

# Osmanlı Türkçesinden İtalyancaya Bir Şarkı Çevirisi: Nedim'in "Gidelim Serv-i Revânım Yürü Sa'd-âbâda" Nakaratlı Şarkısı

DR. ESHABİL BOZKURT\*

## Öz

Bu makalede Osmanlı Türkçesinden İtalyancaya yapılan bir şarkı çevirisini incelemek amaçlanmaktadır. Türk kültürüne özgü bir tür olan "şarkı"nın en güzel örneklerini on sekizinci yüzyıl şairi Nedim vermiştir. Divan şairi olmasına rağmen Divan şiiri geleneğine birtakım yenilikler getiren Nedim'in "Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda" nakaratıyla bilinen şarkısı çalışmanın kaynak metnidir. Beş bentten oluşan ve aruz vezninin "feilâtün feilâtün feilâtün feilün" kalıbıyla yazılan şiir, hem şairin hem de yaşadığı dönem olan Lale Devri'nin zevk ve eğlence anlayışını yansıtmaktadır. İtalyan bir Türkolog olan Alessio Bombaci İtalyan dilinde, *La Letteratura Turca* (1969) adlı bir Türk edebiyatı tarihi kitabı yazmıştır. Batı kültür ve edebiyat dizgesi için ve bir Batı diliyle yayımlanan ilk Türk edebiyatı tarihi olması bakımından ayrı bir önem taşıyan bu eserinde ünlü Türkolog, bazı şairlerin şiirlerini tamamen çevirirken bazılarında ise parçalar / bentler çevirerek eserinde yer vermiştir. Nedim'in adı geçen şiiri de Bombaci tarafından tamamı çevrilen şiirlerden biridir. İncelemenin erek metni Bombaci'nin Osmanlı Türkçesinden İtalyancaya çevirdiği şiirdir. Çevirmenin kaynak metni erek metne aktarırken nasıl bir çeviri stratejisi benimsediği ve nasıl bir çeviri yaptığı, şiir çevirisi üzerine görüş bildiren çeviribilimcilerin yaklaşımları çerçevesinde incelenmiştir. Makalede Nedim'in Osmanlı Türkçesindeki şiiri olan kaynak metin "KM", Bombaci'nin İtalyancaya çevirisi olan erek metin ise "EM" olarak gösterilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Nedim, şarkı, Alessio Bombaci, Osmanlı Türkçesinden İtalyancaya çeviri

A SONG TRANSLATION FROM OTTOMAN TURKISH INTO ITALIAN: NEDİM'S SONG WITH  
A REFRAIN AS "GİDELİM SERV-İ REVÂNİM YÜRÜ SA'D-ÂBÂDA"

## Abstract

This article aims to analyse a song rendered from Ottoman Turkish into Italian. The eighteenth century poet Nedim gave the most ideal examples of "song", a genre specific to Turkish culture. The source text of the study is the song of Nedim, who brought some innovations to the tradition of Divan poetry despite being a Divan poet, known for its refrain "Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda". The poem, which consists of five stanzas and is written in the pattern of aruz meter, "feilâtün feilâtün feilâtün feilün", reflects the sense of pleasure and entertainment of both the poet and the period in which he lived, namely the Tulip Era. Alessio Bombaci, an Italian Turkologist, wrote a history of Turkish literature in Italian, *La Letteratura Turca* (1969). In this work, which is of particular importance for the Western cultural and literary system and the first history

\*Bağımsız araştırmacı, eshabilbozkurt@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2577-5315

Gönderim tarihi: 2 Aralık 2024

Kabul tarihi: 4 Ocak 2025

of Turkish literature published in a Western language, the famous Turcologist translated fragments / stanzas from some poets' poems and translated some poets' poems not partially but completely and included these translations in his work. The aforementioned poem of Nedim is one of the poems completely translated by Bombaci. The target text of the analysis is this poem translated by Bombaci from Ottoman Turkish into Italian. The kind of poetry translation strategy the translator adopted while transferring the source text to the target text and the translation he made were analysed within the framework of the approaches of translation scholars who Express their opinions on poetry translation. In the article, the source text, which is Nedim's poem in Ottoman Turkish, was labelled as "ST (KM)", the target text, which is Bombaci's translation into Italian, was labelled as "TT (EM)".

**Keywords:** Nedim, song, Alessio Bombaci, translation from Ottoman Turkish into Italian

## 1. GİRİŞ

**T**ürk kültür ve edebiyat dizgesinde şarkılarıyla şöhret kazanan Nedim'in "Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda" nakaratlı şarkısına Türk edebiyatı tarihine dair hazırladığı *La Letteratura Turca* (1969) adlı kitabında yer veren ve bu şarkıyı İtalyan diline çeviren Alessio Bombaci, İtalyan bir Türkolog'dur. Bombaci hakkında detaylı bilgi veren birkaç Türkçe kaynak bulunmaktadır. Bunlardan biri Mahmut H. Şakiroğlu'nun "Prof. Alessio Bombaci" başlıklı yazısıdır. 1914 yılında doğan Bombaci'nin tek bir alan ile yetinmeyip edebiyat, tarih, halk bilimi gibi alanlara yöneldiğini, Gazne sanatıyla yakından ilgili olduğunu, İran uygarlığına aşina olduğunu, Türk halk kültüründen Muharrem ayinlerinin Vatikan kitaplığındaki metinlerini inceleyerek bir kitap meydana getirdiğini söyleyen Şakiroğlu, İtalyan Türkolog ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

"Yoğun bilimsel çalışmaları sırasında çeşitli kurumların daha düzenli çalışması için toplantılara katılan üstadın *Türk Yazın Tarihi*'nin ülkesinde üç kez basıldığını görmesi ve Fransızcaya çevrilmesine yaşamı sırasında tanık olması ve bunlara ek olarak Amerika'da daha genişletilerek iki cilt halinde çevrilmesini yönetmesi çok az kişiye nasip olan bir mutluluktur. Türk ekinine de böyle unutulmayacak önemli katkıları bulunmuş ve bu nedenle Türk Dil Kurumuna haberleşme üyesi ve Türk Tarih Kurumuna şeref üyesi seçilmiştir" (1980, s. 180).

Bombaci'nin Türk Dil Kurumuna "haberleşme üyesi" ve Türk Tarih Kurumuna da "şeref üyesi" seçilmesi, onun Türk kültür ve edebiyat dizgesine yapmış olduğu önemli hizmetlerin birer göstergesi olarak değerlendirilebilir. Türk edebiyatının en eski dönemlerinden yirminci yüzyıl başlarına kadar geçen dönemi ele alan Türkolog, bazı eserlerden de alıntılar yaparak İtalyancaya çevirmiştir. Bombaci'nin bu eseri, bir başka "Türkbilim araştırmacısı" olan I. Melikoff tarafından Fransızcaya çevrilmiştir. Şakiroğlu, Bombaci'nin eserinin hem İtalya'da üç kez yayımlanması hem Amerika'da iki cilt halinde okurlara sunulması hem de Fransızcaya çevrilmesinden dolayı eserin Batı dünyasında ilgiyle karşılandığını belirtmektedir (1980, s. 181). Bombaci'nin bu eseri sayesinde Türk edebiyatının Batı tarafından daha tanınır ve bilinir hale geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Venedik Devlet Arşivi'nde bulunan belgelerden hareketle Türk sultanlarının tuğralarıyla ilgili bir çalışma yapan; Gazne'de çeşitli araştırmalar yaparak arkeologlara da yardım eden; tarihçi kimliğiyle araştırmalar yapan; Arapça, Farsça ve Türkçeyi çok iyi bilen Bombaci'nin adının Venedik Devlet Arşivi ile birlikte anılabileceğini söyleyen Şakiroğlu, Venedik ve Türkler

arasındaki ilişkileri<sup>1</sup> açığa çıkaran belgeler üzerinde çalışan TürkologunEttore Rossi ve Luigi Bonelli gibi önemli isimler arasında yer aldığını vurgulamaktadır (1980, s. 187). Şakiroğlu, Bombaci ile ilgili bir de ansiklopedi maddesi hazırlamıştır. *TDV İslam Ansiklopedisi*'nin 6. cildinde yer alan "Bombaci, Alessio" maddesinde 1914-1979 yılları arasında yaşamış olan Bombaci'nin Napoli Üniversitesi'nde hukuk eğitimi aldığı, burada Luigi Bonelli ile tanışarak Türkçe derslerine devam ettiğini, sonrasında da Bonelli'nin emekliye ayrılmasıyla Türk dili ve edebiyatı derslerini üstlendiği ve bu şekilde de ünlü bir Türkolog olma yolunda adım attığı belirtilmektedir (Şakiroğlu, 1992, s. 278b-c).

Bombaci hakkında başka yayınlar da bulunmaktadır. Fahir İz'in "Kitaplar Arasında" (2012) başlıklı yazısı bunlardan biridir. İz bu yazısında Bombaci'nin *Storia della Letteratura Turca* adlı eserini tanıtmıştır. Batı dillerinde yayımlanan ilk Türk edebiyat tarihi olarak nitelendirilen bu eser, İtalyan halkına farklı milletlerin edebiyat tarihlerini tanıtmak amacıyla kurulan Thesaurus Litterarum serisi için hazırlanmıştır. Türk edebiyatı hakkında Batı dillerinde başka eserler hazırlanmış olsa da bunlar daha çok yeni Türk edebiyatıyla ilgilidir. Bu nedenle de Bombaci'nin eserini, Türk edebiyat tarihini lehçeleriyle birlikte ele alan ve başlangıçtan son yüzyıla kadar getiren ilk eser olarak gösteren İz, yazısında daha sonra eserin bölümleri hakkında bilgiler vermiştir (İz, 2012, s. 131). Emel Esin'in 1977 yılında hazırladığı "Prof. Alessio Bombaci" başlıklı yazı da İtalyan Türkolog hakkında bilgi veren bir başka Türkçe kaynaktır. Bombaci, eserinde bazı yazar ve şairlere ayrı bir önem vermiş ve bunu da o yazar ve şairlerin eserlerinden diğer yazar ve şairlere nispeten fazla örnekler vererek göstermiştir. Divan şairleri arasında Fuzuli ve Nedim, Bombaci'nin ağırlık verdiği bu şahsiyetlerdendir.

Türk kültür ve edebiyat dizgesinde yaklaşık altı yüz yıl devam eden ve köklü bir geleneğe sahip olan Divan edebiyatında birçok şair, kendine özgü üslubuyla ve bu üslupta verdiği eserleriyle adlarını ölümsüz kılmıştır. On üçüncü yüzyılda filizlenmeye başlayan bu edebi geleneğe on dokuzuncu yüzyıla gelene kadar her yüzyıla damga vurmuş onlarca isim vardır. Bu makalede temel inceleme nesnelere Osmanlı Türkçesindeki şiirin şairi, on sekizinci yüzyılın önde gelen sanatçılarından ve şarkı türü denildiğinde akla gelen ilk isim olan Nedim'dir. İstanbullu olup asıl adı Ahmet'tir ve şiirlerinde Nedim mahlasını kullanmıştır. İyi bir eğitim almış ve bu dillerde şiir yazacak kadar Arapça ve Farsça öğrenmiştir. Osmanlı tarihinde Lale Devri olarak bilinen 1718-1730 yılları arasında yazdığı şiirlerle ön plana çıkmış ve dönemin önemli siması olan Damat İbrahim Paşa'ya şiirler sunmuştur. Paşa, şairin hamisi olmuştur. Nedim'in şairlik kimliğinin yanı sıra mütercim kimliği de vardır. Lale Devri'nde oluşturulan bir tercüme heyetinde görev almış ve Münecimbaşı Ahmet Âşık'ın *Camii'd-Düvel* adlı Arapça eserini *Sahâifü'l-Ahbar* adıyla Osmanlı Türkçesine çevirmiştir. Nedim *Aynî Tarihi*'ni çeviren heyette de yer almıştır. *Aynî Tarihi*, Bedrettin Mahmut bin Ahmet'in yirmi dört ciltlik bir İslam tarihi olan *Ikdu'l-Cüman fi Tarihi Ehli'z-Zaman* adlı eserinin çevirisidir. Nedim'e şöhretini sağlayan asıl eserinin *Divan*'ı olduğu bilinmektedir. Nedim'in *Divan*'ını yayına hazırlayan Muhsin Macit, eserin yazma nüshalarına ve eserdeki şiirlere ilişkin şu bilgileri paylaşmıştır:

"Nedîm pek üretken bir şair değildir. Çevirilerinin olmasına rağmen ona asıl şöhretini kazandıran divanıdır. Nedîm Divanı çok okunmuştur. Tespitlerimize göre yurt içindeki kütüphanelerde 40, yurt dışında 6 yazma nüshası mevcuttur. Nedîm Divanı hacimli değildir: 43 kaside, 89 kıta, 3 mesnevi, 1 terki-bent, 1 terci-bent, 2 mütekerrir müseddes, 1 tardıyye, 5 tahmis, 1 muhammes, 33 murabba, 2 koşma, 166 gazel, 2 müstezad, 11 rübai ve 23 müfred ve matla' ihtiva etmektedir" (2012, s. 5).

Divan edebiyatının kalıcı isimleri ya ölümsüz eserler vererek ya da kendilerine özgü birer üslup oluşturarak adlarını yüzyıllar sonrasına ulaştırabilmişlerdir. Nedim de kendine özgü bir

<sup>1</sup> Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Şakiroğlu, 1987.

üslup oluşturmuş ve sonraları bu üslup “Nedîmane” adını almıştır. Bu üslubun özünü “söyleyiş mükemmelliği, yerlilik arzusu ve Nedîm’e özgü eda”nın oluşturduğunu söyleyen Macit’e (2012, s. 12) göre Nedîm’in lügati zengin olmasa da dili kullanmadaki ustalığı, şairin en büyük kudretidir. Macit ayrıca şairi, “Divan şiirinde Necatî’yle belirginleşen, Bakî ve Şeyhülislam Yahya gibi şairlerin eserlerinde mükemmelleşen mahallîleşme deneyiminin XVIII. yüzyıldaki en büyük temsilcisi” olarak göstermiştir. Günlük dili şiirinde kullanması ve İstanbul hayatına yer vermesi şairin önemli özelliklerindedir. Macit’e (2012, s. 13) göre şairin en dikkat çekici özelliklerinden biri, şiirlerinde İstanbul hayatından sahneler sunmasıdır. Makalede incelenen ve Bombaci tarafından İtalyancaya çevrilen şiir de bir İstanbul manzarası sunmaktadır. Nedîm denilince akla ilk gelen şarkılardan biri olan bu şiir, birçok bilimsel araştırmaya konu olmuştur. Bu şarkının ilk dörtlüğüne bir makalesinde yer veren Mustafa Karabulut, kederden uzak bir dünya görüşünü ve eğlence hayatını benimseyen şair için şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

“Nedîm’de İstanbul’un ve mesire yerlerinin sevgisi çok kuvvetlidir. Onun şiirlerinde Tophane’de ve Hisarlardaki bayram şenliklerinin; Göksu, Çubuklu ve Boğaz gezmelerinin güzelliklerini, neşesini buluruz. Nedîm, şiirlerinde tabiat ve çevre tasvirlerinde gerçekçi davranır. Bu bakımdan Divan şairlerinin kendi zihinlerinde oluşturdukları soyut şiir dünyasının gerçeğe uymayan tabiat tasvirlerine Nedîm’de pek rastlanmaz” (2009, s. 3).

Divan şiirinin alışılmış kalıplarının dışına çıkan Nedîm, şiirlerinde soyut bir dünya yerine gerçek dünyayı, gerçek zevki, gerçek eğlenceyi ve gerçek mekânları kullanarak somut bir gerçekliği dile getirmiştir. İstanbullu olmasından dolayı şiirlerinde bu şehrin güzel mesire alanlarını canlı betimlemelerle ifade etmiştir. Şairin mizacının felsefe yapmaya ve hikmet göstermeye uygun olmadığını ve “feleğin ezeli âdeti karşısında, divan şairleri gibi bedbinleşme[diğini], neş’eli yaratılış ve ölçüsüz yaşama aşkının onu nikbin yap[tığını], yüzünü yaşanan hayata ve gerçeğe çevir[diğini]” söyleyen Hasibe Mazıoğlu, içki ve eğlence meclislerine düşkün olduğunu da şiirlerinden hareketle ve örneklerle dile getirmiştir. Şair, şiirlerindeki fikri ve felsefi özelliklerinden dolayı kendinden önceki şairlerden ayrılır (1957, s. 30-34).

## 2. ŞİİR ÇEVİRİSİ ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Lawrence Venuti’nin (2011, s. 127-128) en az çeviri yapılan edebi tür olarak gösterdiği ve dilin kullanım biçimi olarak da benzersizliğini belirttiği şiirin çevrilip çevrilemeyeceği, çevrilse de bunun nasıl yapıldığı ya da yapılması gerektiği çeviribilim alanında tartışılabilen konulardan biridir. Bu konuda farklı görüşler<sup>2</sup> ortaya konmuştur. Venuti şiir çevirisini, şiirin farklı bir dilde ve farklı bir kültür için çevrilmesini göz önünde bulundurarak kaynak metinle eşdeğerliği korumaya çalışan ancak onun gerisinde kalan ya da onu aşan şiirsel etki oluşturmak şeklinde nitelendirmiştir (2011, s. 128). İlhan Berk, şiiri şiir yapan şeyin sadece anlam olmadığı savından ve Ahmet Haşim’in şiirin kendi dilinde de açıklanamayacağı sözünden hareketle şiirin çevrilemeyeceği konusunda görüş bildirmiştir (1978, s. 71).

Şiirin başka bir dile çevrilip çevrilemeyeceği sorunsalı üzerine görüş bildiren önemli isimlerden biri Sabahattin Eyüboğlu’dur. Milletlerin tarihine bakıldığında şiir alanında en verimli dönemlerin şiir çevirilerinin en fazla yapıldığı dönem olduğunu ifade eden Eyüboğlu, bu konuda şöyle demiştir:

<sup>2</sup> Oldukça eski bir tartışma konusu olan şiir çevirisi için *Türk Dili* dergisi 1978 yılında “Çeviri Sorunları Özel Sayısı” yayımlanmış ve burada hem çok sayıda bilim insanının hem de şairin şiir çevirisine dair görüşlerine yer verilmiştir.



“Şiir başka dile çevrilebilir mi, çevrilemez mi? Bu soruyu ortaya atanların çoğu çevrilemez deyip keserler. Şiir sanatı üstüne eğilmiş en keskin zekâlardan biri, Paul Valéry, daha da ileri gidip şiiri çevrilemeyen, başka türlü söylenemeyen şey olarak tanımlar. Bir şiirin güzelliği, söylediği kadar, belki ondan da çok söylenişinde, seslere bağlı anlam ve çağrışımların belli bir düzene sokulmasında olduğuna göre onu bozup bir başka dilde yeniden kurmak gerçekten olacak iş değildir. Bir insanı yeniden yaratmak gibi bir şey bu. Bütün bunlar doğru, doğru ama insanoğlu şiiri öteden beri dilden dile çeviregelmiş, nice şairleri yalnız çevirilerden tanımış, sevmiş, Homeros, Vergilius, Hayyam, Hafız, Shakespeare gibi şairlerin kaba yanlışlarla dolu çevirileri bile nice insanları büyülemiş. Demek şiirin kendinde olduğu gibi çevirisinde de aklımızı, gündelik mantığımızı aşan bir taraf var” (2008, s. 92).

Eyüboğlu'nun sözlerinden de anlaşıldığı üzere şiir çevirisini imkânsız görenler olsa da şiir çevirisi her dönemde yapılmış, farklı dillerde yazan şairler şiirlerinin çevirileri vasıtasıyla tanınmıştır. Bu çevirilerde yanlışlıklar olsa da okurları büyüleyen bir taraf vardır. Oktay Rifat ise Hegel'e atıfla bir şiirin değerinden hiçbir şey kaybetmeden başka dillere çevrilebileceğini hatta bu çevirinin düzyazı olarak da yapılabileceğini ve bu görüşün yadsınamayacağını; ancak Mallarmé ve Valéry gibi simgeci şairlerin şiirlerinin yabancı dillere çevrilemeyeceği, hatta kendi dilinde bile düzyazıya aktarılamayacağı yönündeki görüşünü aktarır ve sonuç olarak da bazı şiirlerin çevrilebileceğini bazılarının ise çevrilemeyeceğini, çevriyle bazılarının bir şeyler kaybedeceğini bazılarının ise bir şeyler kazanacağını söylemiştir (2008, s. 94-95). Cemal Süreya şiirin başka bir dile çevrilemeyeceği, hatta yazıldığı dile dahi çevrilemeyeceği kanısında olduğunu bizzat kendisi söylemiş olsa da en güzel şiirlerin, çevirisi yapıldıktan sonra erek dile bir şeyler taşıyan şiirler olduğunu ve şiirin, çevirmeni erek dilde bir şiir yazmaya zorladığını da ifade etmiştir. Şiir çevirisinde yapıya bağlı kalmanın çeviriyi “tutsak” edebileceğini, yeni söz değerleri kurulmasını önleyebileceğini ve “bir şiirin ikinci dilde yeniden yaratılması için şiirin aslındaki bazı öğelere sıkı sıkıya bağlı kalınması[nın]” gereksiz olduğunu ifade eden Süreya'ya (2008, s. 98) göre “doğurgan” olan güzel şiir, çevrilirken erek dilde bir “dalgalanma meydana getirir”, çevirmene yeni ufuklar açar ve “kendi konumunu kendisi getirir.”

Nabokov gibi bazı araştırmacıların sadık bir şiir çevirisinin kaynak metni yansıttığını ve M. Dahlgren, C. W. Orr ve R. Schulte gibi bazılarının da şiir çevirisini bir yeniden yaratım süreci olarak gördüğünü ifade eden Okyayuz'a (2016, s. 197-214) göre şiir çevirisini incelerken çevirmenin neyi aktarmadığına odaklanmak doğru bir yaklaşım değildir.

Şiirde kullanılan dil, öğretici metinlerde kullanılan dilden farklıdır. Şiir dilini “dilim imkânlarının uç noktada zorlandığı, en yaratıcı dil” şeklinde tanımlayan Işın Bengi, şiiri yorumlarken metindeki dil verilerinin özel kullanımlarının ve bu kullanımların örgülenmesinin detaylı olarak incelenmesi ve metin dışı etmenlerin göz önünde bulundurulması gerektiğini, şiirin tek bir yorumla sınırlandırılmayacağını, çevirinin diller ve kültürlerarası bir edim olmasından dolayı da doğal olarak kaynak metinden uzaklaşabileceğini belirtmiştir (1992, s. 102-103). Bengi'ye göre şiir çevirisi sırasında çevirmenin karşılaştığı kısıtlamalar şunlardır:

“Kaynak metnin örgüsünde önemli işlevi olan sözcüklerin kaynak metindeki anlam yüküyle İngilizceye aktarılması; şiirin metin dışı ilişkilerinden çok metin içi ilişkilerine önem verilmesi; şiirdeki ses örgüsünün İngilizceye aktarılması; şiirde dizeler arasındaki uzunluk farkıyla yaratılan anlamın, yani şiirdeki dize düzenlenişleriyle çizilen resmin, gerektiğinde dize sayısını değiştirerek korunması” (1992, s. 109).

Kaynak metinle erek metni karşılaştırarak bir doğru / yanlış ayrımı yapmak ve “kaynak metne göre ayrılıklar gösteren bir çeviride ayrılıkları ‘yanlış’ olarak değerlendirmek” yerine çeviri etkinliğini bir süreç olarak ele almanın daha yararlı olduğunu söyleyen Saliha Paker, Anton Popoviç'den şu alıntıyı yapar:

“Çeviri işlemi sırasında yer alan olaylar bir süreç oluşturma özelliği taşır. Bu süreci belirleyen çeşitli etkenler vardır. Nelerdir bunlar? ... Çeviri edimindeki sorunları doğuran temel özellik, çevrilen yapının iki yanlı niteliğidir: Çeviri, tekçi bir düzenleyim değil, iki yapının yığılımıdır. Bir yanda özgün metnin anlamsal içeriği ile biçimsel dış çizgileri vardır; öte yanda da çeviri diliyle bağlanmış bütün bir estetik özellikler dizgesi” (Popoviç’ten aktaran Paker, 2008, s. 122).

Paker, James Holmes’ün bir şiirin koşuk şiir çevirisini “hem üstyazın hem de birincil yazın bağlamında değerlendirilmesi gereken bir üstşiir (metapoem)” olarak tanımladığını belirtir ve şunları da bir şiir üzerine yazılabilecek başlıca üstyazın türleri olarak tespit ettiğini söyler:

“1-Kaynak dilde yazılan eleştirel yazı; 2-Başka bir dilde yazılan eleştirel yazı; 3-Düzyazıya çeviri; 4-Koşuk çeviri (üstşiir); 5-Özgün şiirden zaman zaman uzaklaşan ‘öykünme’; 6-Özgün şiirden dolayı ve öznel bir biçimde kaynaklanan ‘şiir üzerine şiir’; 7-En geniş anlamda ondan esinlenerek yazılan şiir. Bunlardan her biri bir tür çeviri olarak nitelendirilirse de (1), (2) ve (3)’te güdülen başlıca amaç, şiiri eleştirel biçimde yorumlamak, (5), (6), (7)’de ise şiiri yeniden yaratmaktır. Ancak, her tür çevirinin bir eleştirel yorum içermesine karşın, kimi şiir çevirileri yalnızca böyle bir yorumu içermekle kalmaz, aynı zamanda başlı başına bir şiir olma amacını taşır. Yukarıdaki ayırmada 4. sırada görülen ve üstşiir olarak tanımlanan tür koşuk çeviri, iki kaynaktan üreyen ilişkilerin düğüm noktasını oluşturur” (Holmes’ten aktaran Paker, 2008, s. 127).

Holmes’e göre şiir çevirisi bir “üstşiir” iken çevirmen de “üst şair”dir. Bu görüşe göre Bombacı’nın çevirisini bir “üstşiir”, Bombacı’yi de “üst şair” olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Ebru Yener Gökşenli (2013) şiir çevirisinde karşılaşılan sorunları “sessel kayıplar”, “kültürel etkenler”, “anlamsal sorunlar” ve “deneysel akımların çeviri zorluğu” olmak üzere dört ana grupta ele almıştır. Kaynak metindeki kafiyelerin ve aliterasyon gibi ses tekrarlarının erek metne aktarılmasının imkânsızlıklarla dolu bir uğraş olduğunu ifade eden Yener Gökşenli, bu iki ahenk unsurunu “sessel kayıplar” başlığı altında örnek göstermiştir. “Kültürel etkenler” için Türk kültürüne özgü bir çorba türü olan tarhana çorbası örneği verilmiş ve bu çorbanın farklı bir kültüre -İspanyol kültürüne- aktarılırken çevirmen Rafael Carpintero Ortega tarafından çorbanın malzemelerinin belirtilerek açıklama yapıldığı belirtilmiştir. “Anlamsal sorunlar” maddesinde çevirmeni bekleyen çeşitli tuzaklar ve özellikle de zamanla farklı anlam kazanan eski sözcüklerin ve imgelerin bu tuzaklardan biri olduğu, ikinci elden yapılan çevirilerde ise anlamsal sapmaların daha fazla olacağı ifade edilmiştir. “Deneysel akımların çeviri zorluğu”na ise Kübizm akımının etkisiyle ortaya çıkan Kreasyonizm (Creacionismo) ve Modernizm akımlarının temsilcileri tarafından yazılan şiirlerin aktarımındaki güçlükler örnek olarak gösterilmiştir (Yener Gökşenli, 2013, s. 92-99).

Edebi türler içerisinde bir sınıflandırma yaparak “öykü, roman ve oyun metinlerinin daha kolay, şiirin ise daha güç çevrildiği” görüşünü belirten ve şiirin çevrilmezliği konusunda da Amerikalı şair Robert Frost’un “Şiir çeviride kaybolan şeydir” sözüne yer veren Asalet Erten “Şiir çevirilerinde ses yansımaları bazen çok zor mümkün olan ve çoğunlukla şiir çevirilerinde sesten meydana gelen kayıp sorununu yaratmaktadır” sözüyle de şiir çevirisindeki zorlukların önde gelenlerinden birini vurgulamaktadır (1993, s. 317). Şiirin özel bir alan olduğunu bu nedenle de alandaki çevirilerin kendine özgü zorlukları barındırdığını söyleyen Ali Demir, şiir çevirisini ikinci bir yaratı olarak değerlendirmiş ve her türlü zorluğa rağmen şiir çevirisinin devam edeceğini vurgulayarak OctavioPaz’dan şu alıntıyı yapmıştır:

“Hiçbir metin, tümüyle özgün değildir, çünkü doğrudan doğruya dilin kendisi, özü bakımından bir çeviridir: Önce sözcüklerin dışındaki dünyanın sözcükler dünyasına aktarılmasıyla, sonradan da sözcüklerin dünyasında gerçekleştirilen bir çeviridir.

Sözcüklerin evreninde her gösterge ve buna bağlı olarak her tümce, bir başka göstergenin ve bir başka tümcenin çevirisidir. Bu kanıtlama, geçerliliğini yitirmeksizin tersine de işletilebilir: Her çeviri birbirinden farklı olduğundan tüm metinler biriciktir. Buna göre her çeviri, belli ölçüde olmak üzere, bir buluş sayılır ve biriciklik niteliğini taşıyan bir metin oluşturur” (Paz, 1990, s. 64’ten aktaran Demir, 1993, s. 100).

Dilin kendisini bir çeviri olarak gören Paz’dan yapılan bu alıntıda da görüldüğü üzere çeviri metinler tektir, birbirinden farklıdır ve bundan dolayı da yeni bir metin kabul edilebilir.

Şiir çevirileri için belirli stratejiler vardır. Bir şiirin farklı çevirilerini çözümleyen A. Lefevere (1975), şiir çevirilerinde çevirmenlerin kullandıkları çeviri stratejilerini “phonemic translation (fonemik/sessel çeviri)”, “literal translation (sözcüğü sözcüğüne çeviri)”, “metrical translation (koşuk çevirisi / ölçü odaklı çeviri)”, “prose translation of poems (şiirin düzyazı olarak çevirisi)”, “rhymed translation (uyak odaklı çeviri)”, “blank verse translation (serbest nazım çevirisi)”, “interpretation (yorumlama)” olmak üzere yedi alt başlık altında ele almıştır. Bombaci’nin şarkıyı çevirirken Lefevere’in tespit ettiği bu çeviri stratejilerinden “blank verse translation” şeklinde adlandırılan serbest nazım çevirisi stratejini kullandığını söylemek mümkündür. Lefevere’e göre bu stratejiyle yapılan bir şiir çevirisi, “kaynak metne daha yakındır” ve “daha doğrudur, çünkü bu stratejiyle yapılan çeviriler metin olarak bozulmadan, sözcük düzeyindeki arkaik kullanımlardan uzak, dil açısından da daha zariftir” ve bu tür çevirilerde “sözcüğü sözcüğüne çeviri ve şiirin ölçüsüne odaklı çeviride olduğu gibi, düzyazıya aktarımda da kaynak metnin anlamı, iletişimsel değeri ve sözdizimi bozulur” (Lefevere, 1975, s. 42’den aktaran Boz, 2019, s. 45).

Çağdaş çeviribilim kuramcılarında Gideon Toury, erek dizgeye ayrı bir önem vererek çevirilerin erek kültürde geçerlik kazandığını ifade etmiştir. Toury’de normların -öncül normlar, süreç öncesi çeviri normları, çeviri süreci normları- dışında iki kavram daha ön plana çıkmaktadır: “yeterlilik” ve “kabul edilebilirlik”. Yapılan çeviri erek dizge normlarına yakın ise “kabul edilebilir çeviri”, kaynak dizge normlarına yakın ise “yeterli çeviri” ortaya çıkmaktadır. Ancak Toury erek dilin normlarından dolayı anlam kaymaları olabileceğini ve çevirinin tamamen iki kutuptan kabul edilebilirlik veya yeterliliğinden söz edilemeyeceğini belirtmiştir (1995, s. 57).

### 3. İNCELEME

Bestelenmek amacıyla yazılan bir nazım biçimi olan şarkı, Divan edebiyatı nazım biçimlerinden biridir ve Türk kültürüne özgüdür. Aşk, sevgi, eğlence ve tabiat gibi konuları işleyen şarkı, genelde üç ila beş arası bentten oluşmaktadır. Şarkı türünün ilk temsilcisi Naili iken en bilinen temsilcisi ise Lale Devri ve eğlenceleriyle özdeşleşen Nedim’dir. İlk dördünlüğün ikinci ve dördüncü dizeleri ile diğer dördünlüklerin son dizeleri aynıdır ve tekrarlanan bu dizelere nakarat denir. Ayrıca son dördünlükte şairin mahlası bulunur. Nedim’in *Divan*’ı Muhsin Macit tarafından hazırlanmış ve yayımlanmıştır. Aşağıda verilen şarkı, bu divanın “Musammatlar” başlıklı bölümündeki kırkıncı şiirdir. Şarkı, beş dördünlükten oluşmaktadır. Şarkının Osmanlı Türkçesinden İtalyancaya aktarımını incelemede her bir dördünlük için bir tablo oluşturulmuş olup tablonun birinci satırında kaynak metin, ikinci satırında erek metin, son satırda ise kaynak metnin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla günümüz Türkçesine (GT) aktarılmış versiyonu<sup>3</sup> yani diliçi çevirisi verilmiş ancak incelemeye dâhil edilmemiştir. Bombaci kitabında, Nedim’den bahsederken şairin şarkılarıyla ünlü olduğunu ve şarkılarının arka planında döneminin zevk ve eğlence merkezi olan

<sup>3</sup> Osmanlı Türkçesindeki kaynak metnin günümüz Türkçesine aktarılmış versiyonu / şarkının diliçi çevirisi, Nilay Kınay’ın “Sanat eserinde bir değer olarak güzelliğin açılımı: Nedim’in ‘Bir safâbahş edelim gel şu dil-i nâşâda’ şarkısı” başlıklı makalesinden alınmıştır.

mekânlar bulunduğunu, özellikle de Sa'd-âbâd'a vurgu yaparak aşağıda çevirisi incelenen bu şiire yer vermiştir.

### 3.1. Anlamsal öğelerin incelenmesi

#### 3.1.1. Birinci bent

KM	"Bir safâbahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda İşte üç çifte kayık iskelede âmâde Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda" (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 245).
EM	"Orsú, rallegiamo l'afflitto cuore! – O snello cipresso, su, moviamo a Sa'd-abad! – Ecco, il caicco a sei remi è pronto all'abbrivo! Su, o snello cipresso, moviamo a Sa'd-abad!" (Nedim, (çev. Alessio Bombaci), 1969, s. 381).
GT	"Gel, şu inleyen gönle bir sefa başışlayalım; salınan servim, yürü Sadabat'a gidelim; işte üç çift kayık iskelede hazır durumda; salınan servim, yürü Sadabat'a gidelim" (Nedim (diliçi çev. Kınay), 2013, s. 185).

KM'de geçen Farsça "dil" sözcüğü "gönül" anlamına gelmektedir. Gönül, "aşığın aşkıyla ilgili her türlü gelişmenin yaşandığı yerdir", "gam ve kederle beslenir", "aşkın yağmasına uğramış, sevgilideki güzellikler ile darmadağın olmuştur", "perişandır, dertlidir..." (Pala, 1995, s. 204b). "Dil" sözcüğü "hüzünlü, gamlı, kederli" (Devellioğlu, 2015, s. 210a) anlamlarına gelen bir başka Farsça sözcük olan "nâ-şâd" sözcüğü ile bir terkip oluşturarak şiirde "gamlı, kederli gönül" anlamı vermiştir. Bu terkip, EM'ye Türkçede "kederli gönül / kalp" anlamına gelen "l'afflitto cuore" tamlamasıyla aktarılmıştır. Divan şiirinde sevgilinin boyunu tasvir etmek için "servi"<sup>4</sup> sözcüğü kullanılır ve bu sözcükle çeşitli terkipler yapılır. Pala'ya (1995, s. 477b) göre servi, Divan şiirinde adından en çok söz edilen ağaçtır, hüsn-i talil ve mübalağa sanatları yapılarak sevgilinin boyu anlatılır, bu ağacın hafif rüzgârla salınışı sevgilinin yürüyüşünü andırır ve sevgili için de genelde "yürüyen servi, yürüyen servi boylu güzel" anlamlarına gelen "serv-i revân" (<https://lugat.osmanlica.online/>) terkibi kullanılır. Şarkının nakarat dizesinde geçen bu terkip, EM'ye Türkçede "ince / narin, zayıf selvi" anlamına gelen "snello cipresso" tamlaması kullanılarak aktarılmıştır. Gerek KM'nin birinci bendinin ilk dizesinde geçen "dil-i nâ-şâd" terkibinin EM'ye "l'afflitto cuore" gerekse de nakarat dizesinde geçen "serv-i revân" terkibinin "snello cipresso" şeklinde aktarılması, kaynak kültürdeki anlam derinliğini veremeyip kaynak metnin kaynak kültürde uyandırdığı duygu ve etkiyi erek kültürde uyandıramamaktadır. Ancak bu terkiplerden birincisinin uyandırdığı anlam evrenine KM'nin çevirisinden önce Nedim ve sanatı hakkında bilgi verilirken genel anlamda değinildiği için bu yanmetin sayesinde erek okur kitlesi, bu şiirde sevgilinin derdinden dolayı kederlenen aşğın kalbinin neşelenmesi için Sa'd-âbâd'a gidilmesi gerektiğini düşünecektir. Nedim'in Divan şiirine soyut kavramlar ve varlıklar yerine somut bir dünya getirmesi bu yanmetinde dile getirilmiştir. Oysaki Divan şiirinde her aşğın gönlü yaralıdır, o hep üzgündür, hep cefa görür. Cefanın son bulması halinde sevgilinin kendisinden ilgiyi kestiğini düşünen âşık, daha kötü bir hale düşer. Yanmetinde gereken bilgiler verilmemiş olsaydı, geleneği temsil eden bu şiirden hareketle tüm Divan edebiyatında sevgili-âşık arasındaki ilişkiye dair yanlış bir kanı oluşturulacaktı. Sevgilinin boyunu tasvir için kullanılan ikinci terkinin çevirisi EM'de pek anlaşılammamaktadır. "Servi", kaynak kültürde sevgilinin uzun boyunu ve "serv-i revân" terkibi de uzun boylu sevgilinin güzel yürüyüşünü tasvir ederken EM'de bu terkip "zayıf,

<sup>4</sup> Detaylı bilgi için bkz. Levend, 1984, s. 491.



narin selvi” şeklinde anlaşılacak, herhangi bir bilgi, yanmetin veya dipnot olmadığı için de neden “selvi” ağacının tasvirde kullanıldığı ve yaklaşık altı yüz yıllık bir geleneği olan Divan şiirinin önemli bir mazmunu erek kültürde anlaşılacaktır.

KM’deki “üç çift kayak” ifadesi çevirmen tarafından EM’ye Türkçede “altı kürekli kayak” anlamına gelen “il caicco a sei remi” ifadesiyle çevrilmiştir. EM’deki “il caicco” sözcüğü tekildir ve burada bir yanlış anlama söz konusudur. Altı küreği olan bir kayak anlaşılmaktadır. Ayrıca bu dizedeki Türkçede “bir tekneye veya başka herhangi bir araca verilen ilk itici güç, momentum, ivme kazanma, itme” (<https://www.treccani.it/vocabolario/abbrivo>) anlamlarına gelen “all’abbrivo” sözcüğü KM’de bulunmamaktadır.

Nakarat dizesinde geçen Sa’d-âbâd sözcüğü; şarkının anlam evrenini, Nedim’in üslubunu hatta Lale Devri gibi bir dönemin zevk ve eğlence anlayışını aydınlatmaya ve kavramaya yardım edecek kadar önemlidir. Sa’d-âbâd mekân olarak Nedim’in şiirlerinde sıkça geçmektedir. Aşağıda bu şiirlerden sadece birkaçının bentlerine yer verilmiştir. Sa’d-âbâd, Nedim ile öylesine özdeşleşmiştir ki Mazıoğlu, bu mekânın Nedim şiirleriyle ebedileştiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

“...bayramlarda Tophane gününden, Gökusu, Hisarlar, Çubuklu, Boğaz gezintilerinden, Sa’d-âbâd’dan bahseder. O bu şiirlerinde devrinin İstanbul’unu bütün mesireleri, bayram yerleri köşkleri ve kasırlarıyla yaşatmaya muvaffak olmuştur. İbrahim Paşa’nın Haliç’te yaptırdığı Hurrem-âbâd, Şevk-âbâd, Kasr-ı Neşât, Kasr-ı Cinân, Farkedân gibi kasırlar içerisinde bilhassa Sa’d-âbâd Nedim’in şiirleriyle ebedileşmiştir. H. 1134 senesi Şabanı ile Şevvali arasında (Haziran-Temmuz, 1721), iki ayda, İbrahim Paşa’nın bizzat teftiş ve nezaretiyle Sa’d-âbâd köşklarinin inşası bitince İbrahim Paşa: ‘Mubârek ola Sultân Ahmed’e devletle Sa’d-âbâd’ tarih mısraını söylemiş...” (1957, s. 59-60).

Sa’d-âbâd’ın devlet ricali için de önem arz ettiği bu alıntıdan anlaşılmaktadır. Nedim’in bu makalenin temel inceleme nesnelere olan şiiri (KM) -“Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda” şarkısı- Sa’d-âbâd’ın inşasının tamamlanması üzerine söylenmiştir. Aşağıdaki dörtlükte ise Sadâbâd, âşığın neşeli gönlüne Kasr-ı Cinân’ı andırır ve oradaki gönül süsleyen havuz, Kevser’i hatıra düşürür.

“Andırır kasr-ı cinânı bu dil-i nâ-şâda  
Nice akmaya gönül su gibi Sa’d-âbâda  
Düşürür kevseri ol havz-ı dil-ârâ yâda  
Nice akmaya gönül su gibi Sa’d-âbâda” (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 243).

### 3.1.2. İkinci bent

KM	“Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan Mâ-yı tesnîm içelim çeşme-i nev-peydâdan Görelim âb-ı hayât akdığın ejderhâdan Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda” (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 245).
EM	“Ridiamo, scherziamo, godiamoci il mondo! Beviamo l’acqua paradisiaca della nuova fontana! – Contempliamo l’Acqua di Vita [Eterna] che sgorga dal Drago! – Su, o snello cipresso, moviamo a Sa’d-abad!” (Nedim, (çev. Alessio Bombaci), 1969, s. 381).
GT	“Gülelim, oynayalım, bütün isteklerimizi alalım dünyadan; yeni yapılan çeşmeden cennet suyunu içelim; o havuzun içindeki ejderhadan hayat suyunun aktığını görelim; salınan servim, yürü Sadabat’a gidelim” (Nedim (diliçi çev. Kınay), 2013, s. 185).

Farsça bir sözcük olan “kâm”, “lezzet, zevk” (Devellioğlu, 2015, s. 558a) anlamlarına gelirken Arapça bir terkip olan “mâ-yı tesnîm”, “cennet suyu, Tesnîm<sup>5</sup> ırmağının suyu” anlamlarına gelir. “Âb-ı hayât” ise Divan şiirinde oldukça sık kullanılan bir mazmun olup şu anlama gelmektedir:

“Ölmezlik suyu, damlaları sonsuz hayat bağışlayan tatlı ve lezzetli su, bengisu.... İlahi aşk anlamında tasavvufi bir sembol olarak kullanılan âb-ı hayât, ledün ilminden kinâyedir. O, mürşid-i kâmilin, hayvani hayat yaşayan insan aklını diriltten sözleri ve nazarıdır. Edebiyatımızda geniş bir kullanım alanı bulan bu mazmûn, manevî neşeyi, aşk ve irfanı karşılar. Şiirlerde, ince ve saf söz olarak kullanıldığı gibi sevgilinin dudağında da âb-ı hayât özelliği vardır” (Pala, 1995, s. 15a-b.)

Lale Devri’nde İbrahim Paşa tarafından hazırlanan savaşız bir ortam ile sadece saray çevresinin değil, İstanbul halkının da zevk ve eğlence içerisinde yaşama isteğini dile getiren Mazıoğlu, bu dörtlükteki “Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan” dizesiyle Osmanlı toplumunda zevkin ve zarafetin zirvede olduğu bir dönem zihniyetinin ifade edildiğini söyler (1957, s. 9). KM’de geçen ve “vakit geçirme, eğlenme, oyalanma vb. amaçlarla bir şeyle uğraşma” (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamına gelen “oynamak” sözcüğü EM’ye Türkçede “şakalaşmak, şaka yapmak” anlamlarına gelen “scherzare” sözcüğü ile aktarılmıştır. Bu sözcüğün geçtiği dize gülüp eğlenmeyi, dünyadan zevk almayı dile getirmektedir. EM’deki “scherzare” sözcüğü KM’deki anlamı tam olarak karşılamamaktadır. Şaka sonucu insanlar gülüp eğlense de KM şairi şiirinde “oynamak” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Cennetteki ırmaklardan birinin adı olan “Tesnîm” sözcüğü ile hem “cennet suyu” hem de “Tesnîm suyu” anlamlarına gelecek şekilde bir terkip oluşturulmuştur. Bu terkip EM’ye Türkçede “cennet suyu” anlamına gelen “l’acqua paradisiaca” tamlamasıyla aktarılmıştır. “Cennet suyu” her ne kadar “mâ-yıtesnîm” terkinin karşılığı gibi görünse de “Tesnîm” sözcüğünün cennetteki bir ırmak adı olduğu iması erek metne aktarılmadığı için bu dizinin çevirisinde bir anlam kaybı söz konusudur. Bu bendin üçüncü dizesinde ise çevirmen “âb-ı hayât” terkinin EM’ye “l’Acqua di Vita [Eterna]” şeklinde çevirerek KM’deki anlamın erek kültür tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlamak ve olası bir anlam kaybını önlemek için KM’de geçmeyen ancak terkinin barındırdığı bir anlamı köşeli parantez içerisinde vermeyi tercih etmiştir.

### 3.1.3. Üçüncü bent

KM	“Geh varup havz kenârında hırâmân olalım Geh gelüp kasr-ı cinan seyrine hayrân olalım Gâh şarkı okuyup gâh gazel-hân olalım Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda” (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 245).
EM	“Passeggiamo in bela grazia, lungo gli orli del laghetto! – Sostiamo un momento a contemplare stupiti il palazzo paradisiaco – Ora intonando canzoni, ora recitando ghazel, Su, o snello cipresso, moviamo a Sa’d-abad!” (Nedim, (çev. Alessio Bombaci), 1969, s. 381).
GT	“Gâh havuzun kenarına varıp salınalım; gâh Kasrıcinan’ı seyretmeye gelip hayran olalım; gâh okuyup gâh gazelhan olalım; salınan servim, yürü Sadabat’a gidelim” (Nedim (diliçi çev. Kınay), 2013, s.185).

Devellioğlu sözlüğünde “havz” Arapça bir sözcük olup “havuz, gölet, gölcük” (2015, s. 397b); “hırâmân” Farsça biz sözcük olup “salına salına naz ve eda ile yürüyen, salına salına,

<sup>5</sup>“Tesnîm” cennetteki ırmaklardan birinin adıdır (Devellioğlu, 2015, s. 1273a).

salınarak" (2015, s. 416b); "kasr" Arapça bir sözcük olup "köşk, kâşâne, saray" (2015, s. 568a); "gazel-hân" ise Arapça-Farsça bir sözcük olup "gazel okuyan" (2015, s. 326) anlamlarına gelmektedir. Bu bendin birinci dizesinde geçen "havz" sözcüğü EM'ye Türkçede "küçük göl, gölcük, gölet" (<https://www.wordreference.com/iten/laghetto>) anlamlarına gelen "laghetto" sözcüğü ile aktarılmıştır. Türkçede "göl" anlamına gelen İtalyanca "lago" sözcüğü "-etto" küçültme eki alarak yen bir sözcük oluşturulmuş ancak bu yeni sözcük, KM'deki hem "havuz" hem de "gölet / küçük göl" anlamlarından sadece ikincisine karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. Bir sözcüğe birden fazla anlam yüklemenin ve her ikisini de kastedecek şekilde kullanmanın bir sanat olduğu Divan şiiri geleneğinin bu özelliği bu nedenle EM'ye tam olarak aksettirilememiştir. KM'de geçen "hırâmân olmak" ifadesinde bu durum görülmemektedir. "Salına salına, nazlı nazlı, edalı bir şekilde yürümek" anlamlarına gelen Farsça bu ifade EM'ye Türkçede "yürümek" anlamına gelen "camminare" sözcüğü kullanılarak değil de "yürüyüş yapmak, gezinti yapmak" (<https://www.wordreference.com/iten/passeggiare>) ve bazen de mecazen "salına salına yürümek" anlamlarına gelen "passeggiare" sözcüğü kullanılarak aktarılmış ve KM'de şairin vermek istediği anlam EM'ye aksettirilmiştir. Şairin "kasr-ı cinan" terkiibini de hem "cennet köşkü / sarayı" hem de "Kasr-ı Cenan" anlamlarına gelecek şekilde kullandığını söylemek mümkündür. Kasr-ı Cenan, 3. Ahmet döneminde Sadabad Sarayı'yla beraber yapılan bir seyir köşküdür ([https://www.kagithane.istanbul/kagithane\\_hakinda](https://www.kagithane.istanbul/kagithane_hakinda)). Bu imaretin bir seyir köşkü olması, şiirde bu köşkü seyretmeye gidilmesi ihtimalini güçlendirmektedir. Bu terkiibin bir özel isim olabileceği ve şairin bu anlamı da kastedecek bir şekilde KM'de kullanması EM'ye bu anlamın tam olarak aktarılmadığını göstermektedir. KM'deki "gazel-hân olmak" ifadesinin Türkçede "ezberden / sesli bir şekilde gazel okumak" anlamlarına gelen "recitare ghazel" karşılığı kullanılarak aktarıldığı görülmektedir. Oysaki Arapça "gazel" ve "okuyan" anlamına gelen Farsça "hân" sözcükleri birleştirilerek oluşturulan ve "gazel okuyan / söyleyen kişi" anlamına gelen "gazel-hân" bir isimdir. Bu isim EM'ye fiil (recitare) şeklinde aktarılmıştır. Gazelin bir nazım şekli olduğuna dair herhangi bir bilgi de verilmemiştir. Erek okur için "gazel okumak" pek bir anlam ifade etmeyebilir.

Havuz, Nedim'in şiirlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Yukarıda birinci bentte Sa'd-âbâd ile ilgili verilen örnek dörtlüklerden sonuncusu aynı zamanda "havuz" kavramı için de verilebilir. "Havuz" sözcüğü geçen birçok beyit ve dörtlük yazan Nedim'in bu şiirlerine aşağıdaki beyit de örnek olarak gösterilebilir. Beyitte, genç çocuklarda bile saf beyazlık bulunmazken havuz; hoş, gönül açıcı, berrak, saf ve temiz olması ile karışımıza çıkmaktadır.

Hoşâ dil-güşâ havz-ı berrâk u sâf

Cüvânanda var mı bu safvetde nâf (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 212).

### 3.1.4. Dördüncü bent

KM	"İzn alup cuma namâzına deyü mâderden Bir gün uğrayalım çarh-ı sitem-perverden Dolaşup iskeleye doğru nihan yollardan Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda" (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 246).
EM	"Prendi licenza dalla mamma, con la scusa della preghiera del venerdì! – Sfuggiamo per un giorno alla Ruota crudele [del Destino]! – Aggiriamoci per stradette ignorate verso lo scallo – Su, o snello cipresso, moviamo a Sa'd-abad!" (Nedim, (çev. Alessio Bombaci), 1969, s. 381-382).
GT	"Annenden cuma namazı için izin alıp; zalim felekten bir gün çalalım; gizli yollardan dolaşip iskeleye; salınan servim, yürü Sadabat'a gidelim" (Nedim (diliçi çev. Kınay), 2013, s. 185).

KM’de geçen Farsça “mader” sözcüğü “anne” (Devellioğlu, 2015, s. 644b); Farsça “çarh” sözcüğü “çark, tekerlek, felek, gök, devreden, dönen”(Devellioğlu, 2015, s. 172b); Farsça “sitemperver” sözcüğü “zulüm/haksızlık/eziyet besleyen/büyüten/seven” (Devellioğlu, 2015, s. 1008b; s. 1117b); yine Farsça bir sözcük olan “nihân” ise “gizli, saklı, görünmeyen, bulunmayan” (Devellioğlu, 2015, s. 977b) anlamlarına gelmektedir. KM’de geçen “Cuma namâzı” evlerde tek başına kılınamayan, Cuma günleri öğle vaktinde ve toplu olarak kılınması gereken bir namazdır. Müslümanların aksatmadığı ve ayrı bir önem attığı namazdır. Evde tek başına kılınamayan bir namaz olduğu için bu bahane ile evden çıkılabilir ve bu nedenle anneden izin alınabilir. Bu ifadeyle ilgili bir açıklama yapılması, KM’nin erek kültürde daha iyi anlaşılabilmesini sağlayabilirdi. Bu yönüyle Türkçede “Cuma duası / namazı” anlamına gelen “preghiera del venerdi” ifadesiyle EM’ye aktarılan bu ifadeden bu ibadetin günün hangi vaktinde yapıldığı ve neden “Cuma namazı” olduğuna dair herhangi bir şerh, dipnot, parantez içi açıklama vb verilmediği için KM’deki anlam vurgusunun EM’de kaybolduğu söylenebilir. “Felekten bir gün çalmak” anlamını vermek için EM’ye köşeli parantez içinde “[del Destino]” sözcüğü eklenmiştir.

### 3.1.5. Beşinci bent

KM	“Bir sen ü bir ben ü bir mutrıb-ı pâkîze-edâ İznin olursa eğer bir de Nedîm-i şeydâ Gayrı yârânı bu günlük edüp ey şûhfedâ Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda” (Nedim, (haz. Muhsin Macit), 2012, s. 246).
EM	“Io, tu ed un menestrello dalla piacevole voce, - E se lo permitti, anche quel folle Nedim. - Sacrifichiamo, o gioia, peroggi, gli altri amici! - Su, o snello cipresso, moviamo a Sa’d-abad!” (Nedim, (çev. Alessio Bombaci), 1969, s. 382).
GT	“Bir sen, bir ben, bir de hoş edalı çalgıcı; eğer iznin olursa bir de çılgın Nedim; ey neşe veren sevgili, bugün için dostları feda edip; salınan servim, yürü Sadabat’a gidelim” (Nedim (diliçi çev. Kınay), 2013, s. 185).

KM’nin bu bendinde geçen “mutrıb” Arapça bir sözcük olup “sazende, saz çalan, çalgıcı, şarkıcı, şarkı okuyan” (Devellioğlu, 2015, s. 810b); “şeydâ” Farsça bir sözcük olup “aşktan aklını kaybetmiş, divane, düşkün, şaşkın” (Devellioğlu, 2015, s. 1161a); “şûh” da yine Farsça bir sözcük olup “hareketlerinde serbest, neşeli ve şen kadın” (Devellioğlu, 2015, s. 1170a) anlamlarına gelmektedir. Şarkının bu bendin birinci dizesinde geçen “mutrıb-ı pâkîze-edâ” terkihi EM’ye Türkçede “ozan, âşık, saz şairi, halk şairi” anlamlarına gelen İtalyanca “menestrello” (<https://www.wordreference.com/iten/menestrello>) sözcüğü kullanılarak aktarılmıştır. Çevirmen, “şarkıcı (cantante)” sözcüğü yerine “ozan (menestrello)” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Ozanlar, Türk kültüründe kopuz eşliğinde şiir söyleyen kişiler olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle KM’deki “şarkıcı, şarkı söyleyen” anlamına gelen “mutrıb” sözcüğü “saz çalma, saz çalan” anlamlarını içerse de ozanlarda görülen “şiir okuma / söyleme” durumu onlar için geçerli bir durum değildir. Ancak erek kültürde yansıttığı anlam bakımından erek okurun KM’deki terkihi daha iyi anlamasına yardımcı olacak şekilde bir sözcük tercihi yapıldığı söylenebilir. “Şeydâ” sözcüğü Türkçede “çılgın, mecnun, deli, manyak” anlamlarına gelen “folle” sözcüğü ile karşılanmıştır. Sözcüğün birebir anlamı “mecnun, meczup” olsa da bu mecnunluğun, bu meczupluğun nedeni “folle” sözcüğü tarafından karşılanamamaktadır. “Şeydâ” sözcüğündeki mecnunluğun, çılgınlığın, deliliğin, meczupluğun nedeni aşktır ve tüm bu anlamlar tek bir sözcükle (şeydâ) karşılanırken EM’de anlamsal bir daralma söz konusudur. KM’nin bu bedinin üçüncü dizesindeki nida sanatı yapılan “ey şûh” ifadesi ise EM’ye aktarılmamıştır.



### 3.2. Biçimsel öğelerin incelenmesi

Şiirlerde redif, uyak, ölçü, ses tekrarı gibi özellikler ahenk unsurları olarak ön plana çıkmaktadır. Nedim'in bu şiirinde de uyak ve redifler önemli birer ahenk unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirin uyak ve redifleri şu şekildedir:

Birinci bent: nâ-şâda / Sa'd-âbâda / âmâde / Sa'd-âbâda: İtalik gösterilen "-a/-e" datif eki ile redif, koyu yazı karakteriyle gösterilen "-âd" sesleri ile de zengin kafiye oluşturulmuştur.

İkinci bent: dünyâdan / nev-peydâdan / ejderhâdan / Sa'd-âbâda: Bu bentte "-dan" akuzatif eki ile redif "-â" sesi ile de tam kafiye oluşturulmuştur.

Üçüncü bent: hırâmânolalım / hayrânolalım / gazel-hânolalım / Sa'd-âbâda: Üçüncü bentte "olalım" sözcükleriyle redif, "-ân" sesleriyle de zengin kafiye oluşturulmuştur.

Dördüncü bent: mâderden / sitem-perverden / yollarıdan / Sa'd-âbâda: Dördüncü bentte "-dan" akuzatif ekiyle redif, "-er/-ar" sesleriyle de tam kafiye oluşturulmuştur.

Beşinci bent: pâkîze-edâ / şeydâ / fedâ / Sa'd-âbâda: Son bentte redif bulunmayıp "-dâ" sesleriyle yine zengin kafiye oluşturulmuştur.

İlk dört bentte hem uyak hem redif bulunurken beşinci bentte sadece uyak bulunmaktadır. Bombaci, bu bentleri İtalyancaya aktarırken dize ve bent şekline riayet etmiş ancak uyak ve redif kullanmamıştır.

Şiirde vezin bir başka ahenk unsurudur. Nedim'in şiiri aruz vezninin en sık kullanılan kalıplarından biriyle yazılmıştır. Vezin, aruzun remel bahrine ait olan feilâtün feilâtün feilâtün feilün kalıbıdır. Arap kültürüne özgü olan bu vezin ile şiir çevirisi yapmak imkânsız görülmektedir. Nitekim çevirmen de serbest nazım tarzında bir çeviri yapmayı tercih etmiştir.

Divan şiirinin bir başka önemli özelliği de sözcük seçimi ve imgelerdir. Şairlerin hünerini gösterdiği bu alanla ilgili Nevin Gümüş, Nedim'im şarkılarını incelemiş ve bu şiirlerdeki beş duyuya hitap eden öğeleri tespit etmiştir. Görme duyusuna hitap eden öğelere örnek olarak İstanbul'un güzellikleri ön plana çıkmaktadır. Yapılardan ise "Neşât-âbâd, Şevk-âbâd, Şeref-âbâd, Feyz-âbâd, Âsaf-âbâd özel isimleriyle anılan yapılar, Sa'd-âbâd Kasrı ve civarı" dikkati çekmektedir. Nedim'in şarkılarından dördü Sa'd-âbâd üzerinedir (2010, s. 1379). Kaynak metin üzerine yaptığı bir çalışmada Nedim'in Sa'd-âbâd'ı sadece seyretmediğini, bizzat içinde yaşadığını ve bu mekâna adanan dizelerin, Sa'd-âbâd denilince şairin zihninde ve kalbinde meydana gelen hislerin sonucu ortaya çıktığını dile getiren Nilay Kınay'dan yapılan aşağıdaki alıntıda Nedim ile Sa'd-âbâd arasındaki sıkı ilişkiyi görmek mümkündür:

"Sadabat, Nedim'in şiirlerindeki vazgeçilmez mekânlardandır. Nedim, zevk ve eğlence adamıdır. Dünyadan alabildiği kadar tat alma gayretinde olan bir âşıktır. Sadabat da 18. yüzyıl Lale Devri'nin en gözde mekânlarından biridir. Binlerce renk lalenin süslediği İstanbul'da zevk, sefa, eğlence ve muhabbet meclislerinin kurulduğu, padişah ve ekibinin de bu ortamlarda hazır bulunduğu, günler ve gecelerce eğlencelere devam edilen bir mekân hâline gelen Sadabat, Nedim'de aynı anda birçok şeyi çağrıştıran zengin bir imgeye dönüşür" (Kınay, 2013, s. 187).

Sa'd-âbâd'ın Nedim'in dört şarkısında yer alması ve zengin bir imgeyle sunulması şairin bu mekâna atfettiği önemi de göstermektedir. Bir açıklama veya dipnot gibi yanmetin olmadan İtalyan okurların Sa'd-âbâd'ın hem Osmanlı kültüründe hem de Nedim'in sanatında nasıl bir yer tuttuğunu anlaması düşünülemez. Nakarat dizesinde tekrarlanan bu mekân ile ilgili bir açıklama yapılması KM'deki vurguyu EM'ye de aktarabilirdi. Çevirmen, iki kez köşeli parantez kullanarak bazı mazmunlara açıklama yapma gereği görürken Sa'd-âbâd ile ilgili bir açıklama yapma gereği görmemiştir.

### 3.3.Çevirinin “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” bağlamında incelenmesi

Kaynak metin beş bent ve her bent de dörder dizeden oluşmaktadır. Çevirmenin bu yapısal özelliği çeviriye aynen yansıtmasıyla kaynağa bağlı kaldığını ve dolayısıyla da çevirinin bu özelliğinden dolayı “yeterlilik” kutbuna yaklaştığı ileri sürülebilir. Nedim’in bu şarkısının çevirisine yer verilmeden önce Nedim ve onun Divan şiirine getirdiği yeniliklerden bahsedilmesi ve şairin üslubuna dair bilgiler verilmesi bu şiirin erek okur tarafından daha rahat anlaşılmasını sağlayacağı için; KM’de kullanılmamasına rağmen EM’nin birinci bendinde dört, ikinci bendinde dört, üçüncü bendinde iki, dördüncü bendinde üç ve beşinci bendinde de iki kez ünlem işareti (!) kullanılması erek kutba yakınlığı göstermektedir. Şiirin çevirisine anlamsal açıdan bakıldığında genel olarak KM’deki sözcüklerin karşılıkları verilmeye çalışılmış ve büyük ölçüde kaynağa yakınlık sağlanmıştır. Örneğin, “dil-i nâ-şâd” terkibi için “l’afflito cuore”, “serv-i revân” için erek kültürde bu benzetme pek bir anlam ifade etmese de “snello cipresso”, “mâ-yı tesnîm” için “l’acqua paradisiaca”, “çeşme-i nev-peydâ” için “nuova fontana”, “kâm alalim dünyâdan” ifadesi için “godiamoci il mondo”, “havz kenârı” için “gli orli del laghetto”, “kasr-ı cinan” için “il palazzo paradisiaco”, “şarkı okumak” için “intonandocanzoni”, “cuma namâzı” için “preghiera del venerdî”, “Nedîm-i şeydâ” için “folle Nedim”, “bir mutrib-ı pâkîze-edâ” terkibi için de “un menestrello dalla piacevolevoce” ifadelerinin kullanılması, çevirmenin KM’deki sözcüklere birebir karşılık bulma çabasını ve kaynağa sadakatini göstermektedir. Bu örnekler kaynak metni ön plana alması ve çevirinin de büyük oranda bu doğrultuda yapılmasından dolayı Toury’nin öne sürdüğü kavramlardan kaynak dizge normlarına yakın bir çeviri tanımlayan “yeterlilik” kavramının yani “yeterli bir çeviri”nin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu örneklerin yanı sıra bazı örneklerde çevirmen KM’de bulunmayan ancak terkiplerin içerdiği anlamları EM’ye aktarabilmek için köşeli parantez içerisinde sözcükler ekleme gereği duymuştur. Örneğin, KM’deki “âb-ı hayât” terkibi için “l’Acqua di Vita” karşılığı verildikten sonra köşeli parantez içerisinde “[Eterna]” sözcüğünün, “çarh-ı sitem-perver” ifadesi için de “Ruota crudele” ifadesi kullandıktan sonra yine köşeli parantez içerisinde [del Destino] sözcüğünün EM’ye eklenerek KM’deki anlamın erek okur için daha anlaşılır kılınması sağlandığından bu iki örnekte erek dizge normlarına yakınlıktan, yani “kabul edilebilirlik”ten bahsedilebilir.

J. Holmes’e göre şarkının çevirmeni olan Bombaci bir üst şairdir ve bu çeviri, Holmes’ün şiir çevirisi için önerdiği yedi maddeden “üst şiir” ile örtüşmektedir. Şarkı; ölçü, uyak ve rediften yoksun bir şekilde sadece dizeler halinde çevrildiği için Lefevere’in şiir çevirisi sınıflandırmasına göre ise “serbest nazım çevirisi” olarak değerlendirilebilir.

## 4. SONUÇ

Bu makalede on sekizinci yüzyıl Divan edebiyatı şairlerinden Nedim’in “Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda” nakaratıyla bilinen ünlü şarkısı ve bu şarkının Alessio Bombaci tarafından İtalyancaya yapılan çevirisi incelenmiştir. Şarkı, Türk kültür ve edebiyat dizgesine özgü bir tür olup ilk kez Naili’de görülse de bu türden bahsedildiğinde akla gelen ilk isim her zaman Nedim olmuştur. Aşk, zevk ve eğlence anlayışında Divan şiirine getirdiği yeniliklerle kendinden önceki şairlerden ayrılan Nedim, soyut kavramlardan ziyade somut kavramları şiirinde işlemiştir. Şairin yaşadığı dönem olan Lale Devri’nde, Osmanlı toplumsal hayatının en önde gelen eğlence ve mesire yerlerinden Sa’d-âbâd’ın Nedim’in şiirleriyle özdeşleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ünlü bir Türkolog olan ve yayımladığı *La Letteratura Turca* başlıklı kitabıyla bir Batı dilinde yazılmış olan ilk Türk edebiyat tarihini bilim dünyasına kazandıran Bombaci, adı geçen bu eserinde Türk yazar ve şairlerinden bazı parçalar alıntılıyıp İtalyancaya çevirirken Nedim’in bu makalede incelenen şarkısının beş bendini de İtalyancaya çevirip bu çeviriye eserinin Nedim bahsinde yer vermiştir.

Bombaci, Nedim'in adı geçen şarkısını çevirirken biçimsel özelliklerden bent ve dize sayısına özen göstermiş ve kaynak metne uygun olarak çevirisini beş bent ve her bendi de dörder dizeden oluşturmuştur. KM'de Arap kültüründe doğup Osmanlı Türk kültüründe de yoğun bir şekilde kullanılan aruz ölçüsü kullanılırken EM serbest nazım çevirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. KM'deki uyak ve redif, uyak örgüsü gibi özelliklerin hiçbiri EM'de görülmemektedir. Çeviri anlamsal açıdan Toury'nin "kabul edilebilirlik" ve "yeterlik" kavramları bağlamında ele alındığında, şarkının büyük oranda kaynağa sadık bir şekilde kaynak dizge normlarına yakın olarak çevrildiği yani "yeterli bir çeviri" yapıldığı ancak bazı örneklerde çevirmenin KM'de yer almamasına rağmen çevirisine köşeli parantez içerisinde bazı sözcükler eklemesi ise bu örneklerde erek dizge normlarına yakınlığın yani "kabul edilebilirli[ğ]"in söz konusu olduğu söylenebilir. Erek metin, Holmes'e göre bir "üstşiiir", Lefever'e göre de "serbest nazım çevirisi"dir. Çeviri hangi kutba yakın olursa olsun hangi sınıflandırmada değerlendirilirse değerlendirilsin değişmeyen gerçek, bu şiirin yer aldığı kitabın Türk edebiyat tarihine dair bir Batı diliyle Batı kültüründe hazırlanıp yayımlanan ilk eser olması dolayısıyla önemli olması ve Nedim'in incelenen bu şiirinin de bir Divan şiiri nazım biçimi örneği olarak kısmen değil de bir bütün halinde çevrilip eserde yer verilerek bu şiirin, nazım biçiminin ve en büyük temsilcisinin Batı kültürüne tanıtılmasıdır. Sonuç olarak, Oktay Rifat'ın çevirisi yapılan bazı şiirlerin bir şeyler kazanırken bazılarının ise bir şeyler kaybedeceği (2008, s. 94-95) görüşünden hareketle Nedim'in bu şiirinin çevirisiyle çeviride bazı anlamsal kayıplar olmasına rağmen hem kaynak hem erek kültürün hem kaynak hem de erek metnin bir kazanımı olduğu söylenebilir.

#### KAYNAKÇA

- Bengi, Işın (1992). "Şiir Çevirisini Yönlendiren Kısıtlamalar". *Dilbilim Araştırmaları Dergisi* 3, 101-112.
- Berk, İlhan (1978). "Çeviride Şiir Dili". *Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı* 322, 71-76.
- Bombaci, Alessio (1969). *La Letteratura Turca*. Firenze/Milano: Sansoni-Accademia.
- Boz, Sultan Can (2019). Şiir Çevirisine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım: W. B. Yeats'in İki Şiirinin Türkçe Çevirilerinde Yöntem Farklılıkları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi.
- Demir, Ali (1993). "Şiir Çevirisi: İkinci Bir Yaratı Eylemi". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* VIII(1), 93-100.
- Devellioğlu, Ferit (2015). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Erten, Asalet (1993). "Çeviri Ediminde Kayıplar Sorunu". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 10(1), 315-330.
- Esin, Emel (1977). Prof. Alessio Bombaci. *Journal of Turkology* 19, 279-281.
- Eyüboğlu, Sabahattin (2008). "Can Yücel'in Şiir Çevirileri". *Çeviri Seçkisi 1 – Çeviriyi Düşünenler*. (Haz. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık. 92-94.
- Gümüş, Nevin (2010). "Nedim'in Şarkı'larında Beş Duyu". *Turkish Studies* 5(3), 1376-1391.
- İz, Fahir (2012). "Kitaplar Arasında (Alessio Bombaci –*Storia della Letteratura Turca*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1956. 526 s)". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 8, 130-135.
- Karabulut, Mustafa (2009). "Nedim ve Yahya Kemal'de Şarkı". *Adıyaman Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 1. Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu (15-16.05.2009) Adıyaman-2009*, 1-10.

- Kınay, Nilay (2013). "Sanat Eserinde Bir Değer Olarak Güzelliğin Açılımı: Nedim'in 'Bir Safâ Bahş Edelim Gel Şu Dil-i Nâşâda' Şarkısı". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 50, 181-192.
- Lefevre, Andre (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- Levend, Ağâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı – Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Macit, Muhsin (2012). *Nedim Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mazıoğlu, Hasibe (1957). *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Okyayuz, Ayşe Şirin (2016). "Türkçeden İngilizceye Şiir Çevirisi: Orhan Veli Kanık ve Şair-Çevirmenleri". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)* 24, 193-218.
- Paker, Saliha (2008). "Çeviride Yanlış/Doğru Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi". *Çeviri Seçkisi 1 – Çeviriyi Düşünenler*. (Haz. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık. 121-128.
- Pala, İskender (1995). *Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Rifat, Oktay (2008). "Şiir Çevrilir mi?" *Çeviri Seçkisi 1 – Çeviriyi Düşünenler*. (Haz. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık. 94-97.
- Süreya, Cemal (2008). "Kendini Çevirten Şiir". *Çeviri Seçkisi 1 – Çeviriyi Düşünenler*. (Haz. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık. 97-100.
- Şakiroğlu, Mahmut Hasan (1980). "Prof. Alessio Bombaci". *Belleten* 44(173), 179-192.
- Şakiroğlu, Mahmut Hasan (1987). "Venedik Arşivi ve Kitaplıklarından Türk Tarih ve Kültürüne Ait Kayıtlar". *Erdem* 3(7), 111-134.
- Şakiroğlu, Mahmut Hasan (1992). "Alessio Bombaci". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 6, 278-279.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. USA: John Benjamins Publishing Company.
- Venuti, Lawrence (2011). "Introduction". *Translation Studies* 4(2), 127-132.
- Yener Gökşenli, Ebru (2013). "Şiir Çevirisinde Çeviri Kayıpları ve Eşdeğerlik Sorunları". *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi* 4(7), 87-102.
- <https://lugat.osmanlica.online/> (erişim 12.09.2024).
- <https://sozluk.gov.tr/> (erişim 13.09.2024).
- [https://www.kagithane.istanbul/kagithane\\_hakkinda/tarih\\_detail/Kasr-i-Nesat-Kasr-i-Cenan/110/134/0](https://www.kagithane.istanbul/kagithane_hakkinda/tarih_detail/Kasr-i-Nesat-Kasr-i-Cenan/110/134/0) (erişim 14.09.2024).
- [https://www.treccani.it/vocabolario/abbrivo\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/abbrivo_(Sinonimi-e-Contrari)/) (erişim 12.09.2024).
- <https://www.wordreference.com/iten/laghetto> (erişim 14.09.2024).
- <https://www.wordreference.com/iten/menestrello> (erişim 15.09.2024).



Melek İlayda Sarı

# Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

İPEK DEMİR

# Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları