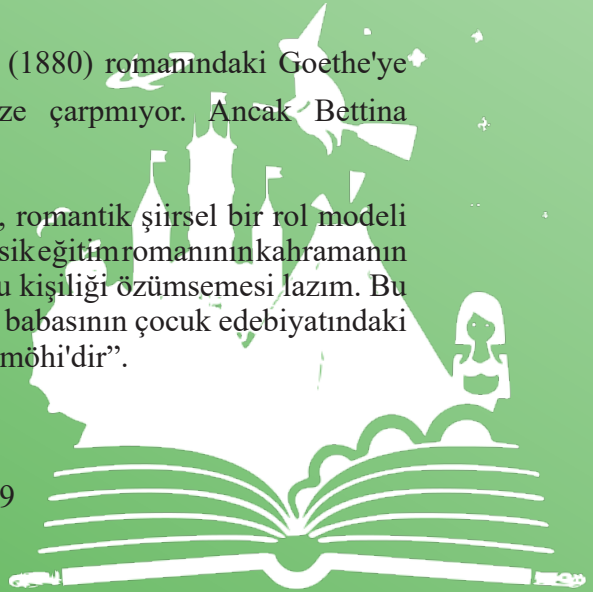
gerekiyordu. Defoe ve Campe'nin romanları arasında metinler arası bir ilişki olsa da, bu estetik değil, amaca yöneliktir.

E. T. A. Hoffmann, *Serapion Kardeşler*'i çocuk edebiyatı hakkındaki tartışmalarına göre değerlendirilirse, çok daha modern bir görüş ortaya çıkabilir. Bu bağlamda konu aynı zamanda metinlerarasılıktır. Lothar'ın açıkça "çocuk masalı" (Hoffmann 2008, 241) olarak ilan ettiği *Fındıkkıran ile Fare Kral* (1816) öyküsünde şöyle der: "Bir at! Bir at! Krallığıma karşılık bir at!" (ibid. 261). Yani Hoffmann, William Shakespeare'in *III. Richard*'ından alıntı yapmakta (1597) ve bu alıntı aşağıdaki çerçeve öyküsünün konusu olmaktadır. Theodor, "çocukların [...] her şeyi kapsayan ince ayrıntıları fark etmelerinin[...] imkânsız olduğunu" işaret ederken, Lothar çocuk edebiyatı için farklı bir iddiada bulunur: "Burada sadece sözünü edebileceğimiz canlı, yaratıcı çocukların, genellikle masal adı altında görünen içi boş saçmalıklardan memnun olduklarına inanmanın büyük bir hata olduğunu" vurgulamaktadır (ibid. 306).

Yani Campe'nin aksine, romantik edebiyat zaten metinlerarasılıkla estetik bir olay olarak ilgileniyor. Lothar, "ne yeni savaş raporlarını ne de Shakspeare'i [aynen!]" okumamasına rağmen coşan yeğenini de rapor ediyor. Ayrıca "Bir at Bir at! Krallığım için bir at!"ın anlamını kuşkusuz kaçırmıştır (ibid. 306 vd.).

Johanna Spyri'nin *Heidi* (1880) romanındaki Goethe'ye yapılan imalar ilk bakışta göze çarpmıyor. Ancak Bettina Hurrelmann'a (1995, 209) göre

"...ana karakterin kişiliği, romantik şiirsel bir rol modeli içermektedir. Ancak bu klasik eğitim romanının kahramanın yolunu bulabilmesi için bu kişiliği özümsemesi lazım. Bu figür Mignon'dur ve arççı babasının çocuk edebiyatındaki karşılığı da büyükbaba Almöhi'dir".

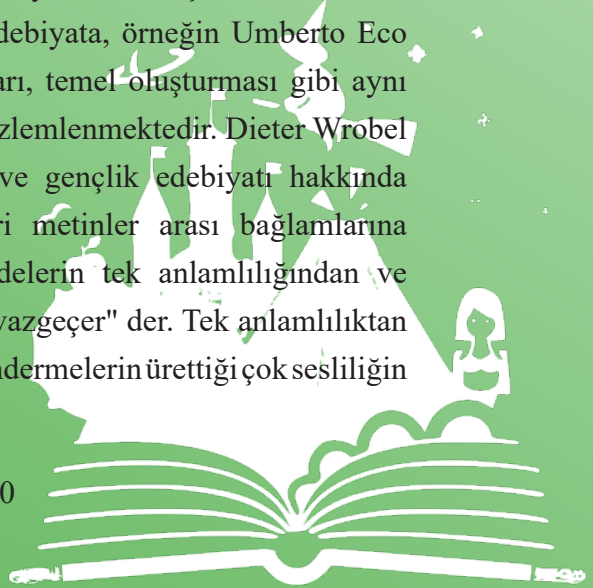


Metinler arası ilişkiler metinde gizli olsa bile, açık yanmetinsel bir işaret vardır. Roman 1880'de ilk *Heidis Lehr- und Wanderjahre* [Heidi'nin Çıraklık ve Seyahat Yılları] adı altında yayınlanmıştır ve bu nedenle Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ına (1795/96 veya 1821) olan bağıntısını ifade eder.

Örneğin 20. yüzyılın ilk yarısında Erich Kästner'in metinlerinde metinler arası izler vardır. *Noktacık ile Anton* (1931) Noktacık köpeğiyle birlikte *Kırmızı Başlıklı Kız* (1812) masalını oynar, *Emil ve Üç İkizler*'de (1934) çocuklar Wilhelm Meister'in *Seyahat Yılları*'nda (1821) alıntılar hakkında tartışır ve *İkizler Neyin Peşinde*'de (1949) Lotte, *Hansel ve Gretel*'in (1812) masalını daha doğrusu Engelbert Humperdinck'in (1893) kendi aile durumuna ilişkin aynı adlı operasını anlatır. Gina Weinkauff (2004), *Emil ve Detektifler*'de (1929) çeşitli metinlerarasılık biçimlerine dikkat çeker ve örneğin Rousseau'nun Emil'ine yapılan bağıntıları veya masal türüne ilişkin yapısal göndermelerini dile getirir.

Güncel çocuk ve gençlik edebiyatında metinlerarasılık

Güncel çocuk ve gençlik edebiyatında, metinler arası göndermelerin ve imaların ilgi düzeyi önemli ölçüde artmaktadır. Metinlerarasılığın postmodern edebiyata, örneğin Umberto Eco veya Patrick Süskind'in romanları, temel oluşturması gibi aynı gelişme çocuk kitaplarında da gözlemlenmektedir. Dieter Wrobel (2010, 6) 2000 sonrası çocuk ve gençlik edebiyatı hakkında "postmodern edebiyat, metinleri metinler arası bağlamlarına yerleştirir, normlarla oynar, ifadelerin tek anlamlılığından ve gerçekçiliğin sorgulanmasından vazgeçer" der. Tek anlamlılıktan vazgeçmenin ve metinler arası göndermelerin ürettiği çok sesliliğin



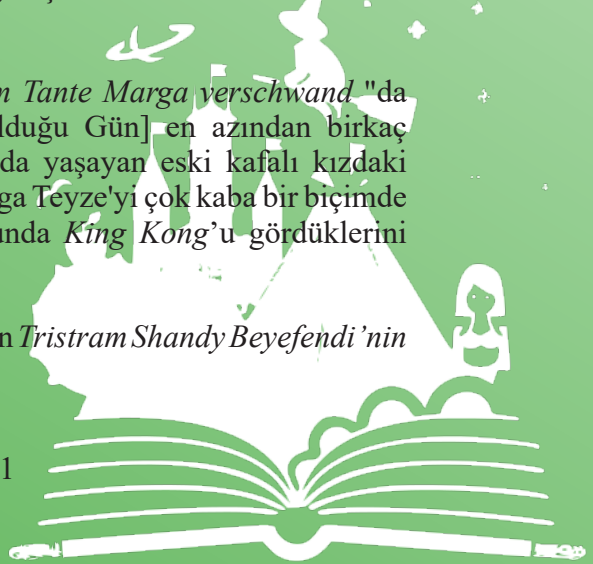
veya çok anlamlılığın birbiriyle örtüştüğü somutlaştırılabilir. Her durumda, Andreas Steinhöfel'in (krş. Wicke 2012, 2013 a, 2014), Walter Moer'in (krş. Altgeld 2008, Lembke 2011) veya Cornelia Funke'nin (krş. Heber 2010) romanları postmodern gönderme yapıları ve alıntılarının, kolajların ve imaların metinler arası oyunu olmadan düşünülemez.

Paul Maar, Almanca konuşulan ülkelerde bir kilometre taşı olarak adlandırılabilir (bkz. örn. Wicke 2013 b, 2016, 2017). Metinlerarasılık, eserlerinde merkezi bir estetik olaydır. Günter Lange (2007, 8), bunu Maar'ın "yazınsal ilkeleri" arasında sayar. Metinler arası izler, *Der tätowierte Hund*'dan [Dövmeli Köpek] (1968) *Lippel'in Rüyası*'ndan (1984) Şanslı Sams'ine (2011) kadar çocuk edebiyatında geçiyor.

Der tätowierte Hund [Dövmeli köpek] kısmen Ray Bradbury'nin *Resimli Adam*'ına (1951) atıfta bulunur, ayrıca yapısal olarak Boccaccio'nun *Decameron*'una (1349-53) dayanmaktadır, iç anlatı ile *Die Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe* [Kötü Hansel, Kötü Gretel ve Cadının Hikayesi] ile Grimm Kardeşler'in masalını taklit eder. *Lippel'in Rüyası*'ndaki Philipp, *Binbir Gece Masalları*'nda kendini defalarca hayal eder, bu özel rüyalar için Maar fikiri Blais Pascal'ın *Düşünceler*'inden(1670) alır. Son olarak, *Şanslı Sams*'de, Grimm masalı olan *Şanslı Hans* (1819) açıkça tartışılmaktadır. Maar (2007: 179) başka metinlerarası izlerden de bahseder:

Ayrıca " *Der Tag, an dem Tante Marga verschwand* "da [Marga Teyzenin Kaybolduğu Gün] en azından birkaç çocuğun aynanın arkasında yaşayan eski kafalı kızdaki Carroll'ın *Alice*'ini ve Marga Teyze'yi çok kaba bir biçimde gasp eden büyük maymunda *King Kong*'u gördüklerini düşünüyorum, der.

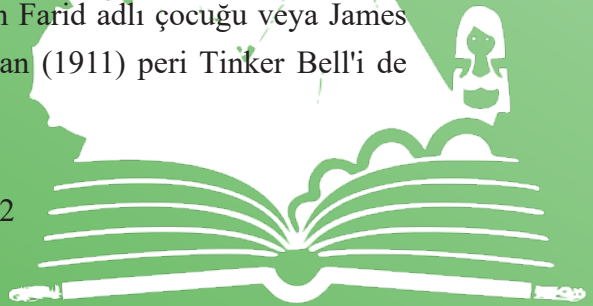
Ayrıca Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy Beyefendi*'nin



Hayatı ve Görüşleri'nde (1759-67) bir pasajı kendi romanı *Andere Kinder wohnen auch bei ihren Eltern*'e [Başka Çocuklar da Ebeveynleriyle Birlikte Yaşar] (1976) aktarma girişimini anlatır (krş. ibid. 175-177). Maar'ın ayrıca E.T. A. Hoffmann'a özel bir ilgisi vardır. *Martin ile Sams*'de (1996) çalışmalarıyla metinler arası bağlantı hakkında şöyle der:

“İlk ortaya çıktığında "yabancı çocuk" olarak adlandırılan Sams, Felix'in erkek ve Christlieb'in kız olduğunu söylediği Hoffmann'ın "yabancı çocuk"u kadar cinsiyetsizdir. Okul kampındaki iki hanımın adı Bayan Felix ve Bayan Christlieb'dir. Düşünen, konuşan Berganza adlı bir köpek ve E.T.A. Hoffmann'daki gibi bir benzerlik motifi var. Otobüs – bunu sadece Bamberg'li bilir – tam da E.T.A. Hoffmann'ın evinin bulunduğu yerde kalkar ve Schillerplatz'daki okula gider” (Maar 2007, 202; 'yabancı çocuk' motifi hakkında bkz. Lange 2000 ve Kümmerling-Meibauer 2003, 220–232).

Metinlerarasılık, Cornelia Funke'nin üç romanı olan *Mürekkep Dünya Üçlemesi*'nin (2003, 2005, 2007) (aşağıdaki Heber 2010'a bk.) ve aynı zamanda *Korkusuz Serisi* de (2010, 2012) sadece metinlerarası imalar içermeyip tamamen metinler arası imgeler ile karakterize edilirler. Her şeyden önce, *Mürekkep Dünya* romanlarını iletişim aracı olan kitaba bir aşk ilanı olarak okunabilir. Meggie ve babası Mo coşkulu okuyuculardır, baba aynı zamanda mesleği gereği bir ciltçidir. Yazınsal imalar, karakterlerin iletişimini şekillendirir ve onları eşit oranda karakterize eder. Mo ve daha sonra Meggie de romanların içindeki karakterleri okuyarak dışarı çıkarma yeteneğine sahiptirler, böylece yazınsal metinlerinin dünyasından gerçek-kurgusal dünyaya, yani intradiegetikten ekstradiegetik düzeye geçerler. Funke'nin aynı adlı metnin hakkında olduğu kurgusal roman *Mürekkep Yürek* karakterlerine ek olarak, Mo ve Meggie, *Bin Bir Gece Masalları*'nın öykülerinden Farid adlı çocuğu veya James Matthew Barrie'nin *Peter Pan*'dan (1911) peri Tinker Bell'i de



okuyarak dışarı çıkarırlar. Son olarak, *Mürekkep Yürek*'in konusu *Orpheus* mitinden okunabilir. Örneğin Mo, karısını 'ölüler diyarından' geri getirmeye çalışır. Schwahl (2012, 65) haklı olarak "seslenen karakterin ötesinde romanın konusuyla etkileşime geçen etkileşimi" özlüyor olsa da, tüm bölümler metinler arası izler bırakan sloganlarla başlar. Funke'nin romanlarındaki işaretler çok yönlüdür: Sloganlar, yazarın detayları ve alındıkları eserle aktarılır, ilgili baskılar bir kaynakçada listelenir. Metin gövdesindeki alıntılar genellikle italik olarak belirtilir ve romanın iç iletişim sisteminde yazarlar ve başlıklar da belirtilir. Ancak işaretlenmemiş alıntılar da var. *Mürekkep Ölüm*'ün son bölümünde Funke (2007, 718) "Ve her şey yolundaydı" olan son cümlesiyle Harry Potter'ın son cildinin son cümlesinden ("Her şey yolundaydı") alıntı yaparak başka bir roman dizisinin geleceğini ima eder ve bu yüzden Martin-Christoph Just'un (2006, 64) metinlerarasılığın "Harry Potter romanlarının sloganı" olabileceğine karar verir (ayrıca bkz. Kümmerling-Meibauer 2012, 130 ve Karg / Mende 2010).

Gina Weinkauff (2006, 103), "postmodernizmin resimli kitabında" bile "metinler arası öğelerin gözle görülür bir şekilde yayıldığını" belirtir. Bunun bir kısmı, *Ich bin die Schönste im ganzen Land!* [Ülkedeki en Güzelim] gibi unvanlarla ilgili (Mario Ramos, 2007) veya *Das Märchen von der Prinzessin, die unbedingt in einem Märchen vorkommen wollte* [Kesinlikle bir Masalda Yer Almak İsteyen Prensesin Masalı] (Susanne Straßer, 2010). Yvan Pommaux'un *Dedektiv John Chatterton'u* (1993) bir yandan kendinin adından dolayı Nick Knatterton'un soyundan geldiğini iddaa eder, diğer yandan metin ve resimlerde Grimm'in *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Hansel ve Gretel* masalarından açıkça izler görülür. Lawrence David ve Delphine Durand'ın resimli kitabı *Käferjunge* [Böcek Çocuk](2000), bir sabah dev bir böceğe



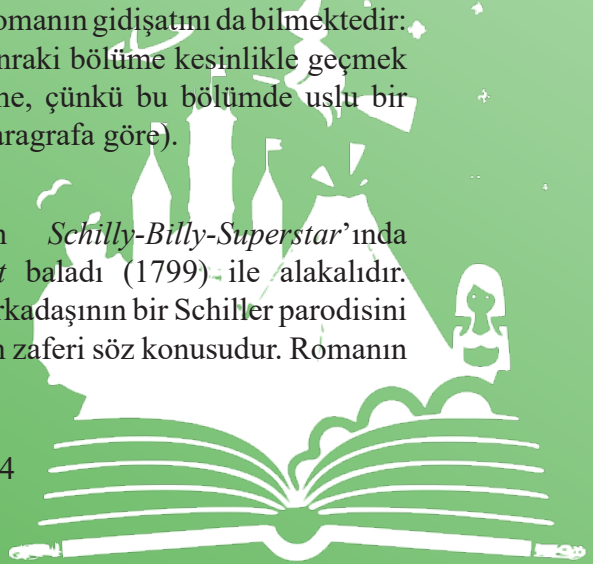
dönüştüğünü keşfeden Gregor Samsa'nın hikayesini anlatıyor. Resimli bir kitap için kesinlikle alışılmadık olan pretext özellikle ifade edilir: "Franz Kafka'nın '*Dönüşüm*'ünden esinlenilmiştir".

Metinlerarasılığın işaretleri

Ulrich Broich'in sınıflandırmasına göre, metinlerarasılık ipuçları ve dış iletişim yapısında ve ikincil metinlerde bulunabilir. Bu tür bir yanmetinsel işaretlemenin en belirgin hali çalışma başlığında görüldüğü zamandır. Metinler arası başlıklar günümüz çocuk ve gençlik yazınında oldukça sık kullanılmaktadır. Beate Teresa Hanika'nın *Kırmızı Başlıklı Kız Ağlıyor* (2009), Miriam Pressler'in *Nathan ve Çocukları* (2009) veya Paul Maar'ın *Peer und Gynt* [Peer ve Gynt] (2009) buna sadece birkaç örnektir. Çocuk ve gençlik tiyatrosu alanı buna örnek olarak Paul Maar ve Christian Schidlowsky'nin *F.A. u.s. T.* (1999) veya Ulrich Hub'dan *Nathans Kinder* [Nathan'ın Çocukları] (2009) (krş. Payrhuber 2012, 138–166) sayılabilir.

Biçimsel yapıdaki bir ipucu alıcıya yönelikken, edebi figürlerin kendilerinin farkında olduğu metinler arası işaretler de vardır. Christine Nöstlinger'in *Der neue Pinocchio'su* [Yeni Pinokyo] (1988) ve Luigi Malerba'nın *Der gestiefelte Pinocchio'su* [Çizmeli Pinokyo] (1977) adlı eseri Carlo Collodi'nin 1883 tarihli klasik çocuk kitabına atıfta bulunurlar. Nöstlinger'de tahta bebeğin maceraları yeniden anlatılır ve pedagojik açıdan değiştirilirken, Malerba ise Collodi'nin baş karakterinin çeşitli masal karakterleriyle tanıştığı bir hikâye kurar. Nöstlinger'in *Der neue Pinocchio'su* [Yeni Pinokyo] eski Pinokyo'nun varlığından habersizken Malerba'nın *Pinokyo'su* kurgusallığının farkındadır. Yazınsal bir figür olduğunun farkında olduğu gibi parçası olduğu diğer romanın gidişatını da bilmektedir: "Yüzerken bir an aklından bir sonraki bölüme kesinlikle geçmek istemediği geçti, yani son bölüme, çünkü bu bölümde uslu bir çocuk olacaktı (Malerba 2001, paragrafa göre).

Heidemarie Brosche'un *Schilly-Billy-Superstar*'ında (2009) konu Schiller'in *Kefalet* baladı (1799) ile alakalıdır. Hikâyenin sonunda, Billy ve iki arkadaşının bir Schiller parodisini oynadığı bir yetenek yarışmasının zaferi söz konusudur. Romanın



başlığında Schiller'e yapılan imalar belirsiz kalırken, metindeki ilk beyan açıkça belirtilmiştir ve kaçınılmaz olarak "metinler arası aydınlanma deneyimini" üretecektir (Broich 1985, 45):

Şu anda neden Schiller'in "*Kefalet*"'inden bir alıntı yapmak zorunda olduğuma dair hiçbir fikrim yok: " Sizden bir ricam var. Bundan böyle beni de aranızda alın bu dostluğu üçümüz birlikte paylaşalım." (Brosche 2010, 15)

Burada çeşitli işaretleme araçları bir araya getirilmiştir. Bir yandan pretext yazarı ve başlığı tanıtılır, diğer yandan tipografik olarak italik yazı, tırnak işaretleri ve satır kesmeleriyle işaretlenmiş olan kelimesi kelimesine bir alıntı izler.

Dirk Walbrecker'ın *Greg'in Esrarengiz Değişimi* (2004) adlı eserinde Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) hikayesine yapılan atıf, başlık açısından henüz doğrulanabilir olmasa da burada da çeşitli işaretleme biçimleri bir araya getirilmiştir. Bariz paralel eylemler dışında Walbrecker'da ana karakterin adı Greg'dir ve Kafka'da Gregor Samsa'dır. Son olarak, metnin kendisi açıkça Kafka'nın *Dönüşüm*'üne atıfta bulunur:

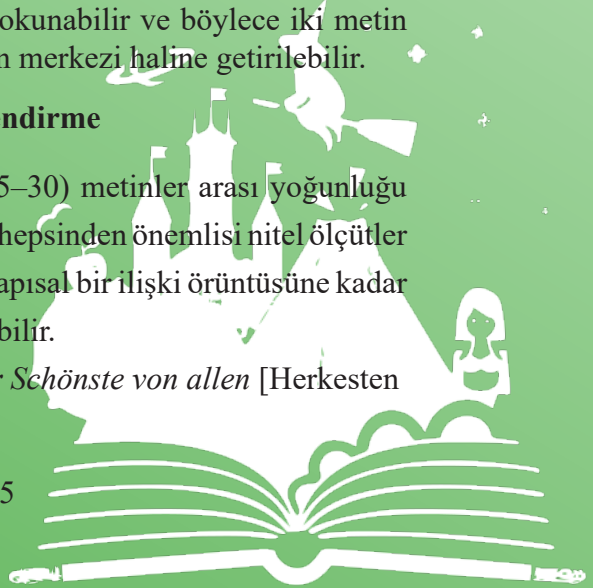
Yaklaşık yüz yıl önce Kafka adlı bir yazar bir hikaye yazdı. Bu hikaye bir sabah dev bir böcek olarak uyanan genç bir insan hakkındadır. Belki bu bir tesadüftür ama bu genç adamın adı da Gregor'du (Walbrecker 2004, 62).

Walbrecker'ın öyküsü - ve metinlerarası edebiyatın bir bütün olarak bu kadar çekici kılan da bu olsa gerek - iki düzeyde okunabilir. Bir yandan, bir tırtıla dönüşen ve böylece kendisini çevresinden izole eden ergen bir çocuğun fantastik bir öyküsü ve diğer yandan *Greg'in Esrarengiz Değişimi* her zaman Kafka'nın pretext'ine bir göz atarak tekrar okunabilir ve böylece iki metin arasındaki uyumsuzlukları algının merkezi haline getirilebilir.

Metinlerarasılığı Öçeklendirme

Manfred Pfister (1985, 25–30) metinler arası yoğunluğu belirlemek için hem nicel hem de hepsinden önemlisi nitel ölçütler belirler. Belirsiz bir imadan sıkı yapısal bir ilişki örüntüsüne kadar birçok farklı dereceler ayırt edilebilir.

Dagmar Chidolue'nin *Der Schönste von allen* [Herkesten



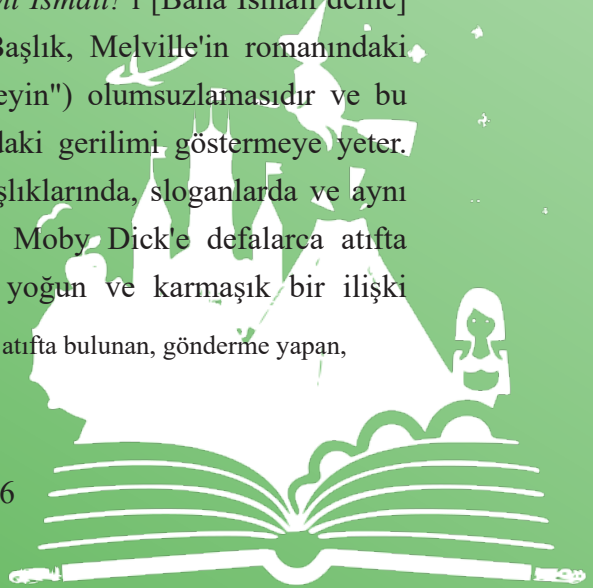
Yakışıklı] (1995) filminde iki ana karakter Fränkie ve Till oyun içeren bir cilt bulur ve birlikte okumaya başlarlar:

"Solgunsun Luise," der Till. Frankie kıkırdar. İllaki adı Luise olacaksa! Gülmesene" diye uyarır Till onu. "Öyleyse tekrar: solgunsun Luise." Fränkie hafifce öksürür. Sonra Luise çiftnokta'dan sonra gelen her şeyi okur: "Kalkar ve boynuna atılır." Till, Fränkie aptalmış gibi bir ses tonuyla "Ama hayır," der. "Bunlar sadece talimatlar, böylece ne yapacağını bilirsin. Bu yüzden parantez içindeler. Bundan sonrakileri okumalısın." (Chidolue 1995, 135)

Eserin başlığından bahsedilmese bile, bunun Friedrich Schiller'in *Entrika ve Aşk*'ı (1784) olduğu alıntılardan anlaşılmaktadır. Chidolue, içerik düzeyinde iki genç arasındaki sosyal, daha doğrusu entelektüel farklılığı Till'in dramatik bir metni Fränkie'ye göre daha aşına olması ile gösterilerek romanı Schiller'e göndermelerle modern, burjuva bir trajediye dönüştürür. *Entrika ve Aşk* Ferdinand ve Luise'nin trajik ölümüyle sona ererken, Fränkie sonunda birbirlerini tekrar görmeyi umuyor. Bu Schiller iması niceliksel olarak sınırlıdır, niteliksel olarak yeni bir anlam düzeyi açar ve iki çocuk arasındaki ilişkiyi (edebi) tarihsel bir bağlama yerleştirir, ancak genel olarak metinler arası yoğunluk, romanı anlamak için yalnızca sınırlı bir alaka düzeyine sahiptir.

Herman Melville'in *Moby Dick*'i (1851) anlamı Michael Gerard Bauer'ın *Nennt mich nicht İsmail!*'i [Bana İsmail deme] (2006) için çok daha büyük. Başlık, Melville'in romanındaki ilk cümlesinin ("Bana İsmail deyin") olumsuzlamasıdır ve bu bile pretext ve posttext² arasındaki gerilimi göstermeye yeter. Ek olarak, romandaki bölüm başlıklarında, sloganlarda ve aynı zamanda iç iletişim sisteminde *Moby Dick*'le defalarca atıfta bulunulur, böylece son derece yoğun ve karmaşık bir ilişki

² Posttext: Pretext'ten alıntı yapan, ona atıfta bulunan, gönderme yapan, ondan referans alan metin



örüntüsü oluşur. Artık pretext'e sadece değinilmiyor, o açıkça ele alınıyor ve tartışılıyor. İsmail, talihsiz isimlendirilmesini şöyle özetler:

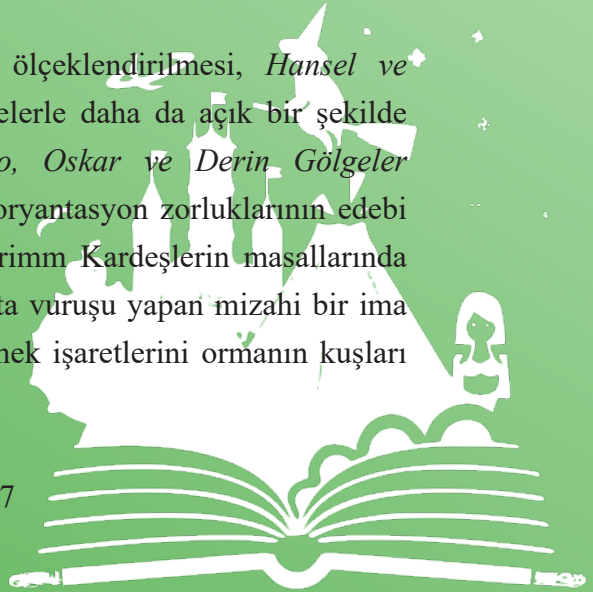
Herman Melville Moby Dick'i yazmasaydı ve ailem romanı incelememiş olsaydı, yedi yıl evlendikten ve ilk çocuklarının (beni) doğumunu beklerken babam, sırf annem kendini balına gibi hissettiğini söylediği için, Yüzbaşı Ahab gibi giyinmezdi. [...] Ve (asıl mesele bu) Babam yüz yıl sonra İsmail ismini telaffuz etmezdi, çünkü İsmail'in, Moby Dick'in anlatıcısı ve kahramanı olduğunu bilemezdi [...] ve bugün yaşımdaki herkes gibi daha mutlu normal bir genç olurum (Bauer 2012, 25).

Başlangıç daha çok isimlendirmenin komik yönleriyle ilgili olsa da, son kısım özdeşleştirici alımlamaya odaklanır. Bir kız arkadaşı, ismini edebi bir figürden almış olsaydı, bu romanı muhakkak okumak isteyeceği konusunda İsmail'i teşvik ettikten sonra, İsmail, Moby Dick'i okumaya başlar ve böylece yine pretext ve posttext arasındaki gerilim ortaya çıkar:

14 yaşında bir okul çocuğu olmam ve 21. yüzyılda yaşamamın beni 19. yüzyılda balina avcısı yetişkin bir adamdan muhtemelen biraz farklı kılacağını sanmıştım. Belki sadece birkaç benzerlik olabileceğini düşünmüştüm. (ibid, 258)

Sadece metnin sonunda İsmail sorunlarının üstesinden gelir ve Melville'in romanındaki birinci şahıs anlatıcıya yaklaşılır: "Evet, bana İsmail deyin!" Bauer'in son cümlesi budur (ibid., 299).

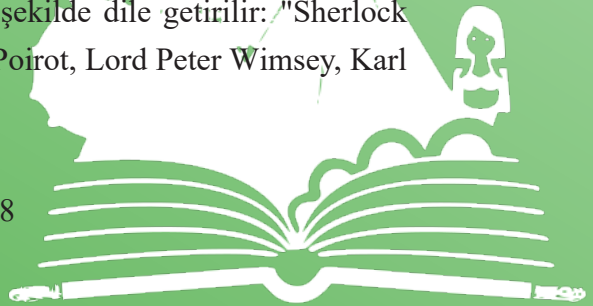
Metinlerarasılığın farklı ölçeklendirilmesi, *Hansel ve Gretel*'e yapılan farklı göndermelerle daha da açık bir şekilde gösterilebilir. Steinhöfel'in *Riko, Oskar ve Derin Gölgeler* (2008) adlı eserinde, Riko'nun oryantasyon zorluklarının edebi alanı da etkilediğini ve hatta Grimm Kardeşlerin masallarında bile kaybolduğunu gösteren nokta vuruşu yapan mizahi bir ima vardır: "Hansel ve Gretel'in ekmek işaretlerini ormanın kuşları



tarafından yenilmişti ve sonunda ikisinin de yolu nereye düştü? Doğru, büyük kötü kurda "(Steinhöfel 2008, 31). Erich Kästner'in *İkizler Neyin Peşinde* (1949) adlı eserinde ise masal iması hem karakterlerin konumunu daha kesin bir şekilde açıklamaya hem de akabindeki rüyada Lotte'nin korkularının psikolojikleştirilmesine hizmet eder. Maar'ın *Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe*'nin [Kötü Hansel'in, Kötü Gretel'in ve Cadı'nın Hikayesi] yanı sıra Walter Moers'ın *Ensel und Krete* [Ensel ve Krete] (2000) öyküsünde masal modeli yapı oluşturan bir karaktere sahiptir. Parodik etki yalnızca pretext ve posttext uyumsuzluğunda ortaya çıkar.

Yapısal Göndermeler

Metinler arası bağlantılar her zaman bireysel, özellikle isimlendirilebilir eserlere atıfta bulunmak zorunda değildir. Pfister, sistem referansları terimi ile söylem türlerine, mitlere, cinslerine vb.'lerine yapılan göndermeleri kasteder. Çocuk ve gençlik literatüründe "genel sistem referansı" (Pfister 1985 b, 56) örnekleri, masallara veya *Robinsonatlar*'a türe özgü bağlantılar olabilir (örn. bkz. Schilcher 2003, Mikota 2009, Deist 2009). Ulrich Suerbaum, diğer şeylerin yanı sıra metinlerarasılık ve türler arasındaki ilişkiyi kriminal romanı örneğini kullanarak açıklar ve metinler arası oyunun "sadece kendi başına bir amaç değil, aynı zamanda daha iyi bir kriminalite de mümkün kıldığı" sonucuna varır (Suerbaum 1985, 76). Yetişkin edebiyatı için kanıtlaştığı şeyi çocuk edebiyatına da aktarılabilir, çünkü Astrid Lindgren'in çocuk kriminalite klasiği *Kalle Blomquist – Meisterdedektiv* [Kalle Blomquist - Süper Detektif] (1946) bu geleneği takip eder ve kısa bir süre sonra Sherlock Holmes'a atıfta bulunan kahramanın parodistik bir fanteziyle başlar. Sonrasında Kalle'nin edebi rol modelleri özellikle şu şekilde dile getirilir: "Sherlock Holmes, Asbjörn Krag, Hercule Poirot, Lord Peter Wimsey, Karl



Blomquist! Dilini şaklattı. Kalle Blomquist, hepsinin en iyisi olma niyetindeydi" (Lindgren 1996, 10).

Hatta günümüz çocuk edebiyatı da hala Sherlock Holmes ve Doctor Watson'ın etkisi altındadır. Tracy Mack ve Michael Citrin'in *Sherlock Holmes ve Baker Sokağı Çetesi* (2006 vd.) veya Holly' Watson'un (yani Anja Wagner) *Sherlock Holmes Zehir Hafiyeler Akademisi* (2012 vd.) Romanları Arthur Conan Doyle'un karakterleriyle oynuyorlar. Peter Abraham'ın (krş. Schotte / Wiggers 2012, 72–80) *Echo Falls* serisi (2005 vd.) ve Andrew Lane'in *Young Sherlock Holmes* [Genç Sherlock Holmes] (2010 vd.) maceralarıyla gençlik edebiyatı alanına daha çok giriyor. Ve hatta radyo oyun serisinde Die Drei ??? [Üç ???] orijinal Londra dedektifine defalarca atıfta bulunmaktadır (krş. Wicke 2018).

Andreas Steinhöfel'in üç *Riko, Oskar...* romanında (2008, 2009, 2011), farklı dedektif rol modelleri ve suç türü ile son derece çok katmanlı ve karmaşık bir oyun bulunmaktadır. İki çocuk dedektif, bir yandan Agatha Christie'nin *Miss Marple*'ına ve diğer yandan Arthur Conan Doyle'un *Sherlock Holmes ve Doktor Watson*'ına, aynı zamanda Edgar Allan Poe'nun *Çalınan Mektup*'unda (1844) veya Jonathan Demme'nin ajan filmi *Kuzuların Sessizliği*'nde (1991) açıkça atıfta bulunur. Steinhöfel, bu postmodern çocuk suç hikayelerinde çeşitli metinler arası izler ağı yaratır, böylece algılama yalnızca içerik düzeyinde gerçekleşmez, aynı zamanda okuyucu, ipuçları için metinler arası hatta edebi bir araştırma düzeyinde bir dedektif olur. (krş. Wicke 2013 a).

Pretext'ler

Pretext'ler, metinler arası bir göndermenin atıfta



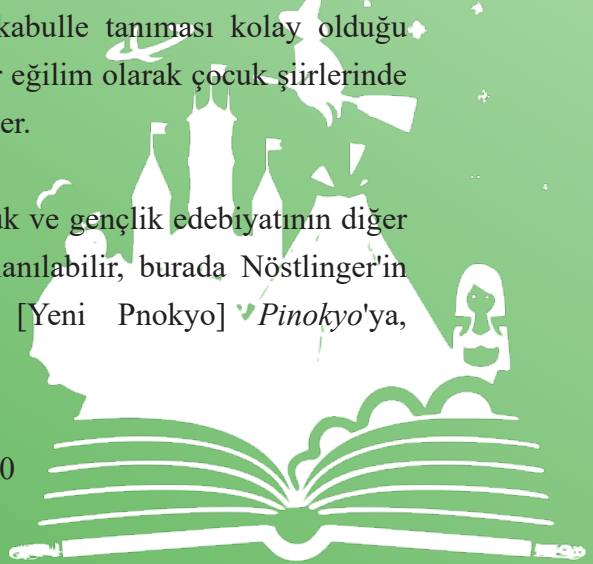
bulunduğu metinlerdir. Yetişkin edebiyatının tersine, çocuk ve gençlik edebiyatı alanında, hedeflenen okuyucuların imaları gerçekte nasıl algıladıkları ile ilgili soru tekrar tekrar ortaya çıkar. Metinlerarasılık, bilgin bir alıcı gerektirir, buna karşılık gelen edebi eğitim çocuklardan beklenemez (bkz. Örneğın Kliewer / Pohl 2006, 279). Paul Maar (2007, 178) bunu şiddetle reddeder:

Kesinlikle bilgin çocukların anlayacağı alıntılar vardır. Bu durum çocuk kitaplarının çocuk edebiyatındaki ya da modern basit mitlerdeki karakterlere ve konulara atıfta bulunduğu zaman gerçekleşir.

Çocuk ve gençlik edebiyatıyla ilgili pretext farklı gruplara ayrılabilir. Çocuk edebiyatı, İncil ve mitolojik metinler, yetişkin edebiyatı eserleri ve ayrıca icat edilmiş pretext grubu da mevcuttur.

Çocuk ve gençlik edebiyatındaki metinler arası göndermelere istatistiksel olarak bakılacak olursa, masal imaları, özellikle Grimm Kardeşler tarafından kolektif bir eğitim aracı olarak görülen *Kinder- und Hausmärchen* [Çocuk ve Ev Masalları] (1812/15), en yüksek önceliğe sahip olmalıdır. Hans Ritz (2006) tarafından derlenen ve kuşkusuz sadece çocuk parodileri olmayan, sayısız Kırmızı Başlıklı Kız parodilerinin yanında bahsedilmesi gereken istismara uğramış bir kızın kaderini hassas bir şekilde Grimm masallarına dayandıran Hanika'nın *Kırmızı Başlıklı Kız Ağlıyor* romanındır (krş. Schwahl 2013, 67 v.). Kurt Franz (2005, 3) ayrıca "masal parçalarının" da "genel olarak lirik alanında (metinler arası) ipuçları geniş kabulle tanınması kolay olduğu için" kullanıldığını ve güncel bir eğilim olarak çocuk şiirlerinde değerlendirilebileceğine işaret eder.

Masallara ek olarak, çocuk ve gençlik edebiyatının diğer klasikleri de pretext olarak kullanılabilir, burada Nöstlinger'in *Der neue Pinocchio*'sundaki [Yeni Pnokyo] *Pinokyo*'ya,

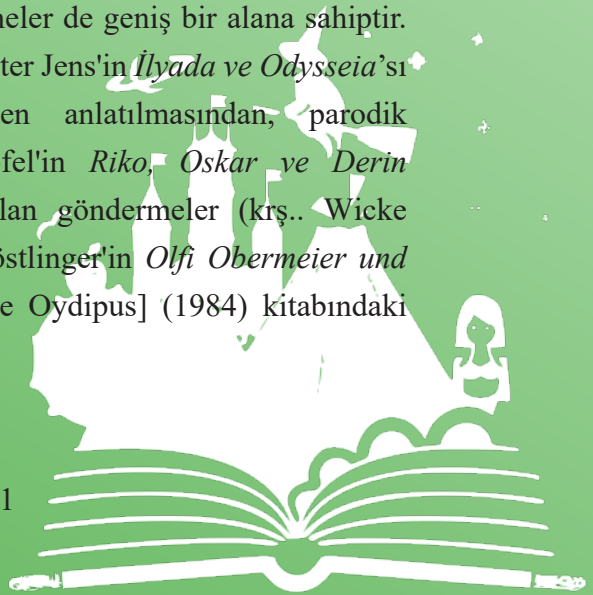


Funke'nin Mürekkep Yürek'inde *Peter Pan*'a ve Steinhöfel'deki *Oz Büyücüsü* (1900), *Mekanik Prens* (2003) veya Jeff Kinney tarafından yazılan *Greg'in Günlüğü*'nde (2007) ilk cildi yapılan atıflara örnek olarak verilmiştir.

İncil'deki öykülere yapılan imalar genellikle daha az bulunur; örneğin, *Pinokyo*'nun sonunda, balinanın karnındaki Yunus'un Eski Ahit öyküsüne atıfta bulunulduğunda (krş. Friede 2013, 236-239) ya da yabancılaştırmış bir tufan versiyonu Steinhöfel'in *Glitzerkatze und Stinkmaus* [Parıltılı Kedi ve Pis Kokulu Fare] (1994) anlatıldığında. Bunlara ek olarak, arka planı tamamen İncil içerikli olan edebi çocuk metinleri vardır. Jutta Richter'in *Sarı Kalpli Köpek*'inde (1998)" Gustav Ott, mucit olarak çalıştığı ve her şeye bir isim verdiği bir bahçeye sahiptir. İlk adı genellikle baş harfiyle kullanıldığı için - G.Ott'tan³ bahsediyoruz – mucidi kolayca yaratılış tanrısı ve bahçeyi cennet olarak deşifre edebiliriz. Guus Kuijer'in *Das Buch von Allen Dingen* [Her Şey Hakkındaki Kitap] (2004) adlı eserinde önsöz, Kästner'in *Emil ve Dedektifler* hakkındaki ilk açıklamalarının bir pastişidir, ancak romanın metninde, İncil'deki imalar, ana karakter "Çocuksu araçlara sahip korkunç İncil salgınları kendi evinde sahneye çıkarır, böylece babasının saçma dogmatizmini açığa çıkarır ve roman olay örgüsüne kesin bir dönüş sağlar" (Schwahl 2013, 66).

Ayrıca mitolojik göndermeler de geniş bir alana sahiptir. Antik malzemelerin, örneğin Walter Jens'in *İlyada ve Odyssea*'sı (1956), çocuklar için yeniden anlatılmasından, parodik göndermelere, örneğin Steinhöfel'in *Riko, Oskar ve Derin Gölgeler*'de *Odyssea*'ya yapılan göndermeler (krş.. Wicke 2012, 50–53) veya Christine Nöstlinger'in *Olfi Obermeier und der Oedipus* [Olfi Obermeier ve Oydipus] (1984) kitabındaki

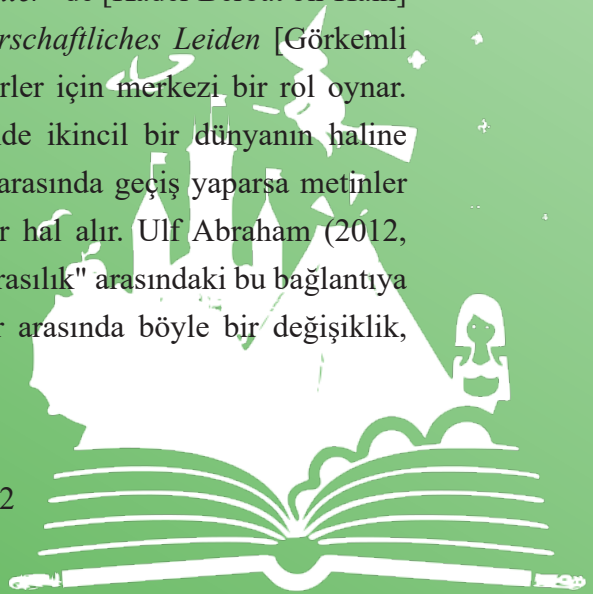
3 Almancada "Gott" tanrı demek



Oydipus,'undan mitolojik figürler ve hikayelerle büyük ölçekte deneyler yapan romanlara kadar. Örnek olarak Funke'nin *Mürekkep Dünyası Üçlemesi* 'nde Orpheus'a yapılan göndermeler veya Steinhöfel'in *Die Mitte der Welt*'teki [Dünyanın Ortasında] (1998) Apollon ve Artemis ile yapılan oyundan bahsedilebilir. Hans-Heino Ewers (1985, 57) ayrıca Peter Pan figürünün "adı, flüt çalması ve kuş tüyü elbisesi [...] nedeniyle Yunan-Arkadian çoban ve orman tanrısı Pan'ın çocuk formunda bir reenkarnasyonu olduğunu söyler."

E.T.A. Hoffmann'ın *Maar'daki* göndermeleri, James Krüss'ün *Timm Tahler veya Satılan Gülülş*'deki 1962, krş. Kümmerling-Meibauer 2003, 240 vd.) Chamisso ve Goethe atıfları, Walbrecker'in *Greg'in Esrarengiz bir Değişimi*'ndeki Kafka göndermeleri veya Chidolues'un *Der Schönste von allen*'deki [Herkesten Yakışıklı] Schiller izleri dahil olmak üzere yetişkin edebiyatı eserlerine dair göndermeler de var.

Eklenmesi gereken grup, kurgulanan pretextlerdir. Markus Zusak'ın *Kitap Hırsızı* (2005) adlı eserinde, kurgusal yazarların kurgusal kitaplarına, örneğin Mattheus Ottelberg'in *Faust, der Hund* [Köpek Faust] veya Ingrid Rippin Stein'in *Der Leuchtturm* [Deniz feneri] gibi bağıntılar vardır. John Green'in *Das Schicksal ist ein mieser Verräter* 'de [Kader Berbat bir Hain] (2012), kurgusal roman *Ein herrschaftliches Leiden* [Görkemli bir Acı] ve yazarı edebi karakterler için merkezi bir rol oynar. Kurgulanan kitap, kitap içerisinde ikincil bir dünyanın haline gelirse ve karakterler iki dünya arasında geçiş yaparsa metinler arası oyun daha da karmaşık bir hal alır. Ulf Abraham (2012, 186–189) "fantastik ve metinlerarasılık" arasındaki bu bağlantıya dikkat çeker. Kurgusal seviyeler arasında böyle bir değişiklik, örneğin:



Michael Ende'nin Bastian'ı (*Bitmeyen Öykü*, 1979) okuduğu kitaba girip kahramanı olduğunda veya Fenoglio'nun (*Mürekkep Yürek*) romanından karakterler A metni dünyasına oradan da B metni dünyasına girdiğinde ortaya çıkar (ibid., 188;krş. Siebeck 2009).

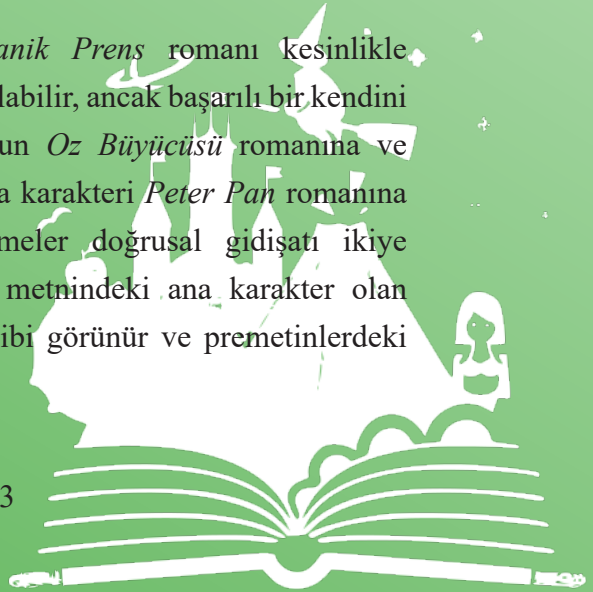
Metinlerarasılığın İşlevleri

Son olarak, metinler arası bağlantıların işlevi veya etkisinin neden olduğu sorusu sorulmalıdır. Bu, çocuk ve gençlik edebiyatıyla ilgili seçilmiş bakış açısı ile ilgilidir. Bir yazar "metinler arası göndermelerle kendisini edebi bir geleneğe yerleştirmeye ve kendi eserinin değerlenmesine katkıda bulunmaya" çalışırsa (Kümmerling-Meibauer 2003, 216) aşağıda bahsedilen beş şiirsel veya edebi işleve ek olarak, piyasa stratejisi veya kanonik niyetler de elbette düşünülebilir.

Polifoni ve Anlamsal Katma Değer

İlk olarak, diğer metinlere gönderme yapan bir metin bir diyaloga girer, metin açılır ve çok sesli hale gelir. Çeşitli sesler birbirleriyle ilişkilidir ve bu polifoniden birçok anlamlılık doğar ve bu Genette'e (1993, 531) göre "bir hipermetnin ayrı ayrı ve hipometniyle ilişkili olarak okunabileceği gerçeğine dayanır". Bu bağlamda, metinler arası göndermeler genellikle figürlerin karakterize edilmesine yardımcı olur.

Andreas Steinhöfel'in *Mekanik Prens* romanı kesinlikle metnin içkin bir düzeyinde anlaşılabilir, ancak başarılı bir kendini keşfetmenin sergilendiği Baum'un *Oz Büyücüsü* romanına ve Barrie'nin büyümeyi rededen ana karakteri *Peter Pan* romanına yapılan metinler arası göndermeler doğrusal gidişatı ikiye ayırır ve böylece Steinhöfel'in metnindeki ana karakter olan Max olduğundan çok kimlikli gibi görünür ve premetinlerdeki



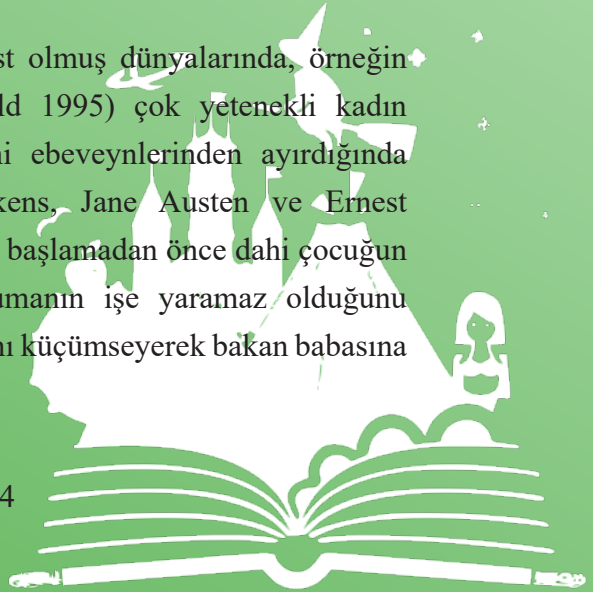
karakterlerle tekrar tekrar ters düşebilir. Dante'nin İlahi Komedi'sine (1321'de tamamlandı), Zoran Drvenkar'ın *Kimse Bizim Kadar Güçlü Değil*'de (1999), Wilhelm Hauff'un *Soğuk Kalp*'i (1827) ve daha pek çoğuna atıfta bulunarak karşılaştırma ve yorumlama için bir olasılıklar ağı ortaya çıkar. Bu "anlamsal katma değer" (Stocker 1998, 80), ana karakterin kendisini Eski Ahit'ten sözlerle tanıtılmasıyla ve sonunda anlatıcının yaşlı Peter Pan olduğu ortaya çıkarak daha da genişletilir (krş. Wicke 2014).

Komedi

O'Sullivan (2000, 80) "Çocuk edebiyatında metinlerarasılığın açık ara en yaygın kullanıldığı bağlam komedidir" diye yazar. Komedi esas olarak parodi alanında ortaya çıkar, örneğin Maar *Geschichte vom bösen Hansel, der bösen Gretel und der Hexe*'de [Kötü Hansel, Kötü Gretel ve Cadı Masalı] bakış açısını değiştirip masalı, sevgiyle baktığı evinin vandal çocuklar tarafından yok edilen iyi bir cadının bakış açısıyla anlattığında ortaya çıkar.

Genellikle metinlerarasılığın komik etkisi aynı zamanda uyumsuzluk olgusuyla da bağlantılıdır, örneğin Steinhöfel'in *Rico, Oskar...üçlemesi*'nde çocuksu kahramanlar tekrar tekrar asil dedektif rol modellerinden *Miss Marple* ve *Sherlock Holmes*'a dayandırıldığı zaman veya "çok yetenekli" Riko'nun oryantasyon sorunlarının Antik Odysseus'un yanıltmalarına dayandırıldığına.

Komedi, Roald Dahl'ın altüst olmuş dünyalarında, örneğin *Matilda*'daki (1988, krş. Petzold 1995) çok yetenekli kadın kahraman, okumasıyla kendisini ebeveynlerinden ayırdığında da ortaya çıkar. Charles Dickens, Jane Austen ve Ernest Hemingway'in çalışmaları, okula başlamadan önce dahi çocuğun okuma listesinde yer alır. Okumanın işe yaramaz olduğunu düşünen ve kızının şu anki kitabını küçümseyerek bakan babasına



kendinden emin bir şekilde cevap verir: "Bu saçmalık değil baba, bu güzel. Adı '*Kırmızı Midilli*' ve yazarı Amerikalı John Steinbeck dir'(Dahl 2012, 32).

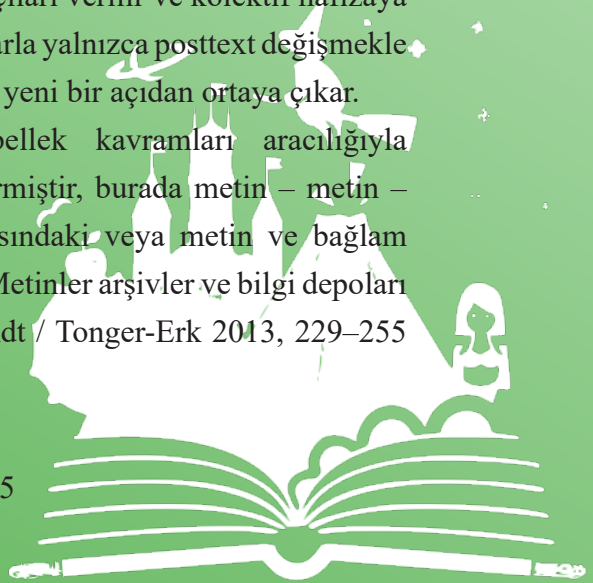
Entellektuel Oyun

Gérard Genette (1993, 533), "Bununla birlikte, hiper metinden zevk almak da bir oyundur" diye vurgulayarak, özellikle çocuk ve gençlik edebiyatı için küçümsenmemesi gereken bir işlevi tanımlar. Andreas Steinhöfel, bir röportajında neden metinlerde bu kadar çok metinler arası ima bulunduğu sorulduğunda, yazarların kendileri de bu eğlenceli yönü ele aldığını söyler: "Bu sadece eğlenceli – bunu da unutmamalı" (Härle / Rank 2005, 21). Paul Maar (2007, 172), kendisinin sadece bir yazar olmadığını, aynı zamanda bir okur da olduğunu vurgular ve bu nedenle onun "hayran olduğu yazarları en azından dikkatlice selamlamaya, onlardan alıntı yapmaya, onlardan motif ve karakterler alarak oynamaya çalışır".

Kültürel Hafıza

"Ancak yalnızca yeniden kullanılanlar canlı kalır ve doğrudan alıntı, ancak özellikle ironik veya hicivsel olarak kırılmış, geriye dönük geleneğe bağlantı, paralel çağdaşlığa çapraz gönderme, öncelikle karmaşık bir ikili tanıma aracıdır" (Modick 1994, 163). Metinler, metinler arası göndermeyle yeniden elde edilir, hatırlatılırlar, onlara yeni bakış açıları verilir ve kolektif hafızaya kazınırlar. Metinler arası bağıntılarla yalnızca posttext değişmekle kalmaz, aynı zamanda pretext de yeni bir açıdan ortaya çıkar.

Aslında, metinlerarasılık bellek kavramları aracılığıyla daha yeni kültürel kuramlara girmiştir, burada metin – metin – bağıntısı metin ve kültür arasındaki veya metin ve bağlam arasındaki ilişkiye genişlemiştir. Metinler arşivler ve bilgi depoları olarak anlaşılmaktadır (bkz.Berndt / Tonger-Erk 2013, 229–255)



ve Scheiding 2005, 64–66). Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* [Hafıza ve Edebiyat] (1990, 35) adlı çalışmasında şunu vurgulamaktadır: "Metnin hafızası, metinlerarasılıktır."

Okumaya Teşvik

O'Sullivan (2000, 79), metinlerarasılık olgusunu "genel olarak okuma talebi" olarak tanımlamaktadır; eğer bir metin başka metinler hakkında merak uyandırırsa, örtük bir okuma teşvikinden söz edilebilir. Örneğin, Cornelia Funke'nin *Mürekkep Dünyası Üçlemesi*'ndeki çeşitli imaları takip etmek ve anlamak isteyen herkes kapsamlı bir okuma yükü yürütmek zorundadır ve aslında yazar romanlarındaki imaları ve alıntıları genç okurlar için "kitap ipuçları" olarak anlar (alıntı Heber 2010, 191).

Kaynakça

Birincil literatür

Bauer, Michael Gerard: *Nennt mich nicht Ismael!* [Bana İsmail deme] Çevirmen Ute Mihr. Ill. v. Peter Schössow. 6. Baskı Münih: dtv 2012. (Lisarow 2006).

Broş, Heidemarie: *Schilly-Billy Superstar*. Münih: Hase und Igel [Tavşan ve Kirpi] 2010. (Münih 2009). Chidolue, Dagmar: *Der Schönste von allen* [Herkesten Yakışıklı] Weinheim, Basel: Beltz ve Gelberg 1995.

Dahl, Roald: *Matilda*. Çevirmen Sybil Kontes Schönfeldt. 17. baskı Reinbek: Rowohlt 2012. (Londra 1988).

Funke, Cornelia: *Tintentod* [Mürekkep Ölüm]. Yazarın illüstrasyonu.. Hamburg: Cecilie Dressler 2007.

Hoffmann, E.T.A. : *die Searpions-Brüder* [Serapions Kardeşler]. Ursula Segebrecht'in yardımıyla Wulf Segebrecht tarafından düzenlenmiştir.. Frankfurt a. M. : Deutscher Klassiker Verlag 2008. (Berlin 1819–21).

Lawrence, David / Durand, Delphine: *Der Käferjunge* [Böcek Çocuk] Çevirmen Wolfram Sadowski. Münih: Middelhaue 2000. (New York 1999).



Lindgren, Astrid: Kalle Blomquist. Çevirmen Cäcilie Heinig / Karl Kurt Peters. Hamburg: Oetinger 1996. (Stockholm 1946).

Malerba, Luigi: Der gestiefelte Pinocchio [Çizmeli Pinokyo]. Çevirmen Burkhart Kroeber. Hasta V. Rotraut Susanne Berner. Mühnik: dtv 2001. (Roma 1977).

Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und die Tieferschatten [Riko, Oskar ve Derin Gölgele]. Peter Schössow'un ilüstrasyonuyla. Hamburg: Carlsen 2008.

Walbrecker, Dirk: Eine rätselhafte Verwandlung [Greg'in Esrarengiz Değişimi]. Reinbek: Rowohlt 2004.

Metinlerarasılık Teorisi

Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013.

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ders./Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 31–47.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

Modick, Klaus: Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne. In: Wittstock, Uwe (Hrsg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam 1994, S. 160–176.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Ders. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985 a, S. 1–30.

Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Broich, Ulrich/Ders. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985 b, S. 52–58.

Scheidung, Oliver: Intertextualität. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 53–72.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn: Schöningh 1998.



Suerbaum, Ulrich: Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 58–77.

Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Metinlerarasılık

Abraham, Ulf: Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule. Berlin: Erich Schmidt 2012.

Altgeld, Jan-Martin: Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' "Wilde Reise durch die Nacht" und "Die Stadt der Träumenden Bücher". Berlin: wvb 2008.

Deist, Tina: Homo Homini Lupus. Zur Markierung von Intertextualität in William Goldings Gruppenrobinsonade Lord of the Flies. In: Bieber, Ada/Greif, Stefan/Helmes, Günter (Hrsg.): Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 55–74.

Ewers, Hans-Heino: Kinder, die nicht erwachsen werden. Die Geniusgestalt des ewigen Kindes bei Goethe, E. T. A. Hoffmann, J. M. Barrie, Ende und Nöstlinger. In: Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Hg. v. Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung Frankfurt. Weinheim, Basel: Beltz 1985, S. 42–70.

Franz, Kurt: Neuere Tendenzen in der Kinderlyrik. In: Beiträge Jugendliteratur und Medien 2005, H. 1, S. 3–13.

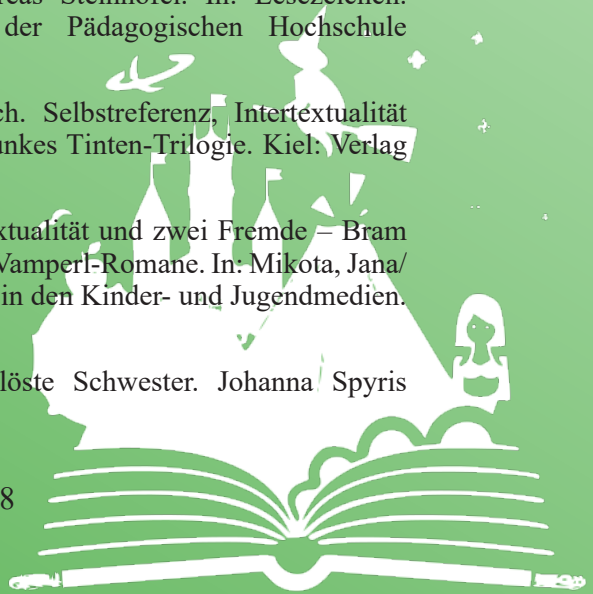
Friede, Susanne: Carlo Collodi, Pinocchios Abenteuer (1883). In: Bräuer, Christoph/Wangerin, Wolfgang (Hrsg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein 2013, S. 229–242.

Härle, Gerhard/Rank, Bernhard: "Sobald ich schreibe, beziehe ich Stellung." Interview mit Andreas Steinhöfel. In: Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg 2005, H. 16, S. 7–39.

Heber, Saskia: Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie. Kiel: Verlag Ludwig 2010.

Hepp, Oliver: Kindgerechte Intertextualität und zwei Fremde – Bram Stokers Dracula und Renate Welshs Vampirel-Romane. In: Mikota, Jana/Planka, Sabine (Hrsg.): Der Vampir in den Kinder- und Jugendmedien. Berlin: Weidler 2012, S. 59–71.

Hurrelmann, Bettina: Mignons erlöste Schwester. Johanna Spyris



'Heidi'. In: Dies. (Hrsg.): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 191–215.

Just, Martin-Christoph: *Harry Potter – Ein postmodernes Kinderbuch!*? In: Garbe, Christine/Philipp, Maik (Hrsg.): *Harry Potter – Ein Literatur- und Medienereignis im Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Hamburg: LIT 2006, S. 49–71.

Karg, Ina/Mende, Iris: *Kulturphänomen Harry Potter. Multiadressiertheit und Internationalität eines nationalen Literatur- und Medienevents*. Göttingen: V&R 2010.

Kähler, Kristina: Ein Schatz, den es zu heben gilt! Intertextualität als textuelles Angebot in Mats Wahls 'Winterbucht'. In: *kj&m* 2009, H. 2, S. 65–70.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Im Dschungel des Texts. Kiplings Dschungelbücher und das Prinzip der asymmetrischen Intertextualität. In: Ewers, Hans-Heino/Dolle-Weinkauff, Bernd/Pohlmann, Carola (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2000/2001*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2001, S. 42–61.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2012.

Lange, Günter: Das Sams und das fremde Kind. In: *Volkacher Bote* 2000, H. 71, S. 12–17.

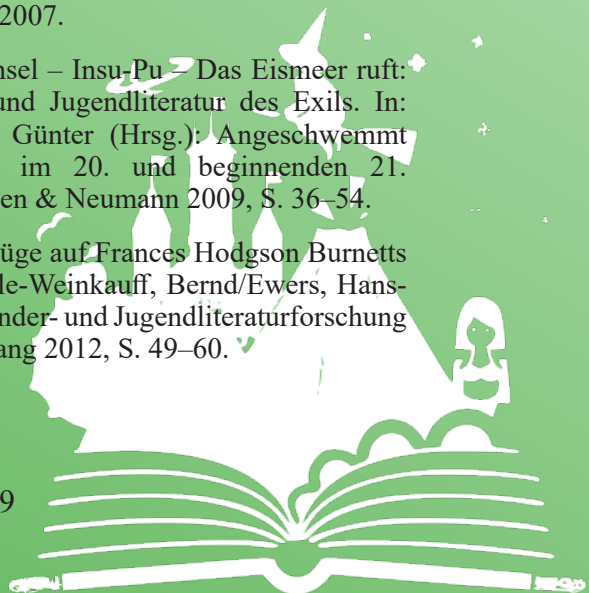
Lange, Günter: *Paul Maars Kinder- und Jugendbücher in der Grundschule und Sekundarstufe I*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2007.

Lembke, Gerrit (Hrsg.): *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R 2011.

Maar, Paul: *Vom Lesen und Schreiben. Reden und Aufsätze zur Kinderliteratur*. Hamburg: Oetinger 2007.

Mikota, Jana: Die Kinder auf der Insel – Insu-Pu – Das Eismeer ruft: Die Robinsonade in der Kinder- und Jugendliteratur des Exils. In: Bieber, Ada/Greif, Stefan/Helmes, Günter (Hrsg.): *Angeschwemmt – Fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 36–54.

Oppermann, Eva: Intertextuelle Bezüge auf Frances Hodgson Burnetts Roman *The Secret Garden*. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino/Pohlmann, Carola (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2011/2012*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012, S. 49–60.



O'Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg: C. Winter 2000.

Payrhuber, Franz-Josef: Jugendtheaterstücke der Gegenwart. Zwölf Unterrichtsmodelle zur Jungen Dramatik für die Sekundarstufen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2012.

Penke, Niels: "...in deinen schrecklichen Büchern". Intertextualität, literarische Wertung und Lesesozialisation in Angela Sommer-Bodenburgs Der kleine Vampir. In: interjuli 2015, H. 2, S. 25–44.

Petzold, Dieter: Wunscherfüllung und Subversion: Roald Dahls "Matilda", ein Märchen nach Dickens? In: Fundevogel 1995, H. 116, S. 11–21.

Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. 14. erw. Aufl. Kassel: Muriverlag 2006.

Schikorsky, Isa: Kinder- und Jugendliteratur. Köln: DuMont 2003.

Schilcher, Anita: Vier Freunde auf Schatzsuche. Ein moderner Jugendroman in der Tradition klassischer Abenteuerliteratur. In: Praxis Deutsch 2003, H. 177, S. 26–31.

Schotte, Marcus/Wiggers, Laura: Sherlock Holmes lebt! Intertextualität im Kriminalroman für Kinder und Jugendliche. In: interjuli 2012, H. 1, S. 66–85.

Schwahl, Markus: Polyphone Helden. Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. In: kjl&m 2012, H. 3, S. 64–68.

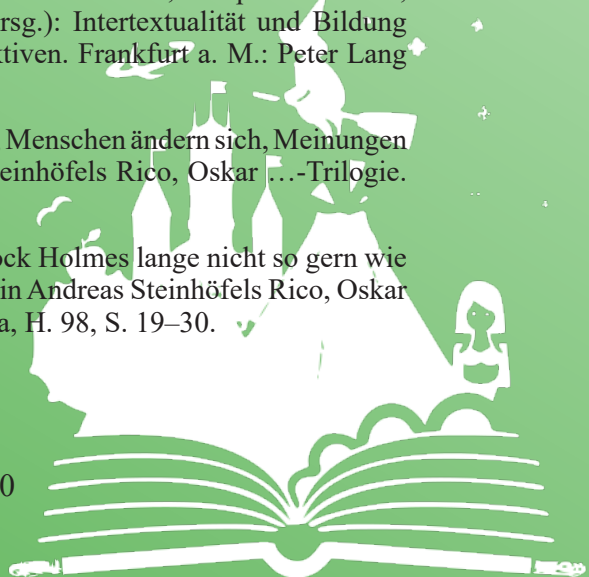
Siebeck, Anne. Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur. Marburg: Tectum 2009.

Weinkauff, Gina: Intertextualität in Kästners Emil und die Detektive. In: Erich-Kästner-Gesellschaft (Hrsg.): Erich-Kästner-Jahrbuch. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 203–214.

Weinkauff, Gina: "Wenn die Kinder artig sind...". Doppelsinnigkeit und Intertextualität im Bilderbuch. In: Olsen, Ralph/Petermann, Hans-Bernhard/Rymarcyk, Jutta (Hrsg.): Intertextualität und Bildung – didaktische und fachliche Perspektiven. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006, S. 103–127.

Wicke, Andreas: "Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich". Familie in Andreas Steinhöfels Rico, Oskar ...-Trilogie. In: interjuli 2012, H. 2, S. 39–58.

Wicke, Andreas: "Ich mochte Sherlock Holmes lange nicht so gern wie Miss Marple". Intertextuelle Spuren in Andreas Steinhöfels Rico, Oskar ...-Krimis. In: Volkacher Bote 2013 a, H. 98, S. 19–30.



Wicke, Andreas: "Scharfsinn und Spieltrieb". Intertextueller Literaturunterricht am Beispiel von Paul Maars Eine Woche voller Samstage. In: Literatur im Unterricht 2013 b, H. 1, S. 1–14.

Wicke, Andreas: Mit dem goldenen Ticket von Nimmerland nach Oz. Intertextualität und Fantastik in Andreas Steinhöfels "Der mechanische Prinz". In: Praxis Deutsch 2014, H. 247, S. 26–32.

Wicke, Andreas: Zwischen RAF und Romantik. Paul Maars "Eine Woche voller Samstage". In: Emde, Oliver/Möller, Lukas/Ders. (Hrsg.): Von "Bibi Blocksberg" bis "TKKG". Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Opladen, Berlin, Toronto: Budrich 2016, S. 161–174.

Wicke, Andreas: "Mönschsein ist gut", sagte Herr Bello. "Aber Hundsein ist auch gut." Mensch-Tier-Perspektiven in Paul Maars Herr Bello-Trilogie. In: Ders./Roßbach, Nikola (Hrsg.): Paul Maar. Studien zum kinder- und jugendliterarischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 121–138.

Wicke, Andreas: "Der Vergleich mit Sherlock Holmes liegt doch nahe". Intertextualität und Spannung in dem Hörspiel Die drei ??? – Botschaft aus der Unterwelt. In: Eggers, Michael/Hamann, Christof (Hrsg.): Komparatistik und Didaktik. Möglichkeiten des Vergleichs im Literaturunterricht. Bielefeld: Aisthesis 2018, S. 259-276.

Wrobel, Dieter: Kinder- und Jugendliteratur nach 2000. In: Praxis Deutsch 2010, H. 224, S. 4–11.

İlk yayımlama: 09.12.2016

Almancadan Türkçeye Çeviren: Rüya Tunçel

Çeviri Editörü: Hikmet Asutay

Kaynak Metin: (Çevrimiçi) <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/1840-intertextualitaet-in-der-kinder-und-jugendliteratur>, 04.04.2021



KİTAP TANITIMI



Almanya'daki Çocuk Kitabı Piyasasında
“Fantastik”
Türüne Dair Yenilikler: Barbara Rose'dan
Das Bücherschloss - Das Geheimnis der magischen
Bibliothek (2021)

Manuela Volz

Barbara Rose tarafından kaleme alınan Das Bücherschloss – Das Geheimnis der magischen Bibliothek (Cilt 1) [Kitap Şatosu – Kütüphanenin Büyülü Sırrı] başlıklı yapıt, 2021 yılında Loewe Yayınevi tarafından basılmıştır. Bu kitap 8 yaş ve üstü tüm çocuklar için fantastik bir macera serisinin ilk cildir.

Kitap, babası Profesör Librum (adından anlaşıldığı gibi tam bir kitap kurdu!) ve sincap Lotti ile küçük bir şehrin apartman dairesinden taşradaki eski bir şatoya taşınan dokuz yaşındaki Becky’i konu alır. Becky, Lotti ve onun yeni arkadaşı hizmetçinin oğlu Hugo, köpeği Watson ile birlikte kalede eski, tozlu bir kütüphane keşfederler. Çok geçmeden kütüphanenin sihirli güçleri olduğunu ve çok çeşitli nesnelerin içinde canlanıp konuşabildiğini fark ederler. Çıngıraklı şövalye zırhı Ferdinand von Schwertfeger, konuşurken “Ö”ye ilgi duyar ve bu nedenle insana ister istemez “Drei Chinesen mit dem Kontrabass”¹ şarkısını anımsatır. Buna, dilinden komik kedi atasözlerini düşürmeyen ve inandırıcı konuşmasıyla bilinen şatonun kedisi Pepper’in yanı sıra, bir resimden canlanan Kontes von Spisenat,

1 Ç.N.: “Drei Chinesen mit dem Kontrabass” [Kontrbas ile üç Çinli] başlıklı şarkıdaki sözler sırasıyla sesli harfleri değiştirerek söylenir. İlgili şarkıya aşağıdaki bağlantıdan erişebilirsiniz: <https://www.youtube.com/watch?v=9C2cLTif4QU> , (Çevrimiçi), 27.11.2021



küçük bir ejderha ve taştan bir sümük adam da dâhildir. Hepsî kitapları yavaş yavaş toza dönüşen sevimli çocuk kütüphanesini kurtarmayı başaracak kızın Becky olduğunu umut ederler. Çünkü kitapları artık hiç kimse okumak istemez.

Sadece fantastik dünyaları ve maceraları okumayı seven bir çocuk, kütüphaneyi harabeye dönmekten kurtarabilir. Ancak Becky yanlış adres gibi görünür: Kitapları sevse de masalları veya “aptal kız kitapları” gibi “çocukça şeyleri” sevmez. Babasıyla birlikte keşfettiği öğretici kitapları ve bilimsel çalışmaları okumaktan hoşlanır. İlk başlarda Becky, şatodaki gizemli ve büyülü olaylara mantıklı bir açıklama bulmaya çalışır. Ancak çok geçmeden mantıksal düşünme becerilerinin kendisine yardımcı olmayacağını anlar, kendini hızlıca fantastik okuma dünyasına bırakır. Ayrıca bu süreçte okur, Becky’nin masallar ve maceralar gibi “kurgulanmış” hikâyelere neden yüz çevirdiğini de öğrenir. Annesi eskiden ona kitap okur ve fantastik hikâyeleri onunla birlikte yaşardı. Ama Becky için çocuk kitapları okumak, annesini bir araba kazasında kaybettikten sonra acı verici bir hal alır. Hugo da ebeveynlerinin boşanmasından mustarıptır ve söylediğine göre kitap okuyarak, suçluluk duygusundan kurtulmanın bir yolunu bulur. Anne, baba kaybı, ebeveynlerin boşanması gibi bu zor konular kitaplarda sadece yüzeysel olarak ele alınmakta ve başkahraman ilk reddedilişten sonra kendini yeniden kitapların fantastik dünyasına çok hızlı bir şekilde bırakmaktadır.

Genel anlamda kitaptaki karakterler hakkında az şey öğrenilir. Hikâyenin akışı o kadar hızlı ilerler ki okur Becky, Hugo veya kütüphanedeki büyülü konuşan nesnelere hakkında biraz daha fazla şey öğrenmeyi arzular. Hatta Becky ve Hugo arasındaki dostluğun nasıl geliştiğini görmeden dost olduklarına şahit oluruz. Belki yayımlanmış olan 2. ciltteki kahramanlar hakkında daha fazla şey öğreneceğizdir.



1. ciltte Becky ve Hugo'nun gerçek günlük yaşamı, eylemin odak noktası ve sihirli nesnelere ve insanların belirlediği yer olsa da kitabın sonunda Becky ve arkadaşlarının kitaplardan daha fazla sihirli varlık kurtarmak için büyülü paralel dünyanın bir kapısından içeri girmeleri gerektiğini öğrenirsiniz. Yani bir sonraki macera belli, bu sefer sıra öteki dünyada...

Hikâye, fantastik ve fantezi eserlerle koşutluk gösterir. Zaman zaman bize Michael Ende'nin Bitmeyecek Öykü'sünü anımsatır. Bu kitapta da bir hayal gücü kaynağı olarak önemli görülen okuma eylemi konu edilir ve bu durum çocuklara özel değildir. Aynı zamanda kitaptaki başkahraman, kitabı okuyarak büyülü bir fantastik dünyaya giriş yapar. Ayrıca burada da sadece bir çocuk, fantastik dünyayı ve karakterlerini sonsuza dek yok olmaktan kurtarabilir. Devamında kimi kesitler, örneğin peri masalları ve içerdikleri rol modelleri hedef alındığında, fantastik maceraya dâhil olan Shrek'i andırır. Örneğin Becky, Pamuk Prenses'i okurken kötü kraliçeyle karşılaştığında, aslında o kadar da kızgın değil; aksine zavallı pamuk prensesi tekrar elma ile zehirlenmek zorunda kalmaktan sıkılmış görünür. İç çekerek, "Ama herkesin üstlendiği bir görevi vardır, Becky'nin de öyle" diye ekler. Fakat Becky, aynaya sürekli olarak güzellik sorusunu sormanın "aptalca" olduğunu çünkü bunun "hiçbir öneminin olmadığını" eleştirir. Bu noktada Becky aklınızdan geçenleri söyler ve onun bakış açısından hareketle başka masalları da eleştirel bir şekilde sorgulamak istersiniz.

Kitap hoş ve akıcı bir şekilde okunuyor, atlamak isteyeceğiniz uzun bölümler yer almıyor. Çünkü olaylar çok hızlı bir şekilde ilerler. Güzel ve yumuşak çizimler metni destekler, metindeki insan figürlerine ve sihirli figürlere biçim verir.

İncelediğimiz kitap tanıdık motiflerle de olsa, genel olarak genç okuyucuları okumaya heveslendiren ve kitapların büyülü



dünyasında fantastik bir yolculuğa çıkaraneğlenceli, heyecan verici bir kitaptır. Konunun içerik olarak biraz zenginleştirilebileceğini söyleyebilirim ki umarım 2. ciltte bu gerçekleştirilmiştir. Ayrıca ölüm, boşanma gibi acı verici deneyimler biraz olsun bu ciltte konu edilmeye çalışılmıştır. Böylece çocuklara okuma ya da hikâye anlatmanın üzücü, acılı zamanlarda rahatlık sağlayabilecek bir şey olduğunu gösterilmeye çalışılmıştır.

Kaynakça

Barbara Rose (2021). Das Bücherschloss (Band 1) - Das Geheimnis der magischen Bibliothek, 1.baskı, 160 sayfa, resimleyen Annebelle von Sperber, Loewe Yayınevi.

https://www.loewe-verlag.de/titel-0-0/das_buecherschloss_band_1_das_geheimnis_der_magischen_bibliothek-9887/

Almancadan Çeviren: Enise Eryılmaz



ÖYKÜ ÇEVİRİLERİ

Momotaro'nun Macerası



Yüzlerce yıl önce dürüst bir oduncu ve eşi birlikte yaşamış. Oduncu, güzel bir sabahta çalı çırpı toplamak için budama bıçağını da alıp ormana, eşi de kirli çamaşırları yıkamak için dereye gitmiş. Oduncunun eşi, dereye vardığında akıntıya kapılmış bir şeftali görmüş. Oduncu eve döndüğünde yesin diye şeftaliyi dereden çıkarmış ve eve götürmüştü.

Eşi ormandan döndüğünde şeftaliyi yemesi için onu sofraya davet etmiş. Şeftaliyi tam önüne koyduğunda meyve ikiye bölünmüş ve içinden ağlayan bir bebek çıkmış. Yaşlı çift, bebeği sahiplenmiş ve kendi çocukları gibi büyütmüş. Bebek, şeftaliden doğduğu için de adını Momotaro¹ koymuşlar.

Momotaro büyüdükçe diğer çocuklara kıyasla çok güçlü ve cesur olmuş. Günlerden bir gün ailesine:

“Devlerin adasına gideceğim ve orada sakladıkları hazineleri buraya getireceğim. Benim için dua edin ve yolculuğum için bana biraz pirinç keki hazırlayın.” demiş.

Bunu üzerine yaşlı çift pirinçleri öğütüp onun için pirinç keklerini hazırlamış. Momotaro ise çok sevdiği ailesi ile vedalaşıp 1 Japoncada “Momo” şeftali anlamına gelmektedir. “Taro”nun ise güçlü, kahraman, maskülen anlamları vardır ve genellikle en büyük oğulların isimlerine eklenen bir ek olarak kullanılmaktadır.

mutlu bir şekilde yolculuğa çıkmış Yolculuğu sırasında ona “Kia! Kia! Kia! Nereye gidiyorsun Momotaro?” diye seslenen bir maymuna rastlamış.

“Hazinelerini almak için devlerin adasına gidiyorum.” diye cevap vermiş Momotaro.

“Kuşağında ne taşıyorsun Momotaro?”

“Japonya’da bulabileceğin en güzel pirinç keklerini.”

“Eğer keklerinden bir tanesini bana verirsen seninle gelirim.” demiş maymun. Böylece Momotaro pirinç keklerinden bir tanesini maymuna vermiş. Maymun da Momotaro’nun peşine takılmış. Beraber biraz ilerlediklerinde karşılına bir sülün çıkmış.

“Ken! Ken! Ken! Nereye gidiyorsun efendi Momotaro?” diye seslenmiş sülün.

Momotaro maymuna verdiği cevabın aynısını sülüne de vermiş. Sülün de pirinç keklerinden istemiş. Momotaro sülüne pirinç kekini verdiğinde sülün de onu takip etmeye başlamış. Bundan kısa bir süre sonra bir köpekle karşılaşmışlar.

“Hav! Hav! Hav! Yolun nereden geçecek efendi Momotaro? diye sormuş köpek.

“Hazinelerini almak için devlerin adasına gidiyorum.”

“Eğer o güzel kokan pirinç keklerinden bir tanesini bana verirsen seninle gelirim.” demiş köpek.

“Elbette verebilirim.” demiş Momotaro. Böylece maymun, sülün ve köpek onu takip ederken Momotaro yola devam etmiş.





Devlerin adasında vardıklarında sülün kale kapsının üstünden uçarak maymunsa tırmanarak geçmiş. Bu sırada Momotaro ile köpek, ana kapıyı zorlayarak açmış. Böylece hepsi kaleye girebilmiş. Hep beraber devlerle savaşmış onları kaçırmayı başarmışlar ve dev kralını tutsak etmişler. Bunun üzerine devler, Momotaro'yu hükümdar olarak kabul etmiş ve sakladıkları hazineleri ona teslim etmiş. Bu hazineler arasında; gümüş ve altının dışında sahibini görünmez

yapan ceketler ve şapkalar, denizin gelgitini kontrol edebilen mücevherler, parfümler, zümrütler, kehribarlar ve kaplumbağa kabukları varmış. Bunların hepsi devleri fetheden Momotaro'nun önüne serilmiştir.

Böylece Momotaro eve ganimetlerle dönmüş ve ailesini kalan hayatları boyunca mutlu ve bolluk içinde yaşatmış.

Yazar: Algernon Bertram Freeman-Mitford

İngilizceden Türkçeye Çeviren: Burak Özkaracahisar

Düzeltilen: İrem Tunay

Kaynak Metin: (Çevrimiçi) [https://gutenberg.org/](https://gutenberg.org/files/13015/13015-h/13015-h.htm)

[files/13015/13015-h/13015-h.htm](https://gutenberg.org/files/13015/13015-h/13015-h.htm), 22.11.2021

Prensesi Kurtarmak İsteyen Ejderha

Bir zamanlar dağların ötesindeki bir denizin kıyısında uzanan bir krallık vardı. Bu krallıkta farklı türden ejderhalar uyum ve huzur içinde yaşamaktaydı. Bazıları bu kadar çok farklı ejderha halkının birlikte yaşamasından dolayı zorluklar yaşanacağını düşünüyordu. Örneğin, güneyin ateş ejderhaları, yüksek kuzeyin buz ejderhalarıyla geçinemez ya da kanatsız ve ağır olan taş ejderhalarıyla, neredeyse hiç yere ayak basmayan gök ejderhalarının anlaşması beklenemezdi. Ancak bugüne kadar birkaç olay haricinde hiç de sorun çıkmamıştı. Draconis`e her kim taşındıysa burada onu nelerin beklediğini bilirdi. Bir ejderhanın, bu şehirde mutluluğu bulması için başkalarına karşı açık sözlü olması gerekirdi.

Bir gün şehirde korkunç bir olay oldu. Güzelliği yüzünden yanındaki yıldızların bile sönük kaldığı gök ejderhası olan prenses, ejderhaların baş düşmanı olan insanlar tarafından kaçırılmış ve gizli bir yere kilitlenmişti.

Bu durum üzerine tüm Draconis sakinleri arasında bir panik havası esmeye başladı. Ejderha prensesi, gelecekte tüm ejderhaların hükümdarı olacaktı. Bu yüzden ona yapılan bu saldırı herkese karşı yapılmıştı. Bunun yanı sıra ayrıca çok sevilirdi ve sayısız hayranları vardı. Çaresiz olan ebeveynleri, kızlarının kurtarıcısına büyük bir ödül vaat etti. Bu ödül elbette zenginlik değildi çünkü ejderhalar asla hazinelerinden vazgeçmezlerdi. Onun yerine ejderha prensesini kurtaran, onunla evlenmeye hak kazanacaktı. Sayısız seveni olduğu için çok hızlı bir şekilde bu maceraya atılmak isteyen yüksek motivasyona sahip gönüllüler ortaya çıktı. Ejderha ebeveynlerinin çocuklarına çok sık verdiği bir isim olan Draco kesinlikle o gönüllü kahramanlardan biri

değildi. Neredeyse üç yüz yaşında olmasına rağmen hâlâ ailesinin mağarasında yaşamaktaydı. Ailesine sıkça söylediği gibi “kendi yolunu bulması” ve “geleceği hakkında kesin fikirler” geliştirmesi gerekmekteydi. Ve bu fikirleri kendi odasından başka nerede daha iyi geliştirebilirdi ki?

Ama bir gün annesinin sabrı tükenmişti. Bu yüzden onu evden atmak için önüne gelen bu fırsatı hemen değerlendirmek istedi.

“Draco, kaçırılan prensesin haberi aldın değil mi?”

Draco evet anlamında homurdandı ancak “Altın Zincirlerde Mükemmel İşlenmiş Olan Yakutlar” başlıklı dergisinden başını kaldırmadı.

“Sen de yola çıkmayı düşünmez misin? Mutluluğunu bulmak ve kendi odandan başka bir yer görmek istemez misin?”

Draco'nun olumsuz bir şekilde homurdanması üzerine, annesinin sabrı taşı ve:

“Tamam genç oğlan, gel seninle açık açık konuşalım. Baban ve ben seni artık evimizde bedavaya beslemek istemiyoruz. Ya kendine bir iş ararsın ya taşınır ve kendi servetini kendin toplarsın ya da bu fırsatı değerlendirir ve zengin bir prensesle evlenip hayatının geri kalanında saçmalıklarını o şekilde karşılırsın!” dedi.

Draco ise buna itiraz ettiğini belirtmek için homurdandı ve bu işe yaramayınca kendisini rahat bırakana dek annesini görmezden geldi. Ancak tüm bu çabalar boşunaydı. Draco, dünyadaki kaderini bulmak için yola çıkmak zorunda kaldı. Elbette bunun için önce prensesi kurtarması gerekiyordu çünkü dürüst ve sıkı bir çalışma ile prensesi kurtarıp prens olma arasında seçim yapmak durumunda kalmıştı ve hangisini önce seçeceğini

açıkça ortadaydı. Ve ne yazık ki böyle bir kurtarma operasyonu o kadar da kolay değildi.

Birincisi, hayatını lüks içinde geçirmek düşüncesi, Draco'nun karşısına inanılmaz sayıda bir rekabetçi çıkardı. İkincisi, kimse insanların prensesi nereye götürdüğünü bilmiyordu. İnsanların birçok şehri vardı ve bunlar iyi bir şekilde korunmaktaydı. Bunların hepsini kontrol etmek bir ejderha için tehlikeli olurdu. Ancak Draco, yola çıkan diğer ejderhaların aksine, uzun yıllara dayanan strateji oyunları deneyimi avantajına sahipti. Böylesine bir arayış için hazırlıksız yola çıkılamayacağını farkındaydı. Bu gibi durumlarda çoğunlukla yardımcı olabilecek bir kahin, bir falcı veya iyi bir peri vardı. Ancak kendisinin en büyük dezavantajı, şehrin dışına hiç çıkmamış ve dünyayı tanımamış olmasıydı. Ayrıca, güçlü bir ejderha da değildi, vücudu hep sancılandığı için sık sık durup dinlenmek zorunda kalıyordu. Tüm bunlar yüzünden yolculuğu oldukça yavaş ilerlemekteydi.

Ama çok şanslı biriydi çünkü yolda tesadüfen bir peri köyüne rastlamıştı. Ve bu gerçekten büyük bir tesadüf sayılırdı çünkü peri köyleri çok küçük ve ejderhalar da oldukça büyüktü. Bu durumdan korkmuş olan köyün perileri biraz sakinleştikten sonra ona yakınlarda bulunan bir çölden ve orada ona yardım edebilecek bir Sfenksten* bahsettiler. Sonuçta kimse evinizi basit bir tekmeyle yıkabilecek bir canavardan bilgi saklamak istemezdi.

Draco onlara teşekkür ederek yoluna devam etti. Çöle vardığında, oldukça hızlı bir şekilde girişinde bir Sfenksin yer aldığı tapınağı buldu ve yere indikten sonra şöyle dedi:

“Selam olsun bilge Sfenks! Ben sadece cevaplar arayan basit bir gezginim.”

Draco genelde bu şekilde konuşmazdı ancak şu an şehrini kurtarmak, zengin olmak ve rahat bir hayat sürmek için görev

başında bulunuyordu. Ayrıca karşısındaki de yaşlı ve efsanevi bir yaratıktı. Bu yüzden konuşma şeklini biraz abartma gereği duymuştu.

“Seni selamlıyorum gezgin!” diye yanıt verdi Sfenks ve şöyle devam etti: “Tapınağın sırlarını çözmek ve hazinesine sahip olmak istiyorsan, ilk önce bilmecemi çözmek zorundasın. Eğer çözemersen...”

“Bir dakika,” diye araya girdi Draco. “Ben asla tapınağa girmek istediğimi söylemedim ki. Sadece bir şey öğrenmek istiyorum.”

Bu durum üzerine Sfenks hayal kırıklığına uğradı ama sonra bir anda yine yüzü yine aydınlandı.

“Tamam o halde. Arzu ettiğin bilgiyi öğrenmek istiyorsan ilk önce bilmecemi çözmek zorundasın. Eğer...”

“Sfenkslerin bilgi vermek için bilmeceler oluşturabileceği nerede yazıyor?” diye Sfenks’in sözünü kesti Draco.

Sfenks sıkıntılı bir şekilde iç geçirerek, “Bak, yüzlerce yıldır kimseye bilmece sormadım. Görünüşe bakılırsa artık antik tapınaklar çok da popüler değiller. Benim hayattaki yegane yaşama amacım bilmeceler sormaktır. Bu yüzden lütfen bana bir iyilikte bulun ve bu oyunu benimle oyna,” dedi.

“Peki, peki. Hadi sor bakalım o halde şu bilmeceyi.”

“İşte bu harika. Anlayacağın üzere uzun zamandır birçok bilmece bulmak için zamanım oldu. Sanırım bir ejderha için en uygun olanını buldum.”

Derin bir nefes aldıktan sonra etrafa yankılanan bir sesle konuşmaya başladı:

Yiyecek alırsam, çoğalırım,

ama canlı olarak sayılmam.

Eskiden yıldırımlarla birlikte gelirdim,

ama şimdi ise insanlar beni arkadaş olarak kazandı.

Hem hayat, hem ölüm getiririm,

sefaleti hem veririm, hem alırım,

bazen farklı renkler giyerim,

ve benim yeteneğimi kullanan herkes refaha kavuşur.

Sfenks bilmecesini sorduktan sonra ona beklenti dolu bakışlarla: “Eeee, neyim ben?” diye sordu.

Draco bir pençesini havaya kaldırdı: “Bir dakika, daha düşünüyorum. Hmm, hayır, bu hiç mantıklı değil.”

Sfenks heyecandan kıkırdadı ve başını neşeli bir şekilde ileri geri salladı.

“Hem hayat, hem ölüm getiririm,” diye mırıldandı Draco. “Yıldırım ile ilgili kısmı tekrar duyabilir miyim?”

“Cevabı ateş,” diye patlayıverdi bir anda Sfenks.

Draco ona şaşkın şaşkın bakarak: “Bilmeceyi benim çözmem gerektiğini düşünüyordum.” dedi.

“Evet, aslında öyleydi ama senin cevap vermen çok uzun sürdü.”

“Cevabımı hemen söylediğimiz bilmeceleerin ne anlamı var ki?”

“Mantıklı olduğunu düşünüp düşünmediğini merak etmişim.”

Draco tekerlemeleri tekrar hatırlamaya çalıştı. “Evet, mantıklı. Ama neden bunun bir ejderha için en uygun bilmece olduğunu düşündün?”

Şimdi şaşkın şaşkın bakma sırası Sfenks'teydi. “Ahh, çünkü ateş ve ejderhalar yani... hep birlikte dirler... yani bu çok mantıklıdır.”

Draco öfkeli bir şekilde nefes aldı ve: “Yani sırf biri ejderha olduğu için ateş püskürtmek zorundadır, öyle mi?”

“Hayır, hayır, elbette değil,” diyerek karşılık verdi Sfenks. “Ama sen bir ateş ejderhası olarak...”

“Peki sana benim bir ateş ejderhası olduğumu düşündüren şey nedir?”

“Eee, senin kırmızı pulların var ve...”

“Ve bu da elbette benim ateş püskürtebildiğim anlamına gelir öyle mi? Anladım seni. Tüm kırmızı ejderhalar elbette ateş ejderhası olmalıdır!”

“Ben sadece renginden dolayı öyle olduğunu...”

“Kırmızı pullarımı bir yıldırım ejderhası olan annemden aldım ama ben de babam gibi bir buz ejderhasıyım,” diye cevap verdi Draco.

“Ben bunun böyle olabileceğinin düşünmemişim.”

“Başka nasıl olabilir ki?”

“Bak, ben düşündüm ki...”

“Tüm ateş ejderhalarının yeşil veya kırmızı, tüm buz ejderhalarının mavi veya beyaz ve tüm gökyüzü ejderhalarının bir sineğe dahi zarar vermeyen barışçıl yaratıklar olduğunu mu? Elbette hepsi bu şekilde zaten! Bizi yakaladın, dünyamız tam da bu kadar basittir işte.”

“Dinle bak. Çok üzgünüm. Seni incitmek, aşağılamak istemedim.”

“Senin gerçekten üzgün olduğunu anlayabiliyorum.”

“Gerçekten üzgünüm. Bak şöyle yapalım. Ben senin sorunu cevaplayayım sen de benim dediklerimi unut, olur mu?”

Draco onun bu önerisini düşündü ve sonunda kabul etti.

“Şehrimizdeki ejderha prensesi insanlar tarafından kaçırıldı. Onu nereye götürmüş olabilecekleri hakkında bir bilgin var mı?”

Sfenks bir pençesini kaldırıp ufuktaki uzak bir noktayı işaret etti. Sonra yine yankılı bir sesle: “Bu yöne doğru uç, istediğini orada bulacaksın.”

“Onun orada olduğunu nereden biliyorsun? Kahinlerin sahip olduğu görme yeteneğine mi sahipsin?” diye sordu Draco.

“Yoooo,” diye itiraf etti Sfenks. “Onu kaçırılanlar tesadüfen bu çölden geçtiler. Tapınağa girmek isteyeceklerini umuyordum ama yola öylece devam ettiler. Onları gördüğüm için oldukça şanslısın bence.”

Draco ona teşekkür etti ve uçmadan önce şöyle dedi: “Sana daha fazla okumamı tavsiye ederim. Bu tür genellemeler seni oldukça eski kafalı gösterebilir.” Sonra havaya yükselerek kaçırılan prensesi aramak için yola koyuldu.

Üç günlük bir yolculuktan sonra Draco insanların şehrine ulaşmayı başardı. Tabii buna her ne kadar yolculuk denilebilirse... Çünkü Draco yolculuğunun neredeyse her anında molalar vermişti ve sadece kalan zamanlarda yolculuk yapabiliyordu. Ulaştığı şehir aslında pek de bir şehre benzemiyordu. Daha çok etrafında kampların kurulu olduğu büyük bir kuleyi andırıyordu. Prenses muhakkak bu kulede esir tutuluyordu. Draco bir an düşündükten sonra en uygun olanının direkt saldırıya geçmek olduğunu düşündü. Belli ki kulenin çevresi ejderhaları uzak tutmak için tasarlamıştı ancak bu savunma sadece ateş ejderhalarına karşı işe yarardı. Bu yüzden Draco'nun avantajı büyüktü. Hatta kulenin çatısından aşağıya inen su akıntıları ona buz ejderhası olarak çok yardımcı olacaktı. Şehirdeki insanlar Draco'nun şehre girmesini engellemek için bir barajı yıkmış ve tüm şehrin su ile kaplanmasını sağlamışlardı. Ancak Draco, bir buz ejderhasıydı ve her yeri buz dağına çevirerek bu sorunun da üstesinden gelmişti. Bu esnada tüm bunları yapan şehir halkını şikayet etmek geldi aklına, ancak sonra vazgeçti, çünkü bir Sfenks bile ön yargılı olabiliyorsa, insanlar için hiçbir umut yok demektir.

Draco kuleye girdiğinde, ejderha prensesinin orada olmadığını gördü. Anlaşılan o çoktan kendisini kurtarmıştı bile. Hatta şimdi bunu düşününce çok da mantıklı geldi. İnsanlar kesin olarak her ejderhanın sadece ateş püskürtebildiğine inanıyorsa bir gökyüzü ejderhası olan prensesin kendisini havaya dönüştürebileceğini bekleyemezlerdi ki bu tam da gökyüzü ejderhalarının yapabildiği bir şeydi. Draco'nun prensesi arayış macerası nasıl başladıysa muhtemelen o şekilde de sona erecekti. Büyük ihtimal prenses çoktan Draconis'e dönmüştü bile ve onun bundan haberi bile yoktu. Nasıl haberi olabilirdi ki zaten? Ejderhaların bir haberi bir anda tüm dünyaya duyurma yeteneği yoktu. Draco şimdi mecburen bir iş aramak zorunda kalacağından ve bir servete sahip olamayacağından ötürü dertliydi. Bir an

düşünmeye başladı. Acaba hızlı ve kolay para kazanmanın başka bir yolu daha var mıydı? Sonra aklına harika bir fikir geldi.

Dönüş yolunda Sfenks'i tekrar ziyaret etti. Onun tüm ejderhaların aynı olduğunu düşündüğünü bildiği için bu sefer kendisini ona ateş ejderhası olarak tanıttı. Sfenks ona inandığı için çok şanslıydı gerçekten çünkü Sfenks ona yine aynı bilmeceyi sormuştu. Her ne kadar tapınaktaki hazineyi eve götürmek çok uzun zaman aldıysa da buna kesinlikle değmişti.

Böylece Draco hayatında göstermiş olduğu tek bir çabayla istediği paraya kavuşmayı başarmış, tembel ve mutlu bir hayat sürdükten sonra beş yüz yaşında bu mutlu hikayesi son bulmuştu.

*Sfenks: Yunan mitolojisinde, geçen yolculara birtakım bilmece sorarak bilmeyenleri yuttuğuna inanılan mitolojik canavar

Yazar: Anonim

Çevirmen: Hatice İnci

Düzeltilen: Semanur Öztürk

Resimleyen: Rüveyda İnci

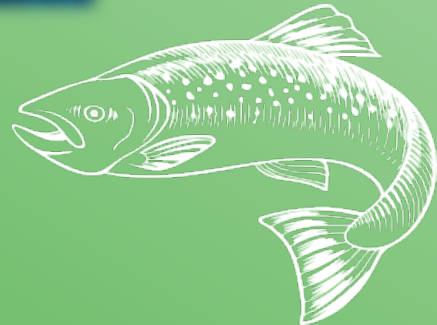
Kaynak Metin: (Çevrimiçi) <https://www.leselupe.de/beitrag/vom-drachen-der-die-prinzessin-retten-wollte-147140/>,

05.07.2021



Alabalık Habercisi

Adım sizin için bir şey ifade etmeyecek. Ama benim profesyonel bir dalgıç olduğumu ve bu nedenle sık sık denizde çalıştığımı bilmeniz önemli. Geçen ay, denize pis suları akıtan yaklaşık on metre derinliğinde bir kanalizasyona daldım. Tam da kalın bir beton boruyu sabitlemek üzereydim ki boru aniden bacaklarımın üzerine yuvarlandı. Denizin dibi yumuşak bir çamur tabakasıyla kaplı olduğu için canım çok yanmadı. Fakat sıkışmıştım, kurtulmam imkansızdı. Yüzeydeki çalışma arkadaşlarıma haber vermek için solunum cihazımdan hava kabarcıkları çıkardım. Ama bottan hiç kimse cevap vermedi. Basınç ölçerim, hava rezervlerimin neredeyse tükendiğini gösterdiğinde paniklemeye başladım. Kurtulmak için çırpındıkça fırlattığım çamur yüzünden su daha da bulanıklaşıyordu.



Sakinleşmeye ve çözüm bulmaya çalışıyordum. Hareket etmeyi bıraktığım için su tekrar berraklaşmaya başladı ve o an hayatımın sürprizini yaşadım. Hemen önümde bir düzine alabalık toplanmıştı, hafifçe sallanan yüzgeçleri pırıl pırıldı, ışık saçıyorlardı. Suyun içinde süzülerek sıra olmuş ve adeta selam durmuşlardı. Tam oradaydı işte! Aniden derinliklerden büyük bir alabalık ortaya çıktı. Başının üzerindeki altın rengi pullar parlıyordu, bir kraliçenin geçit töreni yaptığı gibi büyük bir ihtişamla iki sıra boyunca yüzdü. Balıklar birer birer önünde saygıyla eğildi. Neredeyse nefes almayı unutuyordum, inanılmaz bir sahneydi. Alabalık kraliçesi bana doğru görkemli bir şekilde yaklaştı, yaklaştı, çok yaklaştı. Sonra benimle konuşmaya başladı. Lütfen bana Almanca mı yoksa balık dilinde mi konuştu diye sormayın, ben sadece bana ne dediğini anladım!

“Sana yardım edebiliriz dalgıç.” dedi koca ağzını açarak. Alt çenesi oldukça kavisliydi. “Ama önce beni dikkatlice dinlemelisin ve mesajımızı suyun üzerinde yaşayan diğer insanlara ileteneğine yemin etmelisin.” Beni bu zor durumdan kurtarırsa ona istediği her şeyi yerine getirmek için söz verdiğimi hayal edebilirsiniz! Sonra alabalık kraliçesi bana doğru biraz daha yaklaştı ve doğrudan gözlerimin içine bakabilmek için altın renkli gözünü dalış maskemin camına dayadı. “Dalgıç, çocuğun var mı?” diye sordu. “Hımm... Evet.” diye korkarak kekeledim. “İki tane var, daha küçükler gerçi ama yüzebiliyorlar.”

Kraliçe gözlerini dalış gözlüklerime doğru iyice yapıştırdı. “Artık çocuğumun olamayacağını bil. Balık dostlarımla çoğu çocuk sahibi olmak için mücadele ediyor. Yavru balıklarımız yumurtadan kötü şekilde çıkıyor, küçüklerimizin çoğu garip bir biçimde şekilleri değişerek büyüyor ve hastalanıyor. Bu yüzden halkımız azalıyor. Sorunlarımızın denizimize sürekli dökülen ve atalarımızın daha önce bilmediği tuhaf kokan sulardan



kaynaklandığına çok eminim. Biliyorsun ki biz balıklar çok hassas bir koku alma duyusuna sahibiz. Hayatta kalmamızı tehlikeye sokan garip şeylerin gitgide daha fazla suya döküldüğünü dile getirirken yalan söylemiyorum, bana inanabilirsin. Siz insanların bununla ilgisi olduğunu biliyorum. Bu nedenle insanlara acı çekmemize neden olan şeyleri anlatmalısınız ki bize zarar vermeyi bıraksınlar. Ayrıca bu denizin suyunu içmeye devam etmek ve balık tutmak istiyorsanız, bunu yapmak sizin yararınıza olur.”

Nefesim kesildi; dostça, sempatik bir şey söylemek istedim. Ama solunum cihazındaki ağzımın söyleyebildiği tek şey aptalca bir bahane olmuştu. “Bunu ben yapmadım, alabalık halkının kraliçesi. Ayrıca ben balık yemem, majesteleri.”

Alabalık gülmeye başladı ve bu korkunç kahkahayla alt çenesi inanılmaz kavislendi. Sonra ciddi bakışlarını sertçe bana doğru dikerek beni terslemeye başladı: “Aaa, yardım edemez misin? O zaman söyle bana dalgıç, burada bacaklarını sıkıştıran ağır boruyla krallığımızın merkezine kötü suyu dökme işinin içinde değil misin? Denizimize dökülen, hastalığa neden olan bütün maddelerin kokusunu almıyor musun?”

Artık sesim çıkmıyordu ve havam da kalmamıştı, dalış tüpüm boştu. Kraliçe zor nefes aldığımı fark etti ve balığına bana yardım etmesini emretti. Balık muhafızlar beton boruyu burunlarıyla itmek için toplandılar. Bacaklarımı kurtarmayı başardılar. Çok geçmeden bana eşlik eden alabalık kraliçesinin desteğiyle yukarıya, yüzeye doğru sürükleniyordum. O anlarda “İki çocuğunu düşün.” dediğini duydum. “Denize böyle tuhaf şeyler dökmeye devam ederseniz artık çocuk sahibi olamayacak olan sizin çocuklarınız olabilir! Ne söz verdiğinizi unutmayın, rastladığınız herkese mesajımızı iletin. Sana inanmaları için kafamdaki altın pullarımdan birini çıkar. O benimle gerçekten karşılaştığının kanıtı olacak.”





Suyun yüzeyine ulaştığımda bayılmıştım. Hastaneye götürülmüştüm, yumruğumu çok fazla sıkıtığım için dalgıç kıyafetimi keserek çıkarmak zorunda kaldıklarının daha sonra söylediler. Kendime gelip yavaşça elimi açtığımda güzel, altın renkli balık pulunu gördüm. Yani rüya görmemiştim.

Hastalıktan dolayı izinli olduğum günü birkaç arama yapmaya ayırdım. İlk önce denizdeki profesyonel bir balıkçıyı arayarak alabalıkların git gide daha az avlandığını ve üreme organlarının daha çok zarar gördüğünü anlattım. Sonra Su İdaresini aradım ve bir kimyagerle konuştum. Alabalık kraliçesinin bana söylediği her şeyi doğruladı. Deli olduğumu düşünmesinler diye maceramı kimseye anlatmadım. Kimyager bana hepimizin bilmeden binlerce yapay maddeyi suya karıştırdığımızı açıkladı. Çünkü bunlar çamaşır deterjanı, bulaşık deterjanı, şampuan ve duş jeli, kişisel bakım ürünleri, makyaj malzemeleri, ev veya araba temizliği için kullanılan temizlik ürünleri, el işi malzemeleri gibi evde kullanılan çoğu üründe bulunuyormuş. Atık su arıtma tesislerinin iyi çalışmasına rağmen, tüm bu ürünler kanalizasyon sistemine ve dolayısıyla kısmen denizlere, nehirlere karıştırmış.



Çünkü bu tesislerde yaşayan bakteriler, dışkılarımız veya suyu kirleten yiyecek artıkları gibi doğal maddeleri kolaylıkla parçalayabilmiş. Ancak doğada doğal olarak bulunmayan yapay maddeleri parçalamakta büyük güçlük çekerlermiş. Ama şimdi on binlerce farklı yapay madde bulunmuş. Her biri suda minimum miktarda bulunduğundan, kimyagerler onlara “mikro kirleticiler” diyor. Balıkların üreme sorunları varsa bunun nedeni tüm bu mikro kirleticiler ve topraklara, tarlalara, bahçelere uygulanan pestisitlermiş. Çünkü yağmur bu maddeleri denizlere ve göllere taşıyormuş.

Eve döndüğümde eşim ve iki çocuğum beni gördüklerine çok sevindiler. Ama aklım başka yerdeydi. Alabalık kraliçesine, halkına yardım edeceğime dair söz vermiştim. Bu nedenle evde bazı şeyleri değiştirmeye başladık. Tuvaletteki suyu maviye çeviren koku taşıyı çıkardık. Bulaşık makinesinin koku gidericisini çıkardık ve boş gösterge ışığı yanıp sönmeye başladığında da parlatici doldurmadık. Ayrıca artık çok daha az bulaşık deterjanı kullanıyoruz ve bulaşıklar eskisi kadar temiz oluyor. Sadece suyla nemlendirdiğimiz mikrofiber bezlerle tozları alıyoruz, çok kirli bir şey olmadığı sürece herhangi bir temizlik maddesi kullanmıyoruz. Artık her gün yeni bir gömlek giymiyoruz, giysilerimizi daha uzun süre giyebilmek için iyi havalandırıyoruz. Bu sayede hem suyun kirlenmesini önlemiş oluyoruz hem de yapacak daha az işimiz oluyor. Bir temizlik maddesi almamız gerekiyorsa içinde boya veya koku gibi gereksiz yapay maddeler olmayan ve mümkün olduğunca doğal olan temizlik maddelerini seçmeye özen gösteriyoruz.

Ah, neredeyse unuttuyordum! Her salı alabalık kraliçesinin mesajını okuldaki derslerde öğrencilere iletiyorum. Dalış elbisemle ve ayaklarımda dalış paletlerimle sınıflarda öğrencilerin önüne çıkıyorum, tabii ki bu da çocukları güldürüyor! Onlara bir



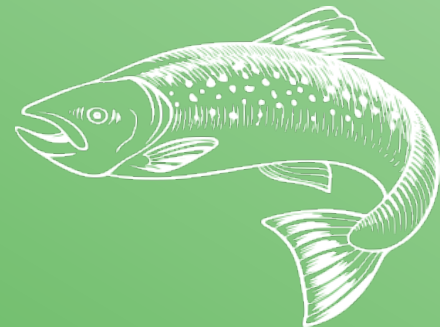
dalgıç olarak yaptığım işi, betondan kanalizasyon borusunun altında nasıl mahsur kaldığımı ve alabalıkların nasıl hayatımı kurtardığını anlatıyorum. Ardından kendi sağlığını korurken alabalık kraliçesinin halkını kurtarmasına yardımcı olmak için her birimizin neler yapabileceğini konuşuyoruz. Gerçekten bir alabalık kraliçesinin mesajını iletmişim kanıtlanmak için, sınıfta bir çocuktan diğerine elimi uzatarak yürüyorum. Herkesin açıkça görebileceği şekilde avucumdaki altın balık pulunu gösteriyorum. Sizi temin ederim, hepsi bana inanıyor. Öğretmenler ve çocuksu ruhunu çoktan kaybetmiş olanlar hariç...

Yazar: Pierre-André Magnin

Almancadan Türkçeye Çeviren: Tuğçe Ören

Düzeltilen: İrem Tunay

Kaynak Metin (Çevrimiçi): <https://www.energie-umwelt.ch/fichiers/contes/der-bote-der-forellen.pdf>, 15.09.2021



ÖZGEÇMİŞLER



Ferhan ÖZTÜRK

Yazar İstanbul Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü doktora programını tamamlayarak freelance (serbest çalışan) olarak eğitim faaliyetlerine devam etmektedir. Yurt içi ve yurt dışında ilk ve orta dereceli okullarda uzun yıllar yabancı dil öğretmenliği yapmanın yanında, bir dönem araştırma görevlisi olarak da çalışmıştır. Dil eğitimi alanında yayımladığı yardımcı ders kitabı ve eğitim materyalleri üretimiyle birlikte edebiyat alanında da yayın yapmaya devam etmektedir. Sözeltiler dergisinde yer alan bu makale yazarın doktora tezinden derlenerek ve genişletilerek hazırlanmıştır.

Büşra YAMAN (Arş. Gör. Dr.)

Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini çeviribilim alanında tamamlayan Büşra YAMAN, tarih yazımı, sosyoloji, politika ve toplumsal cinsiyet üst başlıklarının çeviri çocuk edebiyatıyla (olası) etkileşimleri üzerine düşünmeye, okumaya meraklıdır. Kırklareli Üniversitesi'nde görev yapmaktadır.

Manuela VOLZ

Bonn Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi'nde çeviribilim (Türkçe-Arapça-Almanca) okumuştur. 2012-2021 yılları arası Marmara Üniversitesi Almanca Mütercim Tercümanlık Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Türkçeden Almancaya yaptığı çocuk edebiyatı çevirileri ve çeviribilim alanında araştırma çalışmaları bulunmaktadır. Şu an çeviri çocuk edebiyatı üzerine doktora yapmakta ve serbest çevirmen olarak çalışmaktadır.

Merve HATIPOĞLU

Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi İngilizce Mütercim Tercümanlık Bölümünde tamamlamıştır. Mezun olduktan sonra birkaç yıl teknik çeviri ile meşgul olmuştur. Ayrıca çocuk ve gençlik edebiyatı ile tiyatro metni çevirisi alanlarına ilgisi vardır. Okan Üniversitesi Çeviribilim Bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamlarken tezini çocuk edebiyatı çevirisi odağında yazmıştır. Uluslararası öğrenciler için akademik yazma kitabı ve tiyatro metni çevirileri mevcuttur. İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Bölümünde doktora eğitimini sürdürmektedir. Çalışma hayatına bir üniversitede öğretim görevlisi olarak devam etmektedir.

Fatma YÜCEL DİNÇ

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Almanca Mütercim Tercümanlık ve İngilizce Mütercim Tercümanlık (çift anadal) lisans programlarından mezun olmuş, ayrıca İngilizce Öğretmenliği üzerine formasyon eğitimi almıştır. Ankara’da özel bir eğitim kurumunda öğretmenlik yaptığı yıllarda Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde Okul Öncesi Eğitimi alanında yüksek lisans programını tamamlamıştır. Çocuklar için hikayeler ve tiyatro oyunları yazmaktadır. “Gezgin Su Damlası Macera Peşinde” resimli çocuk kitabının yazarıdır. Halen Hacettepe Üniversitesi İngilizce Mütercim Tercümanlık yüksek lisans programı öğrencisidir.

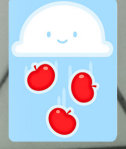


Sibel GÜRSOY

İstanbul Üniversitesi İngilizce Mütercim-Tercümanlık Bölümünden 2005 yılında mezun olmuştur. 12 yıl çeşitli kamu, özel kurumlar ile STK'larda yazılı ve sözlü çevirmen olarak görev almıştır. 2017 yılında "2013 yılında İstanbul'da yapılan 'Toplu Taşımacılık ile Büyüyün' Küresel Kampanyasının Söylem Çözümlemesi" adlı tez çalışmasını tamamlamıştır. Çocuk ve gençlik edebiyatı alanına ilgi duymaktadır. Evli ve 3 çocuk annesidir.



SÖZELTİ



ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI DERGİSİ

İNCELEME ARAŞTIRMA ELEŞTİRİ



İstanbul-2021/4 (Aralık/Ocak)