



## İKİ ŞEHRİN HİKÂYESİ'NİN İKİ FARKLI TÜRKÇE ÇEVİRİSİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ<sup>1</sup>

Gökhan ALBAYRAK<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye

### Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 15.10.2025

Kabul Tarihi: 10.12.2025

Yayın Tarihi: 05.01.2026

### Araştırma Makalesi

**Öz** – Bu makale, Charles Dickens’ın *İki Şehrin Hikâyesi* adlı romanının iki farklı Türkçe çevirisini, Can Yayınları tarafından yayımlanan Meram Arvas çevirisini (2020) ve İş Bankası Kültür Yayınları’ndan çıkan Didar Zeynep Batumlu çevirisini (2021), karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel hedefi, romanın omurgasını oluşturan Fransız Devrimi temasının, özellikle de devrimci öfkenin, taşkın coşkunun ve sınırların yıkımını simgeleyen Dionysosçu ruhun her iki çeviride nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırma, Dickens’ın metninde yer alan Dionysos’a yapılan doğrudan ya da dolaylı göndermelerin, imaların ve mitolojik çağrışımların çevirilerde ne ölçüde korunup aktarılabildiğini; çevirmenlerin seçimlerinin metnin anlam dünyasını, duygusal yoğunluğunu ve “Dionysosçu” boyutunu nasıl etkilediğini tartışmayı amaçlar. Çalışmanın giriş bölümünde öncelikle Dickens’ın romanı tarihsel ve tematik bağlamı içinde kısaca tanıtılacak; yazarın Fransız Devrimi’ni anlatırken Paris ve Londra şehirleri üzerinden kurduğu zıtlıkların, aslında insan ruhundaki Apolloncu düzen ve Dionysosçu taşkınlık arasındaki çatışmayı da simgelediği vurgulanacaktır. Bu noktada Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde ortaya koyduğu Dionysos ve Apollon ilkeleri arasındaki gerilim, romanın derin anlam katmanlarını çözümlenmede kuramsal bir çerçeve olarak kullanılacaktır. Ardından, iki Türkçe çeviri arasındaki farklılıklar, özellikle Dionysos’a ilişkin unsurların aktarımında ortaya çıkan anlam kaymaları, kültürel uyarlama stratejileri ve olası sansür ya da sadeleştirme eğilimleri üzerinden değerlendirilecektir. Çevirmenlerin sözcük seçimleri, üslup tercihleri ve metnin duygusal tınısına yaklaşımları karşılaştırılarak, kaynak metnin ruhuna ne ölçüde sadık kalındığı, hangi çevirinin Dickens’ın estetik ve mitolojik derinliğini daha etkili biçimde yansıttığı tartışılacaktır. Sonuç olarak bu çalışma, Dickens’ın romanındaki devrimci şiddet ile Dionysosçu taşkınlık arasındaki ilişkinin çeviri sürecinde nasıl biçim değiştirdiğini, metnin mitsel ve simgesel boyutlarının Türkçe çevirilerde ne ölçüde silikleştiğini veya yeniden üretildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Böylelikle çeviri ediminin yalnızca dilsel bir aktarım değil, aynı zamanda kültürel, felsefi ve estetik bir yeniden yaratım süreci olduğu bir kez daha vurgulanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, Edebiyat Çevirisi, Apolloncu Londra, Dionysosçu Paris

<sup>1</sup> Sevgili arkadaşım Duygu Türk’e, bu çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olduğu ve bana pek çok açıdan ilham verdiği için gönülden teşekkür ederim.

<sup>2</sup> [galbayrak@ankara.edu.tr](mailto:galbayrak@ankara.edu.tr) (Sorumlu Yazar/Corresponding Author), ORCID: 0000-0003-2703-4326

## A COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO TURKISH TRANSLATIONS OF A TALE OF TWO CITIES

<sup>1</sup> Assist. Prof. Dr., Department of English Language and Literature, Faculty of Languages and History-Geography, Ankara University, Ankara, Türkiye.

**Abstract** – This article aims to conduct a comparative analysis of two different Turkish translations of Charles Dickens’s *A Tale of Two Cities*, the version translated by Meram Arvas and published by Can Yayınları (2020), and the one translated by Didar Zeynep Batumlu and published by İş Bankası Kültür Yayınları (2021). The primary objective of this study is to explore how the novel’s central theme — the French Revolution — and particularly the Dionysian spirit symbolizing revolutionary rage, ecstatic fervour, and the transgression of boundaries, are represented in both translations. In this context, the research seeks to examine the extent to which direct or indirect references, allusions, and mythological associations with Dionysus in Dickens’s original text are preserved or transformed in translation, and how the translators’ choices affect the text’s semantic depth, emotional resonance, and its distinctly “Dionysian” dimension. In the introduction, Dickens’s novel will first be briefly introduced within its historical and thematic context. It will be emphasized that the opposition between Paris and London in the narrative symbolizes not only the social and political contrasts of the period but also the inner conflict between Apollonian order and Dionysian excess within the human psyche. At this point, Nietzsche’s *The Birth of Tragedy* will serve as a theoretical framework, illuminating the tension between the Apollonian and Dionysian principles as a key to understanding the novel’s deeper layers of meaning. Subsequently, the differences between the two Turkish translations will be evaluated with a focus on the treatment of Dionysian elements — examining semantic shifts, cultural adaptation strategies, and tendencies toward omission or simplification. By comparing the translators’ lexical choices, stylistic preferences, and approaches to the emotional tone of the text, the study will discuss the degree of fidelity each translation maintains to the original and which version more effectively conveys Dickens’s aesthetic and mythological depth. Ultimately, this study aims to reveal how the relationship between revolutionary violence and Dionysian exuberance in Dickens’s novel transforms through the process of translation, and to what extent the mythic and symbolic dimensions of the source text become muted or reimagined in Turkish. Thus, the act of translation is underscored not merely as a linguistic transfer but as a cultural, philosophical, and aesthetic act of re-creation.

### Article Info

Received: 15.10.2025

Accepted: 10.12.2025

Published: 05.01.2026

### Research Article

**Keywords:** Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, Literary Translation, Apollonian London, Dionysian Paris

## İki Şehrin Hikâyesi'nin İki Farklı Türkçe Çevirisinin Karşılaştırmalı İncelenmesi

### Giriş

Charles Dickens'in Fransız Devrimi sırasında geçen tarihî romanı *İki Şehrin Hikâyesi*, Londra ve Paris'te yaşayan karakterlerin iç içe geçmiş hikâyelerini anlatır. Anlatı, on sekizinci yüzyılın sonlarında başlar ve Bastille Hapishanesi'nde haksız yere on sekiz yıl hapis yattıktan sonra serbest bırakılan Dr. Alexandre Manette'in, kızı Lucie Manette ile yeniden bir araya gelmesini konu alır. Baba ve kızı Londra'ya yerleşir ve Lucie, sevgisi ve itidalli yapısıyla etrafındaki insanların hayatını düzenleyen bir figür hâline gelir. Fransız aristokrasisini reddeden Charles Darnay ve düşkün ama zeki bir İngiliz avukat olan Sydney Carton, Lucie'ye âşık olur. Lucie sonunda Darnay ile evlenir; birlikte sakin bir hayat kurarlar, ancak Fransa'daki siyasi çalkantılar bu huzuru tehdit etmeye başlar. Paris'teki ayak sesleri Londra'da duyulur. Bu sırada Paris'te devrim coşkusu şiddetli bir kaosa dönüşür. Darnay, geçmişte yardım ettiği bir aile hizmetkârına destek olmak için Fransa'ya döner, ancak aristokrat soyundan geldiği için devrim mahkemesi tarafından tutuklanır. Aristokrasiye karşı derin bir intikam arzusu taşıyan Madame Defarge, Darnay ve ailesini hedef alır. Romanın doruk noktasında, hayatını boşa geçirdiğine inanan ve Lucie'ye karşı beslediği karşılıksız aşk yüzünden içten içe acı çeken Sydney Carton, Darnay'in yerine geçerek giyotine gitmeye karar verir. Bu özverili eylemi, Sydney Carton'ın hayatına anlam kazandırır ve Lucie ile ailesini kurtarır. Roman, tarihsel çatışmaların ortasında bir adamın sessiz kahramanlığına dair dokunaklı ve kurtarıcı bir imgeyle sona erer.

*İki Şehrin Hikâyesi* üzerine yapılan çalışmalar, eserin tarihsel bağlamını, biçimsel yapısını ve ideolojik temellerini incelemiştir. İlk eleştirel yaklaşımlar Dickens'in Fransız Devrimi'ni betimleyişine odaklanmış, romanı şiddet, adalet ve kurtuluş üzerine bir alegori olarak yorumlamıştır. Daha yakın dönemde ise çalışmalar, romanın anlatı tekniklerini sorgulamaya yönelmiştir. Örneğin, Hilary M. Schor (2000) ve John Glavin (2001), Dickens'in teatrallliği ve gösteri unsurlarını nasıl kullandığını incelemiş, romandaki kimlik ve fedakârlık temalarının performatif boyutlarına vurgu yapmıştır. Feminist ve psikoanalitik eleştiriler arasında, Susan K. Gillman ve Robert L. Patten (1985) ile Carolyn Dever (1998), Lucie Manette ve Madame Defarge karakterlerinin rollerini değerlendirerek cinsiyet ve travmanın devrimci söylem içindeki izdüşümlerini analiz etmiştir. Öte yandan Juliet John (2000), romanı Viktorya dönemi kültürel kaygıları bağlamında ele alarak özellikle kitle psikolojisi, milliyetçilik ve tarihsel belleği tartışmıştır. Son dönemde ise Sally Ledger (2010) gibi eleştirmenler, romanın klasik ve kutsal motiflere dayandığını ve ikili yapısı üzerinde durmuştur. Bu çalışmalar, *İki Şehrin Hikâyesi* romanının Aydınlanma akılcılığı ile Romantizmin aşırılıkları arasındaki karmaşık mücadelesini ortaya koyarak, anlatı biçimi, politik şiddet ve etik öznelik üzerine süregelen bir inceleme alanı olarak önemini vurgulamaktadır.

### İki Şehrin Hikâyesi: Apollonik Londra Dionizyak Paris'e Karşı

Dickens'in imgeleminde antik Yunan'ın ne kadar etkili olduğunu anlamak için, yazarın *Mister Pickwick'in Serüvenleri* adlı romanının Dionizyak unsurlarını inceleyebiliriz (Slater, 2009, s. 106). Veyahut *Müşterek Dostumuz* isimli romanı hakkında 29 Kasım 1865'te *The Times* gazetesinde yayımlanan bir inceleme yazısına bakabiliriz: Dallas, Dickens'in romanının bölümlerinden birinin başlığını "Sosyal Bir Koro" olarak seçmesinden, bu başlığın romanın yapısını belirlemesi açısından ne kadar önemli olduğundan bahsedip, *Müşterek Dostumuz* romanının aslında, antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi, dramatik bölüm ve toplumsal koro olarak ikiye bölünebileceğini ifade eder (Dallas, 1865/2005, ss. 475-76). Bu romanın müşterek yapısını, Dickens'in *İki Şehrin Hikâyesi*'nde de görebiliriz; sonuçta bu roman da iki şehrin, Londra ve Paris'in müşterek romanıdır. Aynı zamanda bu iki şehri temsil eden iki Yunan tanrısının, yani Apollon ve Dionysos'un müşterek anlatısıdır. Bu sebeple, *İki Şehrin Hikâyesi*, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* isimli yapıtında açıkladığı Apollonik düzen ve Dionizyak düzensizlik arasındaki gerilim üzerinden okumaya son derece elverişlidir. Romanda Apollon'a doğrudan bir gönderme olmadığı gibi, Dionysos, Roma mitolojisinde bilindiği şekliyle, yani Baküs olarak geçer. Bu iki ilke arasındaki gerilim üzerinden romanı inceleyen bir

çalışma yoktur, ancak yapılan çalışmalarda Baküs şenliklerine ve diğer Diyonizyak unsurlara yapılan göndermeler önemli bir yer tutmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Rosen (1998) devrimci Paris'in dönüşümünü vurgulayarak Dickens'ın kadınları Baküs rahibelerine benzetmesini ve gıyotini mitik bir kurban ayınındeki pagan bir idol olarak tasvir etmesini inceler. Rosen'a göre, Dickens bu tür imgeleri bilinçli şekilde kullanarak devrimin pagan ayınlarındeki gibi ilkel şiddete bulaştığını göstermeye çalışmıştır. Bu okuma, Dickens'ın *Mister Pickwick'in Serüvenleri* adlı romanında olduğu gibi, kolektif, coşkulu ve kaotik sahneleri ve karnavalesk unsurları yorumlamak için bir çerçeve sunan Rabelaisyen geleneklerden beslenir. Bahtin (2005), Dickens'ı on dokuzuncu yüzyılın karnavalesk gelenekten kopmamış yazarları arasında görür (s. 80). Elbette bu Rabelaisyen okuma biçimi *İki Şehrin Hikâyesi* ve Paris'teki Diyonizyak devrimci coşkuyu anlamak için de kullanılabilir. Bu romanın en temel simgelerinden birisi olan şarap en önemli Diyonizyak unsurdur; şarap kolektif bir sarhoşluk ve isyan anında kanla birleşir. Dickens; devrimci coşkuyu, taşkınlıkları, kaotik olayları ve şiddeti, Apollonik düzeni deviren Diyonizyak unsurlar üzerinden anlatır.

Apollonik düzen ve Diyonizyak yıkım diyalektiği, Viktorya dönemi edebiyatına özgü çift anlamlılığı, Paris'teki çılgınlık ve Londra'daki huzur arasındaki çatışmayı anlamak için son derece önemlidir. İki Yunan tanrısının çift kutuplu ilişkisiyle özdeşleştirilmiş olan iki şehir, Paris ve Londra, Batı uygarlığının temeli sayılan antik Yunan kültürüyle doğrudan ilişkilendirilerek roman boyunca zıt biçimde temsil edilirler. Bu çift anlamlılığın romanın ana omurgası olduğunu gösteren *İki Şehrin Hikâyesi*'nin ünlü açılış paragrafı, birçok çalışmanın bu paragrafla başlamasına neden olmuştur. Romanın giriş cümlesini hatırlamak gerekirse, Dickens'ın anlattığı dönem hem "bilgeliğin" hem "akılsızlığın", hem "inancın" hem "şüphenin", hem "ışığın" hem "karanlığın" dönemidir (Dickens, 1994, s. 13). Dönemin ruhunu tasvir eden bu sıfatlar aynı zamanda romanın da ruhunu belirler. Güneş tanrısı Apollon ile karanlık ve ölümle bağdaştırılan Dionysos arasındaki diyalektik, romanın ilk cümlesinden itibaren tüm romana sızmıştır. Dionysos her şeyden önce dönüşümün tanrısıdır; o yüzden de romanın birinci bölümünün başlığı doğrudan yeniden diriliş şeklinde seçilmiştir. Kışı uyuyarak geçiren, bahar gelince uyanan Dionysos'un dirilişi, antik Yunan dünyasında şenlikler yapılarak kutlanır (Taşlıkloğlu, 2011, s. 182). İngilizce "devrim" anlamına gelen "revolution" sözcüğünün Latince kökenine dikkat edersek, devrimin aslında "başlangıç noktasına dönmek" anlamına geldiğini görürüz (Merriam-Webster, t.y.-a). Osmanlıca "ihtilal" kelimesinin Arapça kökenine baktığımızda da yasaları ihlal etmek, kurulu düzene halel getirmek, yani hasar vermek, kargaşa çıkarmak anlamlarına geldiğini fark ederiz (Nişanyan Sözlük, t.y.-a). Diğer bir Osmanlıca sözcük olan "inkılap" ise "değişim, dönüşüm, altüst olma" anlamlarına gelir (Nişanyan Sözlük, t.y.-b). Bu dillerdeki etimolojik anlamlarıyla birlikte düşündüğümüzde, devrimin Diyonizyak düzensizlikle doğrudan ilişkili olduğunu anlarız.

Badiou (2019), Nietzsche için devrimin her zaman Fransız Devrimi'ni işaret ettiğini ve "devrimin felsefenin kendi boyunu ölçtüğü bir ölçek olduğunu" söyler (s. 56). Elbette ki on dokuzuncu yüzyıl boyunca yazarlar ve düşünürler hep Fransız Devrimi'ne gönderme yapmıştır. Dickens, devrimi anlatılaştırırken, Nietzsche de düşüncesinin merkezine koymuştur. Dolayısıyla, *Tragedyanın Doğuşu* hem antik Yunan hem de Devrim ve Devrim sonrası Avrupası hakkındadır. Nietzsche, antik Yunan tragedyasının iki karşıt güç arasındaki gerilimden doğduğunu ileri sürer; bu iki gücü Yunan tanrıları Apollon ve Dionysos ile özdeşleştirir. Apollonik ilke düzen, akıl, özdenetim, yapı ve sınırlarla ilişkilendirilirken, Diyonizyak ilke ise sınırların ihlal edilmesi, düzensizlik, içgüdü, duygusal taşkınlık, coşkunluk ve esrime ile bağdaştırılır. Diyonizyak ilke vahşi ve evcilleştirilmemiş doğanın bir yansımasıdır (Kloft, 2020, ss. 25-26). Apollon, bireysellik arzusunu temsil eder; bu yüzden Apollonik ilke, diğerlerinden ayrılmayı, sınırların çizilmesini ve korunmasını, böylece bireyselliğin sürdürülmesini ifade eder. Bu nedenle Apollonik sanat; bireyleri, nesneleri ve olayları idealize edilmiş, net imgelerle betimlemeye yönelir. Buna karşılık, Dionysos komünal neşeyi, karmaşayı, sınırları aşma ve bireysel ayrımları silme arzusunu temsil eder; bu dürtünün sanatsal ifadesi ise en canlı biçimde, özellikle dans gibi toplu performanslarda görülen esriklik hâllerinde müzik aracılığıyla ortaya çıkar. Nietzsche, Diyonizyak unsuru esriklik, yıkım ve özgürleşme olarak tahayyül eder. Başka bir deyişle, Apollon biçimi, Dionysos ise biçim yoksunluğunu ifade eder (Megill, 2021, s. 66).

Nietzsche, Yunan tragedyasının bu iki sanatsal ilkenin ikili doğasına dayandığını savunur. Bu ilkeler “sürekli bir çatışma hâlinde var olur ve ancak zaman zaman uzlaşma dönemleriyle kesintiye uğrarlar” (Nietzsche, 1999, ss. 14-19). Apollon ve Dionysos arasındaki bu karşıtlık, daha derin bir sanatsal ikiliği yansıtır: Apollon’la ilişkilendirilen görsel sanat ile Dionysos’a özgü müzikal ifade arasındaki ayrım. Nietzsche, bu ilkelerin genellikle açık bir mücadele içinde olduğunu belirtir; ancak bu etkileşim, aralarındaki süregelen gerilimi barındıran yeni ve dinamik sanatsal biçimlerin doğmasına neden olur. Apollon’u “düşlerin”, imgelerin ve biçimlerin alanıyla, Dionysos’u ise “sarhoşluk” hâlleriyle özdeşleştirir (ss. 20-27). Bu diyalektik çerçevede, Dickens’in *İki Şehrin Hikâyesi* romanına uygulandığında, Londra ile Paris arasındaki sembolik karşıtlıkları okumak için son derece etkileyici bir bakış açısı sunar. Dickens’in Devrim Fransası belirgin bir şekilde Diyonizyak bir havaya sahiptir (Bloom, 2007, s. 51). Londra, düzenin, yasanın, biçimin, aklın dizginleyen ve şekillendiren kudretinin hâkim olduğu Apollonik bir şehir olarak; Paris, yasayı ihlal eden devrimci coşku, esriklik, çılgınlık ve dehşetle taşan Diyonizyak bir şehir olarak temsil edilir.

Bu bakışla, Londra ve Paris yalnızca politik açıdan farklı değildir; varoluşsal olarak zıt güçleri temsil ederler. Dickens’in gözünde Londra, Apollonik bir düzenin kalesidir. Old Bailey mahkemesindeki duruşmalar, müesses nizamın devamını sağlayan yasalara, yasaların belirlediği sınırlara ve bireysel sorumluluğa vurgu yapar. Londra yaşamının duygusal alt akıntıları bile ölçülülükle yönlendirilir. Özellikle Lucie, Apollonik bir uyum figürü olarak işlev görür; babasını psikolojik bütünlüğüne kavuşturur ve anlatının merkezinde bir denge unsuru olarak konumlanır; Lucie bu anlamda “toplumsal düzenin” devamlılığını temsil eden bir karakterdir (Schor, 2001, s. 73). Şehrin yüzeydeki sükûneti, kurulu düzeni sürdüren ideolojik bağlılıkla desteklenir; fakat Dickens bu istikrarın bir yanılsama olabileceğine dair ipuçları da verir. Londra’nın temsil ettiği itidale karşı, Paris yapıların çözüldüğü, sınırların ortadan kalktığı, bireysel sınırların kolektif bir kimlik ve komünal bir neşe içinde eridiği Diyonizyak bir şehir olarak temsil edilir. Paris’teki devrim sahneleri coşku, taşkınlık, kargaşa, şiddet ve dizginlenemeyen duygularla şekillenir. Kırılan şarap fıçısı imgesi, yaklaşan kan dökümünü önceden haber verir ve sarhoş edici, baş döndürücü komünal bir deneyimi simgeler. Dickens’in anlattığı *hâliyle* Fransız Devrimi, coşku içinde bir Dionysos ayini gibidir. Bireysel ve toplumsal sınırlar kolektif bir intikam arzusu içinde erir; giyotin, “hem bir puta hem de bir sunak nesnesine” dönüşür (Ledger, 2010, s. 84). Madame Defarge gibi karakterler, Diyonizyak dürtünün en karanlık hâlini temsil eder; yalnızca intikamı değil, neredeyse mitik bir kader ve öfke gücünü de bedeninde taşır; hatta Yunan mitolojisindeki kader tanrıçalarını çağırır.

### ***İki Çevirinin Hikâyesi: İki Şehrin Hikâyesi’nin Türkçe Çevirileri***

Bu çalışmada Dickens’in romanının iki farklı çevirisi, romanın temel yapı taşı olan Apollonik ile Diyonizyak güçler arasındaki diyalektik çatışmanın ne derece aktarıldığını ya da silindiğini sorgulamak amacıyla karşılaştırılmaktadır. Bu amaçla Arvas’ın çevirisi ile Batumlu’nun çevirisi üzerine odaklanılmaktadır. Hâlihazırda bu iki çeviriyi karşılaştıran bir çalışma bulunmaktadır. Türkmen ve Akbulut’un çalışması *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*’nin 2022 yılı Kasım sayısında yayımlanmıştır. Bu çalışmada, *İki Şehrin Hikâyesi* Sündüz Öztürk Kasar’ın “Anlam Bozucu Eğilimler Dizgeselliği” çerçevesinde incelenmiştir. Yazarlar, Arvas ve Batumlu’nun çevirilerini, altı anlam bozucu eğilim üzerinden karşılaştırmışlardır. Bu anlam bozucu eğilimler şunlardır: “aşırı yorumlama”, “karartma”, “kaydırma”, “değiştirme”, “saptırma” ve “eksik yorumlama” (Türkmen & Akbulut, 2022, ss. 64-65). Bu çalışmanın sonucunda her iki çevirmenin de kaynak metnin anlam evrenini hedef metinlere aktardığı, bununla birlikte her iki çeviride de anlam bozucu eğilimlere başvurma kaçınılmaz olduğu belirtilmiştir. Arvas’ın çevirisinin hedef dile ve kültüre daha yakın olduğu, Batumlu’nun çevirisinin ise kaynak dile ve kültüre daha sadık olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte, Batumlu’nun çevirisinde, diğer çeviriye oranla, aşırı yorumlamanın daha fazla yapıldığı ve kimi örneklerde kelime düzeyindeki birebir aktarım nedeniyle anlamda tutarsızlıklar meydana geldiği vurgulanmıştır (s. 67).

Türkmen ve Akbulut, hedef metinleri karşılaştırırken, altı anlam bozucu eğilimden yararlandığını belirtmişlerdir. Bu iki araştırmacı, anlam bozucu eğilimleri tespit eden metodoloji sayesinde, iki hedef metni

daha çok dilbilimsel açıdan incelemişlerdir. Örnek vermek gerekirse, aşırı yorumlama eğilimini tespit etmek için, kaynak metinde geçen “I am a subject of (...) King George the Third” (Dickens, 1994, s. 287) cümlesinin özellikle “subject” kısmına odaklanıp, Arvas’ın çevirisinde geçen “Kral III. George’a bağlıyım” cümlesi (2020, s. 359) ile Batumlu’nun çevirisinde geçen “Kral Üçüncü George’un tebaasıyım” cümlesini (2021, s. 382) karşılaştırmışlardır. Türkmen ve Akbulut, Arvas’ın “subject” yerine “bağlılık” ifadesini kullanmasını başarılı bir aktarım olarak görmüşlerdir; ancak Batumlu’nun “subject” için “tebaa” kelimesini kullanmasını ise her ne kadar “kelimesi kelimesine” çeviri yaklaşımı açısından doğru bulsalar da aşırı yorumlama eğiliminin anlamı bozduğunu iddia etmişlerdir (ss. 67-68). Toplamda kaynak metinden alınan on altı cümle üzerinde karşılaştırma yapılmıştır. Sözcüklerin anlamlarının aşırı ya da eksik yorumlandığı, karartıldığı, değiştirildiği ve saptırıldığı örnek cümleleri incelemişlerdir. İnceledikleri cümleler arasında, romandaki Apollonik düzen ve Diyonizyak kargaşa arasındaki gerilimin açıkça görüldüğü ya da ima edildiği ifadeler bulunmamaktadır.

Bu makale ise iki ayrı çevirinin özellikle eksik yorumlama eğilimine odaklanıp, anlamın saptırıldığı, bozulduğu ve tamamen silindiği ya da buharlaştığı cümleler üzerinde durmaktadır. Bu karşılaştırmalı bakış sonucunda, her iki çevirinin genel olarak kaynak metnin anlam evrenini başarılı bir şekilde aktardığını teslim etmekle birlikte, Dickens’ın anlatısında esas olan Apollonik düzen ve Diyonizyak kargaşa arasındaki diyalektik kurgunun gözden kaçtığını, Fransız Devrimi ve Paris ile bağdaştırılan Dionysos’a ve Diyonizyak ilkeye doğrudan ya da dolaylı yapılan atıfların ve Diyonizyak unsurların zaman zaman atlanmış ya da silinmiş olduğunu ve böylece romanın ideolojik ve politik mahiyetinin bir miktar cılızlaştığını söylemek mümkündür.

### **Birinci Kitap, Beşinci Bölüm: Şarap Dükkânı**

Öncelikle Diyonizyak kargaşasının en güçlü sembolik ifadesinin yer aldığı birinci kitabın beşinci bölümü olan “Şarap Dükkânı” ile incelemeye başlamakta fayda vardır. Bu bölüm için ismiyle müsemma bile denilebilir çünkü şarap tanrısı Dionysos’un temsil ettiği curcunayı, çılgınlığı, sınır aşımını romanda ilk kez bu bölümde görürüz. Bu bölüm öncesine kadar İngiltere ve Londra’nın, Tellson Bankası ve banka görevlisi Mr. Lorry’nin Apollonik düzeni temsil ettiğini belirtmek önemlidir. On dokuzuncu yüzyılda “dünyanın bankası” (Abrams & Greenblatt, 2000, s. 1044) ve “dönemin kapitalizminin başkenti” (Birkan, 2016, s. 36) hâline gelen Londra’nın bir banka ve bankacı ile ilişkilendirilmiş olması hiç de tuhaf değildir. Mr. Lorry tam olarak bu iktisadi sistemin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. İngiltere’den Fransa’ya yolculuk yaparken gece boyunca para şıkırtısı sesiyle uykuya dalar, rüyasında Tellson Bankası’nın bodrum katında bulunan kasaları ve sırlarla dolu özel odalarını görür (Dickens, 1994, s. 23). Kendisini bir iş adamı olarak tanıtan Mr. Lorry, insanların onu “konuşan bir makine” gibi görmesini ister: “sözün kısası duygularım yoktur; yalnızca bir makineyim ben” (s. 31). Mr. Lorry, duygulara ayıracak vaktinin olmadığını, tüm yaşamının kocaman bir para çarkını döndürmekle geçtiğini de ekler (s. 32). Defaatle bir iş meselesi için Paris’e gittiğini, işin her şeyden önce geldiğini dile getirir. Ama diğer taraftan da uykusunda rüyalarına musallat olan bir hayalet görür; bu hayalet yıllar sonra hâlâ hayatta olduğu öğrenilen Dr. Manette’in hayaletidir. Doktorun mal varlığı ve kızı Lucie Manette yıllardır Tellson Bankası’nın vesayeti altındadır; şimdi ise Dr. Manette dirilmiştir ve gecenin gölgeleri arasında bankacıya musallat olur. Gecenin gölgeleri, “karanlık güçlerin gizemine” eren Diyonizyak ilkeyi temsil eder (Erhat, 1972, s. 44). Bu karanlık güçler gece boyunca bankacının başına bela olur. 1848’de yayımlanan *Komünist Manifesto*’nun meşhur açılış cümlesini, yani Avrupa’da dolanan “komünizm heyulası”nı anımsatırcasına (Marx & Engels, 2018, s. 51), Dickens’ın ilk 1859’da yayımlanan bu romanında, Mr. Lorry’nin zihninde bir heyula dolanıyordur. Bu heyula, Mr. Lorry’nin bilinçaltına musallat olan hortlaktır aslında. Bu heyula, elbette kapitalizmin doğup serpildiği İngiltere’de, tam da bu sistemi temsil eden banka görevlisine musallat olacaktır. Aynı zamanda yaklaşan devrimin (roman boyunca yankılanan, anlatıcının defaatle andığı) ayak sesleridir (Dickens, 1994, s. 108).

Aynı zamanda dirilen bir de tanrı vardır: Dionysos. Diyonizyak coşkunun dirilişini “Şarap Dükkânı” isimli bölümde görürüz. Bu bölümün ilk paragrafında sokak ortasında bir şarap fıçısının düşüp

parçalanmış, yuvarlanmış, kasnaklarının dağılmış, çemberinden çıkmış olduğunu öğreniriz; bu paragrafta dikkat çeken kelimeler “broken” (“kırılmış”), “burst” (“patlamış”) ve “shattered” (parçalanmış) fiilleridir (Dickens, 1994, s. 36). Şarabın etrafa saçılmasıyla birlikte artık daha fazla baskılanamayan Dionizyak enerji de patlamış, serbest kalmış, etrafa yayılmış, sokağın ve insanların ruhuna da sirayet etmiştir. Apollonik düzene karşı biriken Dionizyak gerilimin ve öfkenin infilak etmesini, kabına sığmayıp taşmasını, artık okun yayından çıktığını, fişkırان enerjinin sokağa yayıldığını ve insanların Dionizyak iştahını kabarttığını görürüz. Dionizyak neşenin uyandırdığı ve mobilize ettiği insanlar hemen işlerini bırakıp (*mot-à-mot* çevirirsek “işlerini askıya alıp”) veyahut üzerlerine çökmüş ölü toprağını, ataleti atıp şarabı içmek için olay mahalline koşarlar (s. 36). Dionizyak nizamsızlık her tarafa yayılmaya başlamış gibi bir hava vardır. Hatta sokak taşları, sanki insanlar tökezleyip düşsün de sakat kalsın diye döşenmiş gibidir; o yüzden de taşlar düzensiz ve eğri büğrüdür; ancak taşların düzensiz olması şarabın taşların arasındaki boşluklara birikmesine yol açmıştır (s. 36). Sokağın ruhu, taşın dili bile insanları bu Dionizyak neşeye davet ediyordu. İnsanlar şarabın biriktiği gölcüklerin etrafında itişip kakışan bir güruh gibi toplanır; kimi erkekler diz çökmüş, şarabı avucuna doldurup kendileri içiyordur, kimi erkekler de şarap parmaklarının arasından akıp gitmeden omuzlarının üzerinden eğilen kadınlara içiriyordur; şarabın bir damlasını bile ziyan etmek istemiyorlardır. Öyle ki kadınlı erkekli başka bir güruh da şarabı ellerindeki çatlak toprak kaplara dolduruyor, kadınlar başörtülerini çıkarıp şaraba daldırıyorlardır; hatta kadınlar, şarabı emen başörtülerini bebeklerinin ağızlarının içine sıkarak bebeklerine bile şarap içiriyorlardır (s. 36). Başkaları ise oraya buraya koşturup, şarap akıp gitmesin diye dereciklerin önünü kesmek için çamurdan setler yapmaya koyulmuştur. Bazıları da kendilerinden geçmiş bir *hâlde* şarabı iyice emmiş olan fiçi parçalarını yalıyor, büyük bir iştahla şarabı tamamen çekmiş tahta parçalarını kemiriyorlardır. Zaten şarabın mazgallardan akıp gideceği bir lağım şebekesi yoktur, o yüzden de şarabın büyük bir kısmını çamurla karışmış da olsa içebilmişlerdir. Ortalık sanki “bir çöpçü” geçmiş gibi tertemiz olmuştur (s. 37). Burada öncelikle “çöpçü” diye karşıladığımız İngilizce kelime “scavenger” aynı zamanda “leş yiyen hayvan” anlamına gelmektedir. Sözcüğün diğer anlamını karartmadığımız zaman, şaraba saldıran ve kendinden geçen bu alt tabakadan insanların, yani “korkuluk kılıklı baldırı çıplakların” Devrim öncesi Fransası’nda nasıl insanlık dışı kılındığını ve ilkel insan, alt insan, yaratık ya da leşçil hayvan gibi görüldüğünü de ifade etmiş oluruz (Dickens, 2021, s. 39). Hem Arvas’ın hem de Batumlu’nun çevirisinde sözcüğün diğer anlamına bir gönderme yapılmamıştır.

“Şarap Dükkânı” bölümünü detaylı bir şekilde incelememin sebebi, kaynak metinde o insanlara ve onları betimleyen tüm cümlelere sirayet etmiş olan Dionizyak taşkınlığı iyice görünür kılmaktır. Daha sonra örnekler vereceğimiz hedef metinlerde Dionizyak unsurların ne derece budandığını tartışmadan önce bu çözümlemenin anlamlı olduğunu düşünüyorum. Dickens “şarap oyunu” diye tarif ettiği *hâli* anlatmaya devam ederken özellikle “wine game” ifadesini kullanır; “game” sözcüğü elbette ki Dionizyak şenlik havasını ve karnavalesk taşkınlık hissini doğrudan verir. Bu şarap oyunuyla kendinden geçmiş Fransızların *hikâyesi*, romanın başından itibaren anlatılan Tellson Bankası görevlisi Mr. Lorry anlatısı ile bir tezat oluşturur. Mr. Lorry’nin İngiliz karakterini temsil ettiği düşünülen ciddiyeti, iş meselelerine verdiği muazzam önem, titiz iş ahlakı, duyguların hayatından tamamen silinmiş olması ve anlam dünyasının para tarafından tamamen ele geçirilmiş olması, Fransızların şarap oyunu anlatısını daha da etkili bir biçimde ortaya çıkarır. Böylece müesses nizamın vücut bulduğu Apollonik Londra ile nizamsızlığın hüküm sürdüğü Dionizyak Paris’in arasındaki karşıtlığın daha etkin bir şekilde vurgulandığını görürüz. “Oyun” sözcüğü, şarabın etkisiyle kendinden geçmiş, taşkınlıklar yapan insanların oyunbaz ve hatta oynak, şen şakrak, şakacı oluşunu belirtir; bunun yanı sıra, bu sözcüğün diğer anlamlarını ve çağrışımlarını da hatırlamakta fayda var. “Oyun” sözcüğünün, eğlenmek, gülmek, dalga geçmek gibi çağrışımlarını da düşündüğümüzde iktidarı sarsan, tehdit ve altüst eden karnavalesk ruhun Paris sokaklarında dolanmaya başladığını da anlarız. Karnavalesk eğlence, “eski dünyanın ölüşünü, yenisinin doğuşunu temsil eden gülüşün dramasıdır” (Bahtin, 2005, s. 175). “Game” sözcüğünün av, av hayvanı, vahşi hayvan ve av eti anlamlarına da geliyor olması, az önce bahsettiğimiz hayvanlaştırma etkisini bir kez daha vurgulamış olur (Merriam-Webster, t.y.-b). Kendinden geçen insanlar insanlıktan çıkarlar ve böylece Dionizyak dürtünün etkisinde başka birçok sınırı

ihlal ettikleri gibi, insan ve hayvan arasındaki sınırı da aşarlar, aşındırırlar. Tıpkı antik Yunan'da Dionysos şenliklerinde Dionysos'un, yani Baküs'ün müritleri olan Bakkhaların sarhoş olup, mest olup, dans edip, kendilerinden geçip, hayvan maskeleri takıp, hayvanlara dönüştükleri ritüellerde olduğu gibi Parisliler de bir dönüşümün içine girerler; yaklaşmakta olan büyük yıkımın ve dönüşümün, yani Fransız Devrimi'nin habercisidir bu ruh. Bunun yanı sıra, antik Yunan'da tragediyaların ortaya çıkışının, Baküs şenliklerindeki hayvan (özellikle keçi) maskelerinin takıldığı ve hayvana dönüştükleri ritüellerle ilişkilendirildiğini de eklemekte yarar vardır (Eyüboğlu, 2016, s. v). Tragedya sözcüğünün Yunanca kökenine (“trago”) baktığımızda, bu sözcüğün “keçi” sözcüğü olduğunu görürüz (Merriam-Webster, t.y.-c). Keçi maskeleri takan, şarap içip cezbe tutulmuşçasına kendinden geçen müritler, kelimenin tam anlamıyla kendilerinden geçip, keçiye dönüşürler; hatta bu çıldırma sırasında, Bakkhalar çıplak elleriyle hayvanları parçalar ve sonra bu hayvanların çiğ etini yerler. Bu ritüel tıpkı ölüm ve yeniden doğum döngüsünde olduğu gibi, yıkım, parçalanma, dönüşüm sonrası gelecek olan yeniden dirilişi ifade eder; müesses nizamın yıkılması ve yeni bir düzenin kurulması için nizamsızlığın ve kargaşanın, sınırların ihlal edilmesinin kaçınılmaz olduğu düşüncesi yatar bu ritüelin temelinde. Diğer bir deyişle, Diyonizyak yıkım, “yaratmanın taşkın ve atılımcı gücü içindedir” (Badiou, 2019, s. 47). Dolayısıyla Diyonizyak unsurlara yapılan örtük ya da açık göndermeler, Fransız Devrimi'ni anlatan bu roman ve bu romanın hedef dildeki çevirileri açısından elzemdir. Özellikle de antik Yunan ve Roma medeniyetlerini kendi kurucu ilkeleri olarak sunan, kendi modern çağını bu medeniyetlerin yeniden uyanışı, diğer bir deyişle Rönesans ve Aydınlanma üzerine temellendiren, akılcı, aydınlanmacı Batı medeniyetinin yarattığı ve bu romanda İngiltere ile eşleştirilen kapitalist-modernitenin ancak yine antik Yunan kökenli bir tanrının ve onun temsil ettiği, Devrim Fransası'nda ortaya çıkan bir ilke tarafından tehdit edildiğini anlamak, Dickens'ın tarihi romanını anlamlandırabilmek için son derece önemlidir. Aynı şekilde, Nietzsche'nin vurguladığı gibi, Apollonik ve Diyonizyak prensipler arasındaki diyalektik çatışmanın doğurduğu yıkımın yarattığı heyecan (Paris) ve korku (Londra) arasındaki gerilimi anlamak ve bu gerilimin sadece yıkıma yol açmadığının, aynı zamanda yenileyici, yaratıcı, doğurgan ve sağaltıcı bir dönüşümü de mümkün kıldığının farkına varmak, Dickens'ın romanını tarihselliği içinde konumlandırabilmek için çok büyük bir öneme sahiptir. Bu yüzden, böyle bir romanın hedef dildeki çevirisinde Dionysos atıflarını silmek ya da silikleştirmek anlatının politik mahiyetini yok saymak, tahrip etmek ya da cılızlaştırmak demektir.

Bu sebeple “Şarap Dükkânı” isimli bölümü derinlikli bir şekilde ele almak son derece önemlidir. Bu bölümde karnavalesk sesleri duymaya devam ederiz: sokak kadın, erkek, çocuk sesleriyle, şen kahkahalarla ve çığlıklarla cınlar, “bolca maskaralıkla”, bir parça da “hoyratlıkla” çalkalanır (Dickens, 1994, s. 37). Bambaşka bir yoldaşlık, arkadaşlık ve dayanışma duygusu sarar insanları; hep birlikte hareket etme içgüdüsüyle davranırlar, içlerinden daha neşeli ve tasasız olanlar sarmaş dolaş olur, birbirlerinin sağlığına içerler, tokalaşırlar, ele ele tutuşup, halka oluşturup dans ederler; şarap bitince de, eğlence ve curcuna başladığı gibi bir anda sona erer, gün ışığı kaybolur, ortalığı kasvet sarar yine, suratları “kadavra gibi” soluk adamlar işlerinin başına döner, bir deri bir kemik kalmış, avurdu avurduna yapışmış kadınlar “ağrıyan yerlerinin ağrısını, sızlayan parmaklarının sızısını hafifletmek için kül dolu kovanın başına giderler” (s. 37). Bu Diyonizyak eğlence ve curcuna bitince ölüm kaplar yine ortalığı. Diyonizyak neşeyle canlanan insanlar tekrar kederli hayatlarına dönerler. Daha önce de değindiğimiz gibi, romanın başlangıcına damgasına vuran yeniden diriliş imgesi, yaşayan ölümler gibi tasvir edilen bu yoksullaştırılmış insanların da devrimle birlikte yeniden dirilişi olacaktır. Diyonizyak şenlik boyunca, insanları normalde birbirinden ayıran sınırlar buharlaşır, insanlar gamsızca eğlenir ve birbiriyle kucaklaşır; Diyonizyak komünal neşenin bir ifadesidir bu. Diyonizyak ilke, içine kattığı kişileri de aşan, devingen bir komünal anlayışı temsil eder (Bonney, 2000, s. 173). Paris'in St. Antoine varoşundaki dar sokakta yere dökülen kırmızı şarap, elleri, yüzleri, çıplak ayakları, tahta pabuçları “lekelemiştir” ve fiçı parçalarını “kana susamışçasına kemirenlerin” ağızlarının kenarına kan bulaşmıştır; kana bulanmış başörtüsünü yeniden takan kadınların alnında “kan lekesi” kalmıştır; üstü başı batmış, başında pis takkesiyle bir soytarı çamura ve şaraba bulanmış parmağıyla duvara “KAN” yazmıştır (Dickens, 1994, ss. 37-38). Bu Diyonizyak çılgınlık Fransız Devrimi'ne delalet etmektedir. Kaynak metinden

serbest çeviri yaparak ve yorumlayarak aktardığım bu kısımda, özellikle şarap ve kan imgeleri betimlenirken, “bulaştırmak”, “lekelemek”, “kirletmek” ve “pisletmek” anlamlarına gelen fiiller yoğun bir şekilde kullanılmaktadır (ss. 37-38). Bu Dionizyak curcunada, düzenin altüst oluşu, kargaşanın hüküm sürmesi insanlara neşe aşılar. Bu insanları sömüren düzenin yıkılması ve bu yıkımdan doğacak düzensizlik elbette ki onlara özgürlük, cesaret ve neşe vermektedir. Bu karnavalesk ortamda sınırlar kalkmış, insanlar birbirlerine karışmıştır; onlar sarmaş dolaş oldukça, neşeleri birbirine dolanmış, duyguları birbirine bulaşmış, birbirlerine temas ettikçe, devrimci neşeyi birbirlerine yapıştırmışlardır. Böylece karnavalesk atmosfere, “mutlak bir dostane hava damgasını” vurmuş ve kısa süreliğine de olsa “üstler ve astlar arasındaki farklar” ortadan kalkmış, herkes birbirine yaklaşmıştır (Bahtin, 2005, s. 274). İnsanların yakınlaşması ve neşenin bulaşması, komünal neşeyi bastırmak isteyenlerin en büyük tehdit olarak gördükleri unsurdur.

Dickens’in Devrim Fransası’na hâkim olan Dionizyak havayı “Şarap Dükkânı” bölümü üzerinden inceledikten sonra romanın Türkçe çevirilerine dönebiliriz. Öncelikle kaynak metinde bölüm başlığının “The Wine-shop” olduğunu ve bunun Arvas’ın çevirisinde “Şarap Dükkânı” olarak, Batumlu’nun çevirisinde ise “Meyhane” olarak karşılandığını belirtmek gerekir. Kaynak metinde, özellikle bu bölümde, Paris Dionizyak deliliğin mücessem *hâli* olarak çizildiği için, şarap tanrısı Dionysos’a doğrudan bir gönderme yapan “Şarap Dükkânı” başlığının olduğu gibi çevrilmesi yerinde olur. Elbette “meyhane” sözcüğü de sarhoşluk, taşkınlık ve benzeri anlamları içinde barındırmakla birlikte kültürel bağlam olarak bambaşka çağrışımları da beraberinde getirmektedir. Meyhane ile şarap dükkânı arasındaki temel fark önemlidir; meyhane başka içkilerin de sunulduğu bir eğlence mekânıyken, şarap dükkânı özellikle şarabın satıldığı bir dükkândır. Bu bölümde gördüğümüz *hâliyle* olaylar meyhanede değil, şarap dükkânının önündeki sokakta gelişir. Bunun gibi, başka önemli çeviri farklarını konuşabilmek için, özellikle Dionizyak neşeye, taşkınlığa, yirticiliğe ve yıkıma yapılan göndermelerin yoğun olduğu bölümlere odaklanarak devam edelim.

### İkinci Kitap, Beşinci Bölüm: Çakal

Dickens, bu bölümde doğrudan Dionysos şenliklerinden bahseder. Dolayısıyla kaynak metinde, bu bölümün ilk paragrafında “Bacchanalian propensities” ifadesiyle karşılaşırız (Dickens, 1994, s. 92). Bu ifade Arvas’ın çevirisinde “Baküs şenlikleri” şeklinde karşılanmıştır (Dickens, 2020, s. 109). Batumlu’nun çevirisinde “içki âlemleri” olarak aktarılmıştır (Dickens, 2021, s. 109). Batumlu’nun çevirisinde Dickens’in doğrudan anlatısının içine dâhil ettiği şarap tanrısı Dionysos çıkarılmıştır ve böylece Baküs şenliklerinin karnavalesk potansiyeli göz ardı edilmiştir. Baküs şenlikleri yerine kullanılan “içki âlemleri” daha önceki “meyhane” seçimine eklenmiş ve başka çağrışımlara yol açmıştır. Dionysos şerefine düzenlenen Baküs şenliklerinde ayinler düzenlenir, şarkılar söylenir, coşkuyla dans edilir. Bu şenliklerin hem dinsel hem de toplumsal işlevleri vardır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, bu şenlikler tiyatrunun doğduğu ritüellerdir; teatrallik ve performans bu şenlik atmosferinin çok önemli bir parçasıdır. Bu karnavalesk eğlencenin politik mahiyeti çok yüküldür. Tüm bu tarihsel ve kültürel bağlam “içki âlemleri” ifadesinin taşımayacağı kadar yoğun ve çok katmanlıdır. İçki âlemleri tabii ki taşkınlık, coşkunluk ve aykırılık *hâllerini* içinde barındırır. Ama aynı zamanda şenliklerin toplumsallığından ziyade bireysel özgürlük ve dekadans vurgusu daha güçlüdür.

Baküs şenliklerinin geçtiği bu bölümün ilk paragrafında içki içmeye dair başka ifadeler de vardır. Kaynak metinde bu paragraf şu cümleyle açılır: “Those days were drinking days, and most men drank hard” (Dickens, 1994, s. 92). Arvas’ın çevirisinde bu cümle şöyle aktarılır: “O günlerde çok içilirdi ve çoğu adam küfelik olana kadar içerdi” (Dickens, 2020, s. 109). Batumlu ise şu şekilde çevirir: “Çok içki içilen bir dönemdi, erkeklerin çoğu körkütük sarhoş olana kadar içerdi” (Dickens, 2021, s. 109). Her iki çeviri de makul duyulmakla birlikte, “körkütük sarhoş olmak” ifadesi, “küfelik olmak” ifadesine göre, Dionizyak neşeyi, esrikliği daha iyi veriyor denilebilir; “körkütük sarhoş olmak” ifadesi Dionizyak kural tanımazlığı, sınır aşımındaki cüretkârlığı daha etkili bir şekilde veriyor olabilir. Yine, üçünü paragrafta karşımıza çıkan “carouse” fiili de bu içki kültürünü ifade eder (Dickens, 1994, s. 92). Arvas bunu “içki âlemi yapmak” diye aktarır (Dickens, 2020, s. 110). Batumlu ise “kafa çekmek” şeklinde aktarır (Dickens, 2021, s. 110).

Hâlihazırda bu bölümün ilk paragraflarında o dönemde çok içilmesine dair bir bağlam oluşturulmuş olduğu, o yüzden karakterlerin âlem yaptığı ve kafayı çektiği söylenebilir. Ancak kaynak metinde, devamında gelen dördüncü paragrafta yine çok içtiklerinden bahsedilirken şöyle bir cümle geçer: “they prolonged their usual orgies late into the night” (Dickens, 1994, s. 93). Arvas bu cümleyi şu şekilde çevirmiştir: “içki âlemlerini gece yarısına kadar uzatırlardı” (Dickens, 2020, s. 110). Batumlu ise şöyle aktarmıştır: “gelenekselleşmiş âlemlerini gece geç saatlere kadar (...) yaparlardı” (Dickens, 2021, s. 110). Ancak kaynak metinde geçen “orgies” sözcüğünün anlamlarına ve çağrışımlarına bakarsak, sözcüğün mahiyetini aktarma konusunda her iki çeviri de eksik kalır. İngilizce “orgies” sözcüğü öncelikle antik Yunan’da Dionysos adına düzenlenen, coşkulu şarkıların ve dansların eşlik ettiği gizli törensel ayinlere gönderme yapar; bunun yanı sıra, sarhoşluk, ayyaşlık, maskaralık ve taşkınlık hâllerinin bolca yaşandığı bir cümbüş, aşırı cinsel düşkünlük ve birçok kişinin dâhil olduğu seks ve sefahat âlemidir (Merriam-Webster, t.y.-d). Bu sözcüğün yüklü bagajı her şeyden önce Diyonizyak içgüdüsellığe, uçarılığa, kural tanımazlığa işaret eder. Elbette ki cinsel hazlar da Diyonizyak nizamsızlığın en önemli unsurlarından birisidir. Bu *hâliyle* de Dionysos (Baküs) şenliklerinin karnavalesk havasını, yıkıcı enerjisini, muhalifliğini, meydan okuyan, başkaldıran, sınırlarını ihlal eden, yasalara riayet etmeme cesaretini aşıl原因an cüretkârlığının bir ifadesidir. Devrimin mest edici, baştan çıkarıcı, şeytani coşkusunu temsil eder (Bowen, 2009, ss. 119-20). Ancak hedef metinde Baküs, Baküs şenlikleri gibi ifadeler ya da Diyonizyak neşeye yapılan imalar silinirse veyahut sadece sefih içki düşkünlüğüne indirgenirse, kaynak metnin antik Yunan dünyası ile kurduğu köprüler yıkılmış olur, Dickens’ın şarap tanrısının adını ve onun şerefine yapılan ayinleri bizzat zikrederek açtığı anlamlandırma yolu, yorumlama imkânı kapanmış olur. Ayrıca bu karnavalesk ruh sadece içki düşkünlüğüne indirgenirse, Dionysos ile eşleştirilen yıkıcı yaratıcılık, diğer bir deyişle yıkım sonrası gelen yeniden diriliş, dönüşüm potansiyeli ve devrimci neşe hükmünü yitirir, kadük kalır.

Bu bölümde içki düşkünlüğünü ifade eden başka sözcükler de geçer. Avukat Sydney karakteri üzerine yoğunlaşmış olan bu bölümde, karakter “sefih”, “aylak” ve “hovarda” gibi sıfatlarla betimlenir (Dickens, 1994, ss. 92-95). Bu betimlemelerden dolayı, içki âlemleri görece daha pejoratif bir tını kazanabilir, bu da Diyonizyak ilkenin devrimci kudretini tamamen tasfiye etmese bile cılızlaştırabilir. Buradaki Baküs şenliklerinin ya da Diyonizyak ilkenin Devrim Parisi ile eşleştirildiğini ve bu ilkenin karşısına da Apollonik müesses nizamın tezahürü olan Londra’nın konulduğunu hatırlamakta fayda var. Daha önce Tellson Bankası ve finans kapital ile anılan Londra, bu bölümde iki avukat karakter üzerinden baro, mahkeme, dava, adli yıl ve İngiltere’nin en önemli sembolik tarihi kurumlarından birisi olan mahkeme binası Old Bailey göndermeleri aracılığıyla hukuk sistemi ile eşleştirilir. Hukuk sistemi tabii ki Apollonik düzenin kurucu güçlerinden birisidir. Tellson Bankası ve Old Bailey Mahkemesi Apollonik düzenin tezahürleri olarak, Diyonizyak Paris’in karşısında, rasyoneliteyi, akılcı nizamı, itidali, sükûneti ve istikrarı temsil eden Londra’nın konumunu güçlendirir. Hukukun üstünlüğünü temsil eden İngiltere’nin karşısına halkın kendi hukukunu gözettiği Devrim Fransası yerleştirilir. İçki âlemlerine düşkün avukatlar da olumsuz sıfatlarla betimlenirler çünkü Londra’nın düzenine meydan okumasından korkulan Diyonizyak coşkunluğu temsil ediyorlardır. Diyonizyak atmosferi soluyan Sydney de “the old seesaw Sydney” olarak tanımlanır (Dickens, 1994, s. 95). Bu ifade Arvas’ın çevirisinde “Esirikli Sydney” olarak karşılanıyor (Dickens, 2020, s. 113). Batumlu’nun çevirisinde ise “yılların tahterevallisi Sydney” olarak aktarılıyor (Dickens, 2021, s. 113). Batumlu’nun çevirisi her ne kadar kaynak dile sadık kalan, kelimesi kelimesine bir çeviri olsa da hedef dilde aynı anlamı vermiyor gibi görünüyor. Gelgit akıllı, delimsek anlamına gelen, “eserekli” olarak da gördüğümüz “esirikli” sözcüğü son derece uygun bir tercihtir. Öncelikle Eski Türkçede sarhoş anlamına gelen “esür” ya da “esrük” sözcükleriyle aynı kökenden, yani “esmek” fiilinden evrilmiştir (Nişanyan Sözlük, t.y.-c). Dolayısıyla Diyonizyak esirikliği çok iyi şekilde karşılayan bir çeviri olmuştur. Esirmek fiili de aynı kökten gelmektedir; “esiriklik” ise “vecd” ve “cezbe” gibi Osmanlıca sözcüklerle birlikte, Yunanca kökenli İngilizce “ecstasy” sözcüğünü karşılamaktadır. Esrik olmak ile eserekli olmak arasındaki fark bu romandaki iki şehir ve iki ilke arasındaki farktır. Paris’in Diyonizyak esirikliği, Londra’da eserekli olmaya denk gelir; Paris’in esirikliğinin ve bunun devrimci, dönüştürücü potansiyelinin, Londra’da eserekli olmaya,

yani gelgit akıllı olmaya indirgenmesi, Londra tarafından tehdit gibi algılanan Paris'in Dionizyak ruhunu önemsizleştirme hamlesi gibi görülebilir. Sonuçta gelgit akıllı birisi devrim yapamaz ama ruhundaki esrikliği duyumsayan birisi, içinde olduğu durumun dışına çıkmayı başarabilir, başka bir ülkenin, başka bir mekânın ve zamanın mümkün olduğunu hayal edebilir. Londra'da vücut bulan rasyonalite bu şekilde Paris'e özgü esrikliği delişmenlikle eşleştirerek değersizleştirir.

Aynı kökten türeyen “kafasına eseni yapmak”, “esnemek” ve “esneklik” gibi sözcük ve ifadeler yine Dionizyak uçarılığı hatırlatır. Hatta “ilham almak anlamına gelen “esinlenmek” sözcüğünün de kökü yine oraya dayanır; sanatçıya esin veren Dionizyak yaratma gücünü çağırıştırır. “Ecstasy” sözcüğünün Yunanca kökenine baktığımızda, yine “kendinden geçme anlamında” kişinin kendisinin dışına çıkmak anlamına geldiğini görürüz; Yunanca ön ek “ex-” dışarı anlamına gelir (Merriam-Webster, t.y.-e). Esriklik *hâlinde* kişi bireylik sınırlarını aşar, kendi bedeninin dışına adım atar, kelimenin tam anlamıyla dışarı taşar, Dionizyak taşkınlık ve komünal neşe içinde erir. Aynı şekilde “sarhoş olup, eğlenmek” anlamına gelen, daha önce geçen “carouse” fiilinin Germenik kökeni de yine “aus” yani dışarıyı, yabancı, uzağı, ötedekini ve ötekiyi imler (Merriam-Webster, t.y.-f). Esriklik *hâli* kişinin kendi içinden çıkıp dışarıya ve ötekiyle temas kurmasına dayanır. Dionizyak çılgınlık *hâli* de yine benliğin çözülmesiyle alakalıdır. Ben ve öteki arasındaki ayrımın kalkması Baküs şenliklerine özgüdür. Bu yüzden bu bölümde kullanılan doğrudan ya da dolaylı Baküs'e yapılan göndermeler karartılırsa, Sydney karakterinde olduğu gibi sarhoşluk, esrikliğe, ötekine açılmaya değil, tam tersi içine kapanmaya yol açar. Buradaki en temel fark kuşkusuz içine kapanan, kendi üzerine kapanan bir benliğin ötekilerle temas kurma imkânının olmamasıdır; böyle bir ruh *hâli* Dionizyak kolektiviteyi baskılamak isteyen egemenler için son derece elverişlidir.

### İkinci Kitap, On Beşinci Bölüm: Örgü

Bu bölümde yine Madam ve Mösyö Defarge'ın Paris'in St. Antoine mahallesindeki şarap dükkânındayız. Karı koca halkın öfkesini ve devrimci hareketi organize ederler. Madam Defarge romanın en unutulmaz karakterlerinden birisidir; sessizce oturup örgü ören bir kadın gibi görünür ama örgüsü aslında gizli bir ölüm listesidir; öldürülmesi gereken aristokratların isimlerini kodlayarak işler. Örgü elbette örgütlenmenin ve halkı örgütlemenin de bir metaforudur. Paris sokaklarında açlık, yoksulluk ve öfke büyümektedir; ölümcül bir sessizlik hâkimdir havaya, sanki her şeyi başlatacak bir kıvılcıma ihtiyaç vardır. Bu bölümün ilk paragrafı da olayları ateşleyen ilk kıvılcım bahsiyle açılır: “No vivacious Bacchanalian flame leaped out of the pressed grape of Monsieur Defarge: but, a smouldering fire that burnt in the dark lay hidden in the dregs of it” (Dickens, 1994, s. 166). Arvas bu cümleyi şu şekilde çevirir: “Mösyö Defarge'ın sıkılmış üzümlelerinden sıçrayan Baküs şenliğindeki neşeli alevler değil, karanlıkta için için yanan ateşi ve üzümlelerin posasında gizliydi” (Dickens, 2020, s. 204-205). Batumlu ise aynı cümleyi şöyle aktarır: “Mösyö Defarge'ın sıkılmış üzümlelerinden fıskıran, Bacchus âlemlerinin neşeli alevleri değildi; üzüm posasında gizlenmiş, karanlıkta için için yanan bir ateşi” (Dickens, 2021, s. 213). Batumlu çevirisinde Baküs'e sadece burada denk geliyoruz. Ayrıca iki farklı çeviride şarap tanrısının isminin farklı şekilde yazıldığını görüyoruz. Arvas'ın çevirisindeki *hâliyle* daha yaygın olduğunu söyleyebiliriz. Her iki çevirmen de Baküs (ya da Dionysos) ile ilgili, şarap tanrısını tanıtan herhangi bir çevirmen notu paylaşmamıştır.

Öncelikle her iki çeviride de anlam evreninin aktarıldığını söylemek doğru olur. Bu bölümün en önemli cümlesi olan bu cümle, tüm roman boyunca yapılan Baküs göndermelerinin anlamını ve önemini çok iyi açıklamaktadır. Devrim hayaleti sokaklarda dolaşırken, yoksulluk ve dolayısıyla öfke günden güne kabarıyor ama hâlâ insanların damarlarında gizlice akıyor ya da Fransızlarla eşleştirilen “üzümün içinde gizlice bekliyor”; “için için yanan bir ateş” olarak o ilk Dionizyak kıvılcımı bekliyor; o “neşeli alev” ile devrimci ateş güremeye başlayacaktır (Dickens, 1994, s. 166). Bu cümlelerde devrim, üzüm ve şarap, sarhoşluk, esriklik, delirme, cesaret, isyan, kudret ve faillik arasındaki ilişkiyi bir kez daha net bir şekilde görüyoruz. Dionysos'un ruhu “şarapla insanın damarlarına geçerek onu coşturur, ruh ve beden kudretini son haddine götürür” (Meuiner, 2016, s. xi). Üzümün içindeki gizli güç uyanınca, kolektif ruh da uyanır ve coşar; bütün varlıklar üzümlenden fıskıran neşe içinde birleşip kaynaşır ve en önemlisi sarhoşluk insanlara korkuyu

unutturur. Üzümün gizemli kudreti insanların üzerindeki ölü toprağını silkeleyecek ve devrimin ateşini harlayacaktır. Diyonizyak neşede “viva” yani “yaşam” ya da “dirim” vardır, insanları canlandırır (Merriam-Webster, t.y.-g). İnsanlar Baküs şenliklerinde neşelenir, şenlenir, şenelir. “Şen” kelimesinin Ermenice kökenine baktığımızda, “meskûn yer” ve “kalabalık olan yer” olduğunu görürüz (Nişanyan Sözlük, t.y.-d). İnsanların belli bir yerde toplanıp oraya yerleşmesi, bir arada ve kalabalık oldukları için orasının şen olması, şenlenmesi, yalnızlığın ya da ıssızlığın karşısında insanlığın kolektif ruhunu, bir arada olmadan doğan komünal neşeyi vurgular. O yüzden Paris’in St. Antoine mahallesinin bu “vinous” özelliği ön plana çıkar bu romanda (Dickens, 1994, s. 167). Kaynak metinde geçen “vinous” sıfatı, Arvas’ın çevirisinde “St. Antoine’ı bu şarabi hâl” (Dickens, 2020, s. 205) ve Batumlu’nun çevirisinde “Saint Antoine’daki şarabi hâller” (Dickens, 2021, s. 214) şeklinde aktarılmıştır. Her iki çeviride de şarabın Devrim Parisi için ne kadar önemli olduğu aktarılmıştır. “Şurup”, “şerbet” ve “meşrubat” gibi Arapça “içmek” fiilinden türemiş “şarap” sözcüğü aynı zamanda aynı kökten türeyen “meşrep” sözcüğüyle de ilişkilidir; “meşrep” içme, içme yeri, belli bir eğilimde olanların toplandığı yer, toplanan kişilerin eğilimi gibi birçok anlama gelmektedir (Nişanyan Sözlük, t.y.-e). Tahmin edileceği üzere, “hafifmeşrep” sıfatı da yine bu kökenle alakalıdır. Türk Dil Kurumu Sözlükleri bu sözcüğü “davranışları ile içinde bulunduğu toplumun ahlak anlayışına ters düşen” şeklinde açıklamıştır (t.y.). Hafifmeşreplik hâli aslında etimolojik olarak sarhoşluk, hafiflik, uçarılık ve esriklik hâlleriyle ilgilidir. Zaten “sarhoş” sözcüğünün Farsça kökeni de “başı hoş” anlamına gelir (Nişanyan Sözlük, t.y.-f). Başlı bir hoş olmak da yine hafifliğe, uçarılığa işaret eder.

### İkinci Kitap, Yirmi Birinci Bölüm: Yankılanan Ayak Sesleri

Bu bölüme geldiğimizde devrimin ateşi yakılmış, Diyonizyak alevler ortalığı sarmıştır. Öyle ki devrimin tehditkâr sesleri Londra’dan duyulmaktadır. Paris’in tehlikeli sokakları karşısında, Londra’da Lucie Manette ve ailesinin yaşadığı ev sessizlik, sakinlik, sükûnet ve dinginlikle tarif edilmektedir (Dickens, 1994, s. 209). Huzursuzluğun şehri Paris’e geçmeden önce, bu bölümde Apollonik düzenin banka ve mahkeme kadar önemli diğer bir kurucu yapıtaşı olan aile mefhumunu görürüz. On dokuzuncu yüzyıl İngilteresi’nin muhafazakâr cinsiyet rejiminin ürettiği “evin meleği” imgesini temsil eden Lucie Manette “sessiz sakin”, “dingin” ve “loş” evindeilmek ailesinin saadetini örer (s. 209). Fransa’da dolaşan heyulanın ayak sesleri, huzurunun kaçmasından korkan Lucie Manette için “yankılarla ona doğru yaklaşan (...) belli belirsiz (...) uzaklardan zar zor duyulabilen bir şey” şeklinde betimlenir (s. 209). Lucie, yankılanan seslerin arasında, genç yaşta ölmüş de mezara girmiş, onun mezarına yaklaşan ayak seslerini duyuyordur sanki. Lucie, kendisi öldükten sonra perişan olmuş, karısı için yas tutan kocasını hayal eder ve gözyaşlarına boğulur. Bu betimlemeler Lucie’yi, Viktorya dönemindeki ideal kadını temsil eden evin meleği olarak gösterir (s. 209). Dionysos’un yabanıl, dışarılıklı ruhuyla sarsılan Paris’in karşısında, kurulu düzenin devam ettiği güvenli bir liman gibi tarif edilen, ev, evlilik, yuva, aile, aile saadeti ve evcimenlik gibi mefhumların hâkim olduğu, Apollonik ilkenin tanzim ettiği Londra yükselir. Bu güvenli yuvada “kutsal neşe” kaynağı olan çocukların “bıdır bıdır sesleri”, “minik minik adımları” ve “pıtır pıtır ayak sesleri” işitilir; “bir meleğin kanat çırpışları” ve “cennetin soluğunu taşıyan sesler” duyulur (ss. 209-11).

Ancak Manş Denizi’nin karşı kıyısında büyük bir fırtına kopmuş ve deniz korkunç bir şekilde yükselmiştir. Karşı kıyıda “koruk salan, gözdağı veren, gürleyen sesler yankılanmaya başlamıştır; artık tarih 1789 temmuzudur” (Dickens, 1994, s. 212). Paris’te büyük bir huzursuzluk vardır ve bu yüzden Tellson Bankası’nın Parisli müşterileri Londra’ya akın edip varlıklarını Londra’daki bu bankaya aktarmak istiyorlardır. Sermaye sınıfının servetlerini Diyonizyak dalganın iyice yükseldiği Paris’ten Londra’ya aktarmak istemesi yine iki şehir arasındaki zıtlığı vurgulamakta ve Londra’yı müesses nizamın tezahürü olarak sunmaktadır (s. 212). Bankacı Mr. Lorry tehditkâr ayak seslerinden ve yükselen dalgadan rahatsız olur çünkü düzenin sarsılmasından huzursuzluk duyar; zenginliklerini Londra’ya aktarmak isteyen varlıklı insanların da çıldırmış gibi akılsızca davrandığını söyler; Mr. Lorry ortalığın vevelaye verilmesinden ve istikrarın bozulmasından korkar. Dickens Mr. Lorry’nin ruh hâlini tarif ederken kullandığı kelimeleri titizlikle seçer: “uneasiness”, “mania”, “unreasonable”, “hurries and forebodings” (Dickens, 1994, s. 212-

13). Düzeni tehdit eden bu “tedirginlik”, “çılgınlık”, “mantıksızlık” hâlleri ve “telaş ve içine doğan kötü hisler” itidal sahibi bankacının öyle tadını kaçıır ve onu kaygılandırır ki bu cinnet hâlinin gerçek olmamasını diler. Akıldışılığın, deliliğin çağrıştırdığı Diyonizyak hava bankacıyı hoşnutsuz eder; yine de Londra’da her şey yolunda olduğu için Tanrı’ya şükreder (Dickens, 1994, s. 213). Müesses nizamın tezahürleri olan finans/hukuk sistemi ve aile/evlilik mefhumunun yanına bir de sermaye sınıfının çıkarlarını koruyan Tanrı nosyonu da eklenir. Bu hâllerin ve hislerin Türkçe nasıl ifade edildiklerine baktığımızda, her iki çeviride de anlam aktarılmıştır. Ancak bununla birlikte Mr. Lorry’nin “mania” diyerek ifade ettiği ve doğrudan Diyonizyak delirmeyi akla düşüren o cinnet hâlinin Arvas’ın çevirisinde “şaşırmış hâlde olmak” gibi ifade edilmesinin bankacının yaşadığı büyük korkuyu ve endişeyi aktarma konusunda bir ölçüde yetersiz kalacağını söyleyebiliriz (Dickens, 2020, s. 264). Batumlu’nun tercih ettiği “müthiş bir tedirginlik” ve “çılgınlık” ifadelerinin daha çarpıcı olduğunu da eklemeliyiz (Dickens, 2021, s. 275).

Artık cinnet hâli Paris’i sarmıştır. St. Antoine mahallesi devasa dalgaların yükseldiği karanlık bir korkuluk denizi gibidir; korkuluk gibi tarif edilen çıldırılmış Parislilerin ellerinde çelik kılıçlar, süngüler, silahlar, tüfekler, fişekler, demir sopalar, bıçaklar, baltalar ve mızraklarla delirmiş gibidirler (Dickens, 1994, s. 213). Bu sahnede tabiat tanrısı Dionysos’un muazzam gücünün delirmiş Parislilerde zuhur ettiğini görürüz; bu mahşeri insan yığını adeta çıldırmaşçasına yakıp yıkmaya hazırdır. Dickens, St. Antoine muhitinin dar sokaklarından, geçitlerinden yükselen çığlıkları, uğultuları ifade etmek için sanki can çekişen ve acıyla oraya buraya saldıran bir hayvan metaforunu kullanır: “St. Antoine’in gırtlaktan çıkan hırıltılar”, sanki ümüğü sıkılmış gibi çıkan sesler, kükremeler yükselir; sanki “bir ormanın içinden yükselen kış rüzgârlarıyla kurumuş ağaçların ölmüş dalları gibi görünen, çırılçıplak, buruş buruş olmuş, pörsümüştü kollar havaya sıçırıyor” ve “kendilerine fırlatılan silahları pençe gibi kapmak için çırpınıyorlardı” (s. 213). Bu mahşeri kalabalığın çıkardığı seslerin hayvan böğürmelerine, uğuldayan bir ormana, hortlak gibi korkuluklara, yarı ölü yarı canlı, ne idüğü belirsiz, zelil varlıklara benzetilmesi önemlidir çünkü bu betimlemeler Dionysos’un bu çalışmada nasıl temsil edildiğini gösterir. Şu ana kadar bahsedilen cinnet, delirme, kendinden geçme, sınırları ihlal edip insanlıktan çıkma, hayvanlaşma özelliklerini taşıyan, yakıp yıkmaya, öldürmeye, bedenleri parçalamaya, insan etini çiğ çiğ yemeye hazır bir gürüha dair betimlemeler Diyonizyak ilkeyi ifade etmektedir.

Kaynak metinde geçen bu Diyonizyak hâllerin ve hislerin, Türkçe hedef metinlerde nasıl ifade edildiğine baktığımızda, genel olarak romanın anlam evreninin aktarıldığını görürüz. Zaman zaman sözcük tercihlerinin bu çılgınlığı güçlü bir biçimde aktarabildiğini teslim etmeliyiz; ancak zaman zaman da bu cinnet hâlinin ortaya çıkardığı bu mahşeri canavarımsı insan yığımindan yükselen korkunç, karanlık, yıkıcı şiddeti ve gücü tam olarak ifade etmekte yetersiz kaldığını, hatta bu şiddetin ve gücün bir miktar da yumuşatılmış olduğunu da söylemeliyiz. Örnek vermek gerekirse, Arvas’ın çevirisinde, St. Antoine mahallesinin dar geçitlerini tarif eden “throat” kelimesi “dar geçit” olarak verilmiştir (Dickens, 2020, s. 265). Elbette ki burada muhitin dar sokakları mecazi olarak ifade edilmiştir. Ama aynı zamanda, Dickens’in ifadelerini esnek ve serbest bir şekilde çevirerek ve yorumlayarak söylemek gerekirse, burada can damarı kesilmiş, can çekişen, ümüğü sıkılmış, gırtlakına basılmış bir hayvan gibi böğüren ve kükreyen insanlar betimlenmektedir; bu yüzden “dar geçit” ifadesinin bunu aktarmakta yetersiz kaldığını belirtmeliyiz. Batumlu’nun çevirisinde “throat” sözcüğünün “gırtlak” olarak karşılanmasının daha etkin bir tercih olduğunu da eklemeliyiz (Dickens, 2021, s. 277).

Başka bir örnek daha vermek gerekirse, kaynak metinde Parislilerin ellerindeki silahları kastederek, “they crookedly quivered and jerked, scores at a time, over the heads of the crowd, like a kind of lightning” (Dickens, 1994, s. 213) cümlesinin iki farklı çeviride nasıl aktarıldığına bakmak yeterli olur. Arvas’ın çevirisinde, bu cümle şu şekilde aktarılmıştır: “kalabalığın tepesinde, bir şimşek gibi duran ve sarsılıp titreyen bunca eğri büğrü silah” (Dickens, 2020, s. 265). Batumlu’nun çevirisinde ise şöyle çevrilmiştir: “kafa yığınlarının üzerinde bir tür şimşek gibi zangırdayan çok sayıdaki bu kırık dökük silah” (Dickens, 2021, s. 277). Batumlu’nun çevirisinde bu mahşeri yığınin can havliyle oraya buraya saldırmaya hazır,

korkunç, yıkıcı gücünün, buradaki can pazarının, mahşer günü kalabalığının, ölüm kalım meselesinin artık son raddeye gelmiş olduğunun ve ilkel bir savaşı çağrıştıran çığlığın ve doğrudanlığın daha etkili bir şekilde aktarıldığını söylemek doğru olacaktır. “Şimşegın zangırdaması” gibi bir yansıma sözcüğün kullanılması ve bir insan topluluğu olmaktan çıkmış bu kitlenin “kafa yığınları” gibi ifade edilmesi Batumlu’nun çevirisini, Diyonizyak cinnet hâlini aktarma açısından, daha etkin kıldığını da belirtmemiz gerekir (Dickens, 1994, s. 213).

### Sonuç

Bu makale, öncelikle Dickens’ın *İki Şehrin Hikâyesi* adlı romanını, Nietzsche’nin yorumladığı Apollonik ve Diyonizyak ilkeleri arasındaki diyalektik çatışma üzerinden değerlendirmiş ve daha sonra iki Türkçe çevirisini bu çatışmanın aktarımı açısından karşılaştırmıştır. Londra Apollonik düzeni, yasallığı ve istikrarı temsil ederken; Paris Diyonizyak taşkınlık, esrime ve devrimci şiddetin mekânı olarak resmedilir. Romanın politik ve ideolojik katmanlarını şekillendiren bu karşıtlık, özellikle şarap, Baküs şenlikleri ve karnavalesk imgeler üzerinden görünür hâle gelir.

Çeviri incelemeleri göstermiştir ki her iki çeviri, kaynak metnin genel anlam evrenini aktarmaktadır; ancak Diyonizyak göndermeler kimi yerde daraltılmış, kimi yerde ise silinmiştir. Özellikle “Şarap Dükkânı”, “Çakal”, “Örgü” ve “Yankılanan Ayak Sesleri” bölümlerinde görülen bu eksiltmeler, Dickens’ın Fransız Devrimi’ni, Apollonik ve Diyonizyak ilkeler arasındaki diyalektik çatışma bağlamında kurgulayan yaklaşımını zayıflatmaktadır. Dolayısıyla *İki Şehrin Hikâyesi*’nin Türkçe çevirilerinde Apollonik-Diyonizyak çatışmanın görünür kılınması, yalnızca çeviri doğruluğu açısından değil, aynı zamanda romanın politik-ideolojik boyutunun anlaşılabilirliği için de elzemdir. Gelecek çevirilerde bu mitolojik göndermelerin titizlikle korunması, eserin çok katmanlı yapısının hedef metinlerde daha sahih biçimde yansıtılmasını mümkün kılacaktır.

### Yazar Katkıları

*Yazar makalenin son hâlini okudu ve onayladı.*

### Çıkar Çatışması (Zorunlu)

*Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.*

### Kaynakça

- Abrams, M. H., & Greenblatt, S. (Ed.). (2000). *The Norton anthology of English literature* (7. baskı., Cilt 2). New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Badiou, A. (2019). *Nietzsche: Anti-felsefe seminerleri 1992-1993* (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birkan, T. (2016). Dickens: İmajın ötesinde. C. Dickens'ın *Müşterek dostumuz* adlı kitabı (A. Biçen, Çev., Cilt 1, ss. 9–40) içinde. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bloom, H. (Ed.). (2007). *Charles Dickens's A Tale of Two Cities*. New York, NY: Infobase Publishing.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Mitolojiler sözlüğü*. (L. Yılmaz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bowen, J. (2009). Counting: *A Tale of Two Cities*. C. James, J. McDonagh, J. Mee (Ed.), *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution* içinde (ss. 104-125). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dallas, E. S. (1865, November 29). [Unsigned review]. *The Times*. P. Collins (Ed.), *Charles Dickens: The critical heritage* içinde (ss. 475–478). Londra: Routledge.
- Dever, C. (1998). *Death and the mother from Dickens to Freud: Victorian fiction and the anxiety of origins*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickens, C. (1994). *A Tale of Two Cities*. Londra: Penguin.
- Dickens, C. (2020). *İki şehrin hikâyesi* (M. Arvas, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Dickens, C. (2021). *İki şehrin hikâyesi* (D. Z. Batumlu, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eyüboğlu, S. (2016). Önsöz. Euripides'in *Bakkhalar* kitabı (S. Eyüboğlu, Çev., 4. Basım, ss. v-vii) içinde. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Gillman, S. K., & Patten, R. L. (1985). Dickens: Doubles: Twains: Twins. *Nineteenth-Century Fiction*, 39(4), 441–458.
- Glavin, J. (2001). Dickens and theatre. J. O. Jordan (Ed.), *The Cambridge companion to Charles Dickens* içinde (ss. 189–203). Cambridge: Cambridge University Press.
- John, J. (2000). *Dickens and mass culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Kloft, H. (2020). *Antik çağın gizem kültürleri: Tanrılar, insanlar ve ritüeller*. (T. Akçay, Çev.). İstanbul: Runik Kitap.
- Ledger, S. (2010). *Dickens and the popular radical imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marx, K., & Engels, F. (2018). *Komünist manifesto* (T. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Megill, A. (2021). *Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. İstanbul: Metis.

- Merriam-Webster. (t.y.-a). Revolution. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 15 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/revolution> adresinden edinilmiştir.
- Merriam-Webster. (t.y.-b). Game. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 16 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/game> adresinden edinilmiştir.
- Merriam-Webster. (t.y.-c). Tragedy. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 16 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tragedy> adresinden edinilmiştir.
- Merriam-Webster. (t.y.-d). Orgy. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 18 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/orgy> adresinden edinilmiştir.
- Merriam-Webster. (t.y.-e). Ecstasy. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 18 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ecstasy> adresinden edinilmiştir.
- Merriam-Webster. (t.y.-f). Carouse. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 18 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/carouse> adresinden edinilmiştir.
- Merriam-Webster. (t.y.-g). Vivacious. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. 19 Eylül 2025, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vivacious> adresinden edinilmiştir.
- Meuiner, M. (2016). Giriş. Euripides'in *Bakkhalar* kitabı (S. Eyüboğlu, Çev., 4. Basım, ss. ix-xx) içinde. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (1999). *The birth of tragedy* (R. Geuss & R. Speirs, Ed.; R. Speirs, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Nişanyan Sözlük. (t.y.-a). *İhtilal*. Nişanyan Sözlük. 15 Eylül 2025, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/ihtilal> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük. (t.y.-b). *İnkılap*. Nişanyan Sözlük. 15 Eylül 2025, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/inkılap> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük. (t.y.-c). Esrimek. *Nişanyan Sözlük* içinde. 18 Eylül 2025, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/esri-> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük (t.y.-d). Şen. *Nişanyan Sözlük* içinde. 19 Eylül 2025, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/şen> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük (t.y.-e). Şarap. *Nişanyan Sözlük* içinde. 19 Eylül 2025. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/şarap> adresinden edinilmiştir.
- Nişanyan Sözlük (t.y.-f). Sarhoş. *Nişanyan Sözlük* içinde. Erişim tarihi 19 Eylül 2025. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/sarhoş> adresinden edinilmiştir.
- Rosen, D. (1998). *A Tale of Two Cities: Theology of revolution*. S. Friedman, et al. (Ed.), *Dickens studies annual* içinde (ss. 171–185). New York, NY: AMS Press.

- Schor, H. (2000). *Dickens and the daughter of the house*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schor, H. (2001). Novels of the 1850s: *Hard Times, Little Dorrit, and A Tale of Two Cities*. J. O. Jordan (Ed.), *The Cambridge companion to Charles Dickens* içinde (ss. 64–77). Cambridge: Cambridge University Press.
- Slater, M. (2009). *Charles Dickens: A life defined by writing*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Taşlıkhoğlu, Z. (2011). Dionysos dini ve tragedia. *Tarih Dergisi*, 7(10), 181-192.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y.). Hafifmeşrep. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. 19 Eylül 2025, <https://sozluk.gov.tr> adresinden edinilmiştir.
- Türkmen, S., & Demiray Akbulut, F. (2022). Analysis of designificative tendencies in Turkish translations of *A Tale of Two Cities* by Charles Dickens throughout semiotics of translation. *IU Journal of Translation Studies*, (17), 61-77. <https://doi.org/10.26650/iujts.2022.1164040>