

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇEVİRİBİLİM ANABİLİM DALI
ÇEVİRİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TİYATRO ÇEVİRİSİNDE UZMANLIK

BENGÜ ERGİN
2501060030

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BETÜL PARLAK

İSTANBUL, 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Bengü ERGİN Numarası : 2501060030
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Çeviribilim Anabilim Dalı Danışmanı : Doç. Dr. Betül PARLAK
Tez Savunma Tarihi : 22.02.2017 Saati : 13:00
Tez Başlığı : "Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUGUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ALEV BULUT		KABUL
2- DOÇ. DR. BETÜL PARLAK		KABUL
3- YRD. DOÇ. DR. BAŞAK ERGİL		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. EMİNE BOĞENÇ DEMİREL		
2- DOÇ. DR. NEJDET NEYDİM		

ÖZ

TİYATRO ÇEVİRİSİNDE UZMANLIK BENGÜ ERGİN

Tiyatro sanatı, insan doğasına ışık tutan evrensel nitelikteki yapısıyla, tarih boyunca kültürler arası iletişimde büyük rol oynamıştır. Bu görevini yerine getirmesindeki en etkili aracı ise tiyatro çevirisi, dahası tiyatro metni çevirmenleri olmuştur. Bir yazın türü olarak tiyatro, disiplinler arası içeriği ve çok katmanlı yapısıyla kuşkusuz diğer yazın türlerinden ayrılmaktadır. Tiyatro metni çevirenler ise, gösterdikleri emek ve özenin yanı sıra, sahip oldukları bilgi ve birikime rağmen, nadiren 'tiyatro çevirisi uzmanı' ya da bir 'tiyatro eyleyeni' olarak değerlendirilmişlerdir. Bu yüksek lisans çalışmasının amacı, tiyatro çevirisinin çok katmanlı yapısını ve tiyatro çevirisinin sahneleme sürecindeki yerini araştırmak; ayrıca tiyatro çevirisinin özgün disiplin bilgisi gerektiren bir uzmanlık alanı olup olmadığını sorgulamak ve nihayetinde sahneleme sürecine dahil eyleyenlerin (çevirmenin yanı sıra yönetmen, dramaturg ve oyuncuların) tiyatro metninin çevirisindeki rollerine dikkat çekmektir. Çalışma bu ortak üretim sürecini incelerken ayrıca tiyatro çevirisinde 'uzmanlık' kavramını tartışmaya amaçlamaktadır. Bu bilgiler ve sorular ışığında, Moira Buffini'nin yazdığı, Türkiye'de Serdar Biliş'in çevirisi ve Mehmet Birkiye'nin rejisiyle 2012-2015 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Silence [Sessizlik]** adlı oyun, çeviri süreci değerlendirilmek amacıyla, inceleme metni olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro Çevirisi, Drama Çevirisi, Tiyatro ve Çeviri, Sahneleme ve Çeviri, Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık.

ABSTRACT

SPECIALIZATION IN DRAMA TRANSLATION

BENGÜ ERGİN

The art of theatre with its universal structure that sheds insight on human nature has been a medium for intercultural communication for ages. Drama translation and translators have been the most important and key mediators to realize this duty. As a literary genre, drama differs from other genres, with its interdisciplinary nature and multilevel structure. However, those who translate drama although all merits, experience and knowledge they have, they scarcely have been considered as specialized translators in drama or as key agents in theatre translation process. For that reason, the aim of the present study is to question the multilevel structure of drama translation and the role of drama translator in the staging process; furthermore, to question whether drama translation is a genre that requires specialization and knowledge in theatre art. The main aim of this study is to draw attention towards the role of agents in drama translation who are included in the staging process (besides the translator; director, dramaturgs and actors). This study investigates the collective staging process and discusses the notion of 'specialization' in drama translation as well. **Silence** of Moira Buffini, a play that has been translated in Turkish by theatre director Serdar Biliş, directed by Mehmet Birkiye and staged on İstanbul State Theatre during 2012-2015 seasons was chosen as a case study to discuss and argue the specialization in drama translation.

Key Words: Theatre Translation, Drama Translation, Theatre and Translation, Staging and Translation, Specialization in Drama Translation.

ÖNSÖZ

“Bir koltukta iki karpuz taşınmaz” derler, oysa insanoğlu tecrübe etmeden en mantıklı gerçeği bile kavrayamaz nedense. Bir başka deyiş daha vardır ya hani “bir musibet, bin nasihatten iyidir” der. Bu yüksek lisans çalışmasının, ne büyük şanstır, pek çok nasihate ve pek az musibete tanıklık ettiğini söylemem gerek. Bu yüzdendir ki tamamlanması epey zaman sürdü. Öncelikle çeviri yapma hevesim, beni çeviribilimin anlaşılması ve yorumlanması emek ve sabır isteyen kuramsal dünyasıyla tanıştırdı. Ardından tiyatroya olan düşkünlüğüm, beni konservatuvarın sahnesine kadar taşıyacak uzun soluklu bir serüvene sürükledi.

Şimdi geriye dönüp baktığımda, hayatta ilgi duyduğum her şeyi deneyimleme fırsatı bulabildiğim ve hepsine ayrı ayrı, ne kadar teşekkür etsem azdır diyebileceğim birçok rehber ve yol arkadaşlarıyla karşılaştığım için kendimi çok şanslı hissediyorum. Bu çalışmanın temelinde emeği olan çeviribilim ve tiyatro bölümü hocalarımla yanı sıra, tez yazma sürecinde karşı karşıya kaldığım bütün o tikanıklara şifa olan pek çok değerli dost var. Teker teker saymakla bitmezler.

Yine de bir istisna yapmazsam olmaz: Hayattaki duruşuna, insan ilişkilerine, profesyonelliğine ve çalışkanlığına hayran olduğum, güzel 'nasihatleri' aklımdan çıkmayan sevgili hocam Elif Daldeniz'i rahmetle anıyorum.

Hayatımı bir keşif ve deneyimleme alanı olarak yaşamama müsaade eden ve beni bağımsız olmam için destekleyen bir ailem olduğu için minnettarım.

Her adımında bana destek veren hayat arkadaşım Erbil'e ve varlığıyla 'yarım kalan işlerimi' bütünlememe destek olan canım oğlum Umut'a çok teşekkür ederim. İyi ki yanımdasınız.

Son olarak, bu tez yazma süreci boyunca bana sabırla yol gösteren, yoldan sapıp her geri gelişimde beni hep hoşgörüsüyle karşılayan ve sorumlulukların en büyüğünün kendime karşı olan sorumluluğum olduğunu bana öğreten sevgili tez danışmanım Betül Parlak'a teşekkürlerin en büyüğünü borçluyum. Nihayetinde ortaya çok severek ve ilgi duyarak yazdığım bir çalışma çıktıysa onun sayesinde.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM DİSİPLİNLERARASILIK VE TİYATRO

1.1. Tiyatronun Kökeni ve Gelişimi.....	5
1.1.1. Oyun Kavramının Doğuşu.....	6
1.1.2. Antik Yunan'dan 19. Yüzyıla Tiyatro.....	10
1.1.3. Tiyatronun Modernleşme Süreci.....	17
1.2. Kùltürlerarası Aktarım Olarak Tiyatro Çevirisi.....	23
1.2.1. Türkiye'de Tiyatro Çevirisi.....	26
1.2.2. Tiyatro Metni ve Çevirisi.....	30

İKİNCİ BÖLÜM SKOPOS KURAMI AÇISINDAN TİYATRO METNİ ÇEVİRİSİ

2.1. Çeviriye Çağdaş Yaklaşımlar.....	43
2.2. Hans J. Vermeer Hakkında.....	46
2.2.1. Çevirinin Amacı Üzerine.....	47
2.2.2. Bir Kaynak Metin Birden Çok Çeviri.....	51
2.2.3. “Eşdeğerlilik” ve Skopos.....	54
2.3. Bir Eylem Olarak Çeviri.....	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TİYATRO ÇEVİRİSİNDE EYLEYENLER

3.1. Çevirmen.....	60
3.2. Yönetmen.....	67
3.3. Dramaturg.....	72
3.4. Oyuncular.....	75

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNCELEME METNİ: MOIRA BUFFINI- SILENCE [SESSİZLİK]

4.1. Kaynak Metin Yazarı.....	76
4.2. Kaynak Metin.....	81
4.3. Kaynak Metnin Katmanları.....	85
4.4. Erek Kültür Sahnesinde Sessizlik.....	87

BEŞİNCİ BÖLÜM

EREK METİNDE UYGULANAN ÇEVİRİ STRATEJİLERİ

5.1. Kaynak Metin / Erek Metnin Karşılaştırması	90
5.1.1. Dinsel ve Kültürel Öğelerin Çevirisi.....	91
5.1.2. Cinsellik ve Toplumsal Kimlikle İlgili Öğelerin Çevirisi.....	96
5.1.3. Özel İsimlerin Çevirisi.....	99
5.1.4. Çeviri Dilinde ve Metinde Sadeleştirme.....	101
5.1.5. Çeviride Konuşma Üslubunun Yansıtılması.....	104
5.1.6. Sahne Yönlendirmelerinin Çevirisi.....	105
5.2. Çeviri ve Sahneleme İlişkisi	106
5.3. Çeviri Kararları Üzerine Notlar.....	108

SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA.....	116

EKLER.....	126
-------------------	------------

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1 – Yunan Şiirinin Evrimi.....	11
Tablo 2 – Türkiye'de Hamlet Çevirileri.....	34
Tablo 3 – Moira Buffini'nin Eserleri.....	81
Tablo 4 – Kaynak Metnin Katmanları.....	86
Tablo 5 – İstanbul Devlet Tiyatroları Sessizlik Oyunu Künyesi.....	87
Tablo 6 – Sessizlik Oyununun Türkiye'de Aldığı Ödüller.....	88

GİRİŞ

Hayata, insana ve insanın hayatla ilişkisine dair soyut olanı, göstergeler yardımıyla sahnede somutlaştıran, hayatı bir nevi kendi özgün diline çeviren tiyatronun, yazıldığı ve oynandığı kaynak dilden başka bir dile çevrilmesi başlı başına bir serüven niteliğindedir. Tiyatro çevirisi, çevirmenin sahnelemeye ilişkin farklı bileşenleri dikkate almasını, tiyatro disiplininin amaç ve araçlarına aşina olmasını gerektirir. Kültür tarihindeki yeri ve gelişimi incelendiğinde, tıpkı diğer edebi türler ve bu türlerin çevirilerinde olduğu gibi tiyatro çevirisinin de tarihsel, sosyal, hatta politik etkiler altında kaldığı gözlemlenebilir. Oysa tiyatro çevirisi Türkiye’de hem akademik hem de sanatsal platformlarda şimdiye dek oldukça kısıtlı bir çerçevede tartışılmıştır. Dolayısıyla bu alandaki uzman çevirmen kimliği ve ihtiyacı bireysel görüşlerle sınırlı kalmış, tiyatro çevirisiyle ilgili görüşler kuramsallaşamamıştır.

Bu yüksek lisans çalışması, bahsi geçen bilgiler ışığında tiyatro metninin çok katmanlı yapısının çeviri aracılığıyla nasıl tekrar şekillendiğini ve şekillenebileceğini, bu şekillenmede çevirmenin rol ve sorumluluğunu araştırmak üzere tasarlanmıştır. Bu çalışmaya başlarken temel araştırma soruları; “‘Tiyatro çevirisinde uzman çevirmen’ nasıl tanımlanabilir,” “‘Tiyatro çevirilerinde uzmanlık kavramı nasıl şekillenir,” olmuştur.

Bu sorulara yanıt aramayı amaçlayan çalışmanın birinci bölümünde “Disiplinlerarasılık ve Tiyatro” başlığının altında tiyatronun gelişimine, oyun kavramının doğuşuna, Antik Çağdan günümüze tiyatronun geçirdiği evrelere kısaca değinilmiş, bu konuda tarihsel bilgi ve literatür bilgisi verilmiştir. Yine bu bölümde kültürlerarası aktarım olarak tiyatro çevirisine değinilmiş, Türkiye’de tiyatro çevirisinin gelişimi, tiyatro metni ve çevirisi konusunda yaygın görüşler literatür kaynaklarıyla tartışılmıştır.

Birinci bölümde elde edilen veriler ışığında ikinci bölümde tiyatro çevirisinde uzmanlık ve uzman çevirmen kavramları Skopos Kuramı açısından ele alınmaya uygun görüldüğünden Skopos Kuramı ve kuramın teorisyeni Hans J. Vermeer hakkında bilgi verilmiştir. ‘Çeviri amacı’ kavramı üzerinde durularak, tiyatro çevirisinde de çeviri amacının uzman çevirmeni şekillendirmede nasıl kilit bir rol oynadığı tartışılmaya çalışılmıştır. Çevirinin eylemsel doğası ve etkileşimli yapısının tiyatro çevirisi için de önemi gösterilmeye çalışılmış, çeviri amacı doğrultusunda “eşdeğerlilik” kavramı Skoposçu yaklaşımla gözden geçirilmiştir.

Üçüncü bölümde ise tiyatro çevirisinde sürece dahil olan eyleyenler ve konumları tartışılmış, çeviri amacı doğrultusunda bu eyleyenler arasındaki iş birliği ilişkisi hem literatür bilgisiyle hem de bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerle desteklenerek betimlenmeye çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde tezin görgül verisini sağlayan Moira Buffini’nin **Sessizlik** oyunu, kaynak metnin katmanları, tiyatro profesyonelleri ve eleştirmenlerinin değerlendirmeleri gibi bilgiler verilerek bu çalışmanın okurlarına tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu oyunun görgül veri sağlamak amacıyla çalışmanın inceleme metni olarak seçilmesi, tiyatro eyleyenlerinin iş birliğiyle ortaya çıkan bir erek metin ile sahnelenmesi ve oyunun sahnedeki başarısı nedeniyledir. Bu bölümde kaynak metnin çeşitli anlam katmanları çözümlenerek çeviri açısından önemlerine dikkat çekilmiş ve erek kültür sahnesinde **Sessizlik** oyunu ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Beşinci bölüm başarıyla sahnelenen bu oyunun erek metinde kullanılan çeviri stratejileri, çeviri amacı, çeviri eylemi ve sanatsal etki kavramları açısından incelenirken belli çeviri kararlarında erek kültüre yabancılaşma unsurlarının giderilmesi, erek kültür izleyicilerinin beklentilerine uygun kararların alınması gibi pragmatik çeviri stratejilerinin ön plana çıktığı gözlemlenmiştir.

1. DİSİPLİNLERARASILIK VE TİYATRO

Tiyatro, tarih boyunca toplumlarda kültürel iletişimin ve kültürlerarası alışverişin temel bir parçası olmuştur. Önce ayinlerde ve kutlamalarda kendine yer bulmuş sonra halkın hislerine, düşüncelerine ses vermiş ve toplumsal eleştiriye meşrulaştırmıştır. Kimi zaman kitleleri yönetmek ve yönlendirmek için kullanılmış, nihayetinde kendi geleneğine ve diline sahip, beslendiği farklı sanat disiplinlerini sahnede buluşturan, kendi ayakları üzerinde duran bir kurum haline gelmiştir.

Günümüzde sinemanın popüler kültüre hâkim olmasıyla tiyatronun ömrünün tükenip tükenmediği tartışılardursun, tiyatro geleneksel altyapısını inkâr etmeyen, fakat diğer bir yandan sahne sınırlarını yok edecek kadar esneten bir sanat dalına dönüşmüştür. Tiyatro oyunları dilden dile, zamandan zamana aktarılırken tiyatro kendi yazın dağarcığını oluşturmuş ve bu dağarcıkta ölümsüzleşen klasikler sadece diğer sanat dallarına değil bilime de esin kaynağı olmuştur. Mit ve halk destanlarının kahramanları bir zamanlar can bulup boyutlandıkları sahneden inip aramıza karışmışlar ve nice dehâya ilham vermişlerdir.

Sahneden bilime uzanan bu kahramanlardan akla gelebilecek ilk örneklerden biri, '**Oidipus**'[Oeidipous (Yunanca), Oedipus (Latince)] karakteridir. Antik Yunan oyun yazarları arasında üç büyük tragedya yazarından biri sayılan Sophokles (M.Ö. 497- 406)¹, bir halk mitine dayanan **Kral Oidipus** (M.Ö. 429) oyununda, bilmeden babasının ölümüne sebep olan ve yine bilmeden annesiyle evlenerek kendi kardeşlerine babalık eden talihsiz Thebai Kralı Oidipus'u ölümsüzleştirmiştir. Psikanalizin babası olarak bilinen Sigmund Freud (1856-1939) özellikle çocuk nevrozlarına açıklama getirirken olguları bu antik hikâyeye ile karşılaştırmış, ebeveynler ve çocuklar arasında hissedilen cinsel çekimin ne denli erken yaşlarda başladığını ve çocukların cinsel ve ruhsal gelişimlerini etkileyen bu ilişki modellerini

¹ Antik Yunan tiyatro yazınında oyunları günümüze kadar ulaşabilmiş yazarlardan Sophokles, Aeschylus ve Euripides üç büyük tragedya yazarı olarak anılır.

açıklarken '**Oidipus Kompleksi**'² ismini verdiği bu ruh durumu merkezi bir rol oynamıştır (Freud, 1998: 81 ve Muckenhoupt, 2008: 90).

İlginç olan ise, Freud'un Oidipus kompleksi modelini oluşturmaya Sophokles'in bu büyük tragedyasını izledikten sonra değil de William Shakespeare'in (1564-1616) **Hamlet** adlı başyapıtını seyrettikten sonra şekil vermeye başlamasıdır. Babasını öldürüp annesiyle evlenen amcasından intikam almakta zorlanan Prens Hamlet'in bu eylemsizliğini Freud, prens ile annesi arasındaki bastırılmış ensest ilişkinin etkisine bağlamıştır (Atayman, 2006: 11-12).

Bu bakış açısına göre, erken gelişim dönemlerinde kız çocukları babalarına, erkek çocukları ise annelerine karşı cinsel bir yönelim duymakta ve onları sahiplenmek istemektedir. Dolayısıyla kız çocukları annelerini, erkek çocukları da babalarını kendilerine rakip olarak görmektedir. Freud kız çocuklarının içinde bulunduğu bu ruh durumunu ise, yine pek çok efsaneye ve Antik Yunan tragedyasına konu olan '**Elektra**' [Electra (Latince)] karakteri ile özdeşleştirmiştir. Öz annesini ve aşğını öldürmesi için kardeşi Orestes'i ikna edip ona yardım eden '**Elektra**' karakteri, kan davasının ve intikamın en belirgin simgelerinden biri olarak kabul görmüştür (Gürel&Muter, 2007: 537-569).

Freud'un yanı sıra, psikanalist Jacques Lacan'ın (1901-1981) seminerlerine, nörolog ve aynı zamanda psikanalist olan A. Ernest Jones'un (1879-1959) çalışmalarına (1910) konu olan bu karakterler sahneden bilime uzanan pek çok isimden sadece bazılarıdır. Toplumda kadının yerini sorgularken sıklıkla atıfta bulunulan, sosyal yaptırımların insan ruh sağlığı üzerindeki yıkıcı etkilerini sorgulayan karakterler olan Shakespeare'in '**Ophelia**'sı, Euripides'in (M.Ö. 480-406) '**Medea**'sı, Tennessee Williams'ın (1911-1983) '**Blanche Dubois**'i gibi saymakla bitmeyecek daha nice karakter tiyatro sahnesinde hayat bulduktan sonra bilimin yanı sıra plastik sanatlara ve beyaz perdeye ilham olmuştur. Pek çok yazar aynı

² Literatürde diğer bir kullanım şekli: Oidipus Karmaşası.

karakterleri tekrar tekrar kaleme almış, bu ölümsüzleşmiş karakterlerin hikâyeleri dilden dile aktarılmış, kültürden kültüre uyarlanmıştır.

Ayrı bir çalışmada daha detaylı bir şekilde incelenebilecek, oldukça ilgi çekici bu disiplinler arası yolculuk, çalışmamızın temel konusu değildir. Ancak, burada dikkat çekmek istediğimiz durum; bilime ve diğer sanat dallarına ilham veren tiyatro bir sanat dalı olarak insanlığın ortak kültüründeki yerini alırken, kültürler ve dillerarası aktarımı sağlayan 'çeviri' unsurunun çoğu zaman görmezden geliniyor oluşudur. Bu somut görmezden gelmeyle birlikte tiyatro çevirisi sürecinde yer alan çevirmenler de egemen söylemin dışında bırakılmıştır. Oysa tiyatro çevirisi çoğu kez erek kültürde yeni bir edebi dizge oluşmasına katkıda bulunmuş ya da önayak olmuş, kültürlerarası iletişimde büyük rol oynamıştır. Öyle denilebilir ki çeviri, tiyatronun disiplinlerarası etkileşim yaratmasına olanak sağlayan en önemli araç olmuş ve bu süreçte kilit bir görev üstlenmiştir.

Kuşkusuz disiplinler arası ve tiyatro başlığı altında söylenebilecek pek çok şey, tartışılabilir pek çok konu bulunmaktadır. Bu çalışmanın sınırları açısından bu konuya bir üst genel başlık olarak değinip aşağıdaki alt başlıklarda tiyatro ve gelişimi konu edilecektir.

1.1. TİYATRONUN KÖKENİ VE GELİŞİMİ

Bu başlık altında kısa tarihçesine göz atacağımız 'tiyatro' kavramının kültürler ötesi, evrensel bir kavram olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Ortadoğu ve Asya'da Şaman geleneğine ait ritüellerde köklenen tiyatro, Batı kültüründe Pagan ve çok tanrılı inançların ritüellerinden doğmuştur. Uzakdoğu'dan Anadolu'ya yolculuk eden '**gölge oyunu**' geleneği, Batı'da gelişen '**marionette**', yani '**kukla**' oyunlarıyla karşılaştırılabilir. Yine Uzakdoğu'daki ve Batı'daki geleneksel opera anlayışının zıtlıkları ve benzerlikleri incelenebilir. Tüm bu başlıklar, tek başına bir araştırma konusu olacak kadar heyecan verici bilgi ve bulguyu barındırma kapasitesine sahiptir. Diğer bir yandan dünyadaki tüm tiyatro, ya da daha geniş tanımıyla

sahneleme örneklerinin tek bir çalışma altında incelenmesi kuşkusuz çok kapsamlı, uzun ve emek isteyen bir süreç olacaktır. Bu çalışmanın asıl amacı, klasik anlamda ifade edilen ve sözlü sahne oyunlarına işaret eden 'tiyatro' oyunlarının kültürlerarası seyahatini sorgulamak ve bu seyahatin ortaya çıkarmış olabileceği uzmanlık alanlarını araştırmaktır. Bu yüzden geleneğin ilk çıkış noktasına, yani Batı yazınına odaklanmakta ve tiyatronun tarihçesini mümkün olduğunca Batı geleneği çerçevesinde incelemeyi hedeflemektedir.

1.1.1. 'OYUN' KAVRAMININ DOĞUŞU

Tiyatronun doğuşunu anlamak için önce kaynağını yani '**oyun**' kavramını incelememiz gerekir. Kültürel bir olgu olarak oyunun doğasını ve anlamını araştırdığımızda '**oyun**' en az kültür kadar, hatta kültürden daha eski bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modern kültür tarihçileri arasında en önemli isimlerden biri olarak anılan Hollandalı Johan Huizinga (1872-1945), oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme niteliğinde yazdığı **Homo Ludens** adlı kitabında insanlık kültür tarihine yeni bir kavram kazandırmıştır. Huizinga modern insan türünü isimlendirmek için kullanılan '**Homo Sapiens**' [Düşünen/Bilge insan] ve '**Homo Faber**' [Alet Yapan İnsan] ikilisine, '**Homo Ludens**' [Oynayan İnsan] kavramını eklemiştir. Bu kavrama göre insanın '**oyun**' olgusuyla olan ilişkisi, insanın kültür ve toplumla olan ilişkisinden bağımsızdır.

Huizinga oyunun kültürden daha eski olduğunu ifade etmektedir. Kültür kavramı her halükârda bir insan toplumunun varlığını gerektirir, oysa hayvanlar oyun oynamayı öğrenmek için insanların gelmesini beklememişlerdir. Hayvanlar aynı insanlar gibi oyun oynamaktadır ve genel '**oyun**' kavramına insan uygarlığının kattığı herhangi bir temel özellik yoktur. Oyunun temel özellikleri hakkında fikir edinmek için, neşeyle oynaşan yavru kedi ya da köpekleri gözlemlemek yeterlidir.

Bu ilkel örneklerde oyuna davet, oyunun ayrılmaz bir parçasıdır. Karşı tarafın canını acıtacak kadar yakmayı yasaklayan kurallar vardır. Yavrular sanki çok öfkeliymiş ve kavga ediyormuş gibi davranırlar, fakat buna rağmen bu oyundan çok zevk aldıkları ve eğlenmekte oldukları açıktır. İşte günümüzde eğlence amaçlı yapılan spor karşılaşmaları, yarışlar ve gösteri dövüşleri, doğada yavru hayvanlar arasında tekrarlayan bu basit oyunların yansımasından başka bir şey değildir.

Huizinga “Oyun en basit biçimlerinde ve hayvan hayatının içinde bile, tamamen fizyolojik bir olgudan veya fizyolojik olarak belirlenen psişik bir tepkiden daha fazla bir şeydir,” demektedir (2006:17). Tarihçi '**oyun**' eyleminin yaşamın temel gereksinimlerini aştığını ve bu eyleme anlam katanın sade ve bağımsız bir unsur olarak oynamanın kendisi olduğunu vurgulamaktadır: “Her oyun bir anlam taşır. Eğer, oyuna bir öz yükleyen bu faal ilkeye zihin dersek aşırıya kaçmış oluruz; eğer ona içgüdü dersek hiçbir şey söylememiş oluruz. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın, oyunun bu 'kasıtlı' karakteri, bizatihi özünün içinde yer alan maddi olmayan bir unsurun varlığını açık etmektedir” (2006:17).

Psikoloji ve fizyoloji gibi bilim dalları oyunun doğasını ve anlamını saptamaya ve onun hayat düzlemindeki yerini belirlemeye uğraşmaktadır. Bazı görüşler oyunun kökeninin ve temelinin yaşam enerjisi fazlalığından kurtulmanın bir biçimi olduğu ve canlıların oyun aracılığıyla gevşeme ihtiyaçlarını karşıladıkları yönündedir. Başka teorilere göre ise, canlılar oyun oynarken doğuştan gelen bir taklit eğiliminin hükmü altındadır ve hayatın ondan talep edeceği ciddi faaliyetlere hazırlık yapmaktadır. Yine farklı görüşlere göre oyun gerçek hayatta gerçekleştirilmesi olanaksız arzuların bir kurmaca aracılığıyla giderilmesini ve böylece kişisel benlik duygusunun korunmasını sağlamaktadır³. Elbette tüm bu açıklamaların ortak çıkış noktası, oyunun oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıktığı ve bazı biyolojik beklentilere cevap verdiği varsayımdır. Yukarıda

³ Bu teorilere ilişkin olarak bkz: H. Zondervan, *Het Spel bij Dieren, Kinderen en Volwassen Meschen* (Hayvanlarda, Çocuklarda ve Yetişkinlerde Oyun), Amsterdam, 1928; ve F.J.J. Buylendijk, *Het Spel van Mensch en Dier als openbaring van levensdriften* (İnsanda ve Hayvanda Hayati Eğilimlerin Dışavurumu Olarak Oyun) Amsterdam, 1932.

sözü edilen yaklaşımların hepsi oyunun nedenini ve amacını araştırmaktadır. Oysa Huizinga '**oyun**' olgusunun kendiliğinden ve bağımsız olarak var olabileceğini öne sürmüştür:

Bebek neden zevkten bağırır? Oyuncunun neden hırdan gözü döner, neden binlerce kişi kalabalık futbol maçında çılgınlığa varan bir heyecan yaşar? Oyunun yoğunluğu hiçbir biyolojik çözümleme tarafından açıklanabilmiş değildir. Ve zaten oyunun özü, tamamen onun kökeninde yer alan yanı, tam da bu yoğunlukta bu aşırı tahrik etme gücünde bulunmaktadır. Eğer mantıksal açıdan bakılırsa, doğanın kendi yarattıklarına gereksiz enerjileri sarf etmeye, geriliminden sonra gevşemeye, hayatın gereklerine hazırlanmaya ve gerçekleştirilmesi en güç olan arzuları telafi etmeye yarayan tüm bu işlevleri, basit uygulamalar ve mekanik tepkiler halinde verebileceği düşünülebilirdi. Bunun tamamen tersine, doğa bize oyunu, heyecan, sevinç ve "matraklıkla" birlikte vermiştir. Bu sonuncu unsur, yani oyunun "zevkli yanı" (**aardigheid**) tüm çözümlemeleri veya mantıksal yorumlamaları reddeder. ... Oyunun varlığı, bizim evren içindeki konumumuzun mantık üstü karakterini sürekli ve en yüksek anlamıyla ortaya koymaktadır. Hayvanlar oyun oynayabilirler, demek ki sadece mekanik şeyler olmanın çok ötesindeler. Biz de oynuyoruz ve oynadığımızın bilincindeyiz, demek ki biz de sadece akıllı varlıklar olmanın ötesindeyiz; çünkü oyun irrasyoneldir (2006:17-20).

Huizinga insan toplumunun ilk büyük faaliyetlerinin oyunla iç içe olduğunu açıklamaktadır. İnsanın iletişim kurabilmek amacıyla geliştirdiği dil sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte, adlandırmakta yani “şeyleri zihin alanına kadar yükseltmektedir”. İlkel insan dil aracılığıyla soyut kavramları simgeleştirmiştir ve dünyevi olguları açıklamaya çalışırken inançlar ve mitos oluşmuştur. İlkel topluluk kutsal törenlerini gerçekleştirirken ritüelleri oyunlarla biçimlendirmiştir. Tarihçi toplumsal düzen, hukuk, ticaret, endüstri, sanat, zanaat ve bilim gibi temel faaliyetlerin ise mitos ve inançlar aracılığıyla doğduğunu, dolayısıyla da kültür hayatının bu önemli faaliyetlerinin kökeninin 'oyun' eylemine dayandığını ifade etmektedir (2006:21).

Huizinga bu tezini ortaya koyarken, bu fikrin yeni olmadığını belirterek '**oyun**' ve '**kültür**' ilişkisine dair yapılmış tanımlamaların tarihte izini sürer. 17. yüzyılda Shakespeare, Calderon (1600-1681), Racine (1639-1699) gibi tiyatro sanatının günümüze kadar taşıdığı ölümsüz ozanlar, dünyayı herkesin kendi rolünü oynadığı bir sahneye benzetmişlerdir. Tarihçi hayatın bir gösteriye benzetilmesinin

kültürel hayatın 'oyunsu' yapısını vurguladığını fakat bu alegorinin kökeninin daha da eskiye, '**Platoncu**' temellere dayandığını ifade etmektedir. Platon'un (M.Ö. 428-348) idealar ve nesneler evrenini açıklamak için kullandığı mağara alegorisi dünyevi şeylerin geçici yani ölümlü olduğundan, toplumsal yaşantının ise kurallardan ve kalıplardan oluştuğunu öne sürmekteydi. Huizinga bu yaklaşımların oyun ile kültürün iç içe geçmiş ilişkisinin izlerini taşıdığını, fakat bu ilişkiyi tam olarak netliğe kavuşturmak için yine de daha açık temeller bulunması gerektiğini belirtmektedir (2006: 22).

Platon'un **Yasalar**⁴ adlı eserinde bahsedildiği üzere, “tanrılar acı çekmek için doğmuş olan insanlığın kaygılarını ara sıra dindirmek üzere adak şenlikleri düzenlemişler ve şenliklere konuk olarak Musaların efendisi Apollon ile Dionysos'u yollamışlardır”. İnsanlar arasındaki düzen bu şenlikler sayesinde kurulabilmiştir. Platon hayvanların oynarken ve ses çıkartırken düzen gözetmediklerini, oysa insanların danslarda ve müzikte onlara eşlik eden tanrılar sayesinde, ritim ve armoniyi fark ederek zevk alma yeteneği kazandıklarını anlatmıştır (Huizinga, 2006: 203). Ayrıca Antik dönem bilginleri zevk alma yetisiyle insanın toplumsal hayat içerisindeki işlevinin yönlendirilebileceğini keşfetmiş ve oyunun, dolayısıyla tüm sanat dallarının eğitim amaçlı kullanıldığında ne derece güçlü birer araç olduklarını fark etmişlerdir.

Aristoteles (M.Ö. 384-322) **Politika**⁵ adlı eserinde, müziğin sırf zevk için icra edilebileceğini, fakat bilginlerin onu '**eğitim**' [paideia] kategorisine koyduklarından bahsetmektedir. Aristoteles insanın doğasının yalnızca çalışmaktan ibaret olmadığını, aynı zamanda boş zamanlarını da iyi geçirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Nihayetinde ‘boş zaman’ çalışmaya tercih edilmekte ve çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

⁴ Yasalar, II, 653.

⁵ Kitap VIII, Bölüm 4, s.237-242.

Oyunun sadece hareket, taklit ve ezgiden öteye geçip ifade edilebilir olması şiirin gelişmesi ile gerçekleşmiştir. Antik Yunan şairleri güçlü bir toplumsal işleve sahiptiler ve halka eğitmen, danışman, filozof, hatip, söz bilimci kimlikleriyle hitap etmekteydiler. Şairler halka seslenmek için yazdıkları eserleri, mümkün olduğunca fazla insana hitap edebilecekleri geniş ve açık meydanlarda sergilemeyi tercih etmişlerdir. Sergilenen eseri ilginç ve seyirlik kılmak içinse dans, müzik, maskeler, giyeni devleştiren kostümler ve elbette tüm bunları icra edecek oyuncular kullanmışlardır. Böylelikle ortaya çıkan tiyatronun sadece eğlence vadeden bir sanat olarak doğmadığını, toplumların bilgilendirilmesi, eğitilmesi ve yönetilmesi için kullanılan bir araç işlevi gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Oyunun tiyatroya nasıl evrildiğini, tiyatronun bir metin ve bir sanat türü olarak nasıl geliştiğini, ayrıca tiyatro metninin çeviri dünyasındaki önemini değerlendirmek için öncelikle tiyatro tarihiyle dünya kültür tarihini paralel olarak inceleyeceğiz.

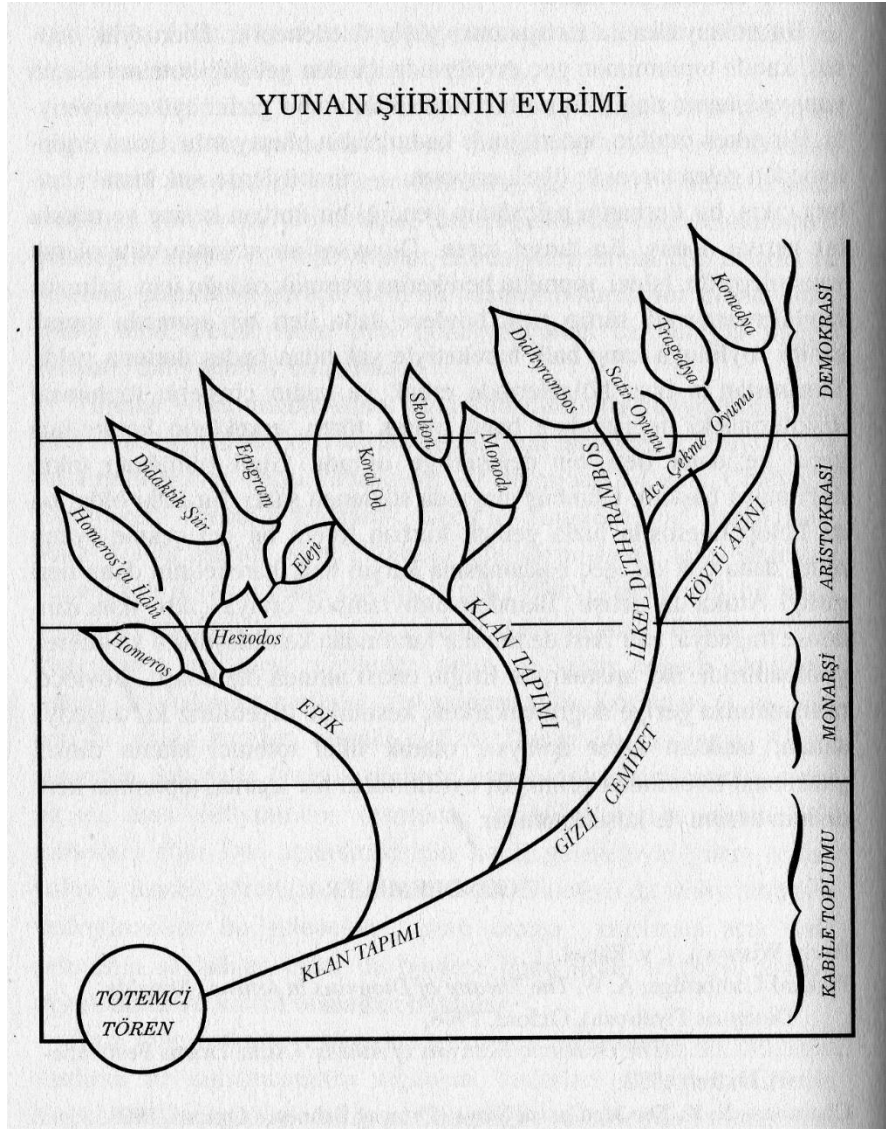
1.1.2. ANTİK YUNAN'DAN 19. YÜZYILA TİYATRO

Antropologların geriye dönük izini sürebildiği kadarıyla, ilkel topluluklarda dahi teatral öğelerin kullanıldığını söyleyebiliyoruz. Tiyatronun kuramsal bir kimlik kazanıp, belli düzenler birliği içerisinde şekillenmesini ise günümüze kalan yazılı eserler sayesinde en erken Antik Yunan'a dayandırabiliyoruz. Bu yazılı kaynaklara göre, form kazanmış tiyatronun ilk örneklerine mahsulün bereketini arttırmak, toplumun refahını ve düzenini sağlamak, inançları kutsamak amacıyla yapılan ritüellerde rastlamaktayız. Bu örneklerin arasından ise tüm tiyatro tarihini yönlendirmiş ve tiyatro tarihi boyunca her çağda kendine yer bulmayı başarmış, kuramcılara ve yazarlara yön vermiş olan '**tragedya**' ve '**komedya**' kavramları ön plana çıkmaktadır.

Tragedyanın ilkel totemci klanların totem ritüellerinden doğduğunu ve toplumun kendi evrimiyle birlikte koşullandığını anlatan dilbilim akademisyeni ve

düşünür George Thomson, **Aeschylus and Athens: A study in the Social Origins of Drama** [Tragedya'nın Kökeni]⁶ isimli araştırmasında tragedya ve komedyanın, Yunan Şiirinin evrimiyle birlikte nasıl yeşerdiğini tablolastırmış ve detaylı olarak incelemiştir (bkz. Tablo 1).⁷

- Tablo 1-



Tiyatro akademisyeni Sevda Şener (1928-2014) **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** adındaki kapsamlı tiyatro tarihi incelemesinde, tragedyanın ilk olarak İ.Ö.

⁶ Çalışma 1990 yılında Mehmet H. Doğan tarafından Türkçe'ye kazandırılmıştır.

⁷ Thomson, 2004: 210.

7. ve 6. yüzyıllarda Antik Yunan'da, Dionysos onuruna yapılan şöenlerde söylenen '**dithirambos**' [dithyrambos] şarkılarından doğduğunu ifade etmektedir. Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına girilerek, ilkel danslar eşliğinde koro halinde söylenen bu şarkılar gitgide şiirsel bir biçim kazanmışlardır. Koronun söylediği şarkılara yanıt veren başka bir kişi [hipokrites] eklenince ise, tiyatrodaki diyalogun temeli atılmıştır. Yunanca '**teke**' anlamına gelen '**tragos**' ve '**şarkı**' anlamına gelen '**aoide**' sözcüklerinin bir araya gelmesiyle, '**tragoidia**' [tragedya] sözcüğü oluşmuştur. Tragedyalar zamanla dini ritüellerin bir parçası olmaktan çıkmış, bağımsız gösterilere dönüşmüştür. '**Komedya**' türünün de yine Dionysos için düzenlenen bağbozumu şöenlerinde ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Bolluğu ve üretkenliği temsil eden bu '**komos**' şöenlerinde yapılan müstehcen ve nüktedan taklitler zamanla biçim kazanmış ve '**komedya**' ortaya çıkmıştır (2008: 16).

İ.Ö. 5. yüzyılda Atina'da eğlence amaçlı düzenlenen yarışmaların teşvikiyle bu türler gelişmiş ve oyunlarının sadece bazıları günümüze ulaşan Aiskhylos (M.Ö. 525-456), Sophokles, Euripides, Aristophanes (M.Ö. 444-385) gibi usta yazarlar yetiştirilmiştir. Demokrasinin yükseldiği bu çağda, tiyatro ve plastik sanatlar da felsefi düşünceyle yoğrulmuş ve Avrupa sanat tarihi için büyük bir gelişim sağlanmıştır.

Antik Yunan'da feodal düzenden demokratik döneme geçilmesiyle birlikte soyluların yanı sıra, tüccar ve zanaatkarlar da yönetimde söz sahibi olmaya başlamışlardır. Orta sınıfı oluşturan bu kesimin özgürlükçü tutumlarına karşın, hâlâ soylu sınıftan miras kalan geleneksel değer yargıları geçerliydi. Demokratik olanla, muhafazakâr inançlar ve ahlâki değerler arasında kalan toplumun iç çelişkisi karşıtlıklar oluşturmuş, trajik ve komik olan bu çatışmalardan doğmuştur (Şener, 2008: 17).

3. yüzyılda tiyatronun uzun zamandan beri gelişmiş olduğu Yunan yönetimindeki toprakları ele geçirmeleriyle birlikte Romalılar, Yunan sanatı ve tiyatrosuyla tanışmışlardır. Yunan sanatı ve tiyatrosu, Romalıların akrobasi, eğitilmiş hayvan gösterileri, hokkabazlık, atletik yarışlar, gladyatör dövüşleri gibi pek çok

türün var olduğu çeşitli ve rengarenk halk eğlenceleriyle yarışmak zorunda kalmıştır. Böylece oyunların konuları Romalılaştırılmış, komedya türü popülerlik kazanmış, fars ve taşlama gibi yeni gösteriler üretilmeye başlanmıştır (Brockett, 2000: 59-82).

Orta çağa gelindiğinde ise Kiliseyle birlikte kurumsal bir kimlik kazanan din kavramı, kökleri kadim tanrıları kutsayan törenlere dayanan tiyatronun karşısına bu sefer büyük bir engel niteliğinde çıkmıştır. Tiyatro gösterileri yasaklanmış, tiyatro yazarları ve oyuncular aforoz edilmiş, toplumdan dışlanmış ve orta çağın son dönemlerine (14.-15. yüzyıllara) kadar tiyatro ile ilgili pek fazla eser ve düşünce üretilmemiştir.

Dönemin din adamlarına göre, özgün düşünce ve yaratıcılık Hristiyanlık anlayışına aykırıydı. İnsan ölümlü olduğunu unutmamalı ve günahlarını affetmesi için ömrünü Tanrıya yakararak geçirmeliydi. Affedilmek için ise hayatını Kilise kurallarına göre yaşamalıydı. İnsan sadece kurtuluşunun gerçekleşeceği öteki dünya ile ilgilenmeli, sanat gibi dünyasal olan şeylerle uğraşmamalıydı. Din adamları Hristiyanlık öncesi tüm Pagan inançlara ve geleneğinde Pagan öğeler bulunan tiyatroya da karşıydı. Din adamlarına göre tiyatro uydurma gerçekler yaratmakta, bastırılması gereken duygu ve düşünceler uyandırmakta, ahlâk ve inanç karşıtı olanı teşvik etmekte ve insanı yararlı işler yapmaktan alıkoymaktaydı.

Sanat sadece din öğretisini desteklediği ve içerdiği zaman faydalıydı. Bu sebeple Orta Çağ döneminde genellikle İncil'deki hikâyelere dayalı kilise oyunları sahnelenmiştir. Ayrıca kilisenin resmi dili Latince olduğundan, manastır okullarında eğitim amaçlı aralarında tiyatro eserleri de olan Latince kitaplar okutulmuştur. Böylece antik kültürün ve sanatın özü korunmaya devam etmiştir. '**Rönesans**' dönemine gelindiğinde Batı tiyatro sanatının gelişmesinde, işte bu manastır okullarında varlığı korunmuş olan Latince eserlerin etkisi olmuştur (Şener, 2008: 69-72).

Orta çağ sonlarında tiyatro yeniden Kilise içinde canlanmışır. Okuma yazma bilmeyen halka Hıristiyan öğretisini anlatabilmek için, Kutsal Kitap'tan bölümler oyunlaştırılmışı. İsa'nın ve Azizlerin hayatlarını konu alan bu kilise oyunları giderek yaygınlaşmış ve Kilise ile sınırlı kalmayıp kent meydanlarına ulaşmışır. Hazırlık süreci epey uzun olan bu temsillerin yönetimi lonca esnafına devredilmiştir. Zamanla oyunlarda kutsal hikâyelerin yanı sıra, halk destanlarına ve komik hikâyelere de yer vermeye başlanmışır. Din adamlarının tiyatronun gelişimini kınayan bildirilerine rağmen tiyatro halktan gördüğü ilgiyle gelişimini sürdürmüş, yazarlar yeni konular bularak, yeni biçimlemeler yaratmışlardır. 15. ve 16. yüzyıllarda İspanya'da Lope de Vega (1562-1635), İngiltere'de Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare gibi usta yazarlar yetişmiştir (Şener, 2008: 74).

Azizlerin hayatlarından esinlenilerek yazılan, ana karakterlerin erdem simgesi oldukları, alegorik '**moralite**' [ahlâk] oyunları yine bu dönemde yaygınlaşmışır. Bu çalışmada tiyatro çevirisinde uzmanlık kavramını tartışmak için seçilen Moira Buffini'nin **Sessizlik** adlı oyunu da 20.yy. sonunda (1999) yazılmış olmasına rağmen, orta çağa ve moralite oyunlarına gönderme yapmaktadır. Kahramanları kalıplaşmış toplumsal ve ahlâki kuralları yıkıp insani özlerine dönüş yapan bireyler olan, yeni milenyumun eşiğinde çağlardır süregelen ahlâki tartışmalara yer veren bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans tiyatro yazar ve eleştirmenleri tiyatronun toplumu eğitici görevi üzerinde durmuşlar ve bu sanatı Kilisenin suçlamalarına karşı savunmak zorunda kalmışlardır. Tiyatroyu topluma zararlı görme eğilimi Antik Yunan düşünürlerine kadar uzanmaktaydı. Platon da gerçeğe dayanmadığı, geleneksel değerleri küçümsediğı ve gizli kalmış heyecanları uyandırdığı için tiyatroyu eleştirmiştir. Buna karşın Aristoteles, tiyatronun ahlâk duygusu barındırdığını, insanların arzularını arıttığını ve kültüre katkıda bulunduğunu ileri sürmüştür. Rönesans kuramcıları, Aristoteles'in izinden gitmiş ve tiyatronun eğitici özelliğinin üstünde durmuşlar, tiyatroyu belli bir ahlâk düzeyinde tutmak ve bayağılığa düşmeyen bir sanat dalı olarak muhafaza etmek gerektiğini savunmuşlardır. Rönesans'ta filizlenen özgür

düşünce Antik dönem kuramcılarının saptadığı tiyatro kurallarını benimsemiş fakat kendilerini genel olarak bu temel yasalarla sınırlama eğiliminde olmuştur. Tiyatronun okunmak için değil, oynanmak için üretildiği görüşü Rönesans döneminde benimsenmiş olup, elinizdeki bu çalışmanın çıkış noktası olan düşüncelerin başında gelmektedir.

Rönesans tiyatrosu, her ülkede o coğrafyanın özel toplumsal koşullarına, yönetimine, kültür birikimine ve teknik olanaklarına göre farklı yönde gelişim göstermiştir. Mimarlık ve plastik sanatların gelişiminin yanı sıra teknolojik yenilikler, tiyatro yapıtlarını ve sahne tekniklerini de etkilemiştir. Çerçevesi İtalyan Rönesans sahnesi, öne uzantılı Elizabeth dönemi sahnesi bu gelişimlerin ürünüdür. Özellikle İngiltere ve İspanya'da oyun yazarlığı Rönesans'ta altın çağını yaşar. Dünya tiyatro tarihinin başyapıtları büyüklüklerinden habersiz, seyircinin beğenip beğenmeyeceği endişeleri içinde, derme çatma koşullarda fakat halkın rahatça gidip izleyebileceği gösterilerle sergilenmiştir (Şener, 2008: 74-81).

17. yüzyılda özellikle Fransa ve İngiltere'de krallık otoritesinin ve ekonomisinin güçlenmesiyle '**Klasik Akım**' ortaya çıkmıştır. Krallık yönetimini besleyen ekonomik kaynaklar, tarımdaki devrime ve ticarete, özellikle de sömürge ticaretine dayanmaktadır. Avrupa devletlerinin üretimleri yeni pazarlara satılmaya başlanmış, bu durum dış ve iç politikayı etkilemiştir. Krallıkların sahip olduğu varlıkların artmasıyla saray yaşantısında eğlenceye daha çok yer verilmeye başlanmıştır. Krallık himayesinde sanatçılar çalıştırılmış, sanatsal gösterilere bol miktarda para harcanmıştır. Böylelikle Klasik dönem tiyatro anlayışının sarayın ve aydınların etkisi altında geliştiği söylenebilir. Yasal düzeni koruma, eğitici olma ve toplumsal yarar sağlama görevi üstlenen Klasik dönem tiyatrosu toplumun yerleşik din ve ahlâk kurallarını, değer yargılarını yüceltmıştır.

'**Akıl Çağı**' ya da '**Aydınlanma Çağı**' olarak adlandırılan 17. ve 18. yüzyıllarda Galilei, Toricelli, Pascal, Newton, Kepler, Descartes ve Bacon gibi büyük bilim ve düşünce adamları yetişmiştir. Tiyatro çağın felsefesine uygun bir

sanat anlayışı olarak kabul edilmiş ve insan aklının güzel ve doğru olanı ayırt edebilecek kapasiteye sahip olduğu ileri sürülmüştür. Bu felsefeye göre insanın sanattan hoşlanması, sanat eserinde evrenin düzenine eş bir düzen fark etmesinden ileri gelmektedir. Evrensel düzenin, dolayısıyla sanatın kuralları ise ancak akılla saptanabilmektedir.

17. yüzyıl Klasik Fransız tiyatrosunda Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine, Moliere (Jean Baptiste Poquelin) (1622-1673) gibi büyük oyun yazarları yetişmiştir. Bu dönemde Antik Yunan yazar ve kuramcıları tekrar otorite olarak kabul görülmüş ve Antik tiyatro prensipleri 'sanatın eğitici işlevi' bakımından yüceltilmiştir. Oyunların konuları genellikle mitolojiden seçilmiş, anlatımın düşündürücü, ibret verici ve ahlâk açısından eğitici olmasına özen gösterilmiştir (Şener, 2008: 90-98).

18. yüzyıl sanat anlayışının temelinde Aydınlanma Çağının akılcı felsefesi yer almaktadır. Bu felsefeye göre, doğanın akılla kavranabilecek sade yasaları bulunmaktadır ve sanat bu yasalara göre icra edilmelidir. Bu yüzyılda Tragedya ve komedya türlerinin yanı sıra, '**duygusal dram**', '**gözü yaşlı komedya**' gibi yeni türler gelişmeye başlamıştır. Seyirciyi etkilemek için duygulandıran bu yöntemler, tiyatro disiplininde eleştiri pratiği ve kuram bilgisi oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Fransız düşünür Diderot (1713-1784), Alman düşünür Lessing (1729-1781) gibi önemli kuramcılar tiyatronun duygusal etkisinin eğitici olduğunu saptamışlardır. Tiyatronun seyircinin duygularına hitap etmesi; kötülüklere karşılık erdemli davranışları yüceltmesi, iyi olana karşı özlem, güçsüzlere karşı sevgi ve acıma duygularını uyandırması gerektiği ileri sürülmüştür. Tiyatronun ancak bu şekilde insanın kişiliğini geliştireceği düşünülmüştür.

Aydınlanma dönemine ekonomist ve düşünür Adam Smith'in (1723-1790) tanımlamasıyla '**liberal**' anlayış egemen olmuştur. Ticaret, tarım ve endüstrinin gelişmesi, ekonomik kazanç özgürlüğünü beraberinde getirmiştir. Orta sınıfın varlıklarını arttırarak, krallığa ve soylulara karşı güç kazanmasıyla sanatta alışılmış

kalıplar kırılmaya başlamıştır. Tiyatroda ise oyunlarda sıradan olaylara ve kişilere yer verilmeye başlanmış, dil sadeleşmiştir.

Liberal görüşle birlikte dinsel inançlar hakkında farklı ifadeler telaffuz edilmeye başlanır. Bu ifadeler arasında kusursuz olarak nitelendirilen bir yaratıcının nasıl olup da kötülüğü de yarattığı ve evrende kusurluya yer verdiği sorusu da vardır. Voltaire gibi '**Deism**' anlayışına sahip olanlar, tanrının evrenin yaratıcısı ve insanların en son yargılayıcısı olduğunu, bunun yanında insanların dünyevi hayatlarına karışmadığını ve kaderlerine yön vermediğini savunmuşlardır. Deistlere göre insanoğlu kötülüklerinden de iyiliklerinden de kendi sorumludur. İnsana doğru yolu gösterecek olan şey ise doğanın düzenidir. Bu düşünceye karşılık, gerçeği görmek için aklın yanı sıra duyguların da gerekli olduğu görüşü, David Hume (1711-1776), Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Immanuel Kant (1724-1804) gibi büyük düşünürler tarafından desteklenmiştir (Şener, 2008: 115-118).

Akıl ve Aydınlanma Çağı sanat anlayışına karşı 1770'lerde Almanya'da ortaya çıkan ve dönemin tiyatro sanatını da etkisi altında bırakan '**Sturm und Drang**' akımı, hayatta ve sanatta disiplin ve düzen kısıtlamaları olmasına şiddetle karşı çıkmış ve insanın yaratma gücünü yüceltmıştır. Fransız Devrimi'nin alt yapısını oluşturan özgürlük, eşitlik, adalet gibi ilkelerle beslenen yeni bir sanat düşüncesi ortaya çıkmıştır.

18. yüzyıl sonlarında '**Romantik**' akımın ortaya çıkmasıyla beraber tiyatro, Klasik biçim kurallarına ve eğiticilik anlayışına karşı çıkmaya başlamıştır. Romantiklere göre tiyatronun amacı ilahi gerçekliğe ve insan doğasına ışık tutmak olmalıydı. Biçimde karşıtlıkların; iyiyle kötünün, güzelle çirkinin bir araya getirilmesiyle '**grotesk**' kavramı ortaya çıkmıştır (Şener, 2008:132-139).

1.1.3. TİYATRONUN MODERNLEŞME SÜRECİ

İdealist sanat anlayışının özünde özgürlük düşüncesi yer almaktadır. Sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir, sanat akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Sanat ilahi evriminin üst basamaklarından biridir. Dolayısıyla sanatçı hem ilahi gerçekliği hem de insana ait karanlık ve gizemli dünyayı algılayabilmektedir. Bu dönemde sanatın kalıplara ve kurallara meydan okuduğu yeni bir dönemin başlamasıyla sanat ve felsefe ayrılmaz bir ikili haline gelmiştir. Friedrich Schlegel (1772-1829), August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Coleridge (1772-1834), Keats (1795-1821), Hegel (1770-1831) gibi düşünürler insanın sanatsal yaratıcılığı ve estetik anlayışı üstünde durmuşlardır (Şener, 2008: 139-162).

19. yüzyılın ikinci yarısında Romantik akım, dönemin tiyatro çevreleri tarafından yaşamdan ve toplumdaki kopuk olduğu ileri sürülerek eleştirilmeye başlanmıştır. Tiyatroda '**Gerçekçi**' akımı savunanlar günlük yaşamın gerçeklerine eğilmek, bu gerçekleri bilimsel olarak inceleyip, bulguları sade bir dille seyirciye anlatmak gerektiğini belirtmekteydiler.

Romantik akımdan, Gerçekçi akıma geçiş sürecinde tiyatro eserleri çoğalmış ve çeşitlilik kazanmış, tiyatro sanatı Avrupa'ya yayılmıştır. Tiyatro seyircisi zamanla fazlalaşmış, yazarlar seyircinin beğenisini göz önünde bulundurarak eserler üretmişlerdir. Birbirinden farklı oyunları ve oyuncularını idare edebilecek bir sorumlu ihtiyacının gündeme gelmesiyle de tiyatrodaki '**yönetmen**' kavramı ortaya çıkmıştır.

Gerçekçi akıma öncülük eden yazarlar arasında Georg Buchner (1813-1837), Hebbel (1813-1863), Gogol (1809-1952) ve Ostrovsky (1823-1886) öne çıkan isimlerdir. Saxe Meiningen Dükü (1826-1914), Otto Brahm (1856-1912), Andre Antoine (1858-1943), Konstantin Stanislavski (1863-1938) gibi yönetmenler ise Gerçekçilik kuramının uygulayıcısı olarak değerlendirilmektedir. Ibsen (1828-1906), Strindberg (1849-1912), Çehov (1860-1904), Gorky (1868-1936), George Bernard Shaw (1856-1950), Eugene O'Neill (1856-1950) gibi usta yazarlar Gerçekçi tiyatroyu şekillendiren ve bu akımın günümüze dek ulaşmasını sağlayan eserler vermişlerdir (Şener, 2008: 163-170).

Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk kuramı ve yöntemi, Gerçekçi tiyatro düşüncesinin en önemli ürünlerinden biridir. Stanislavski her şeyden önce sahnede yapaylığa karşıdır. Oyuncunun, yaratıcılığını harekete geçirebilmesi ve canlandığı oyun kişisiyle empati kurabilmesi için desteklenmesi gerekmektedir. Stanislavski'nin bu amaçla düzenlediği oyunculuk eğitimi yönteminin temelinde nörofizyoloji ve psikoloji biliminin bulguları, özellikle Pavlov'un (1849-1936) '**koşullandırılmış tepki**' üzerine yaptığı çalışmalar yer almaktadır. Oyuncular önce oyun kişinin fiziksel koşullarını benimsemeliydiler. Oyun kişisini sahnede yaşatabilmek için gerekli olan duygu ve düşünceler ancak bu şekilde uyarılabilirdi. Stanislavski'ye göre denetimimiz dışında kalan bilinçaltı mekanizmasını ve yaratıcılığımızı belli fiziksel hareketlerle etkilemek ve özgün bir karakter yaratmak mümkündür (Şener, 2008: 212-214). Bu anlamda oyun sahneleme sürecinde metnin dilinin, dolayısıyla tiyatro çevirisinin de karakter yaratma sürecinde fiziksel koşulların oluşturulmasında büyük bir etkisi bulunduğu söylenebilir. Nitekim tiyatro çevirisinde oyun metninin ve dolayısıyla karakterlerin dilini yeniden düzenleyen kişi çevirmen olduğundan, bu yüksek lisans çalışması çevirmenin tiyatro disiplinine dair sahip olması gereken yetkinlik derecesini sorgulamaktadır.

Stanislavski oyunculuk anlayışını, sahneleme sürecine ilişkin deneyimlerini, bir oyuncunun gözünden anlattığı **Bir Aktör Hazırlanıyor** adlı kitabında bilinçaltı ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamıştır:

İnsan her zaman bilinçaltı yolu ile esinle yaratamaz. Dünyada böyle bir dahi yoktur. Bundan dolayı sanatımız bize her şeyden önce bilinçli ve doğru olarak yaratmayı öğretir. Çünkü bilinçaltının çiçek açması demek olan esine giden yolu, en iyi bu yaratma hazırlar. Rolünüzde ne kadar bilinçli yaratma anınız varsa, esininiz de o kadar çok olabilir (2006: 28-29).

19. yüzyılın sonlarında tiyatrodaki Gerçekçilik akımının belirlediği prensiplerin karşısında duran, soyut gerçekliğe yönelen ve tiyatronun toplumsal bir görev üstlenmesine karşı çıkan yeni düşünceler baş göstermiştir. Temelleri bir bakıma

İdealist felsefeye dayanan bu karşı gerçekçi görüşler, '**Simgecilik**' [Sembolizm], '**Yeni Romantizm**', '**Estetikçilik**' [Estetisizm] akımlarını meydana getirmiştir.

Tiyatroda **Gerçekçilik** karşıtı eğilimler, Baudelaire (1821-1867) ve Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) etkisiyle başlamış, Wagner (1813-1849) ve Nietzsche'nin(1844-1900) eserleriyle birlikte yaygınlaşmıştır. Richard Wagner, **Geleceğin Sanatı** (1849), **Opera ve Dram** (1851) adlı yapıtlarında sanatın, insanın ve insan doğasının ifadesi olduğunu, en ideal sanatın ise birleşik sanat olduğunu ifade etmiştir. Tiyatro sanatı da dramatik metnin yanı sıra ışık, dekor ve müziğin uyumlu bileşimiyle meydana gelmektedir. Friedrich Nietzsche ise tiyatronun akılcı ve gerçekçi olmak uğruna, kökenindeki mit ögesinden uzaklaştığını ileri sürmüştür. Farklı coğrafyalarda farklı doğrultuda gelişen karşı gerçekçi eğilimlerin ortak noktası, “sanatın yine sanat için icra edilmesi gerektiği” olmuştur (Şener, 2008: 220-235).

20. yüzyıla gelindiğinde tüm bu düşünceler tekrar sorgulanmaya başlanmıştır. Endüstriyel kalkınma yaşayan toplumların özgüven dolu bireyleri, Birinci Dünya Savaşı sonrası düş kırıklığı ve korku duygularıyla yüzleşmişlerdir. Savaşın uyandırdığı ilkel savunma dürtüleri medeniyetin gerektirdiği bilinçle çatışma içine girmiş, sanatçılar insani değerleri ifade etmek için yepyeni anlatım olanakları aramaya başlamışlardır. Gelişen teknolojinin insanı güçsüzleştirip, gelişimine engel olması sanatçıların başlıca kaygısı haline gelmiştir. Bunun yanı sıra endüstriyel ekonominin beraberinde getirdiği işçi sorunları ve toplumsal isyanlar da sanatın ilgi alanına girmeye başlamıştır. Özetle savaş ortamında yaşadığı topluma, özüne ve doğaya yabancılaşan insanın bunalımı '**Fütürizm**' [Gelecekçilik], '**Ekspresyonizm**' [Dışavurumculuk], '**Sürrealizm**' [Gerçeküstücülük], '**Konstrüktivizm**' [Yapısalcılık] gibi yeni sanat akımlarını doğurmuş, tiyatro sanatı da kuşkusuz bu yeni akımların etkisi altında kalmıştır. Ekspresyonizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarının etkileri Meyerhold'un (1874-1940) eserlerinde açıkça gözlemlenebilmektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Çehov'un oyunlarında önemli roller üstlenen Meyerhold sonraları Gerçekçi tiyatroya ve Stanislavski'nin oyunculuk

anlayışına karşı çıkmıştır. Meyerhold'un oyuncuyu üç boyutlu ve hareketli bir dinamik olarak ele alması çağdaş tiyatro anlayışının temellerini oluşturmuştur (Şener, 2008: 236-241).

Yine 20. yüzyılın başında ortaya çıkan '**Dadaizm**' ya da '**Dadacılık**' akımı da Gerçekçi sanat anlayışını alaya almıştır. Tristan Tzara'nın önerisiyle (1896-1963) bebeklerin belli bir anlamı olmayan konuşma denemelerinden esinlenerek '**Dada**' olarak isimlendirilen bu yeni akımın amacı, uyumsuz bir sanatla kaosu dile getirmektir. İnsanın düşüncesi ancak bu şekilde şaşkınlığa uğratılıp, uyuşukluğundan kurtulabilecektir. Savaşla birlikte tiyatro etkinlikleri kısıtlanmış, oyuncuların çoğu orduya hizmet vermeye başlamış ve dolayısıyla tiyatro sanatı bir duraklama dönemine girmiştir. Savaş sonrasında ise daha eğlenceli oyunlar ilgi görmeye başlamıştır. Bu ortamda Dadacılık'ın açtığı yoldan ilerleyen '**Sürrealist**' tiyatro, zaman ve mekân algısını yıkan eserler ortaya çıkarmayı denemiştir. Alfred Jarry'nin (1873-1907) **Kral Übü** adlı oyunu özde ve biçimde alışılmış değerleri alt üst eden Sürrealist tiyatro eserlerine bir örnek olarak gösterilebilmektedir (Şener, 2008: 241-244).

20. yüzyılda cesur değişimler savunan tiyatro adamlarından biri de Antonin Artaud'dur (1896-1948). Artaud'ya göre tiyatronun gerçek işlevini yerine getirebilmesi, yani antik zamanlarda olduğu gibi toplumu iyi etme gücüne kavuşabilmesi için '**Vahşet Tiyatrosu**' olarak adlandırdığı ve insanların vahşi içgüdülerini somutlaştırıp, sözde medeni olma çabasını bir kenara bırakan yeni bir tasarı gerekmektedir (Şener, 2008: 244-248).

Çağın yenilikçi akımlarından bir diğeri olan '**Ekspresyonist**' [Dışavurumcu] tiyatro anlayışına göre, bireyin topluma uyum sağlayabilmesi ve ruh sağlığını koruyabilmesi için bilinçaltında bastırdıklarının sanat yoluyla boşaltılması gerekmektedir. Reinhard Johannes Sorge'un (1892-1916) **Dilenci** adlı oyunu bu akımın ilk önemli tiyatro eseri olarak gösterilebilir (Şener, 2008: 249-254).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro sahnesi politik sorunların tartışıldığı bir alan haline gelmiştir. Bir propaganda aracı haline gelen tiyatronun etkileyici unsurlara sahip olması önem kazanmış, oyunlar projeksiyon, hoparlör ve farklı ışıklar kullanılarak daha ilgi çekici hale getirilmeye çalışılmıştır. '**Politik Tiyatro**' kavramıyla anılan Erwin Piscator (1893-1966) tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yenilikler yapmıştır. Bertolt Brecht (1898-1956) ise sadece üstün insanları konu alan ve seyirciye olması gereken doğruları dikte eden Dramatik Tiyatro yerine seyirciyi eleştirel bir düşünce sürecine yönlendiren '**Epik Tiyatro**' düşüncesini ileri sürmüştür (Şener, 2008: 255-296). Brecht daha çok Doğu tiyatrosunda kullanılan '**yabancılaştırma**' yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. "Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri" (1937) yazısı başta olmak üzere pek çok yazısında, bu yöntemi geliştirirken Avrupa'da gösteriler düzenleyen ünlü Çinli oyuncu Mei Lanfang'dan (1894-1961) esinlendiğini ve kendi sahnesine uyarlama sebeplerini açıklamıştır (Brecht, 1997: 16-27).

İkinci Dünya Savaşı sonrasına bakıldığında, dünyayı ve toplumu uyumsuz olarak nitelendiren ve insanı yaşamın gerçek anlamı üstüne düşündürmeyi amaçlayan '**Absürd Tiyatro**' akımının ortaya çıktığını görürüz. Absürd Tiyatronun belirli ilke ve kuralları bulunmaz, her sahnelemenin kendine özgü bir deyişi ve bir biçemi vardır. Absürd Tiyatroyu benimseyen yazarlar arasında Jean Louis Barrault (1910-1994), Roger Planchon (1931-1909) gibi yönetmenler, Samuel Beckett (1906-1989), Eugene Ionesco (1909-1994), Jean Genet (1910-1986), Harold Pinter (1930-2008), Edward Albee gibi isimler sayılabilir (Şener, 2008: 297-308).

Çağdaş tiyatro anlayışına katkıda bulunan önemli isimlerden biri de Jerzy Grotowski'dir (1933-1999). İleri sürdüğü '**Yoksul Tiyatro**' düşüncesiyle sahneyi ve oynamayı bir yaşam süreci olarak değerlendirmiştir. Grotowski'ye göre günümüz insanı toplum içinde çeşitli rollere bürünmekte, her ortamda farklı maskeler kullanmaktadır. Tiyatronun görevi ise insanın bu yalancı maskeleri çıkarıp gerçek özüne kavuşmasını sağlamaktır (Şener, 2008: 311-315).

Çağımızın ünlü yönetmenlerinden Peter Brook, **The Empty Space** [Boş Alan]⁸ adlı kitabında çağdaş tiyatroyu amaçsız ve heyecansız olarak nitelendirmiş ve bu yüzden çağdaş tiyatroyu '**Ölümcül Tiyatro**' [The Deadly Theatre] olarak adlandırmıştır. Ölümcül tiyatro sadece geleneksel kalıpları yineler, fakat seyirciyi tatmin etmez. Seyircinin hâlâ tiyatroya gitmesinin tek sebebi alışkanlıktır. Peter Brook'a göre seyirci tiyatro sanatına gerçekten ihtiyaç duymuyorsa artık tiyatro yapmanın bir anlamı yoktur. Önemli olan seyircinin tiyatrodan ne anladığıdır, bu sebeple tiyatroyu seyirciye aktarmayı başaracak yeni biçimler bulunmalıdır (Brook, 1996: 7-48).

Bu başlıkta tarihsel gelişimini özetlemeye çalıştığımız tiyatro sanatı, her dönemin sosyal, kültürel ve politik ortamından etkilenmiş, bu etki doğrultusunda farklı işlevler üstlenmiştir. Bu çalışmanın konusu olan tiyatro çevirisi açısından değerlendirdiğimizde; çevrilecek eserin yazıldığı ve oynandığı dönem, etkisini taşıdığı sanat akımları, kendi tarihsel kesitindeki işlevi, tiyatro metninin erek kültüre aktarımı sırasında göz önünde bulundurulması gereken unsurlar arasında sayılabilir. Ancak, günümüz toplumunda kitle iletişim araçlarının yanı sıra, internet ve sosyal medyanın da yaygınlaşmasıyla tiyatroya karşı duyulan ilgi giderek azalmaktadır. Bu nedenle, tiyatro sanatının işlevini ve tiyatro çevirisinin bu işlevdeki yerini tartışmak gitgide zorlaşmaktadır.

1.2. KÜLTÜRLERARASI AKTARIM OLARAK TİYATRO ÇEVİRİSİ

Tiyatro metinlerinin çok eskiden beri kültürlerarası aktarılıyor olması, birçok kültürde kaynağı yabancı bir dizgeye ait yerleşik metinlerin bulunması ve antik zamanlardan beri tiyatro metinlerinin benzer özellikler taşıyor olması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra Doğu ve Batı tiyatro geleneği arasındaki trafik genellikle Batı'dan Doğu'ya şeklinde tek yönlü olagelmıştır (Aaltonen, 2000: 4-5).

⁸ Kitap ilk olarak 1991 yılında Ülker İnce tarafından Türkçe'ye kazandırılmıştır.

Bu araştırma, çalışma alanını mümkün olduğunca “Batı Geleneği” denilen edebiyat akımlarıyla ve örnekleriyle sınırladığından, öncelikli olarak Batı kültürünün kendi içinde nasıl geliştiğine, Türkçe yazın geleneği tarafından nasıl kabul gördüğüne ve değerlendirildiğine odaklanmıştır.

Günümüze kadar Batı kültür dünyasında tiyatro çevirisinin nasıl bir yol izlediğine kısaca bakacak olursak, ilk dramatik aktarımın Yunan tiyatro edebiyatından Roma edebiyatına yapılan çevirilerle olduğunu söyleyebiliriz. Bu iki kültürün arasında melezleşmiş öyle örnekler vardır ki, kaynak metnin nerede bitip yeni metnin nerede başladığını ayırt etmek oldukça güç olmaktadır (Aaltonen, 2000: 20). Örnek vermek gerekirse, çalışmanın başında bahsettiğimiz klasik Antik Yunan oyunlarından örneklerin Roma döneminde, dönemin yazarlarının kaleminden tekrar yazıldığını görmekteyiz. M.Ö. 5. yüzyılda Yunan trajedi ozanı Euripides tarafından kaleme alınan '**Medea**' efsanesi, 500 yıl sonra tekrar Romalı yazar Seneca (M.Ö. 4-M.S. 64) tarafından kaleme alınmıştır. Antik dönemde Aeschylus ve Sophokles'in oyunlaştırdığı '**Elektra**' efsanesi, Roma döneminde yine Seneca tarafından yeniden anlatılmıştır.

Antik Yunan metinlerinden çevrilmiş ya da uyarlanmış metinleri, özgün metinler takip etmiş, zamanla Roma'nın kendine ait bir tiyatro dizgesi oluşmuştur. Böylece Roma'yı konu alan yeni metinler ortaya çıkmışsa da bugüne kalan metinlerin çoğu Yunanistan'da geçmektedir (Aaltonen, 2000: 21). Konu her ne kadar türün anavatanına işaret etse de Roma kültürü tıpkı Even-Zohar'ın '**Çoğuldizge Kuramı**'nda bahsettiği gibi kendinde olmayan bir yazınsal türü çeviri yoluyla kültürüne dâhil etmiştir.

Tiyatro düşüncesi üzerine yazılmış bilinen en eski eser olduğu için, tiyatro söz konusu olunca bugün bile bir çeşit kutsal kitap niteliği taşıyan Aristoteles'in '**Poetika**'sı kendinden sonraki nesillerde yazarlara hep ilham kaynağı olmuştur. Eserin etkisinin yüzyıllara meydan okumasında kuşkusuz çevirmenlerin büyük katkısı

bulunmaktadır. **Poetika** 8. ve 9. yüzyıllarda Antik Yunan dilinden Süryaniceye çevrilmiş, sonrasında Abu Bishr Matta (870-940) tarafından Arap yazınına kazandırılmıştır. 12. yüzyıla gelindiğinde İbni Rüşt yani Latince ismiyle Averroes'in (1126-1198) **Poetika** üzerine yaptığı yorumların ve ayrıntılı bir tefsir içeren çalışmalarının Latinceye çevrilmesiyle metin Batı dünyasında tekrar tanınırlık kazanmıştır.⁹ Arap dilinden Latinceye yapılan bu çeviriyi 1256 yılında Alman Hermann, nam-ı diğer 'Hermann the German' yapmıştır (Ullmann,1961: 43-48). Sonraki yüzyıllarda eserin pek çok basımı yayımlanmış, pek çok dile çevrilmiş ve **Poetika** sanat felsefesi ve tiyatro düşüncesi alanında kılavuz bir eser haline gelmiştir.

Diğer bir yandan kültürlerarası alışverişler, ancak bilinçli bir tiyatro algısının gelişmesiyle başlamıştır. 18. yüzyılın son çeyreğinde, Alman edebiyatçı Goethe (1749-1832), dünya edebiyatının dikkate değer tiyatro metinlerini de dâhil ettiği bir '**Dünya Edebiyatı**' [Weltliteratur] külliyyatı üzerinde çalışmaya başlamıştır (Aaltonen: 2000: 22). Goethe bu külliyyatın içinde Avrupa eserlerine olduğu kadar, Batı kültürüne ait olmayan eserlere de yer vermiştir. 1835'de Johann Peter Eckermann'ın (1792-1854), Goethe ile sohbetlerini kaleme almasıyla '**Dünya Edebiyatı**' kavramı geçerlilik kazanmaya başlamıştır. Bu sohbetlerde Goethe, Çin romanları, İran ve Sırp şiirleri okumaktan duyduğu heyecanı paylaşmış, kendi çalışmalarının başka ülkelerde, farklı dillere çevrilmesinden ve tartışılmasından ne kadar etkilendiğinden bahsetmiştir (Eckermann, 1906).

Goethe, Weimar'daki sahip olduğu küçük tiyatro için, Avrupa tiyatro tarihinin en önemli oyunlarından ve gelişmiş çağdaş eserlerden oluşan bir repertuvar oluşturmuştur. Repertuvara kattığı yabancı oyunlarda Goethe gerekli gördüğü kısaltmalar, hatta değişiklikler yapmıştır. Böylece ortaya kültürel olarak melez, diğer bir deyişle oyunun yazıldığı ve sahnelendiği iki kültürden de öğeler taşıyan eserler ortaya çıkmıştır (Aaltonen: 2000: 22-23).

⁹ Averroes'in çalışmaları hakkında ayrıntılı bilgi ve özet için, bkz: McGinnis & Reismann, 'Classical Arabic Philosophy', 2007, 294-366.

Kültürlerarası tiyatro hareketlerinin Asya'daki yansımalarına baktığımızda ise, yabancı kültürlerden gelecek etkilere Batı'ya oranla daha kapalı bir yapıyla karşı karşıya kalmaktayız. Japonya 1868'den sonra kapılarını Batı dünyasına araladıktan sonra, Japon sanatçılar Batı tiyatrosunun ilk örneklerini ve Batılı Gerçekçi tiyatro anlayışını Japon tiyatrosuna tanıtabilmek için epey çaba göstermişlerdir. Çağdaş Avrupa tiyatrosundan eserler sahnelenmiş, bu eserlere zamanla ilgi arttıkça özellikle Ibsen ve Çehov'un tanınırlığı artmış ve Stanislavski üslubu otorite olarak kabul görmüştür (Aaltonen, 2000: 23).

Çin'de modern Batı tiyatrosu, Japonya aracılığıyla ancak 20. yüzyılın başlarında tanınmıştır. Ayrıca Japon tiyatrosunun, Japonya'da yaşayan Çinli öğrenciler ve mülteciler üzerinde azımsanamayacak bir etkisi olmuştur. 1920 ve 1930'lara gelindiğinde Çinli oyun yazarları, Batı tiyatrosunun prensiplerini eserlerinde yavaş yavaş kullanmaya başlamışlardır (Fischer-lichte, 1990: 14; Zuolin, 1990: 183-184 aktaran Aaltonen, 2000: 24)¹⁰. Konuşmanın yanı sıra geleneksel opera üslubunda söylenen şarkılar, danslar, akrobasi ve dövüş sanatlarından örnekler barındıran geleneksel Çin tiyatrosu birçok yönüyle modern Batı tiyatrosundan ayrılmaktadır. Günümüz Çincesinde geleneksel Çin tiyatrosunu temsilen kullanılan ve 'Pekin Operası' şeklinde çevirebileceğimiz '京剧 jīngjù' sözcüğü, modern Batı tiyatrosu içinse, 'Sözlü Oyun' diye çevirebileceğimiz '话剧 huàjù' sözcüğü kullanılmaktadır.

1.2.1. TÜRKİYE'DE TİYATRO ÇEVİRİSİ

Türkçe tiyatro geleneğine baktığımızda sahneden bağımsız, halk meydanlarında sergilenen, hikâye anlatıcılığına dayanan, hiciv, taşlama ve taklit gibi yöntemlerle gündelik yaşamı konu alan 'Meddah', 'Ortaoyunu', 'Karagöz-Hacivat / Gölge Oyunu' gibi türler karşımıza çıkmaktadır.

¹⁰ **The dramatic touch of difference : theatre, own and foreign**, yay.hz: Erika Fischer-Lichte; Josephine Riley; Michael Gissenwehler, 1990.

Klasik anlamda Batı tiyatrosuna öykünen ilk Türkçe eserin, Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşma hareketinin öncülerinden olan Şinasi (1826-1871) tarafından 1860 yılında kaleme alınan **Şair Evlenmesi** olduğu kabul edilmektedir (Habib,1940: 573). Sade ve gündelik bir dilde yazılmış ve görücü usulü evlilikleri alaylı bir üslupla ele alan eser klasik Fransız tiyatrosundan, özellikle Moliere'den etki ve izler taşımaktadır.

1861'de perdelerini açan ve Ermenice oyunlar sergileyen '**Şark Tiyatrosu**' sanatçıları, o dönem Türkçe oyun sahnelemek yasak olmasına rağmen padişah fermarıyla bir imtiyaz alarak Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Dumas (1802-1870), Friedrich Schiller (1759-1805) ve Molière'in Türkçeye çevrilmiş oyunlarını sergilemeye başlamışlardır (Dursun, 1986). Şark Tiyatrosu sahnesinde yetişen '**Güllü Agop**' lakaplı Agop Vartovyan (1840-1882) 1869'da kurduğu '**Gedikpaşa Tiyatrosu**'nda '**Osmanlı Tiyatrosu**' adlı bir topluluk kurarak, 10 yıl süresince aldığı imtiyaz hakkıyla Türkçe oyunlar sahnelemeye başlamıştır. Daha sonra kendi isteğiyle Müslüman olarak, Güllü (Mehmet) Yakup Efendi adını almıştır. Tiyatronun Türkçeleştirilmesiyle birlikte, Ermeni oyunculara sahnede Türk oyuncular da eşlik etmeye başlamıştır (Zaim, 2015: 34-35). Osmanlı Tiyatrosu topluluğunda Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi (1844-1912), Abdülhak Hamid Tarhan (1852-1937), Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) gibi ünlü şair ve yazarların yapıtlarının yanı sıra, Ahmed Vefik Paşa'nın (1823-1891) Molière uyarlamaları, Fransızca'dan çevrilmiş melodram, güldürü, vodvil, kanto, müzikli oyun ve operetler sahnelenmiştir.

Batı edebiyatının Türk toplumuna tanıtılmasında önemli bir rol oynayan Namık Kemal (1840-1888), dönemin edebiyat ve tiyatrosu hakkındaki tüm görüşlerini '**Celeddin Harzemşah**' (1885) adlı oyununa yazdığı önsözde toplamıştır. Batı edebiyatından ve özellikle tiyatro türünden, tiyatronun tarihsel sürecinden bahsederken tiyatroya verdiği önemi vurgulamış, üslup olarak Romantik tiyatro akımını savunmuştur. Namık Kemal tiyatronun Batı kültüründe oynadığı rolü görerek, kendi milletine vatan sevgisini aşlamak için tiyatrodan faydalanabileceğini

düşünmüştür. Namık Kemal'e göre tiyatro eserleri halkın anlayabileceği bir dile sahip olursa, halkın eğitiminde bir araç olarak kullanılabilir ve halk bu vasıta ile bilinçlendirilebilirdi (Ünsal, 2009: 113-117).

Tanzimat dönemi oyun çevirisi dendiği zaman Ahmet Vefik Paşa akla gelen ilk isimlerdendir. Yaptığı Molière çevirilerine zaman içinde '**uyarlama**' denmiş olmasının sebebi dönemin toplum yaşantısını, sosyal koşullarını ve dil kullanımını göz önünde bulundurarak anlatımda kendine özgü bir üslup oluşturmaktan kaynaklanmıştır (Tolun, 1974: 35).

Türk oyuncuların eğitimi için bir konservatuvar ve uygulama sahnesine gereksinim duyulmaktaydı. Böylece 1914'te Osmanlıca '**Güzellikler Evi**' anlamına gelen '**Darülbedayi**'nin kurulmuş; Emile Fabre'nin (1869-1955) eserinden Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957) tarafından uyarlanan **Çürük Temel** adlı oyunun 1916'da sahnelenmesiyle birlikte, Darülbedayi yalnızca bir okul olmaktan çıkıp profesyonel bir tiyatro topluluğu durumuna gelmiştir. Muhsin Ertuğrul, ilk Türk kadın sanatçı Afife Jale (1902-1941) ve Peyami Safa (1889-1961) gibi ünlü isimler bu kurumda yetişmiş isimlerden sadece bazılarıdır. Darülbedayi geleneğinin profesyonel tiyatro geleneği günümüzde hâlâ '**Şehir Tiyatroları**' tarafından yaşatılmaktadır. Konservatuvar bölümü ise 1927 yılında '**İstanbul Belediye Konservatuvarı**' adı altında faaliyet göstermeye başlamış, 1986'da ise İstanbul Üniversitesi bünyesine katılarak '**Devlet Konservatuvarı**' unvanını almıştır.

Klasik yapıtların Türkçeye çevirilerinin Cumhuriyetin kuruluşu ile hızlandığı görülmektedir. 1923-1924 döneminde, Strindberg'in '**Baba**' adlı oyunu '**Cehennem**' başlığı ile oynanırken, Shakespeare'in '**Othello**'su da tam bir çeviriyle sahneye konmuştur. 1941 yılında, Millî Eğitim Bakanlığı'nın dünya başyapıtlarının Türkçeye çevrilmesine önayak olmasıyla çeviri alanında büyük bir gelişim hareketi başlamıştır. Özdemir Nutku bu tiyatro çevirilerinde konuşma dili yerine, genellikle yazın dili kullanıldığını ve sahne üzerindeki söz-hareket düzeninin bu yüzden olumsuz yönde etkilendiğini öne sürmektedir. Her ne kadar çevirilerin dili güzel olsa da, dönemin

tiyatro yönetmenleri bu çevirileri sahne diline aktarmak zorunda kalmışlardır (Nutku: 1978, 80).

1930'lu yıllara gelindiğinde Brecht dramatik tiyatro geleneğine son noktayı koymaya çalışırken, Muhsin Ertuğrul tam tersine bu geleneğin yerleşmesi için savaşıyordu. Ancak 1950'lerin sonuna doğru toplumsal sorunlara duyulan ilginin artmasıyla, epik ve politik tiyatro gibi akımların yanı sıra, geleneksel halk tiyatrosuna ilgi uyanmıştır. Bu yeni akımın Türkiye'deki öncüleri arasında 1980'li yılların güldürü ustası Ferhan Şensoy örnek gösterilebilir (İpşiroğlu:2010).

Son yüzyıl içinde, Türk tiyatrosunda sosyal olayları konu alan cesur yerli örneklerin yanı sıra, klasiklerin güncel yorumları da sahnelerde yerini bulmaya devam etmektedir. Sahnelemede yeni arayışlar, yurtdışı turneleri ve '**Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali**'¹¹ gibi etkinlikler aracılığıyla beslenmişlerdir (İpşiroğlu, 2010).

Günümüzde sayıca artan ve tiyatroya yeni bir soluk getirmeye çalışan alternatif sahne ve tiyatro topluluğu oluşumlarıyla birlikte, çeviri tiyatro oyunlarını sahnelemek, kurumsal ve ödenekli tiyatrolara bırakılmaya başlanmıştır. Tiyatro edebiyatının yaygınlaşmaması ve kültürün yabancı tiyatro ürünleriyle özdeşlik kuramaması klasik metinleri günümüz seyircisine anlatmayı zorlaştırmaktadır. Klasik ya da güncel olsun yabancı tiyatro oyunlarının günümüz toplumsal ve sosyal koşullarıyla uyum içerisinde olamayacağı görüşü hâkim olmuştur. Ayrıca telif ve çeviri haklarının belli başlı telif ajansları tarafından korunuyor olması ve dolayısıyla artan masrafların altından kalkılamayacağı düşüncesi, yeni nesil yazarları ve tiyatro ekiplerini cesaretlendirmiş ve son yıllarda etkin olan bir '**Yeni Nesil Alternatif Tiyatro**' akımı devreye girmiştir. Bu ekipler kendi yazarlarını yetiştirmekte, hatta yazarlar kendi ekiplerini kurmaktadır. Günümüzde ekonomik ve kültürel

¹¹ 1989 yılından bu yana düzenlenmeye devam eden Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 2016 senesinde 20. yaşını kutlamıştır.

öncelikleri başkalaşan toplum, kitle iletişim araçları ve sosyal medyanın kültür alışkanlıklarını ele geçirmesiyle tiyatro sanatından iyice uzaklaşmıştır. Yine de her türlü fiziksel ve ekonomik zorluğa rağmen her sezon yeni ve genç tiyatro ekipleri kurulmakta ve seyirci yokluğuna rağmen gitgide daha fazla '**alternatif**' metin sahneye konmaktadır.

1.2.2. TİYATRO METNİ VE ÇEVİRİSİ

Tiyatro metninin bir roman ya da öykü gibi sırf okunmak amacıyla yazılmadığı, oyun yazarının sahneleme için gerekli olan ruhsal ve zihinsel durum ile ilgili bilgiyi diyaloglar içinde aktarmak zorunda olduğunu belirten görüşler vardır (Karayazıcı, 1992: 43). Diğer yandan bu tespitin tiyatronun yorumcuyu özgür kılan doğasıyla çeliştiğini belirtebiliriz. Tiyatro metni yazarının görevi tasarladığı hikâyeyi anlatmanın yanı sıra rejiyi, yani sahnelemeyi düşünmek mi olmalıdır? Yoksa bu iş yönetmene ve yorumculara (tasarımcı ve oyunculara) mı bırakılmalıdır? Bu sorulara yanıtımız ne olursa olsun, karşımıza tiyatro metninin yoruma açık bir sürü katmana sahip olduğu gerçeği çıkacaktır.

Peki, tiyatro metni okunmaya yönelik yazılmaz mı, ya da sadece sahnelenme amaçlı mı yazılır? Okuyucuya tatmin vermek mi, yoksa sahne uygulayıcılarına ilham mı vermektir tiyatro metninin asıl amacı? Her ikisinin de mümkün olması söz konusu olabilir mi?

Çeviribilim akademisyeni Suat Karantay tiyatro metninin okur kitlesi için değil, oyuncu ve seyirciler için yazıldığını ve tiyatro metninin romandan farklı olarak betimleyici değil, eyleme yönelik yazıldığını vurgular. Ayrıca oyun metninde diyalogların yanı sıra genelde bir dizi gösterge de bulunmaktadır. Örtük bir 'alt-metin' biçiminde ya da sahne talimatı olarak parantez içinde ve satır aralarında yer

alır bu göstergeler. Bu çok katmanlı metin türünde, oyunu oluşturan konuşmalarda neyin söylendiği kadar, nasıl ve ne zaman söylendiği de önem taşımaktadır (1988: 83).

Herhangi bir sözcük, o sözcüğü algılayanda o kişinin deneyimine göre, olumlu ya da olumsuz bir çağrışım yaratır. Sahnede ise önemli olan bir sözcüğün sözlük anlamı değil, o sözcüğün oyundaki duruma, olaylara, kişilere, konunun geçtiği döneme, oyunun genel havasına göre bir değer birimi oluşturmastır (Nutku, 1978: 80-81).

Bir tiyatro metninin tiyatro sahnesinde var olabilmesi için bir dizi yorumlayıcının eleğinden geçmesi gerekir. Bir tiyatro metninin anlamı, okumak ve oynamak arasında oluşturulan katmanlarda derinlik kazanır. Her yorumun da yeni bir çeviri olduğunu söylersek, her çeviri oyunun da yeni bir tiyatro metni olduğunu ileri sürebiliriz. Şair, yazar ve düşünür Octavia Paz (1914-1998) çeviri üzerine düşüncelerini aktardığı “Traducción literatura y literalidad” başlıklı yazısında özgün metin yaratma, çeviri ve metin arasındaki bağılılığı şöyle ifade eder:

Hiçbir metin tam anlamıyla özgün sayılamaz, çünkü dilin esası her zaman çeviriye dayanır. Çünkü sözsüz dünyadan sözlü dünyaya geçiş çeviriyi gerektirir. Üstelik her imge ve ifade, bir başka imgeyle ifadenin çevirisidir. Elbette bu mantığın tam aksini ileri sürmek de mümkündür. Bütün metinler özgündür, çünkü her çevirinin kendine özgü bir karakteri vardır. Her çeviri bir nevi yaratımdır ve bu sebeple her çeviri benzersiz bir metin teşkil eder (1992,154)¹².

Bir metin her durumda veya her zaman diliminde aynı anlama gelmeyebilir ve bu durum çevirisi için de geçerlidir. Metinler mevcut bağlama göre yeniden anlam kazanırlar, dolayısıyla çeviri metinler de bulundukları dilsel, sosyokültürel ve dramatik bağlamlarla doğrudan ilintilidir.

¹² 1971 tarihli orijinali İspanyolca yazının, Irene del Corral tarafından yapılmış İngilizce çevirisinden (**Translation: Literature and Letters**) Türkçeye çevrilmiştir. Çeviri: Bengü Ergin.

İnsana dair her etkileşim çeviri içerir. Çeviri farklı kültürden, farklı coğrafyalardan insanların iletişimi için olduğu kadar, sosyal çeşitlilikler arasında bağ kurmak için de gereklidir. Çeviri bazen iki farklı dili konuşan, bazen aynı dili farklı konuşan iki birey arasında kurulan köprüdür. Çevirmenler de yazarlar gibi, çevirecekleri metni kendi okumaları üzerine inşa etmektedirler. Akademisyen Sirkku Aaltonen kişilerin metinleri birbirlerinden ne kadar farklı bakış açılarıyla değerlendirdiklerini şu sözlerle vurgulamaktadır: "Metinleri tüm bileşenlerden soyutlayıp bir virüs gibi mikroskobun altında inceleyebilseydik bile, yine de ancak onlara bakan gözlerde anlam bulacaklardı" (2000: 28-29)¹³.

Aaltonen **Time-Sharing on Stage** isimli kitabının adını Fransız Filozof Michel De Certeau'nun (1925-1986) yaptığı '**metin ve kiralık apartman dairesi**' benzetmesinden almıştır (De Certeau, 1984: xxi). Certeau bu benzetmesini sade bir kıyaslama üzerine kurmuştur. Yeni bir eve taşınan ve yaşam alanını kendi istekleri ve anlayışına göre düzenleyen kiracılar gibi çevirmenler ve okurlar da metinleri devraldıkları zaman kendi görüşleri ve amaçları doğrultusunda yeniden düzenlerler. Okurun dünyası yazarın mekânına yayılırken, sözcükler ise yaşanmışlığın ürünlerine dönüşür. Aaltonen'in değerlendirmesine göre metinlerin ortak kullanımı, tarih boyunca kültürlerarası tiyatronun önemli bir parçası olmuş ve her seferinde çevirmenler ve tiyatro uygulayıcıları yabancı metinleri bir anlamda kiracı olarak işgal etmişlerdir. Çeviri metinler bu yüzden kiracılarıyla birlikte değerlendirilebilirler, çünkü bu kiracılar ait oldukları toplumu çevreleyen çeşitli kodlara duyarlı olarak bu yabancı metinleri kendi zamanlarının sosyal ve kültürel söyleminin bir parçası haline getirmeyi başarmışlardır (2000:9).

Eğer okuyucuları metinlere sahip çıkıp, onları bir süreliğine işgal eden kiracılar olarak değerlendirirsek, tiyatrodaki birçok kiracının varlığından söz etmemiz gerekir. Başlangıçta yazarın dünyası vardır, sonra çevirmenler, yönetmenler, dramaturglar, oyuncular, ışık, ses, kostüm ve sahne tasarımcıları bu dünyanın üzerine kendi okumalarıyla yeni bir dünya yaratırlar ve tiyatro seyircisi ve akademisyenlerin

¹³ Çeviri: Bengü Ergin.

yorumuna sunarlar. Her kiracı kendi izini bırakır metinde ve anlam üzerine anlam oluşur (Aaltonen, 2000: 29).

Bir kültürün belli tarihsel bir dönemine ve o dönemin özgün diline ait olan bir eser başka bir kültüre aktarıldığında, aktarıldığı kültürün toplumsal ve sosyal parametrelerine günün koşullarının filtresinden geçirilerek adapte edilecektir. Tiyatro metinleri ise yaşayan ve dönüşüm içerisinde olan kültürel dizgeyle birlikte sürekli olarak yenilenmek ve zamana ayak uydurmak mecburiyetindedir. Erek metin sahneye her ayak bastığında, anda olana uyum sağlama amacıyla yeniden masaya yatırılacaktır. Dolayısıyla tiyatro metni çevirileri belirli dönemlerde sürekli güncellenmiş, sahnelenme gayeleri doğrultusunda yeniden dillendirilmişlerdir. Susan Bassnett bu güncelleme gereksinimini yaşayan bir dilde konuşma kalıplarının sürekli değişim içinde olmasına bağlar (1989: 35).

Türkçeye son yüzyılda çevrilmiş, halen okunmakta ve sahnelenmekte olan Shakespeare oyunlarına göz atılırsa dil güncellemesinin zorunlu olduğu kadar, sübjektif bir kavram olduğunu da düşünebiliriz. Gelişmekte olan erek kültür kuşkusuz erek dil dinamiklerini de doğrudan etkilemektedir. Tiyatro da sahnelendiği günün kültürel dinamiklerine ve erek kitleye göre şekil alan, kendini yenileyen ve dönüşen bir sanattır. Dolayısıyla tiyatro sahnesinde kullanılan metinlerin de aynı özelliği taşıması gerektiği öngörülür. Yıllar evvel yapılmış çevirilerin günümüze taşınması, sahnelenirken belli değişimlere uğraması, farklı çevirilerden kolajlar düzenlenerek sahne metninin oluşturulması, ya da sahneleme yapacak ekip tarafından yepyeni bir çeviri metin üretilmesi dili güncelleştirme girişimleri olarak değerlendirilebilir. Bir tiyatro metninin sahip olması gereken en önemli özelliklerinden birinin '**sahnelenebilirlik**' olduğu söylenebilir. Bir tiyatro metninin **sahnelenebilir** koşulları sağlayamaması durumunda metin türünün başkalaştığı tartışılabilir. Dolayısıyla bir tiyatro çevirisinde de aranacak ilk özellik çevirinin sahnelemeye yakınlığı olacaktır.

Örneğin Shakespeare'in 16. yüzyılda yazmış olduğu dünyaca ünlü eseri **Hamlet**'in Türkçe çevirilerine göz attığımızda son yüz yıl içerisinde yapılmış birbirinden farklı birçok çeviriden oluşan oldukça zengin bir tabloyla karşı karşıya kalmaktayız (Bkz. Tablo 2). **Hamlet** oyununun ilk çevirisi Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılında yapılmış ve ilk kez 1912 yılında Muhsin Ertuğrul (1892-1979) tarafından sahneye konmuştur (Silahtaroglu, 1989:1). Eser daha sonra 1927'de Kamuran Şerif, 1941'de Vahit Turhan ve Halide Edip Adıvar (1884-1964), 1945'de Orhan Burian (1914-1953), 1965'de Sabahattin Eyüboğlu (1908-1973), 1981'de ise Bülent Bozkurt tarafından dilimize çevrilmiştir. **Hamlet** günümüze kadar daha birçok kere farklı çevirilerle farklı yayınevlerince basılmıştır. Cumhuriyet'in kurulmasıyla değişen yazı üslubu, gitgide sadeleşen ve dönüşen dil, tarihe meydan okuyan bu tiyatro metninin yaklaşık bir asır içerisinde pek çok kez çevrilmesini zorunlu kılmıştır.¹⁴ Diğer bir deyişle değişen kültürel dinamiklerle birlikte yenilenen sahneleme ölçütlerine göre, çeviri metnin niteliği ve dilin işlevselliği dönüşüme uğramaktadır.

- Tablo 2-¹⁵

Yılı	Çevirmen	Çeviri Oyun Adı	Yayınevi
1908	Abdullah Cevdet	Hamlet	Matbaa-i İçtihat
1927	Kamuran Şerif	Hamlet: Danimarka Prensi	Devlet Matbaası
1941	Vahit Turhan & Halide Edip Adıvar	Hamlet: Danimarka Prensi	İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
1945	Orhan Burian	Hamlet	Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları

¹⁴ Shakespeare'in diğer eserlerinin Türkçe'ye hangi tarihlerde, kaç defa, farklı çevirmenlerce kazandırıldığını ayrıntılı incelemek için bkz: http://tr.wikipedia.org/wiki/Shakespeare_eserleri_%C3%A7evirileri_listesi (Erişim Tarihi: 09/11/2015)

¹⁵ Tabloda sadece 2016 yılına kadar olan süreyi kapsayan *Hamlet* çevirilerine yer verilmiştir. Bunun yanı sıra tabloda sıralanan kitapların bazıları tükenmiş veya satış dışı kalmış olabilir. Güncel ve geçerli listeler için lütfen kitapevleriyle temasa geçiniz.

1949	Orhan Veli & Şehbal Erdeniz	Hamlet ve Venedikli Tüccar	İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları
1965 [2016] 14.baskı	Sabahattin Eyüboğlu	Hamlet	Türkiye İş Bankası
1982	Bülent Bozkurt	Hamlet	Remzi Kitabevi
1992	Can Yücel	Hamlet	Papirus Yayınları
2000	Orhan Burian çevirisinden yay. Haz. ve Sadeleştiren Müjdat Gezen	Hamlet	MSM Yayınları
2002	Esen Genç	Hamlet	Ve Edebiyat Yayınları
2004	Orhan Akıcı	Hamlet	Beda Yayınları
2007	Çevirmeni Bilinmiyor	Hamlet	Antik Yayınları
2010	Sezgin Toy	Hamlet	Athena Yayınları
2011	Yeşim Mısırcı	Hamlet	Paraf Yayınları
2011	Çevirmeni Bilinmiyor	Hamlet	Nilüfer Yayıncılık
2012	Can Doğan	Hamlet	Mitos Boyut
2012	Sibel Hüsayınca Onmus	Hamlet	Çizmeli Kedi
2013	Özdemir Nutku	Hamlet	Mitos Boyut
2013	Kazım Özdoğan	Hamlet (Çocuklar için)	Gergedan
2013	Vedii İlmen	Hamlet	Yaba Yayınları
2014	Yeşim Mısırcı	Hamlet	Parola Yayınları
2014	Cumhur Mısırhoğlu	Hamlet (Çocuklar için)	Martı Genç Yayınları
2014	Ezgi Onat	Hamlet (Bütün Eserleri Trajediler-1)	İtalik Yayınları

Diğer bir yandan tiyatro metni çevirilerinin kullanılamaz hale gelmesinin tek sebebi erek kültür dilindeki zamana dayalı dönüşüm değildir. Toplumun içinde bulunduğu sosyal, tarihsel ve politik koşullar da çevirilerin bağlamını etkilemekte ve yeni ve güncel çevirilerin yapılması için ihtiyaç oluşmaktadır. Nitekim çevirmen ve akademisyen Davis Johnston, editörlüğünü yaptığı **Stages of Translation** adlı kitabın önsözünde sahneye konan ürünün gelip geçici doğasının, özgün oyun metnindeki kodların sürekli olarak yeniden yorumlanıyor, şekillendiriliyor ve yönlendiriliyor olmasına dayandığını vurgular (1996a:11). Tiyatro metninin bu esnekliği onun sahneyle olan ilişkisindeki uyumu, diğer bir deyişle metnin '**sahnelenebilirliği**'ni etkileyecektir.

Bir tiyatro eseri genellikle sahneleneceği beklentisiyle yazılır. Dolayısıyla çevirisi de metnin '**sahnelenebilir**' niteliğine öncelik vermelidir. Çeviri tiyatro metninin sahnelenebilirliğini ise, o çeviriyi erek kültür seyircisinin nasıl algılayacağı, hatta algılayıp algılayamayacağı öngörüsü belirlemektedir. Erek kültüre yabancı öğelerle bezenmiş bir metin, kaynak kültürde sahip olduğu etkiyi erek kültüre yansıtamayabilir ve anlaşılması fazlasıyla güç bulunabilir. Kaynak metinde anlam ifade eden konuşmalar ve karakterler erek metinde silikleşebilir, metnin oyuna dönüşebilmesi için gereken hareketlilik, akıcılık ve çekicilik çeviride yitirilebilir ve yapıtın seyirci üstündeki etkisi tamamen değişebilir.

Kendi kültürlerine ait olmayan bir metinle bağ kurabilmesi için seyircinin izlediği tiyatro eserinin, dolayısıyla o eserin çevirisinin erek kültürün aşına ve alışık olduğu unsurlar içermesine ihtiyacı olabilir. Aynı ihtiyaç tiyatro eyleyenleri, özellikle de oyuncular için geçerli olabilir. Sirkku Aaltonen anlatıda gerçekçilik egemen olduğunda, bu aşına olunan unsurların sahiciliği desteklediğini, böylece metnin kabulünün kolaylaştığını öne sürmektedir. Yabancı kaynak metinler tarihsel ve dramatik kodların yanı sıra söylemlerini yöneten ve özelleştiren çeşitli dilsel ve sosyokültürel kodlar da taşırlar (2000, 1-3).

Tüm bu olgular göz önüne alındığında bir tiyatro metninin okur kitlesi iki katmanlıdır. Birinci hedef kitlesi tiyatro metnini eğitimin, araştırmanın bir parçası veya sahnelemenin bir ön hazırlığı olarak ele alan okurlardır (bu okurlar ise çoğunlukla tiyatro eyleyenleri ve akademisyenleridir), diğer hedef kitlesi ise tiyatronun en son ve en önemli halkası olan seyircilerdir. Dolayısıyla tiyatro çevirisinin de bu iki farklı kitlenin varlığını göz önünde bulundurması; hem öbür yazınsal türlerde olduğu gibi yayımlanacak bir kitap titizliğinde olması, hem de seyirci karşısına çıkacak bir sahne metni özelliğini koruması gerekmektedir.

Çevrilen tiyatro metninin kaynak kültürde bir oyun hamuru görevi üstlendiğini kabul edersek, aynı hamuru taze ve şekillendirmeye uygun muhafaza etmek çevirmenden beklenendir. Nitekim Bassnett tiyatro çevirisi söz konusu olunca sıklıkla başvuru alan çeviri stratejilerini beş başlıkta gruplandırmaktadır¹⁶:

1- Tiyatro metnini yazınsal bir yapıt olarak ele almak: Bassnett bir oyun yazarının tüm yapıtlarının çevrildiği ve çevirinin sahnelenmek değil de yayımlanmak amacıyla yapıldığı durumlarda uygulandığını belirttiği bu çeviri stratejisinde “özgün metne sadakat” düşüncesinin de üstü kapalı bir biçimde bulunduğunu öne sürmektedir.

2- Kaynak kültürü çerçeve metin olarak kullanmak: Bassnett bu başlıkta erek dilde gülünç bir çerçeve yaratmak amacıyla kaynak kültüre ait kalıplaşmış imgelerin kullanıldığı çeviri örneklerine değinmektedir. Örneğin 1970'lerin İngiltere'sinde Dario Fo oyunları sahnelenirken komedi unsuru ön planda tutulmuş ve bu amaçla İtalyan kültürüne ait bir dizi kültürel klişeden oluşan bir çerçeve kullanılmıştır. Öte yandan araştırmacı bu stratejinin büyük bir ideolojik kayma oluşturduğuna değinmektedir. Öyle ki, Dario Fo'nun **Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü**¹⁷ adlı oyunu İngiltere'de sahnelendiğinde, oyun polis ve otoritenin yozlaşmasını konu alan

¹⁶ Bkz. Bassnet, “Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler”, Çev: Fatma Günel, Metis **Çeviri**, Sayı 9, 1989 Güz, S:33-39.

¹⁷ İtalyanca orijinal ismi '**Morte accidentale di un anarchico**' olan oyunu, Füsün Demirel 1997 senesinde Türkçe'ye kazandırmış ve oyun Açılım Yayınları tarafından basılmıştır.

bir yergi olmaktan çıkmış, yabancıların tuhaflıkları üzerine bir güldürüye dönüşmüştür.

3- Tiyatro metnini 'sahnelenebilir' nitelikte çevirmek: Araştırmacı bu başlıkta erek dilde akıcı bir konuşma ritmi sağlayabilecek ve böylece oyuncuların yabancılık çekmeden aktarabilecekleri bir metin üretmeyi amaçlayan çeviri yaklaşımını ifade etmektedir.

4- Manzum tiyatroyu değişik biçimlerde aktarmak: Bu tür çeviride başlıca ölçüt metni manzum biçimde aktarmaktır. Kaynak dile ait geleneksel kalıplar ve uyaklar erek metne kolayca aktarılamayabileceği için, çeviride yeni biçimler denenebilir ya da tamamen serbest yani uyaksız bir metin oluşturma stratejisine başvurulabilir. Bassnett biçimi ön planda tutan bir çeviri stratejisinin her zaman olmasa da çoğunlukla kaynak metindeki dinamiklerin aktarılamadığı çeviri ürünler ortaya koyduğunu öne sürmektedir.¹⁸

5- Ortak çeviri: Metin erek dile aktarılırken çevirmen ve diğer tiyatro çalışanlarının (yönetmen, oyuncu, dramaturg, teknik vs....) en az ikisinin iş birliğiyle ortaya çıkarılan çeviri çalışmasına ortak çeviri denir. Bu ortak çalışmayı yapan kişilerden birinin ana dili kaynak dil, diğerinin ana dili ise erek dil olabilir. Ya da kaynak dil bilgisi olan biri eseri sahneleyecek yönetmen ve/ya oyuncularla çalışabilir. Bassnett'e göre bu yöntem, tiyatroda gösterinin ortak çabayla yaratılması ilkesine de hizmet etmektedir. Bu durumda çevirmen, tiyatro topluluğu tarafından geliştirilecek bir senaryo (diğer bir deyişle taslak metin) üreten birine dönüşür. Bu strateji "sahnelenebilir" özellikteki tiyatro metninin/çevirilerinin varlığını göz ardı eder ve çevirmeni hem metnin yazılı hem de sözlü versiyonu için yapılan çalışmalara dahil eder.

¹⁸ Can Yücel'in yaptığı Shakespeare soneleri çevirileri Tükçe'ye aktarılmış ve erek kültürde ölümsüzleşmiş manzum tiyatro metinlerine örnek olarak verilebilir. Yücel'in en bilinen çevirilerden biri **66. Sone** çevirisidir ve kaynak metinle erek metin yan yana konulduğunda, erek metin "yeniden yazılmış" denilebilecek kadar özgün bir bütünlüğe sahiptir.

Bassnett, sıralanan bu stratejiler arasında en iyi sonuç verenin ortak çeviri yöntemi olduğunu savunur. Ortak çevirinin üstünlüğü, çeviri sürecini tiyatro metninin sahnelenmesiyle ilgili bir dizi sorunla birlikte ele almasından kaynaklanır. Söz konusu sorunlar, kaynak ve erek kültürdeki farklı tiyatro geleneklerinin ortaya çıkardığı ve farklı oyunculuk biçimlerinden kaynaklanan sorunlar olarak özetlenebilir (Bassnett: 1989, 35-36).

Çeviri metnin sahnelendiğinde yani çok boyutlu hale geldiğinde, hareket, hız, devinim gibi öğelere geçit verir şekilde tasarlanması, tiyatro yönetmeninin, oyuncuların ve diğer tiyatro eyleyenlerinin metni sahneye aktarırken sahne diliyle mümkün olduğunca iyi iş birliği yapabilmeleri açısından büyük değer taşır. Tiyatro çevirisi yazılı metnin hem içinde hem de çevresinde bulunan birçok bileşenin bilincinde olmayı gerektiren bir etkinliktir.

Diğer bir deyişle, bu çalışmada da inceleyeceğimiz '**Skopos Kuramı**' çerçevesinde yapılacak bir '**çeviri amaçlı metin çözümlemesi**' gerektirir. Oyun nerede oynanacak? Kimin için ne amaçla, ne zaman ve kim tarafından sahnelenecek? Bu gibi sorulara verilebilecek olası yanıtlar metin dışı bileşenlerin bir kısmını oluşturur. Metin içi bileşenlerin aktarımında izlenecek yol ise kimi zaman kaynak metni sözcüğü sözcüğüne aktarmak; kimi zaman da kaynak metnin kaynak kültürdeki işlevini erek kültürde de yaşatmak olabilir.

Şair ve çevirmen Tâlat Sait Halman (1931-2014), İngilizceye çevirdiği Güngör Dilmen'in (1930-2012) **Ben Anadolu** adlı tiyatro oyunu için Suat Karantay'a verdiği röportajda (1989) biçimin değişmesini çevirinin özü olarak tanımlamaktadır. Karantay'ın “Ne tür sorunlarla karşılaştınız, çeviri ne kadar zamanınızı aldı, kültürlerarası farklılıkları nasıl hallettiniz”, sorularına Halman şu şekilde cevap vermiştir:

Çeviri bir değişme, bir transformasyon sanatıdır. Bunu en yaratıcı şekilde, en cana yakın şekilde ve çevrilen dile hoş gelecek şekilde yapmanız lazım. Bu aslını tahrip etmek anlamına gelmez. Çevirinin anlamı o dengeyi bulmak, o zevk mihengini

kurmak hem ihanet etmemek orijinale hem de yeni dilde en yakın olanı bulmak, ama değiştirmeden çeviri olmaz. ... Tiyatro çevirisinde olsun, roman çevirisinde olsun çeviri, aslına tutulan bir ayna değildir. Çeviri aslının tersine konan bir yeni düzenlemedir. Biliyorsunuz Goethe'nin bir sözü vardır. “Çeviri” diyor, “halı gibidir-hiçbir zaman tersi yüzüne tam olarak benzeyemez” (Karantay, 1989: 18-25).

Bir tiyatro metninde konuşmaların akıcılığının yanı sıra, karakterlerin konuşma üslubu da oldukça belirleyicidir. Oyundaki karakterlerin eğitim düzeylerine, toplumsal konumlarına, yaşadıkları döneme, niteliklerine, dil alışkanlıklarına, düşünsel eğilimlerine uygun bir dil dağarcığı ve üslubuyla konuşması oldukça önemlidir. Çeviride de bu niteliklerin yansıtılması gerekmektedir (Karantay, 1988: 86). Örneğın Tennessee Williams'ın **Arzu Tramvayı** (1965) oyununda Blanche karakteri düzgün, incelikli bir dille konuşur; Stanley ise kısa kısa tümceler kurar, dil yanlışları yapar. Bu aslında sadece tiyatro metinlerine özgü bir durum değildir, yazınsal metinlerde de kurgu karakterleri ve konuşma biçimleri arasında bağlayıcı bir ilişki bulunmaktadır. Karakterin konuşması, onun kimlik algısı ve kültürel art alanı hakkında pek çok şey söylemektedir. Karakterlerin replikleri arasındaki farklı niteliklerin çeviri metne yansımaması durumunda hem karakterler hem de anlatı anlamsal derinlikten mahrum kalacaktır.

Geleneksel tiyatronun en alışılmış ve en belirgin özelliği, sözcüklerin ve bu sözcüklerle anlam kazanan eylemlerin etrafına kurulu bir yapısı olmasıdır. Tiyatro çevirmeni hem okunmaya hem de sahnelenmeye elverişli olması gereken bu metin türünü erek metne aktarırken, anlamın yanı sıra işlevi de göz önünde bulundurma sorumluluğunu almıştır. Tiyatro çevirisinde dilin esnek ve anlaşılır niteliğini korumasında Karayazıcı, çevirmenin okurluğunun ve yorumculuğunun önem taşıdığını vurgulamaktadır. Çevirmen çeviri işlemine giriştiğinde hem metinde bulunan göstergeleri çözme ve hem de metni sahneleme sürecine hazırlama görevini üstlenmiştir (1992: 42-47).

'Absürd Tiyatro'nun isim babası tiyatro akademisyeni Martin Esslin (1918-2002), “Bir sanat eseri, yaratıcısının ellerinden çıktığı andan itibaren okunup

yorumlanmaya açıktır” der (1994: 15). Diğer bir deyişle tiyatro metni de her okuyucunun hayalinde her defasında yeniden sahnelenir. Aaltonen sahnelenen nihai eseri oluşturanın, işte bu öznel yorumların kolektif ifadesi olduğunu belirtmektedir. Okurlar, çevirmenler, yönetmenler, oyuncular, tasarımcılar, tiyatro teknisyenleri ve diğer çalışanlar bir tiyatro metninden her zaman kendi okumalarını çıkarırlar ve sonrasında seyirciye sunulacak sahne ürününü bu okumaların temeli üstüne inşa etmek için iş birliğine girişirler (Aaltonen, 2000: 6).

Yukarıda sayılan nedenlere baktığımızda, tiyatro metinleri ve çevirileri edebi dizgede yer alan diğer metin türleriyle birçok yönden ayrılmaktadır. Tiyatro metni çevirisinde kullanılabilen bir çeviri stratejisi, başka bir metin türünün çevirisinde aynı ölçüde işlevsel olmayabilir. Tiyatro çevirisinde alınan kararların, edebiyat çevrelerinde sıkça rastlanan ‘**sadık**’ ya da ‘**özgür**’ çeviri tartışmalarıyla kavramsal olarak çatıştığı söylenebilir. Tiyatro metni söz konusu olan çeviri için söz konusu olan kriterlerin başında ‘**oynanabilirlik, sahnelenebilirlik, sahne gereklerine uygunluk**, ya da **telaffuz edilebilirlik**’ gibi sahnedeki konuşmaların ritim ve ahenk taşır nitelikte olmasını ifade eden kavramlar gelmektedir (Aaltonen, 2000:7).

Çeviribilim ve tiyatro alanında çalışan araştırmacılar bu gibi soyut ve öznel kavramları çoklukla tartışmışlardır. Eleştirel bir okuma için Ekaterini Nikolarea’nın, tiyatro odaklı kuramsal çeviri çalışmalarının tarihsel gelişimini özetleyen “**A Communicative Model for Theatre Translation: Versions of Oedipus the King in English**”¹⁹ (1994) adlı doktora çalışmasına göz atılabilir (aktaran Ergil, 2016: 18). Bu konuda Başak Ergil “**Türkiye Kültür ve Yazın Dizgesinde Absürd Tiyatronun Aktarımı**” adlı doktora tezinde bir metni ‘sahnelenebilirlik’ ve ‘okunabilirlik’ açısından bilimsel bir çalışma çerçevesinde karşılaştırmının “kendine göre birtakım zorlukları ve tehlikeleri olduğunu” belirtmekte ve bu iki kavramın “zaman zaman birbirini tamamladığı, dengelediği, desteklediği de düşünüldüğünde, ikili karşıtlık ilişkisi içinde ele alınmalarının yanıltıcı olabileceğini” öne sürmektedir (2016: 18-

¹⁹ [Tiyatro Çevirisi için İletişimsel bir Model: Kral Oedipus’un İngilizce’de Farklı Versiyonları]
Çeviri: Başak Ergil (2016).

21). Bu yüksek lisans çalışmasında sıklıkla değinilen ‘sahnelenebilirlik’ ya da ‘okunabilirlik’ gibi terimler en sade anlamıyla, metnin işlevini yerine getirmesi yönünden yeterli olup olmadığını sorgulamak amacıyla kullanılmıştır.

Tiyatro çevirisinde kullanılan çeviri stratejilerine göz atınca, bazı metinlerin doğrudan doğruya aktarıldığına, bazılarının ise ekleme, çıkarma veya değişiklikler ile sunulduğuna tanık oluruz. Bazen de kaynak metinden alınan bir fikirden veya kavramdan yola çıkılarak yeni bir oyun metni yaratılır, yani kaynak metin erek kültüre uyarlanır. Örneğin; Antik Yunan ozanı Euripides tarafından sahneye taşınan '**Medea**' mitosu dünya yazınına pek çok kez ilham kaynağı olmuştur. Kocasını Iason'a duyduğu aşk uğruna korkunç günahlar işlemekten çekinmeyen ve Iason kendini bırakıp başka bir kadınla evlenince, öz oğullarını elleriyle öldürerek aşkını cezalandıran Medea'nın trajik hikâyesi hem tiyatro hem de sinema için defalarca yeniden uyarlanmıştır. Türk tiyatrosunda Medea, kimi zaman Almanya'da kalmak için Alman bir kadınla evlenmek isteyen kaçak bir işçinin köylü karısı olarak tasvir edilmiş (Pazarkaya,1993), kimi zaman ise mitos Anadolu'da bir kuma hikâyesine uyarlanmıştır (Dilmen, **Kurban**, 1967). Hem tiyatro sahnesinde hem de beyaz perdede '**Medea**' mitosunun nasıl işlendiğini incelemek başka bir araştırma konusu olacak kadar zengin malzemeler barındırır. Son bir örnek vermek gerekirse; Gillian Flynn'in **Gone Girl** isimli romanından 2014 senesinde usta yönetmen David Fincher tarafından aynı isimle beyaz perdeye taşınan hikâye son derece inceliklerle tasarlanmış, güncel bir '**Medea**' uyarlamasıdır. Bir hikâyenin pek çok yaratıcı şekilde anlatılabileceğini ortaya koyan bu örneklerden de yola çıkarak, bir tiyatro metninin yalnızca 'iyi' bir hikâyeden ibaret olmadığını o hikâyenin 'nasıl' anlatıldığının sahne için daha büyük önem taşıdığını söyleyebiliriz.

Bu bağlamda tiyatro çevirisi başka bir kültürden aktarılan bir hikâyenin nasıl ifade edileceğini yönlendirme konusunda oldukça belirleyici olmaktadır. Aaltonen tiyatro sanatının çeviri aracılığıyla sahip olduğu repertuarı ifade etmek ve farklı kültürlerarasındaki oyun metni alışverişinin sadece dilden dile bir aktarımdan ibaret olmadığını vurgulamak için '**kültürlerarası tiyatro**' [intercultural theatre] terimini

kullanmaktadır. Araştırmacı bu özgün terimle, tiyatroda kltrlerasası diyalogun ne koşullarda gerçekleştiğini, gerçekleşme araçlarını, çevirinin bu diyalogda oynadığı rolü ve farklı kültürlerin '**kltrlerasası tiyatros**' aracılığıyla kazandığı ortak veya benzer öğeler dikkat çekmektedir (2000:4-5).

2. SKOPOS KURAMI AÇISINDAN TİYATRO METNİ ÇEVİRİSİ

Yukarıdaki başlıklarda incelediğimiz üzere geçmişten günümüze sanatın, dolayısıyla tiyatronun sürekli olarak bir dönüşüm içerisinde olduğunu ve bu dönüşümün sosyal, ekonomik, kültürel ve tarihsel koşullara göre farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Yapılan çevirilerin de tüm bu farklılıklardan oluşan dönüşümlerin etkisinde kalması, her dönem farklı çeviri ihtiyaçlarının doğması ve bu ihtiyaçlar doğrultusunda farklı çeviri yaklaşımlarının belirmesi kaçınılmaz olmuştur. Çeviri tarihi başlı başına incelenmesi gereken, kültürlerin birbiriyle iletişime geçmeye başladığı ilk zamanlara kadar dayandırabilecek kökene sahip bir araştırma alanıdır. Bu yüksek lisans çalışması tiyatronun günümüzdeki konumu üzerinden çeviriyle olan ilişkisine odaklanmakta, bu ilişkinin nasıl bir uzman yeterliliği gerektirdiğini incelemekte ve artık '**çeviribilim**' adı altında kuramsal bir disiplin olarak değerlendirilen çeviri araştırmalarının içinde gelişen '**Skopos Kuramı**'nı kendine dayanak almaktadır.

2.1. ÇEVİRİYE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR

Çevirinin bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmeye başlanması yüzyıllar öncesine dayansa da kuramsal bir bağlamda çeviri düşüncesinin tartışmaya açılması ancak 20. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Bu yeni kuramsal alan farklı dönemlerde farklı isimlerle anılmış, çeviri eylemini tanımlayacak bir terim bulmak çok uzun süre bilim insanlarını meşgul etmiştir. Nihayetinde bu disiplin, Almancada '**Übersetzungswissenschaft**'. Fransızcada '**science de la traduction**' olarak geçerlilik kazanmıştır. Terim İngilizcede ilk olarak Eugene A. Nida'nın (1914-2011) '**Toward a Science of Translating** [Çeviri Sürecinin Bilimine Doğru] (1964) adlı kuramsal kitabının başlığında kullanılmıştır. '**Science of translation**' terimi, daha çok dilbilim kökenli yaklaşımların etkisinde kalan ve çoğunlukla yazın dışı çevirilere odaklanan bir yaklaşıma işaret etmektedir. Bunun yanı sıra bugün daha kapsayıcı olacağı kabul görmüş '**Translation Studies**' terimi bu yeni disiplini adlandırmak için

kullanılmaktadır. Türkçede ise hem alanın uzmanları tarafından hem de bu disiplinin eğitimini veren üniversitelerde '**çeviribilim**' (ya da **mütercim-tercümanlık**)²⁰ terimi kullanılmaktadır (Berk, 2005: 19-21, 102-103).

1960'lı yılların ortasından itibaren yoğunluk kazanan ve görgül bir bilim dalı olarak değerlendirilebilecek '**çeviribilim**' alanındaki çalışmaların çevirmen ve akademisyen James S. Holmes'a (1924-1986) göre iki temel hedefi vardır:

1. Çeviri süreci ve çeviri ürünlerini, kendi deneyim dünyamızda karşımıza çıktıkları biçimde betimlemek;
2. Bu olguları açıklamak ve önceden tahmin etmek için genel ilkeler oluşturmak (Holmes, 2004: 171).

Dolayısıyla '**çeviribilim**' çeviriyle ilgili tüm olgulardan yola çıkan ya da bu olguları hedefleyen tüm çalışmaların kapsayıcı bir tanımı olarak anlaşılabilir.

Çağdaş çeviribilim kuramları arasında yer alan '**Skopos Kuramı**', Hans J. Vermeer (1930-2010) ve Katharina Reiss'ın (1923-...) 1970-80'lerde geliştirdikleri, uygulamalı alana ve çeviri sürecine odaklanan bir yaklaşımdır: “Bu kurama göre çeviri, çeviriye ilişkin eylemlerden biridir ve eylemin sonuca ulaşmasında belirleyici rol oynayan etmen amaçtır” (Berk, 2005: 149-150). Kurama adını veren '**skopos**' sözcüğü Yunancadan gelir [σκοπός] ve '**hedef, amaç, gaye, kasıt, erek, niyet**' anlamlarını taşır. Çeviriyle işlevsel bir yaklaşımı savunan skopos kuramı '**çeviri**

²⁰ Üniversitelerin çevirmenlik mesleğinin uygulama ve kuram eğitiminin verildiği ve bu alanda araştırmaların yürütüldüğü bölümlerinde, son 30 yıl içindeki gelişme kısaca şu şekilde özetlenebilir: 1983-84 yıllarında üniversitelerin '**Yabancı Diller Yüksekokulu**'na bağlı '**Mütercim-Tercümanlık**' bölümleri açılmıştır. Süreç içerisinde '**Edebiyat Fakültesi**'ne geçişi sağlanan bu bölümlerde çevirmen aday öğrencilerine, uygulama derslerinin yanı sıra kuram, eleştiri, araştırma yöntemleri, çeviri tarihi, meslek etiği gibi konularda da eğitim vermeye başlanmıştır. Günümüzde Türkiye'de, İstanbul, Boğaziçi, Sakarya, Yeditepe, Atılım, Okan, 29 Mayıs Üniversitelerinde son yıllarda '**Çeviribilim**' adıyla eğitim vermeye başlayan bölümlerin yanı sıra; Hacettepe, Marmara, Yıldız-Teknik, Dokuz Eylül, Bilkent, İzmir Ekonomi, Yaşar, Beykent, Çankaya, Yeni Yüzyıl, Doğu Akdeniz, Haliç, Trakya, Murat Hüdavendigâr, Yakın Doğu, Girne Amerikan, Cumhuriyet, Mersin, Kafkas, Kars Üniversitelerinde ise '**Mütercim-Tercümanlık**' adıyla anılmayı sürdüren bölümler de bulunmaktadır. Örnek uygulamalar ve konu hakkında devam eden tartışmalar hakkında bilgi için bkz: Erüz, 2003:96-106 ve Fırat, 2012.

sürecini, çeviri yöntemini ve çeviri sonucunu' ön plana almaktadır. Buna göre çeviri sürecini başlatan, çevirinin yani işin yapılmasını talep eden kişi, diğer bir deyişle işverendir. İşveren çeviri işi için bir çevirmen atayarak çevirinin nasıl ve neden yapılacağını belirler. Dolayısıyla çeviri bir sipariştir ve belli bir hedef doğrultusunda talep edilir. Çift kültürlü bir 'uzman' olarak görülen çevirmen ise, çeviri (erek) metin için belirlenen amaçlara uygun gerekli çeviri stratejilerini tasarlar ve kullanır.

Skopos kuramına göre '**çeviri metin**' ancak amaca uygun olarak yapılan bir çeviri sonucu ortaya çıktığında işlevsel olarak değerlendirilebilir. Çeviri (erek) metnin üreticisi olan çevirmenin belirlediği stratejilerde, kaynak metnin ilk tasarlayıcısı olan yazarın niyeti ne denli rol oynamaktadır? Yapılan çeviri dilden dile, kültürden kültüre geçiş sırasında nasıl etkilenir? Farklı metin türlerinin çevirileri farklı uzmanlıklar ve stratejiler gerektirir mi? Modern çeviribilim çalışmaları için birer mihenk taşı niteliğinde olan bu sorular skopos kuramı içinde cevaplanmaya çalışılmıştır.

Hans J. Vermeer'in ilk olarak 1978 yılında yayınladığı "**Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie**" [Çeviri Teorisi için Genel Bir Çerçeve] adlı makalede temelleri atılan Skopos Kuramı daha sonraki yıllarda yine Vermeer ve meslektaşısı Katharina Reiss tarafından geliştirilmiştir. Vermeer ve Reiss'in konu üstüne birlikte yazdığı, **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**²¹ [Çeviri Kuramına Genel Bir Yaklaşım] (1984) adlı kitapta Skopos Kuramı ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu yeni kuram kısa bir süre sonra başka akademisyenler tarafından da tartışılmaya başlanmıştır. 1986 yılında yayınlanan **TEXTconTEXT** adlı bilimsel derginin ilk sayısı bu kuramla ilgili yapılan çalışmalara ayrılmıştır.²² Bunun yanı sıra ileri sürüldüğü tarihten bu yana Skopos Kuramı, çeviribilim akademisyenleri tarafından tartışılmaya, araştırma nesnesi ya da dayanağı olarak kullanılmaya devam etmektedir. Yapılan tartışmalar arasında kuramı destekleyen

²¹ Kitap 2013 yılında, Christian Nord tarafından 'Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained' adıyla İngilizce'ye çevrilmiştir.

²² Dergide yayınlanan makaleler için bkz: http://www.fb06.uni-mainz.de/textcontext/tct_8695.htm

görüşler olduğu gibi, kuşkusuz bazı karşı savlar da bulunmaktadır. Vermeer 1996 yılında yazdığı **A Skopos Theory of Translation** [Çeviri'de Skopos Kuramı]²³ adlı kitabında, bir çeviri kuramı olarak Skopos yaklaşımını tekrar ele almış, kuramın savlarını ve karşı savları tekrar değerlendirmiştir. Vermeer'in görüşlerinin ve savunmalarının yanı sıra, başka araştırmacıların da görüşlerine yer vermesiyle oldukça kapsamlı bir kaynak olan kitap, bu yüksek lisans çalışması için de bir izlek niteliğinde kullanılmıştır. Kuram hakkında ayrıntılara değinmeden önce, bu yaklaşımı ilk ileri süren ve geliştiren araştırmacı olması sebebiyle Vermeer'in hayatına ve eserlerine kısaca göz atmak doğru olacaktır.

2.2. HANS J. VERMEER HAKKINDA

Alman çeviri kuramcısı ve öğretim üyesi Prof. Dr. Hans J. Vermeer, 1952'de Heidelberg Üniversitesi'nde İngilizce ve İspanyolca çeviri üzerine lisans eğitimi aldıktan sonra Lizbon Üniversitesi'nde Portekizce çeviri lisansını tamamladı. 1954-1962 yılları arasında Heidelberg Üniversitesi Çeviribilim Bölümünde Portekizce ve dilbilim alanlarında ders verdi. 1962 yılında yine Heidelberg üniversitesinde dilbilim alanında doktora unvanı aldı. 1962-64 yılları arasında ise üniversitenin Modern Diller Departmanında Urduca ve Hintçe dersleri verdi, 1968 yılında ise Güney Asya üstüne yazdığı tezle Doçentlik unvanı aldı. Emekli olana kadar Heidelberg ve Mainz Üniversitelerinde çalışan Vermeer, emekliliğinden sonra da Innsbruck, Prag, Boğaziçi, İstanbul, Okan gibi üniversitelerde konuk öğretim üyesi olarak çeviribilim dersleri verdi. Pek çok üniversitede misafir öğretim üyesi olarak seminerlere katılmaya devam etti. Vefatından kısa bir süre önce 17 Ocak 2010 tarihinde Mainz/Germersheim Üniversitesi tarafından onursal çeviribilim doktorasına layık görüldü. Böylece Alman üniversitelerinde ilk kez bir araştırmacıya Çeviribilim kürsüsünde doktora unvanı verilmiş oldu.

²³ Kitap 2008 yılında, Ayşe Handan Konar tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Prof. Dr. Hans J. Vermeer, genellikle çeviride işlevselliğe ağırlık veren bir yaklaşım olan '**Skopos Kuramı**' ile anılsa da, araştırmacının disiplinlerarası düşünce yapısını gözler önüne seren, çeviri tarihi, çeviri eğitimi ve çeviri kuramları gibi konuları içeren pek çok eseri bulunmaktadır.²⁴

Vermeer çalışmalarıyla tüm dünyadan çevirmenlere ve çeviribilim akademisyenlerine ilham veren bir kuramcı olmanın yanı sıra, aynı zamanda birçok değerli çeviribilimci yetiştiren bir eğitmen, meslektaşları tarafından çok sevilen ve sayılan bir dost ve sosyal sorumluluk bilinci yüksek, mütevazı bir bilim insanıydı (Dizdar/Kopp/Salevsky, 2010).²⁵

2.2.1. ÇEVİRİNİN AMACI ÜZERİNE

Çeviribilim alanındaki teorik çalışmalarda kullanılan terimciler oldukça çeşitlidir. Yabancı kaynak dilden çevrilen makalelerle dilimize giren kullanımların yanı sıra, özellikle dilbilim alanının etkisiyle önerilen öz Türkçeleştirilmiş kavramlar bulunmaktadır. Çoğunlukla kültürel bir arka plana sahip olmayan bu kelime

²⁴ Başlıca eserleri: (Heinz Walz ve Heinrich Klebes ile) **Sprache und Entwicklungshilfe**, Heidelberg, Julius Groos, 1963 ; (Aryendra Sharma ile) **Einführung in die Grammatik der modernen Hindi**, Heidelberg, Julius Groos, 1963 ; **Untersuchungen zum Bau zentral-süd-asiatischer Sprachen**, Heidelberg, Julius Groos, 1969 ; **Allgemeine Sprachwissenschaft: eine Einführung**, Freiburg, Rombach, 1972; **Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie**, Lebende Sprachen, 23:3, 1978, 99–102 ; **Aufsätze zur Translationstheorie** , Heidelberg, 1983 ; (Katharina Reiß ile) **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**, Tübingen, Niemeyer, 1984. / [Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained], İngilizce'ye çev: Christiane Nord, ed: Martina Dudenhöfer, Manchester, St. Jerome, 2013 ; (Heidrun Witte ile) **Mögen Sie Zistrosen**, Heidelberg, Julius Groos, 1990 ; “Skopos Theory of Translation (Some Arguments for and Against)”, Heidelberg, **TEXTconTEXT**, 1996 ; “Translation and the 'meme' ”, **Target-International Journal of Translation Studies**, 9:1, 1997, 155–166 ; “Starting to unask what translology is about”, **Target-International Journal of Translation Studies**, 10:1, 1998, 41–68 ; “Skopos and Commission in Translational Action” **The Translation Studies Reader**, İngilizce'ye çev: Andrew Chesterman, ed: Lawrence Venuti, yrd.ed: Mona Baker, London/New York, Routledge, 2000, 221-232 ; **Luhmann's "Social Systems" Theory: Preliminary Fragments for a Theory of Translation** , Berlin, Frank & Timme, 2006 ; **Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen**. [Selected Papers on Translation and Other Subjects], Berlin, Frank & Timme, 2007. Vermeer'in tüm yayınları için ayrıca bkz. Mainz Üniversitesi, Vermeer Kütüphanesi:

http://www.fb06.uni-mainz.de/vermeer/Dateien/Liste_Arbeitsbibliothek_Vermeer_alphabetisch.pdf

²⁵ 2010 yılında Vermeer'in vefatından sonra meslektaşlarının yazdığı anma yazılarına http://www.fb06.uni-mainz.de/vermeer/171_ENG_HTML.php adresinden ulaşılabilir.

dağarcığı üniversitelerdeki eğitim programlarında ve akademik çalışmalarda farklı farklı yorumlanabilmektedir. Bu sebeple araştırmacılar ve eğitmenler kendi yorumları doğrultusunda farklı içerikleri tercih edebilmektedirler. Kùltürlerarası çalışmalar için de benzer bir durum geçerlidir. Nihayetinde çeviribilim dil ötesi bir disiplindir, yapılan araştırmalar belli kùltürlere ait dil grupları özelinde yürütölse de araştırma sonuçları, kavramlar ve ilkeler tüm dil gruplarının ve kùltürlerin genelinde ele alınmaktadır.

Dünyadaki yüzlerce dilin kökenini açıklamak için anlatılan '**Babil Kulesi Efsanesi**'nden bu yana insanlığın en büyük imtihanı, tüm farklılıklara rağmen yabancı olanla ortak olan düzlemde buluşabilme çabasıdır. Bilim ve çeviri insanlığın bu çabasının en büyük ürünleridir. Diğer bir deyişle anlaşılmayanın anlaşılana, bilinmeyenin bilinene dönüştürölme çabası medeniyete yön vermektedir.

Vermeer bilimsel olanın bile insanların 'tam ve gerçek iletişim' kurmasına imkân veremeyeceğini ileri sürmüştür: "Tanımlar bile olası yanlış anlamalara çare olamaz. Bizler tahminlerle örölü bir dünyada yaşamaya mahkûmuz (2008: 1)". Akademisyenlerin kendilerini açıkça ve net bir şekilde ifade etmelerinin, hele de ana dilleri olmayan bir dilde, mesleklerinin en büyük zorluklarından biri olduğunu belirtir Vermeer. Ortaya çıkabilecek yanlış anlaşılmaların ise önlenemez ve kaçınılmaz olmasını sözcüklerin tabiatına dayandırır:

Bazen bana öyle geliyor ki, insan bir konuda ne kadar çok konuşur (ya da yazarsa), yanlış anlaşılma tehlikesi de o denli artıyor. Kişi aynı sözcükleri, ya da terimleri hiçbir zaman tam olarak aynı şekilde kullanmaz ve her zaman '**in cogitatione, verbo (et opere)**' [düşüncede, sözde (ve eylemde)] eksik bıraktığına ya da savsakladığına inandığı şeyleri, o ana dek söylenmiş sözleri yineleyerek ve daha da genişleterek telafî etmeye çalışır. Aslında yaptığı, bir konuyu çözmeye çabalarken daha da karmaşıktırmaktır (2008:1-2).

Araştırmacı "anlaşılmamanın olanaksız olabileceği" bilgisine rağmen, insanın kendini açıklamaya devam edeceğini hatırlatır bize. Her ne kadar kavramlar beraberlerinde anlam karmaşası getirselere de, bu durum kavramların gerekliliğine engel olmaz. "Üzerinde çalışılacak bir kavrama sahip olmadan, Almanca

'Übersetzung' ya da Fransızca 'traduction' vb. Kavramlarının, İngilizce 'translation' [ya da Türkçe 'çeviri' kavramı ile] ile herhangi bir bağlantısı olup olmadığını bilmenin hiçbir yolu yok (2008: 2)", diyen Vermeer kuramı tartışmadan önce bazı yapı taşı kavramları masaya yatırmayı tercih etmiştir:

'Kuram'dan en genel anlamıyla benim anladığım, alışılmış akademik yolla sunulan bir görüngenye ilişkin birtakım varsayımlardır. Bir kuram, varsayımlar bilimsel olarak sağlam temellere oturtulmuş ve öyle sunulmuşsa, **'bilimsel'** olarak adlandırılır. 'Bilimsel' kültüre-özgü bir kavramdır (2008:2).

Bilimsel olanın 'kültüre-özgü' bir kavram oluşu, günümüzde çeviribilim alanında her dilde, yani kültürde terminolojilerin farklı farklı şekillerde oluşmasıyla ve kullanılmasıyla açıklanabilir. Daha önceki sayfalarda bununla ilgili örnekler bulunabilir: Farklı üniversite kürsülerinin ve farklı akademisyenlerin çeviri eğitimi ve araştırması yapılan bölümler için değişik başlıklar kullanmaları (**mütercim tercümanlık / çeviribilim**); İngilizce terminolojideki tarihsel değişim (**science of translation** [çeviri bilimi] (Nida,1964) / **translation studies** [çeviribilim] (Holmes,1987), vb.

Skopos Kuramı, çeviri eylemini belirleyen şeyin çevirinin skoposu olduğunu ve bu skoposun metnin türünü, metnin kullanılacağı bağlamı, metnin alıcı kitlesi üstündeki olası etkisini şekillendirdiğini belirtmektedir. Tiyatro çevirisi de masa başı çalışmasından sahnelenmeye kadar dinamik ve pek çok eyleyenin dahil olduğu bir süreçtir. Dolayısıyla bu sürece bir ya da birden fazla skopos yön verebilmektedir. Tiyatro eyleyenlerinin bu sürece nasıl katkıda bulunduğuna çalışmanın üçüncü bölümünde değiniyor olacağız.

Ferdinand de Saussure (1857-1913) bir dil göstergesinin **'gösteren'** ve **'gösterge'** şeklinde iki bileşeni olduğunu belirtmiştir. Gösterenlerse **'anlam'**lardan, ya da Vermeer'in deyişiyle **'işlev'**lerden oluşur. Dolayısıyla çeviri eylemi, bir göstergenin göstereni yerine bir başka gösteren koymak anlamına gelir. Bu göstergelerin ise kendi içinde varlığı yoktur, ancak belli çevre koşullarında anlam ve önem kazanırlar:

İstanbul'da Boğaz kıyısında dolaştığımı düşünün. Bir yerde metal bir levha üzerinde gördüğüm büyük siyah noktaları bir ok ile bir harf dizisi olarak algılıyorum diyelim. Harfler bir sözcük oluştururlar: 'Taksim'. Levhanın işlevini kavrayarak Taksim'e gitmek için sola dönmem gerektiğini anlarım. Levha bir gösterge midir? Günün birinde işçilerin geldiğini, levhayı kaldırıp çöpe attığını varsayalım. Levha yine bir gösterge midir? Çöp yığnında levhayı gören hiç kimse sola dönüp yandaki çitin üzerinden atlayarak Taksim'e gitmeye çalışmayacaktır. Levha belli bir yerde (çevrede, durumda) o belli yerde yerine getirmesi amaçlanan işlevi anlayan herhangi biri için olası bir gösterge işlevi görür (Vermeer, 2004: 257-258).

Çeviri eylemi sırasında gösterge ve gösterenler arasında ilişki kuracak olan çevirmen çift-kültürlü bir uzmandır. Belli bir amaçla erek kültür alıcıları için bir metin üretmeyi bilen kişidir. Çevirmen ve işveren çevirinin hedefini diğer bir deyişle skoposunu belirleyerek, uygulanacak strateji üzerine anlaşırlar. Erek metin alıcısı çeviriyi dinlediğinde, okuduğunda ya da seyrettiğinde (tiyatro çevirisinde olduğu gibi), çevirinin ne amaçla tasarlandığını algılayabiliyorsa, metnin skoposu, metnin işlevine eşdeğer demektir. Çevirmen çeviri eylemi sırasında skoposu göz önünde bulundursa bile, alıcının metne yükleyeceği işlev tasarlananla uyuşmayabilir (Vermeer, 2008: 4-5).

Diğer bir yandan yazarın skoposu ile çeviriyi talep eden işverenin ya da çevirmenin skopoları farklı olabilir. Ya da kültürel farklılıklardan dolayı metin bazı biçimsel ve anlamsal değişikliklere uğrayabilir. Vermeer metnin '**üreticisi**' ve '**göndereni**' arasında ayrıca bir ayırım yapmıştır. Örneğin bir tiyatro oyununun göndereni sahnedeki oyuncudur, karakterin üreticisi ise yazardır. Shakespeare'in **Hamlet**'indeki oyuncu bir gönderen, Shakespeare'in kendisi ise üreticidir (2008: 6).

Her çeviri eyleminin bir ya da birden fazla skoposu vardır. Farklı skoposların belirlenmesi aynı kaynak metnin farklı çevirilerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu savdan çıkarılabilecek önemli bir sonuç; çeviri metne anlam veren ve yapısını belirleyen, kaynak metinden ziyade, çevirinin skoposu olduğudur. Bu sonuç çeviri eyleminin ve bu eylemle ilişkili kavramların yeniden tanımlanmasını gerektirebilir. Vermeer bu yeniden değerlendirmenin '**les belles infideles**' deyişi için de söz konusu olabileceğini ifade eder (2008: 9-12). '**Sadakatsiz güzellikler**' diye çevrilebilecek

deyiş, ilk olarak 17. yüzyıl Fransız düşünürü ve yazarı Gilles Menage (1613-1692) tarafından ‘aslına sadık olmayan’ çevirileri eleştirmek amaçlı kullanılmıştır. Bu metafor, çeviriler ve kadınlar arasında bir ilişki kurar. İddiaya göre çeviriler tıpkı kadınlar gibi aynı anda sadık ya da güzel olamazlar: Bir özellik diğeriyle yan yana gelemmez. Bu ‘sadık olmayan’ çevirileri aslında farklı skoposlarla üretilmiş çeviriler olarak değerlendirmek, bu yöndeki çeviribilim tartışmalarına da yön gösterebilir.

Vermeer, Skopos Kuramını gereksiz gören, farklı değerlendiren ya da bu kurama itiraz eden araştırmacılar olabileceğini fakat kuramın tüm bu düşünceler karşısında söyleyeceği bir sözü olduğunu savunmaktadır. Örneğin, yazınsal çeviri gibi bazı çeviri eylemlerinin 'amacı' olmayan etkinlikler olduğuna inanılır. Peki, gerçekte 'amaçsız' bir eylem olabilir mi? 'Amaçsızlık' da başlı başına bir amaç değil midir? Diğer bir deyişle bir çevirmen bir metni sırf 'canı istediği' için çeviriyorsa, 'canının istediğini yapmak' da bir çeşit amaç değil midir? Diğer bir yandan kişi eylemlerinin amacının ne olduğunun bilincinde olmayabilir. Bu durumda kişinin eylemlerinin 'amaçsız' olduğunu söylemek mümkün müdür? Skopos kuramı için her eylem 'amaçlı'dır, dolayısıyla her çeviri eylemi de öyle (2008: 13-15).

2.2.2. BİR KAYNAK METİN BİRDEN ÇOK ÇEVİRİ

Çeviri sayesinde dünyanın farklı kültürlerinden farklı yazarlar, artık sadece kendi dillerinde değil, birbirinden farklı onlarca dilde konuşabiliyorlar. Tabii bu durum, yazarların kendi kaynak dillerinde ve kültür dizgelerinde yarattıkları etkiyi başka bir dilde ve dizgede ne derece yaratabildikleri sorusunu da beraberinde getirmektedir. 'Dünya Edebiyatı' kavramının oluşmasıyla bazı yazarların ve eserlerinin diğerlerinin arasından sıyrılıp tüm dünyanın takdirini kazanması, edebiyat sanatının söz ötesi bir nitelik taşıdığını da göstermektedir. Diğer bir yandan çevirinin bu bağlamdaki belirleyiciliği, bir kültür politikasının ya da ticarete dayalı bir sistemin parçası olmasının yanı sıra, çevirmenin ve yazarın birincil amaçlarının aynı olmasından kaynaklanır. Bu amacın metnin alıcısını etkilemek olduğu söylenebilir.

Kuşkusuz her çeviri eylemi için bu amacı mümkün kılmanın yolları da değişkenlik gösterecektir.

Vermeer yazınsal metinlerin, erek dilde birden fazla çevirisinin bulunmasıyla, okurların bu çeviriler arasında karşılaştırma ve tercih yapabilme şansına eriştiğini belirtmiştir. Çevirmen ve akademisyen Rosemarie Tietze, Dostoyevski'nin Almanca çevirileri hakkında yazdığı bir değerlendirmede müzikle çeviriyi karşılaştırmıştır. Tietze'ye göre hâlihazırda pek çok farklı kayıt olsa da, yeni bir Beethoven yorumu dinlemeye her zaman açıktır. Peki, söz konusu çeviri olunca neden daha tutucu davranırız? Klasik bir romanın yeniden çevrilip çevrilmemesi gerektiği hep tartışma konusu olmuştur. Dilin mekanik bir dizgeye sahip olduğu ve her seferinde aynı şekilde çözümlenebileceği düşünülmektedir. Oysa yapıtın çevirmenin yorumuyla farklılaşabileceği göz önünde bulundurulmamaktadır. Dolayısıyla müzikten farklı olarak, Dostoyevski'nin iki ayrı Almanca çevirisini okuyunca, yalnızca Rus klasikleri ve eser hakkında değil, Alman dili hakkında da daha fazla bilgiye erişiriz (Tietze, 1995: 31²⁶ aktaran Vermeer, 2008: 34).

Vermeer çeviri eyleminin, bir metni kaynak kültür dizgesinden erek kültür dizgesine belli bir skopos doğrultusunda aktarmak olduğunu belirtmiştir. Çeviri eylemini “tropikal bir iklimde yetişen bir ağacı ılıman bir iklime götürmeye” benzetmiş ve ortada eylemin doğasından kaynaklanan bir sıradışılık olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Çevirmenin bir metni çevirmeye başlamadan önce, metnin erek kültür dizgesine nasıl aktarılacağına karar vermesi gerekmektedir. Metin erek kültür koşullarına mı yakınlaştırılmalıdır, yoksa yabancı yönü özellikle vurgulanmalı mıdır? “Her iki durumda da metin kaynak kültür konumunda olduğundan farklılaşacak ve dolayısıyla etkisi de farklı olacaktır” (2008: 35-36).

Vermeer ‘sadık’ olarak nitelendirilen bir çeviri eyleminin, genellikle bir metni yüzeysel yapıda kelimesi kelimesine çevirmek olarak kabul edildiğini ileri

²⁶ TIETZE, Rosemarie, "Dostojewski im Wettbeweb. Zu den beiden Neuübersetzungen des Raskolnikow-Romans", *Süddeutsche Zeitung*, sayı:34, s.31, 10-02-1988.

sürmüştür. Bu stratejinin ise genellikle 'yabancılaştırma' etkisi yarattığına değinmiştir. Yüzeysel nitelikte 'sadık' bir çeviri yapmayı, kaynak metin ve kültürde tümce başına düşen ortalama sözcük sayısını erek metin ve kültürdeki ile karşılaştırmaya benzetmiştir:

Belli bir kaynak metnin tümce başına ortalama a sayıda sözcüğe, kaynak kültür metninin genel ortalama sözcük sayısının tümce başına b sözcüğe, erek kültür metninin de genel ortalamasının tümce başına c sözcüğe sahip olduğunu varsayalım. Bir kaynak metnin, erek kültüre bir çevirisi $a:b = x:c$ eşitliğini kurar. Örneğin; Almanca metninin ortalama sözcük sayıları tümce başına 15 sözcük, Portekizce metninin sözcük sayıları tümce başına 12 sözcük, belirli bir Almanca metnin -diyelim ki Goethe'nin bir metninin- sözcüklerinin ortalama sayısı da 24 olsun. O zaman bu metnin Portekizceye çevrilmesinden elde edilecek oran tüm koşullar değişmez olmak üzere (yani, dikkate alınmamak üzere) $24:15 = x:12$ olurdu. Böylelikle, elimizdeki Almanca metnin Portekizce çevirisinin 19.2 sözcüklük bir ortalaması olması gerekirdi (2008: 36).

Yazınsal metinlerin nasıl çevrileceğine ilişkin pek çok olası karar vardır. Örneğin özel adların nasıl çevrileceği, ağız ya da lehçe farklılıklarının nasıl yansıtılacağı, karakter özelliklerinin dilde nasıl vurgulanacağı çevirmene özgü kararlardır ve her defasında farklılık göstermesi beklenir. Bu yüksek lisans çalışması kapsamında gerçekleştirilen çevirmen, yönetmen ve dramaturg görüşmelerinde, farklı skoposlara göre şekillenen çeviri stratejileri sorgulanmıştır.

Tiyatro çevirisinde temel skoposun, sahnelenebilir bir metin ortaya koymak ve erek kültürün izleyicisinde belli bir estetik etki yaratmak olduğunu kabul edersek, bu skopos doğrultusunda alınan çeviri kararları ve kararların değerlendirilmesi bizi nihayetinde tiyatro çevirisinde “uzmanlık” kavramına da götürecektir.

2.2.3. ‘EŞDEĞERLİK’ VE SKOPOS

Vermeer’e göre çeviri, bir metni bir dünyadan ötekine 'aktarmak' anlamına gelir. Metni çevreleyen koşulların değişmesiyle çevirme eylemi ve çevirinin alımlanması (etkisi, anlaşılabilirliği, vb.) yeniden belirlenir (2008: 41). Kaynak ve erek

dil metinleri arasındaki ilişkinin doğasına ve boyutuna dayalı oluşan durumu betimlemek için araştırmacılar '**eşdeğerlik**' [equivalence] terimini kullanmışlardır. Berk'in kaleme aldığı **Çeviribilim Terimcesi**'nde 'eşdeğerlik' kavramının akademik alanda birbirinden farklı kullanımları kısaca şu şekilde verilmiştir:

Çeviriyi sadece dilsel bir etkinlik olarak gören dilbilimsel yaklaşımda eşdeğerlik, kaynak dildeki dilsel öğelerin erek dilde bunlara karşılık gelen dilsel öğelerle yer değiştirmesidir. Nitekim böyle bir yaklaşımla yapılan birçok tanım kaynak ve erek metinler arasında bir tür eşdeğerlik sağlanması gerektiği sorunu çerçevesinde oluşturulmuştur. Sözcükler çevirinin birimi olarak ele alınmakta ve çeviri etkinliğinin de sözcükler arasında eşdeğerliğin sağlanması olduğu düşünülmektedir. Ancak bu anlayış çeviride çok önemli bir rol oynayan kültürel, metinsel ve daha pek çok durumsal etkeni göz ardı etmiştir.

Çeviriyi bilimsel olarak tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanan, ancak gitgide karmaşık bir hale gelen eşdeğerlik teriminin zorluklarını aşmak için pek çok kuramcı yeni kavramlar ortaya atmıştır. Gideon Toury (1980, 1985, 1995)²⁷ erek odaklı çeviri kuramı çerçevesinde eşdeğerlik kavramının mutlak değil, tarihsel, değişken ve soyut bir kavram olduğunu ileri sürer. Çeviri eşdeğerliğini yönlendiren temel etmen ise çeviri normlarıdır. Bu kurama göre çevirmen genellikle önsel olarak benimsediği ve 'öncül norm' olarak adlandırılan norm doğrultusunda çevirisini ya kaynak dizge ya da erek dizge normlarını esas alarak yapacaktır. Kaynak dizge normları ön plana alınarak yapılan çeviriler '**yeterlik**' kutbuna, erek dizge normları ön plana alınarak yapılan çeviriler ise '**kabul edilebilirlik**' kutbuna yakın olacaktır. Toury ayrıca kaynak ve erek metinler arasında eşdeğerlik olup olmamasına değil, bu eşdeğerliğin türünün ve derecesinin önemli olduğunu öne sürerek eşdeğerliğin ancak çeviri kavramının belirlenmesinde ve çeviri sürecinin anlaşılmasında kullanıldığında bir anlam ifade ettiğini savunur. Katharina Reiss ve Hans J. Vermeer ise eşdeğerliği '**işlev**' ve '**iletişimsel etki**' bazında değerlendirir ve eşdeğerlik kavramını kaynak ve erek metinler aynı işlevi yerine getirdiklerinde kullanırlar (Berk, 2005: 121-122).

Vermeer, Toury'nin yaklaşımıyla Skopos Kuramı arasında yöntemsel bir farklılık olduğuna dikkat çeker. Skopos Kuramına göre, kaynak metnin hangi stratejiyle olursa olsun erek metne aktarımı, çevirinin skoposuna yani amacına bağlıdır. Çeviri eylemini yönlendiren kaynak metnin 'eşdeğerlik' ya da 'benzerlik' ihtiyacı değil, 'skopos'tur. Dolayısıyla skopos hiyerarşik bakımdan eşdeğerlik

²⁷ - TOURY, Gideon: **In Search of a Theory in Translation**, Tel Aviv: Porter Institute for Poetic and Semiotics, 1980.

- TOURY, Gideon: "A Rationale for Descriptive Translation Studies", **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**, ed. Theo Hermans, London, Croom Helm, 1985, 16-41.

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

ilkesinden daha önce gelir. Vermeer Toury'nin yaklaşımıyla, Skopos Kuramı arasında sadece odak farkı olduğunu, uygulamada iki yaklaşımın da hemen hemen aynı sonuca vardığını ifade eder (2008: 47).

Diğer yandan, Vermeer 30 Mayıs 2003'te Boğaziçi Üniversitesi'nde sunduğu “The Nature of Translating” adlı bildiride, bir erek (çeviri) metnin kaynak metne ne biçim ne de işlev düzeyinde eşdeğer olamayacağını ifade etmiştir. Araştırmacı bunun temel sebebini çeviride 'aktarım' olamayacağına bağlamıştır. Çevirinin ne anlama geldiğini göstermek için pek çok imge kullanılır. Bunlardan biri de Jakob Grimm'in iki ayrı anlamı olan 'übersetzen' kelimesiyle yaptığı alegoridir. İlk anlamı [çevirmek] anlamına gelen 'übersetzen', aynı zamanda [kayık, bot, gemi gibi bir araçla ya da benzeri bir araçla bir nehrin ya da gölün öteki kıyısına geçmek] anlamında kullanılır. Alegoriye göre, bir gemiye hareket ettiği limandan mal yüklenir, gemi karşı kıyıya geçer ve mal indirilir. Ancak 'çeviri eylemi' yani geminin seferi sırasında kaptan malı değiştirir ve karşı limanda indirilen mal aynı mal değildir. Değiştirilen malın değerinin ilk başta yüklenen malın değeriyle (yani her iki malın eşdeğer olup olmadığının) karşılaştırılması ne yazık ki imkânsızdır. “Değerler bilimsel ve ussal kurallar kapsamına girmez, onlar değerlendirmeye bağlıdır, yani durum özelinde kabul ya da reddedilir (Vermeer, 2004: 262).

Özetlemek gerekirse, bir metin için nasıl yorumlama özgürlüğü kaçınılmazsa, çevirme özgürlüğü de aynı şekilde kaçınılmazdır. Bu genelleme kültüre özgü düzeylerde kısıtlamalara uğrayabilir, Vermeer çevirmenlerin sıklıkla karşılaştığı bu kısıtlama ve özgürlük ikilemini şu şekilde örneklendirmektedir:

İki şirketin temsilcileri şirketler arası iş birliği olanağı üzerine tartışmak amacıyla bir araya gelmişlerdir. Belli bir noktada görüşmeler, içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Temsilcilerden birinin sabrı taşar ve öfkeyle iş birliğindeki yetersizlikten dolayı ötekini suçlar. Söylediklerinin çevrilmesi toplantının kesinkes sonu olacaktır. Çevirmen, söyleneni 'sadık bir şekilde' çevirmek zorunda mıdır, yoksa durumu kurtarmak amacıyla daha uzlaşmacı bir şeyler söyleme sorumluluğunu üstlenmekte özgür müdür (2008: 103-104)?

Bu sorunun kesin bir çözümü olmadığı gibi, çözümler kültüre ve duruma özgüdür. Çevirmen kısıtlamalara uymak isteyip istemediğine ya da hangi koşullarda uyacağına kendisi karar vermek zorundadır. Tıpkı her yönetmenin bir oyunun; mesela bir Shakespeare klasiğinin, nasıl sahneleneceğine kendi karar vermesi gerektiği gibi. Yönetmenin kararı her ne olursa olsun, sahneleme Shakespeare'in zamanındaki tarihsel sahnelemelerden hatta çağdaşı diğer yorumlardan farklı olacaktır (2008:103-105).

Vermeer son olarak metinlerin yorumlanmasının kültüre özgü olduğunu vurgular. Yani herhangi bir metin, farklı kültürlerde farklı yorumlanabilir. Aynı durum çeviri metinler için de geçerlidir; nihayetinde çeviri denilen eylem bir metinle sonuçlanır. Dolayısıyla kaynak metin de erek metin de, kaynak kültür koşulları altında ve erek kültür koşulları altında farklı okunur (2008:106). Bu sav, çevirmenin hem kaynak kültürün hem de erek kültürün üyesi olabileceğini ileri sürdüğünden çeviri eylemini dil ve kültür sınırlarının ötesine taşımaktadır. Diğer yandan, kültür sınırlarının ötesine geçildiğinde beklentilerimizin karşılanacağından emin olamayız.

Vermeer bu durumu iki ayrı kültürden olan âşıkların hikâyesiyle örneklendirmektedir. İngiliz bir erkek, Çinli bir kıza âşıktır. Erkek aşkını ilan etmek ister, fakat kızın tepkisini kestiremez. Çünkü kızın tepkisi, erkeğin kullanacağı dile bağlı değildir. Erkek aşkını, kız İngilizce biliyorsa İngilizce, kendi Çince biliyorsa Çince ilan edebilir. Kızın tepkileri kültüründen kaynaklanan, kültüre bağlı tepkiler olacaktır:

Yargılarımızın temelinde tepkiler vardır. Çevirmenin iki kültürlü olduğunu ve verilmesi gereken tepkileri bildiğini (ya da öngörebildiğini) varsayalım. Bu durumda çeviri, kaynak kültürdeki özel duruma ilişkin beklentilerin yerine gelmesi için gerekli tepkileri öngörecektir biçimde, bir kaynak metnin yerine bir erek metin koymaktır (Vermeer, 2004: 264).

Yine de çevirmen söz konusu tepkileri ancak kendi imgeleminde öngörebilir, gelecek tepkiler belirleyemez. Aynı durum 'çevirinin etkisi' için de geçerlidir. Bir Alman iyi bir fıkraya gülerken, bir İngiliz aynı fıkraya gülümser. Fıkranın gerçekten

komik olup olmadığını neye göre değerlendirebiliriz? Bir erkeğin suskun kaldığı bir durum karşısında bir kadın ağlayabilir. Hangisinin daha duygusal olduğunu, tepkilerine göre değerlendirmek mümkün müdür? “Duyguları göstermenin kültürlerle özgü biçimleri ve dereceleri vardır. Kültür de zamana ve mekâna bağlıdır” (2004: 264).

Dolayısıyla bir durum karşısında oluşacak tepkileri genellemek, önceden belirlemek neredeyse imkânsızdır. Çevirmen ancak öngörülerini doğrultusunda bir 'skopos' belirleyip ve birbirine yakınlştırılması imkânsız iki kıyı arasında imgelerle örölü işlevsel bir köprü kurarak uzmanlığını geliştirebilir. Tiyatro çevirisi de bu uzmanlık ihtiyacının ortaya çıktığı alanlardan biridir. Kıyının bir ucunda kültürünün ve dilinin en rafine edilmiş halinden oluşturduğu kıymetli eserini uğurlayan bir yazar, diğer kıyıda ise gelen geminin içindekinden bihaber, kendilerine yabancı bu ürünü belki de hiç anlayamayacak tamamen farklı bir kültürün üyesi insanlar beklemektedir. Çevirmenin sorumluluğu, belirleyeceği 'skopos' ve uzmanlığı tam da bu aşamada belirlenir. Çeviri eylemi tüm bu bileşenler birbirleriyle uyumlu ve işbirliği içinde olduğu zaman, işlevsel olma amacını gerçekleştirmiş sayılacaktır.

2.3. BİR EYLEM OLARAK ÇEVİRİ

Tiyatro çevirisinin eyleme ve ereğe yönelik bir çeviri türü olduğunu vurgularken, Justa Holz-Mänttari tarafından önerilen ve bir çeviri (erek) metnin üretimiyle sonuçlanan iş birliği sürecini betimleyen, tıpkı Skopos Kuramı gibi yine erek odaklı işlevsel bir çeviri yaklaşımı olan '**Çeviriye İlişkin Eylem**' [Translatorial Action] Kuramından da söz edebiliriz.

Çeviri eylemini çevirmen, kaynak metin yazarı, müşteri, işveren ve erek metin okurunu, erek metnin üretim sürecinde rol oynadığı geniş bir profesyonel bağlama yerleştiren '**Çeviriye İlişkin Eylem**' Kuramı, çevirinin belli bir amaç doğrultusunda gerçekleştirildiğine işaret eder (Berk, 2005: 106).

Holz-Mänttari'nin tanımına göre çeviri bir amaç doğrultusunda gerçekleştirilen bir eylem türüdür ve bu amacı da içinde yaşadığımız 'iş bölümüne dayalı toplum' yönlendirir. Erek metin, koşullar ve bağlam neyi gerektiriyorsa o doğrultuda oluşturulur. Her eylem önceden belirlenmiş bir amaca yöneliktir. Amaçsız eylem olmadığına göre, çevirinin de bir amacı vardır.²⁸ Bu amaç doğrultusunda çeviri eylemi, kültürlerarası iletişimi sağlayabilecek şekilde, erek kültür ve erek toplumun normlarını dikkate alarak gerçekleştirilir (Eruz, 2003:53).

Bu bağlamda çevirmen, elindeki metni erek dile aktarırken işlevsel kararlar alabilmek adına ileri düzeyde bilgi yeterliliği olan '**iletişim uzmanı**' konumundadır:

Bir orkestra yöneticisine benzetebileceğimiz, çeviri edincine sahip çevirmen, erek metni, oluşum sürecinde yönlendirir ve yararlanabileceği tüm kaynakları ekonomik bir biçimde kullanarak erek metni oluşturur. Çevirinin oluşmasında karar merci çevirmendir. Çevirmen, bu kararı metnin erek kültürde işlemesi yönünde alan ve bu bağlamda tüm sorumluluğu da üstlenen bir uzman konumundadır (Eruz, 2003: 53).

Holz-Mänttari kaynak metni iletişimsel işlevlerin yerine getirilmesi için sadece bir araç olarak tanımlamakta, metnin kendisinin metnin 'amacı' ile karşılaştırıldığında ikincil derecede öneme sahip olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla çeviri için belirlenen amaç doğrultusunda gerçekleştirilecek eylemin, erek kültür alıcısı üzerinde etki oluşturması için erek metinde radikal değişiklikler yapması mümkündür. Bu bağlamda çevirmenin en önemli sorumluluğu metni olduğu gibi aktarmaktansa, metnin mesajını anlaşılır şekilde erek kültür alıcısına ulaştırmaktır. Bu sebeple çevirmen işlevsel kararlar almak için, kaynak metnin mesajının yani amacının erek kültür bağlamında nasıl bir karşılığının olabileceğini de araştırmalıdır (Schäffner, Baker (ed.) içinde, 2001: 3-4).

'İletişim uzmanı' olarak değerlendirilen çevirmen hem işverene hem kaynak metin yazarına, hem de erek kültür alıcısına aynı anda ulaşma kabiliyeti olan tek kişidir ve dolayısıyla çeviri eyleminin amacının yerini bulmasında sorumluluk

²⁸ Krş. Vermeer, 2008: 13-15.

taşımaktadır. Bu yaklaşım çerçevesinde, tiyatro çevirisinde muhakkak uzman bir çevirmene ihtiyaç duyulduğunu söyleyebiliriz.

Üçüncü bölümde tiyatro çevirisindeki eyleyenler incelenirken, bu eyleyenlerin metin-çeviri-çevirmen üçlüsüyle iletişim ve ilişkisi tartışılmıştır. Tiyatro alanında farklı uzmanlıkları olan, bunun yanı sıra incelediğimiz kaynak metnin diline çeviri düzeyinde hâkim olduklarını bildiğimiz tiyatro çalışanlarıyla yaptığımız görüşmelerde 'çevirmenin sorumluluğu ve sınırları' konusunda birbirinden bağımsız ve farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Farklı yaklaşımlarına rağmen sürece katılan eyleyenler, sahnelenebilir nitelikte bir çeviri metin üretilmesinin amaç edinilmesi görüşünde birleşmiş görünmektedirler. Ayrıca bir sonraki bölümde daha detaylı ele alacağımız bu görüşmeler çevirmen, yönetmen, dramaturg ve oyuncuların zincirleme bir etkileşimle sahnelenebilir bir metin ortaya koyma amacıyla iş birliği yaptıklarına işaret etmektedir.

3. TİYATRO ÇEVİRİSİNDE EYLEYENLER

Sahnedeki tiyatro oyununun hedef kitlesi izleyicilerdir, oysa tiyatro yapıtı bir metin olarak ele alındığında okur kitlesi yönetmenler, oyuncular, dramaturglar, sahne, kostüm, ışık tasarımcıları ve teknik çalışanlar, tiyatro öğrencileri ve akademisyenlerdir. Çevirmen her iki hedef kitlesinin de farklı yaklaşım ve beklentileri olduğunu göz önünde bulundurmak zorundadır. Tam da bu sebeple bir tiyatro çevirmeninin tiyatro konusunda özel bir ilgiye ve bilgi birikimine sahip olması beklenir. Metni sahnelerken atılan her adım çevirinin sahnelemeye etkisini barındırır, bu yüzden çevirmen kuşkusuz tiyatro eyleyenlerinin arasında yer almakta ve sahnelenmenin her aşamasında devam eden bir görev üstlenmektedir. Bu görevlerden en önemlisi ise çevirmenin tiyatro metnini, tiyatro eyleyenleri ve izleyenler için anlamlı kılmasıdır. Bir metnin anlamlı olması ise döneme ait, kültürel, coğrafi ve dini dinamiklere göre değişkenlik gösterecektir.

Bassnett tiyatro çevirisinde belli toplumlara ve sahne geleneklerine ait kodların, zamanla kaynak kültür tiyatrosunda da işlevini yitirebileceğini ileri sürmektedir. Örneğin günümüz seyircisinin Antik Yunan tiyatro geleneklerini açıklama olmaksızın anlaması mümkün değildir. Araştırmacı bu gibi durumların dikkate alınarak, yitip gitmiş bir geleneğe açıklık getirmenin çevirmene ve yönetmene düşen bir sorumluluk olduğunu ifade etmektedir (Bassnett,1989: 37). Tiyatro çevirisi sürecinde etkin eyleyenleri inceleyecek olursak, sırasıyla çevirmen, yönetmen, dramaturg ve oyuncuların süreçte aktif rol oynadıklarını ve sürecin çeviriye ilişkin sıkı bir iş birliği gerektirdiği görülmektedir. Bu eyleyenler ve süreçte aldıkları rol aşağıda tartışılmıştır.

3.1. ÇEVİRMEN

Oyun çevirmek de en az diğer çeviri türlerinde olduğu kadar zahmetli ve sorumluluk isteyen bir süreçtir. John Ciardi, Dante'nin **İlahi Komedya'sının**

çevirisine yazdığı önsözde dili bir çalgıya benzetmektedir. Her çalgının kendine özgü bir sesi olduğu gibi her dilin de kendine özgü bir mantığı vardır. Keman piyanonun az önce çaldığını tekrarlarlarken aynı sesleri çıkaramaz, fakat aynı akortlara yaklaşarak aynı müziği tanınabilir bir biçimde iletmesi olasıdır. Tabii piyanonun kendine özgü mantığı kadar kemanın da kendine özgü mantığına sadık kalınması şarttır. Bu örnekten yola çıkan Ciardi'ye göre bir dilde söylenenleri, bir başka dile 'çevirmekten' (**translation**) ziyade bir başka dilde 'yeniden konumlandırmak' (**transposition**)²⁹ mümkün olmaktadır (Cifelli,1997: 189). Yeter ki kaynak dilin kendine özgü mantığı önemsenirken, erek dilin kendine özgü bir mantığı olduğu da gözden kaçırılmasın.

Tiyatro çevirmeni Sevgi Sanlı oyun çevirmeyi çok özel bir iş olarak tanımlamakta ve bunun için sahne tozu yutmanın gerekli olduğunu belirtmektedir. Çevirmenin oyunculardan, yönetmenlerden öğreneceği birçok şey bulunmaktadır. Öyle ki bir cümlenin bölünmesi, öznenin, yüklemnin yer değiştirmesi bile dramatik etkide büyük rol oynar. Sanlı tiyatrocularla iş birliği yapmanın, provaları izlemenin yazara ya da çevirmene düşünülemeyecek kadar büyük yararlar sağladığının altını çizerken, tiyatro çevirisinin işin doğası gereği tamamıyla yalnız bir süreç olmadığını da vurgulamaktadır:

Oyun çevirisinin başlangıcında yalnızsınızdır. Ama sahneye konduğu andan başlayarak birçok kişi ile iş birliği yapmanın sevincini yaşarsınız. Zaman zaman güçlükler de doğurur başkaları ile çalışmak. Ama yalnızlıktan kurtulmanın bir bedeli yok mudur her zaman (1988, 91-94)?

Nutku çevirmenin, sahneye oyun koyuyormuşçasına çeviri yapmasının önemli olduğunu belirtmektedir. Oyun çevirmeni de kendini bir ölçüde tiyatro yönetmeni gibi görmelidir. Çevirmen ancak bu şekilde Nutku'nun deyişiyle 'kitabı'

²⁹ Özlem Berk'in **Çeviribilim Terimcesi** (2005)'ne göre, '**transposition**' terimi '**yer değiştirme**' olarak tercüme edilmiştir. Nitekim çalışmanın bağlamında terim '**yeniden konumlandırmak**' çevirisiyle kullanılmıştır.

bir çeviri yaratmaktan uzak kalabilecektir. Sahne üzerinde önemli olan sözcüklerin bir yaşam kesitini nasıl hareketlendirdiği ve canlandırdığıdır (1978, 84-85).

Çevirmenin nasıl bir kültür ve toplum yapısına mensup olduğu, hangi zaman diliminde ve ne tür bir sahne yapıtını aktarmaya çalıştığı çeviri kararları açısından belirleyicidir. Tiyatro kurumunun sürekli olarak sosyal ve kültürel dizgelerdeki değişkenlerle temas içinde olması çevirmenin de çeviri süreciyle olan ilişkisini doğrudan etkilemektedir.

Tiyatro çevirmeni, üzerinde çalıştığı tiyatro yapıtını, o yapıtın kişilerini, durumlarını ve olaylarını sahne gerçekliğine dönüştürülebilecek olan kişidir. Nutku, tiyatro çevirisinin sağlaması gereken temel özellikleri; "çevirinin seyirci tarafından yadırganmaması, oyuncunun kişileri canlandırma işleminde zorluk çekmemesi ve oyun dili açısından yönetmeni uğraştırmaması" olarak sıralamaktadır. Nutku'ya göre 'doğru'³⁰ bir oyun çevirisi için konunun geçtiği dönem, kişilerin yapıları, kişilerin içinde bulundukları durum, oyunun genel havası çevirmen tarafından eksiksiz anlaşılmış olmalıdır (1978, 82).

Sahnenin görünmez kahramanları tiyatro çevirmenleri ne akademik ne de sanatsal çevrede pek de fazla merak uyandırmamış olabilir. Ne de olsa onlar eseri ilgisine ulaştıran elçilerdir ve gelen mesajın önemi elçiye gölgede bırakmaktadır. Tiyatro çevirmeni Sevgi Sanlı bu mesleğin güçlüklerini ifade ederken, çevirmene yüklenen ağır sorumluluktan da bahsetmektedir:

Sophokles'in, Euripides'in, Shakespeare'in kanatlı sözlerine ulaşacak kadar yükselebileceğinizi nasıl umarsınız? Hakkını vermeye çalıştığınız yazar isterse devlerden biri olmasın, ülkenize sizin pasaportunuzla girecek, etkinliği sizin yeteneğinizle sınırlı kalacaktır. Ne demek istediğini iyice kavradınız, meramını anlatmasına aracı oldunuz diyelim. Yazılı sayfaya eli yüzü düzgün sözler sıralamakla bitmez ki iş! Gerçek oyun yazarının kendine özgü ezgileri vardır;

³⁰ Burada bahsi geçen 'doğru' oyun çevirisi, bir tiyatro akademisyeninin deneyimlerine ve gözlemlerine dayandırılmıştır, çeviribilim kuramlarındaki doğruluk, eşdeğerlik ve sadakat tartışmalarıyla karşılaştırmak amaçlanmamıştır.

gerçek oyun yazarı sahnede yepyeni bir müzik yaratır. Bu müziği nasıl aktarmalı? Asıl güçlük burada (1988, 89).

Çevirmenin kültürlerarası aktarım ve tanıtımı sağlamanın yanı sıra, bir tiyatro yapıtının sahnelenebilirliğine katkı sağlayarak tiyatro oyununun şekillenmesindeki görevini vurgulayan Karayazıcı ise “bir sanat yapıtının yaratılıp, amacını gerçekleştirme için sunulmasında sanatçı-yapıt özdeşliğine çevirmeni de neden katmayalım” sorusunu yöneltmektedir (1992, 53).

Tezimiz için inceleme konusu yaptığımız Moira Buffini'nin **Sessizlik [Silence]** oyununun çevirmeni Serdar Biliş, bu çalışmada tartıştığımız 'Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık' kavramıyla ilgili görüşlerini almak için yaptığımız röportajda, bu alanda çalışan bir yönetmen ve çevirmen olarak deneyimlerini ve düşüncelerini paylaşmış, ayrıca **Sessizlik** oyunu üzerine yaptığımız çözümleme ve değerlendirmeler hakkındaki sorularımızı yanıtlamıştır.³¹

Biliş, tiyatro çevirisinin başlı başına ele alınması gereken ayrıntılı bir konu olduğunu ve tiyatronun gelişmesi için büyük önem taşıdığını vurgulamaktadır. Çeviri dilde sahnelenmiş bir oyun izlerken çoğu zaman oyuncuların metni ortalama bir anlayış düzeyiyle seslendirdiklerinin hissedilebildiğini ve böyle durumlarda metnin daha incelikle rafine edilmesine ihtiyaç duyulduğunu ifade etmektedir. Yönetmenliğini üstlendiği yapımlarda, sahnelenen metin çeviriyse, dilin akışkan ve anlaşılır bir ritme sahip olması koşulunu aradığını belirtmektedir (2015).

Çevirmenin sahneleme sürecindeki yeri, farklı ülkelerde farklı tiyatro geleneklerine göre belirlenmektedir. Örneğin İngiltere'de tiyatro metni çevirileri çoğunlukla profesyonel yazarlar tarafından yapılmakta ve sahneleme sürecinde yazarla yönetmen iş birliği kurmaktadır. Metin üstünde son derece titizlikle çalışılan bu çeviri oyunların kaynak metinden ayrı yeni bir kimliğe sahip olduğunun altı

³¹ Röportajın tamamı bu çalışmanın ekleri arasında yer almaktadır. Röportaj Tarihi: 23 Şubat 2015, İstanbul.

çizilmek istendiğinden, tanıtım aşamasında “In a new version by ...” [...'nin yorumuyla] şeklinde pazarlanmaktadır. 'Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık' kavramının üst bir seviyeye taşındığı bu örnekte ilgi çekici diğer bir unsur ise, yazar-çevirmenlerin çoğunun çevirdikleri kaynak dili bilmiyor oluşudur. Öncelikle kaynak dili bilen bir başka çevirmen tiyatro metninin çevirisini yapmakta ve bu süreç boyunca yazar-çevirmen, asıl çevirmene eşlik etmektedir (Biliş, 2015). İngiltere'nin en tanınmış ve en başarılı yazar-çevirmenlerinin, çevrilen kaynak metnin dilini bilmiyor oluşu kuşkusuz pek çok tartışmaya zemin hazırlamaktadır. Kaynak dili bilmeyen yazar-çevirmen her ne kadar çalışması takdir edilen, görünür ve saygıdeğer bir sanatçı kimliğiyle değerlendirilse de, diller ve kültürlerarası aktarımı üstlenen 'asıl' çevirmen görünmez olup, yaptığı işin değeri ve önemi silikleşmektedir. Bu durumda ise çevirmenin 'uzmanlığı' ikinci plana gerilemekte, çevirmen erek metin için taslak hazırlayan ve yazar-çevirmen ile kaynak metin arasında iletişimi sağlayan bir aracıya dönüşmektedir.

Serdar Biliş, tiyatro çevirmeninin yüzeysel bir dilsel aktarımın ötesinde, kaynak dil yazarının dilini anlamakla ve yazarın sesini erek metinde duyulur kılmakla yükümlü olduğunu belirtmektedir. Çevirmenin kaynak metindeki detayları, sözcüklerin sosyal bağlamını, yazarın kelime seçimlerinin altında yatan sebepleri algılayabiliyor olması içinse, o kaynak dilin konuşulduğu coğrafyada yaşamış olması gerektiğini öne sürmektedir. Çevirmen ancak bu şekilde tiyatro metnindeki cümlelerin nasıl seslendirilebileceğini zihninde oluşturabilecektir. Bir tiyatro oyununda, herhangi bir karakter ağzını açtığı anda konuşması onun nereli olabileceği, nasıl bir çevreden ve aileden gelmiş olabileceği gibi bir sürü bilgi veriyor olmalıdır. Biliş bu yüzden yalnızca kelimelerin değil, oyunun tüm katmanlarıyla çevrilmesi gerektiğini ifade etmektedir:

İngilizcede oyun yazarı anlamına gelen '**playwright**' sözcüğüne baktığımızda, bu terimin yazmak anlamına gelen 'writing' sözcüğüyle ilgili olmadığını görürüz. '**Wright**' aslen gemicilerin kullandığı bir terim ve '**bükme, yapmak, kurmak**'³²,

³² Meriam Webster Dictionary Tanımı: "**wright**, a worker skilled in the manufacture especially of wooden objects —usually used in combination , 'shipwright', 'wheelwright',".

anlamında kullanılmış. Oyun yazmak da kelimeleri büküp, kurarak bir ürün ortaya koymayı gerektirir, oyunu çevirmek de bundan farklı değildir (Biliş, 2015).

Bir tiyatro metnini ileride sahneye koyma amacıyla ve bir yönetmen gözüyle çevirdiğini ifade eden Biliş, asıl çeviri metninin sahneleme sürecinde yapılan provalarda şekillendiğini belirtmektedir (2015). Yönetmen, Buffini'nin **Sessizlik** oyununu da yine sahneleme amacıyla çevirmiş, oyunu İstanbul Devlet Tiyatroları'nın sahneleme kararı alması üzerine çevirisini yönetmen Mehmet Birkiye'ye teslim etmiştir. Biliş çevirisini prova sürecinden geçmediği takdirde yalnızca bir 'taslak' olarak değerlendirse de, çeviri metin Birkiye'nin yönettiği prova sürecinde çok az değişikliğe ihtiyaç duyularak sahnelenmiştir. Bu da çevirmenin alan bilgisinin ve tecrübesinin getirdiği uzmanlığın, ortaya 'sahnelenebilir' bir tiyatro çevirisi çıkması açısından ne derece etkili bir unsur olduğunu göstermektedir.

Serdar Biliş her sahnelemenin aslında bir çeviri niteliğinde olduğunu, bir oyunun ne kadar değişik prodüksiyonu varsa, birbirinden farklı o kadar çok çevirisinin bulunacağını söylemektedir. Bunun yanı sıra dil kendini sürekli güncelleyen organik bir yapıya sahip olduğu için, sahnedeki dilin de güncel olması hem oyuncuya hem de seyirciye yabancılik hissi vermekten kaçınılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu sebeple elli yıl önce çevrilmiş bir tiyatro klasiğini, günümüzde sahnelemek için güncel bir çevirisinin yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Biliş güncel bir dil kullanmak adına 'sıradanlık' tuzağına düşmekten de kaçınmak gerektiği konusunda uyarıda bulunmaktadır. Bu yüzden de tiyatro çevirisinde “nasıl konuşulduğu ile değil de, daha çok ne konuşulduğu ile ilgilenilmesi” gerektiğini, bir karakterin ne konuştuğuyla ilgilenildiğinde nasıl konuşacağını da bulunacağını belirtmektedir (2015).

Biliş, Türkiye'deki tiyatro geleneğinde çevirmenin sahnelenme sürecinde yer almasının pek sık rastlanır bir durum olmadığını, hatta bazı durumlarda oyunun tanıtımlarında ya da afişinde çevirmenin adının bile geçmediğini ifade etmektedir. Günümüzde ödenekli kurumlar dışında çok az tiyatronun çeviriye bütçe ayırdığını,

sahnelenmesi planlanan bir tiyatro oyunu olduğunda metni oyuncuların, yönetmenlerin, bazen de tiyatro çalışanlarının yaptığını söylemektedir. Farklı bir tiyatro geleneğinin hakim olduğu İngiltere'de ise çevirmen, hatta yazar eğer hayattaysa sadece sahneleme sürecinin bir parçası olmakla kalmayıp, ekibin bir üyesi olarak değerlendirilmektedir (2015).

Tezin önceki bölümünde ele aldığımız 'Skopos Kuramı' ve 'Çeviriye İlişkin Eylem Kuramı'nda vurgulandığı üzere, çeviri bir hedef doğrultusunda kaynak metnin mesajını aktarmakla yükümlü olup, çevirmen bu mesajı aktarma yeterliliğine sahip olan bir '**iletişim uzmanı**'dır. Serdar Biliş'in **Sessizlik** oyun broşüründe oyunun günümüz coğrafyasındaki yansımaları üstüne yaptığı değerlendirme şu şekildedir:

Moira Buffini epik dünyalar kurmaktan kaçınmayan, tarihsel olandan aktüel olanı damıtan, politik bir altyapıyı ustalıkla bir incelikle fars mekanizmalarıyla boyutlandırıp lezzetlendiren çağdaş bir yazar. ... Sokakta, kendini güvende hissetmeyen genç kızların erkek taklidi yaptığı bir coğrafyada, bu oyun, çok güncel ve yerinde bir tercih. Ortadoğu'da hâlâ bugün erkek olarak yetiştirilen kızlar var. ... İktidarın şiddet arzusunun, kibirle alevlendiği yıkıcı bir dünyada herkesin inançlarını sorguladığı bir zemin hazırlıyor yazar (Biliş, 2013).³³

Sessizlik metninin toplumsal cinsiyet ve kimlik üzerine söylediklerini dikkate değer bulan çevirmen, açık alanla betimlenen arka planların aşk ve cinselliği temsil etmesi gibi oyunda kullanılan metaforların altını çizmiş, ayrıca dinsel otoritenin cinsel özgürlüğü kısıtlayan ve onaylamadığı her türlü cinsel eğilimi sapkınlık olarak nitelendiren yapısına yönelik eleştirileri vurgulayan bir üslupla erek metni oluşturmuştur. Bu durum çevirmenin alanındaki uzman bilgisinin, çevirinin içeriğini, alınacak kararların dayanaklarını, erek metnin katmanlarının derinliğini belirlenmesinde ne derece etkili bir unsur olduğunu göstermektedir.

Serdar Biliş, tiyatro çevirisinin “kitaptan okunduğu gibi sahneye taşınmadığını, kütüphanede rafa kaldırılmak için de yazılmadığını” vurgularken, tiyatro oyununun hangi zamanda, hangi uzamda, hangi oyuncularla oynandığına ve

³³ Bkz: Ek-4, **Sessizlik** Oyun Tanıtım Kitapçığı.

hangi sosyal çevrede, hangi seyircilerle buluştuğuna bağlı olarak bambaşka bir şekil alacağını ileri sürmektedir. Tiyatro çevirisinde ise çevirmenin, yönetmenin, hatta oyuncuların “bu yabancı metinde anlatılanları zaten çok iyi bilmiyorum, anlamaya çalışıyorum sadece” şeklinde düşünmelerinin daha yapıcı bir yaklaşım olacağını ifade etmektedir:

Oyunlardaki insanları, dünyaları eğer benim iyi bildiğim bir yere taşıyıp alanlarını kendime göre daraltırsam, ister istemez sıradanlaşmalarına sebep olurum. Bu yüzden bildik ve yabancı olan arasında bir denge tutturmaya çalışıyorum genelde. Söylenenden kopmayacağımız kadar tanıdık, her daim merakımızı kamçılayacak kadar da bilinmeyene dair olmalı metin. Metin zenginleştirmeli bizi, bu yüzden ben de kullandığım çeviri dilinde böyle bir denge gözetmeye çalışıyorum (2015).

Biliş, **Sessizlik** metnini çevirirken erek kültüre özgü birtakım kültürel ve dini söylemlere yer vermiş ayrıca özel isim kullanımlarını da sadeleştirmiştir. Bu gibi yerel kavramları, yazarın kaynak metinde yaratmak istediği etkiyi gözeterek (seyirciyi duygulandırmak ya da eğlendirmek gibi), aynı etkiyi erek metinde de sağlamak amacıyla kullandığını belirten çevirmen, “söylenilen söz kimseye bir şey ifade etmiyorsa, o sözü sarf etmenin bir anlamı olmadığını” vurgulamaktadır. Peter Brook'un tiyatro için sarf ettiği, “ölü olmasın da nasıl olursa olsun” sözünün çeviri metinler için de geçerli olduğunu; 'yaşayan' yani hem oyuncuya hem de seyirciye anlam ifade eden bir metnin, 'eksik' yani kaynak metin kelimesi kelimesine aktarılmamış olsa bile sahnede gelişmeye açık olacağını ifade etmektedir. Aynı sebeple, erek kültür seyircisinin sürekli yabancılaşmasına sebep olabilecek yabancı özel isimlerin, eğer bağlam izin veriyorsa tekrarlanmasına gerek olmadığını belirtmektedir. Son olarak çeviri olsun ya da olmasın bir tiyatro oyununun prova esnasında yazılacağını, tiyatro metninin provadan önce henüz bir 'tiyatro oyunu' olarak değerlendirilemeyeceğini belirten Serdar Biliş, yazar ve çevirmenin eğer hâlâ hayatta iseler metnin oyuna dönüştüğü bu prova sürecinden mahrum kalmamaları gerektiğini ifade etmektedir (2015).

3.2. YÖNETMEN

Özdemir Nutku, çeviri eylemini en az yazmak kadar zorlu bir çaba olarak değerlendirmektedir. Ayrıca çeşitli teknik bilgiler ve sahne estetiğiyle ilgili ilkeler barındırdığından, bir tiyatro metninin çevirisini yapmak da yeterli tiyatro bilgisi gerektirmektedir. Nutku, yazınsal çeviri alanında başarılı olan birçok çevirmenin, tiyatro çevirisinde bu bilgilerin eksikliğinden dolayı yetersiz kalabileceğini öne sürmektedir. Tiyatro çevirisinin, tiyatro sahnesinde ‘başarılı’ olması için soluk alan bir yaşam kesitini, bir dünyayı canlandırabilmesi gerektiğini belirten Nutku, bu bağlamda çoğu zaman yönetmenlerin metni çevirmenle birlikte yeni baştan ele almak zorunda kaldıklarını ifade etmektedir (1978, 84-85).

Diğer çeviri türlerinde olduğu gibi, tiyatro çevirisinde de tamamlanmış bir çeviri sadece çeviri tiyatro edebiyatının değil, aynı zamanda içinde bulunduğu sosyal kültürün ve dil yapısının da bir parçasıdır. Tiyatro çevirisinin söylemi bütün kültürel yapıyı temsil etmektedir. Aaltonen bu özgün yapıyla tiyatro çevirisinin, tiyatro dizgesine dâhil olan bütün profesyonellerin, yani çevirmenlerin, sanatçıların, yönetmenlerin ve eleştirmenlerin kontrolü altında olduğunu belirtmektedir (2000, 31). Çünkü sahnelenmesi kararlaştırılan yabancı bir tiyatro metni, sahnelenme öncesi ve sahnelenme sırasında pek çok tiyatro çalışanının elinden geçmektedir.

Tiyatro yönetmeni Yücel Erten'in **Cumhuriyet Dergi**'de³⁴ yayınlanan bir söyleşisinde, tiyatrodaki yönetmenin 'yeniden yaratma' işlevinin bir kez daha vurgulandığını görmekteyiz. Tiyatrodaki yönetmenin işlevi nedir sorusuna, Yücel şu yanıtı vermiştir: “Yazardan perdecie, oyuncudan ışıkçıya kadar herkesin, yaratıcılığını ve emeğini damıtarak seyirciye sunmak oluyor yönetmenin işlevi”. Bir tiyatro oyunu ya da çevirisi, yönetmenin denetiminde yeni bir yaşama kavuşmaktadır sahnede. Yücel'e göre bunun da ötesinde yönetmen oyunun söylemine yeni bir bakış açısı getirmeye gerek duyabilir. Yazarın onayıyla (ya da uygulamada sıkça görüldüğü gibi yazara danışmadan) oyunların 'aykırı'³⁵ bölümleri atılır, kısaltmalar

³⁴ Bkz: **Cumhuriyet Dergi**, 1 Kasım 1987: 6-7. Aktaran Karantay, 1988.

³⁵ Sahnelenme sırasında bir metnin 'aykırı' olarak nitelendirilmesi birçok kritere dayanmaktadır. Bu kriterler siyasi, kültürel veya ahlaki olabileceği gibi sadece sahnelenme koşullarına uygunluğu açısından da değerlendirilebilir.

yapılır, oyun kişileri farklı biçimlerde konuşturulur ve ortaya yönetmenin kişisel yorumuna uygun bir tiyatro metni çıkar. Ya da çevirmenden, oyunu yönetmenin istediği biçimde yansıtabilece yeni bir çeviri istenir. Yönetmen böylece sahnede yazar konumuna bürünür (Karantay: 1988, 80).

Sahnenin çok katmanlı ve derin perspektifinde, yönetmen ve oyuncuların konumu ile kıyaslandığında, oyun yazarının ve çevirmenin kimlikleri silikleşmekte, hatta görünmez olabilmektedir. ‘Tiyatro çevirisinde uzmanlık’ kavramının da bu yönüyle oldukça tartışmaya açık olduğunu söyleyebiliriz.

Nitekim tezimiz için inceleme konusu yaptığımız Moira Buffini’nin **Sessizlik** adlı oyununu, İstanbul Devlet Tiyatroları 2012-2013 sezonu için sahneye koyan yönetmen Mehmet Birkiye, konuyla ilgili görüşlerini öğrenmek için gerçekleştirdiğimiz röportajda³⁶, tiyatro çevirisinde uzman bir çevirmenin, dil bilgisinin ötesinde tiyatrodaki dramatik kurgunun ne olduğu hakkında bilgisinin de olması gerektiğini, diğer bir deyişle iyi bir dramaturji bilgisinin olması gerektiğini ifade etmektedir.

Birkiye, tiyatro metinlerinin sadece günlük konuşma diyaloglarından ibaret olarak algılanıyor olmasının bir yanılgı olduğunu, tiyatrodaki iyi bir diyalogun tıpkı şiir gibi duyulduğunu belirtmektedir. Tıpkı şiir çevirisi gibi, tiyatro metnindeki diyalogların çevirisinin de oldukça zorlu ve emek isteyen bir süreç olduğunu ifade eden yönetmen, bunun başlıca sebebinin tiyatro metnindeki diyalogların birçok simge, imge ve alt metin barındırıyor olmasına bağlamaktadır (2015).

Tiyatro çevirisinde 'sahnelenebilirliğin' söz konusu olabilmesi için Birkiye, çevirmenin erek dilde kullanmayı seçtiği kelimelerin hem erek kültürle hem de kaynak metin yazarının dünyasıyla uyumunun büyük önem taşıdığını vurgulamaktadır. Tiyatro sanatı 'görme' eylemi üstünedir. Bu sebeple tiyatro

³⁶ Röportajın tamamı bu çalışmanın ekleri arasında yer almaktadır. Bkz. Ek 2- Röportaj Tarihi: 23 Şubat 2015, İstanbul.

metninin ve çevirisinin, yönetmenin ve oyuncunun zihninde tıpkı fotoğraflar gibi canlanabilecek nitelikte olması gerekmektedir. Yönetmen, 'sahnelenebilir' bir dil oluşturabilmek için hangi sözcüklerin hangi durumlarda kullanılacağına dair bir sezgiye sahip olunması gerektiğini ileri sürmektedir:

Tiyatro her sanat dalında olduğu gibi yaşamın konsantre edilmiş bir biçimidir. Tüm fazlalıklar atılmıştır. Bu yüzden tiyatro sahnesinde iç aksiyon gibi, dış aksiyon da normal hayattan daha hızlıdır. Karakterler ve olaylar normal hayattakinden daha hızlı bir değişim geçirirler. Bir durumdan diğer bir duruma, bir istekten diğer bir isteğe daha hızlı geçilir. Dilin de bu değişime, zamanlamaya ve bu hızlandırılmış gerçeklikten doğan tutarsızlığa izin vermesi gerekir (2015).

Tiyatro metninin yönetmen için sadece bir teklif niteliğinde olduğunu belirten Mehmet Birkiye, yine de 'tiyatro bilmeyen' bir çevirmenle çalışmanın imkânsızlığını vurgulamaktadır. Örneğin **Sessizlik** metnini sahneye koyarken, yönetmen ve çevirmen Serdar Biliş'in çevirisinin rejinin yapısını ve ritmini oluşturma sürecine çok önemli bir katkı sağladığını ifade etmektedir. Birkiye tiyatro çevirisini, yabancı dil bilgisinin yanı sıra, tiyatro bilgisi de olan bir çevirmenin yapmasının, sahnelenebilir bir metin oluşmasında vazgeçilmez bir unsur olduğunun altını çizmektedir (2015).

Tiyatro çevirisinde hedef kültürde alımlanması güç olabilecek dinsel, kültürel ya da tarihsel öğelerin çeviride düzeltilmemesi ve olduğu gibi bırakılmasını, eğer yapılacaksa böyle müdahalelerin sahneleme aşamasına bırakılması gerektiğini belirten Birkiye, sahneleme aşamasında metinde sadeleştirme anlamında bir gereklilik duyulması hâlinde çevirmenle iş birliği kurulabileceğini ifade etmektedir. Kısacası Birkiye yönetmenin görevlerinden birisinin de tiyatro metninin erek kültüre nasıl aktarılacağına karar vermek olduğunu ileri sürmektedir:

Çevirmen hedef kitlenin kim olacağı kaygısını taşımadan çevirisini yapmalı. Onun amacı yazarın üslubunu, tarzını, dilini, simgesel dünyasını ve yarattığı imgeleri kolay, anlaşılabilir, akıcı bir Türkçeye verebilmek ve 'oyunabilir/sahnelenebilir' bir metin üretmek olmalı. 'Oyunabilir/sahnelenebilir' metin derken, değişimlere imkân sağlayan nitelikte bir metinden bahsediyoruz (2015).

Mehmet Birkiye'nin **Sessizlik** oyununu sahneye koyarken deneyimlediği gibi, yönetmenin kaynak dile (bizim örneğimizde İngilizceye) hâkim olması, kuşkusuz yönetmene kaynak ve erek metin arasında karşılaştırma yapma imkânı tanımakta, sahnelenecek metin üzerine çalışırken çevirmenin kararlarından bağımsız ya da farklı kararlar alma özgürlüğü sağlamaktadır. Buna rağmen Birkiye, yönetmen kaynak dili biliyor olsa bile, sahneleme esnasında kaynak dile hâkim bir dramaturg ile çalışmanın gerekliliğini savunmaktadır, çünkü “metinde bir boşluk, bir eksiklik olduğunu tespit etmek ve yönetmeni uyarmak dramaturgun görevidir” (2015).

Bunun yanı sıra gerekli durumlarda yönetmenin çevirmene danışması gerektiğini ifade eden Birkiye, çevirmenin bütün provalarda bulunmasına gerek olmadığını, bunun yerine arada sırada provalara katılabileceğini ya da sadece yönetmenle çevirmenin iletişimde kalmasının yeterli olabileceğini belirtmektedir. **Sessizlik** metninin çevirisi için böyle bir ihtiyaç doğmamış, fakat geçmişte yönetmenin sahnelediği oyunlarda ihtiyaç duyulduğu zaman Birkiye metnin çevirmeni ile mutlaka iletişime geçmiştir (2015).

Sessizlik oyunu sahnelenirken çeviri metne pek fazla müdahale edilmemiş, fakat kaynak metinde de bulunmayan bazı ufak eklemeler yapılmıştır. Yazarın oyundaki Ymma ve Agn s karakterlerinin şarkı söylediğini, fakat söyledikleri şarkının ne olacağını belirtmediği iki bölüm bulunmaktadır. Yönetmenin isteğiyle bu iki bölüm için, dramaturg Melih Korukçu tarafından yazılan sözler Çağrı Beklen tarafından bestelenmiştir. Karakterlerin içinde bulunduğu durum ve ruh hali gözetilerek yazılan şarkı sözleri sonradan başka dillere çevrilmiştir. Ymma'nın (Normandiya'dan gelen bir prenses) şarkısının Latinceye çevrilmesinin nedeni dönemin Fransız aristokratlarının Latince kullanmaları, Agn s'in (Ymma'nın hizmetçisi) şarkısını Fransızcaya çevrilmesinin nedeni ise sınıf ayrımını vurgulamak olmuştur. Bunun yanı sıra şarkılar Türkçe söyleniyor olsa, karakterlerin oyunun sonunda açıklığa kavuşan hikâyeleri anlaşılacağından şarkı sözleri yabancı dile çevrilmiştir (2015).

Mehmet Birkiye, **Sessizlik** oyunun tanıtım kitapçığında ‘anlama ve anlatma’ kavramlarının sahneleme açısından öncelik taşıdığını ifade etmektedir (2013: 14). Bunun yanı sıra tiyatrodaki gerçekliğin, asıl gerçekliğe sadece bir gönderme niteliğinde olabileceğini, metnin gerçek olanı tüm yönleriyle ortaya dökmeye çalışması durumunda yapılanın tiyatro sanatının sınırları dışına çıkıp, politika, felsefe ya da tarih anlatıcılığı vasfına bürünebileceğini belirtmektedir. Yönetmenin tiyatro metinleri için, “bütünlüğün içinde bir gerçekliği ima eder, biz de o gerçekliğin orada olduğunu biliriz, en azından sezeriz” (2015) ifadesinden yola çıkarak, aynı sorumluluğun tiyatro çevirisi için de geçerli olması gerektiğini söyleyebiliriz.

Birkiye, Shakespeare ya da Çehov gibi oyun yazarlarının klasikleşmiş eserlerini sahneye koyacağı zaman, oyunun Türkçeye aktarılmış bütün çevirilerini, varsa başka dillere yapılmış çevirilerini; kaynak metinle birlikte bilmediği diller için ekipte söz konusu dilleri bilenlerden yardım alarak karşılaştırdığını ve sahnelemeye en uygun metni referans metin olarak kullandığını belirtmektedir. Referans olarak kullanabileceği çeviri metni seçerken, anlamın birebir aktarılmasına değil, anlamın teatral gerçekliğe gönderme yapar nitelikte olmasını önemseydiğini ifade etmektedir (2015).

3.3. DRAMATURG

Mehmet Birkiye’nin de vurguladığı gibi bir çevrilmiş bir tiyatro metni sahnelenirken, çevirmen ve yönetmenin yanı sıra ekipte kaynak metin ve çeviri metni karşılaştıracak, çevirmenin kararlarını analiz edip gerektiğinde düzeltmeler, eklemeler veya çıkarmalar yapılması için yönetmene yol gösterebilecek bir dramaturgun varlığı son derece önemlidir (2015). Bu yüksek lisans çalışması da tiyatro çevirisinin, çevirmenin masa başında tek başına noktalayabileceği bir eylem olmaktan öte sahneleme süreci sırasında devam eden değişikliklere ve ekip çalışmasına açık bir eylem olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla Moira Buffini’nin **Sessizlik** oyunu, 2012-2013 sezonu için İstanbul Devlet Tiyatrolarında sahnelenirken ekibin dramaturgu olan Melih Korukçu ile tiyatro çevirisinde

uzmanlık konusunda düşüncelerini öğrenmek amacıyla bir görüşme gerçekleştirdik.³⁷

Melih Korukçu, yazınsal her eserin çevirisinde olduğu gibi tiyatro çevirisinde de türün gerektirdiği yazınsal özelliklere hâkim olmak gerektiğini belirtirken, tiyatro dilinin barındırdığı şiirsel özelliklerin de çeviri sırasında göz önünde bulundurulmasının önemli olduğunu ifade etmektedir (2015).

Korukçu tiyatro metninin diğer yazınsal türlerden ayrılan bir yönünü de vurgulamaktadır; Türkiye'deki üniversitelerde edebi yazarlık bölümleri yokken, dramatik yazarlık ve tiyatro yazarlığı bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümlerin açılmasının sebebi de dramatik yazarlığın teknik bir iş olmasından doğan ihtiyaçtan ileri gelmektedir. Dolayısıyla tiyatro çevirisi yapan bir çevirmenin de sahnelenebilirliğin ön planda olduğu bu özel tiyatro dilini anlayabiliyor ve kullanabiliyor olması gerekmektedir. Korukçu'ya göre çevirmenin tiyatro dilini bilmesi için öncelikle dramaturji bilgisinin olması şarttır. Ancak bu şekilde tiyatro diline sahip, sahnelenebilir bir çeviri üretmek mümkün olabilmektedir.

Korukçu, tiyatroda diller arası çevirinin yanı sıra kültürel kodlamaların da çevirisinin yapılması gerektiğini ifade etmektedir. Örneğin yıllar önce yazılmış bir tiyatro metni günümüzde tekrar sahnelenecekse, bu metnin de güncel dile çevrilmesi gerekmektedir. Bir tiyatro metni sahneleneyeceği zaman, sosyal ve toplumsal koşulların gözetilmesi gerektiğinden, tiyatro çevirisine de aynı kültürel kodlama görevi yüklenmelidir (2015).

Korukçu, üstüne çalıştığı tiyatro metni hâkim olduğu bir dilde yazıldıysa (yani İngilizce) mutlaka kaynak metni de okuduğunu, eğer kaynak dili Türkçe çevirilerin yanı sıra, eğer varsa İngilizce çevirilerini de okuduğunu ve sahneleme süreci boyunca yanında bulundurduğunu belirtmektedir. Metinde sahnede uyumsuzluğa sebep olan herhangi bir sorunla karşılaşıldığında, bir dramaturg olarak

³⁷ Röportajın tamamı Ekler bölümündedir, Röportaj Tarihi: 06 Mart 2015, İstanbul.

başka çeviriler aracılığıyla sorunun çeviriden mi yoksa yazarın gözden kaçırdığı ya da günümüzdeki teatral dille uyuşmayan bir şeyden mi kaynaklandığını tespit etmenin önemini vurgulayan Korukçu, dramaturgun oyun seyirciyle buluşuncaya dek provalarda seyirciyi temsil eden kişi olduğunu ifade etmektedir.

Korukçu, tiyatro çevirisinin oyunun dramaturjisine ne derece etkisi olduğunu anlatmak amacıyla, Çehov'un **Vişne Bahçesi** oyununun Türkiye'deki yaygın sahnelenme biçimini örnek vermektedir. Çehov, **Vişne Bahçesi**'nin bir komedi oyunu olduğunu söyler, ama oyun Türkiye'de çoğunlukla dram türünde sahnelenmiştir. Korukçu bunun sebebinin mevcut çevirilerin dilinden ve sahneleme sırasında sadece bu çevirilerin referans alınmasından kaynaklanmış olabileceğini belirtmektedir. Bu yüzden dramaturgun oyunun nasıl yorumlanacağı konusunda yönetmene hizmet edecek unsurları saptaması ve metnin içerdiği seyircinin algısını etkileyebilecek potansiyeller konusunda yönetmene bilgi vermesi gerekmektedir (2015).

Korukçu, masa başında çalışırken problem gibi görünmeyen bazı şeylerin ancak sahneye taşındığında sorun teşkil etmesini, metnin "kütüphanede durduğu gibi durmaması" olarak tanımlamaktadır. Böyle durumların önüne geçmek içinse dramaturgun çevirmenle iş birliği içinde çalışması gerektiğini vurgular. Türkiye'de henüz böyle çalışma ortamlarıyla pek karşılaşılmasa da Almanya gibi köklü tiyatro geleneğinin bulunduğu ülkelerde, yönetmen, çevirmen ve dramaturg işbirliğinin yaygın ve alışılmış bir çalışma düzeni olduğu görülmektedir (2015).

Tiyatro çevirisinin tam anlamıyla, ancak sahnede şekillenebileceğini savunan Korukçu, karakterlerin prova sürecinde ete kemiğe bürünerek yeniden oluşturulduğunu belirtmektedir. Konuşmalarından davranış alışkanlıklarına varıncaya kadar bu karakterleri ancak sahneleme sürecinde tanımak mümkün olmaktadır. Korukçu son olarak Umberto Eco'nun bir metne üç farklı açıdan bakan "niyet [intentio]" kuramı açısından, tiyatro metnini ele almaktadır. Yazarın metni yazarken bir niyeti vardır, oyuncuya ve seyirciye söylemek istediği şeyler vardır.

Metnin de yazara rağmen, bağımsız olarak bir niyeti vardır. Bir de seyircinin niyeti vardır ve sadece kendi niyeti doğrultusunda algılar izlediği metni. Korukçu tiyatro metni söz konusu olunca bu niyetlere yönetmenin ve çevirmenin niyetlerinin de ekleneceğini ileri sürmektedir (2015).

3.4. OYUNCULAR

Araştırmamızda tiyatro oyuncularını da tiyatro çevirisinde birer eyleyen olarak nitelendirildiğinden öncelikle kaynak ve çeviri metnin yanı sıra sahnelenen metnin de karşılaştırıldığı bir tablo oluşturuldu. Ardından 2012–2013 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Sessizlik** oyununda rol alan oyunculara bu tablo gönderilerek, sahnelenme sürecinden yapılan değişikliklerin nedenleri ve değişiklik talebinde bulunanın kim olduğu (yönetmen, dramaturg ya da oyuncunun kendisi) soruldu. Bahsi geçen tablo³⁸ tezin beşinci bölümünde incelenmektedir ve bu tablodan elde edilen veriler, oyuncuların sahnelenen metne katkılarını yansıtmaları açısından önemlidir.

³⁸ Bkz: EK-5: Çeviri Metin / Sahne Metni Karşılaştırma Tablosu.

4. İNCELEME METNİ: MOIRA BUFFINI, SILENCE [SESSİZLİK]

4.1. KAYNAK METİN YAZARI

Oyun ve senaryo yazarlığının yanı sıra, yönetmenlik ve oyunculuk yapan Moira Buffini 1965 yılında Carlisle’da İrlandalı bir ailenin kızı olarak dünyaya geldi. 1983-1986 yılları arasında London Üniversitesi, Goldsmiths Koleji’nde İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Drama eğitimi aldı. Ardından, Welsh Müzik ve Drama Kolejinde oyunculuk eğitimi aldı.³⁹

Maddy Costa’nın 13 Aralık 2007 tarihinde **The Guardian** gazetesinde Buffini ile yaptığı röportaj, yazarın hayatıyla ilgili pek çok ipucu edinmemizi sağlamaktadır.⁴⁰

Costa’nın aktardıklarını özetlemek gerekirse, Moira’nın tiyatro tutkusu çocukluktan başlar. Hemşirelik yapan annesinin hastalarından biri olan ve o yıllarda Manchester’daki Royal Exchange Theatre’da sanat yönetmenliği yapan Michael Elliot’un verdiği ücretsiz tiyatro biletleri sayesinde, Moira ve kız kardeşleri dünya tiyatrosundan klasik ve modern birçok oyun izleme şansı bulurlar. Kariyerine oyunculukla başlamış olsa da Buffini yoluna bir oyun yazarı olarak devam eder. Costa ile yaptığı röportajda, kendini “takıntılı bir yazar” olarak tanımlayan Buffini bütün ergenliğini günlük karalayarak geçirdiğini, o yıllarda hayatının yerine günlüğünü koyduğunu belirtir. 20’li yaşlarının başında Royal Welsh College’da okurken bu alışkanlığına tepki duyup, kendini tek bir kelime bile not etmemeye zorlamıştır: “Alışveriş listesi bile yazmıyordum. Dönüp o günlere bakıyorum da ne kadar harika zamanlardı, çünkü gerçekten de yaşadığımı hissediyordum” (Costa, 2007).

³⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Moira_Buffini (Erişim Tarihi: 16/7/2014) .

⁴⁰ Costa, Maddy. The Guardian. **Moira Buffini ile Röportaj**. 13 Aralık 2007. <http://www.theguardian.com/stage/2007/dec/13/theatre2> (Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2014)

Buffini ve drama eğitmenliği yapan eşi Martin, oyunculuk okulunda tanışır. Beraber Londra'nın güneyine taşındıklarında, hayat mücadelesi Moira'yı yazarlığa yönlendirir: “Evinizin salonu oyunculuk yapmanız için uygun olmayabilir, ama yazı yazabilirsiniz,” diyerek tanımlar oyunlarının doğduğu atmosferi (Costa, 2007).

Moira Buffini oldukça kısa bir zaman içinde yazdığı oyunlarla dikkat çekici bir başarı elde etmiştir. 1992 yılında Anna Reynolds ile birlikte yazdığı **Jordan** adlı oyun 'Yazarlar Birliği (Writers' Guild)' ödülleri ana akım dışı oyunlara verilen 'Fringe'⁴¹ ödülüne layık bulunurken, Buffini de bu oyunda gösterdiği performansla **Time Out Dergisi** tarafından ödüllendirilmiştir. 1997 yılında Soho Tiyatrosu'nda sahnelenen **Gabriel** adlı oyunu LWT (London Weekend Television) tarafından, sahnelenmekte olan en iyi oyunlar için verilen (Plays on Stage Award) ödülüne değer bulunur.

1999 yılında Buffini **Silence** adlı oyunuyla kadın oyun yazarlarına verilen, İngiliz dilinde yazılmış en iyi oyun ödülü olan 'Susan Smith Blackburn Ödülü'nü kazanır. Çalışmamızın içinde inceleme metni olarak ele alınan bu oyun, **Sessizlik** adı altında, Serdar Biliş'in çevirisi ve Mehmet Birkiye'nin rejisiyle 2012- 2015 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir.

Buffini'nin sıklıkla altını çizdiği konulardan biri olan 'toplumsal cinsiyet' problemi **Sessizlik** oyununda da karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal ve geleneksel kimliklere oyunlarında farklı bir bakış açısıyla ve eleştirel bir üslupla yaklaşan Buffini'yi bu konuya ısrarla eğilmeye teşvik eden unsurlardan biri de birçok alanda olduğu gibi sanat dünyasında da yaratıların hâlâ cinsel kimliklere dayanan figürlerle kısıtlanıyor oluşudur. Buffini yazarlık hayatındaki en garip diyaloglardan birini, genç bir erkek yönetmenle yaşadığını anlatır. Yönetmen, yazarın kadın odaklı konu seçimlerini eleştirip “dünya esasında baba-oğul ilişkisi üstüne kuruludur” diye fikrini

⁴¹ 'Fringe' dünyanın en büyük sanat festivallerinden biri olan 'Edinburgh Festivali'nin diğer adıdır, (<https://www.edfringe.com/>) ve aynı zamanda İngiltere'de ana akım dışı oyunları tanımlamak için kullanılır. http://en.wikipedia.org/wiki/Fringe_theatre (Erişim Tarihi: 16/7/2014).

belirttiğinde, Buffini şaşkınlıktan sadece “Öyle mi?” diye yanıt verebildiğini belirtir. Yazar babasını bir araba kazası sonucu kaybettiğinde sadece dört yaşındadır, o sırada hamile olan annesi bir daha hiç evlenmemiş ve çocuklarını yalnız yetiştirmiştir. Moira genç yönetmen karşısında yanıtsız kaldıktan sonra hissettiklerini şu şekilde dile getirir: “Gerçekten çok rahatsız olmuştum. Baba-oğul ilişkileri hakkında hiçbir fikrim yoktu, peki bu durumda benim ‘dünyam’ boşu boşuna mı dönüyordu yani?”. Buffini yazdığı oyunlarda işte bu kendine özgü ve genel geçer olanla pek denk tutulamayan dünyayı ortaya koymaktadır. Yazar içindeki anlatma güdüsünü şu sözlerle ifade eder: “Dünyadaki hiçbir şey net değil, gelecek de her zaman güllük gülistanlık değil. Ben çalışmalarında işte bu gerçekliğin peşinden gidiyorum, bu belirsizliğin” (Costa, 2007).

Güçlü kuvvetli kadın kahramanlar ve onların ilham dolu, cesur hikâyelerin Buffini’nin kaleminden çıkan eserlerin en belirgin ortak özelliği olduğu söylenebilir. **Sessizlik** oyunundaki Ymma, Silence ve Agnes karakterleri de, erkek egemen ortaçağ dünyasında kendi kaderlerine üstün gelen bu kadınlardandır. Buffini oyunu İrlandalı bir hemşire olan ve “çok güçlü bir kadın” olarak tanımladığı annesi Susan’a atfetmiştir. Annesini yıllar geçtikçe daha çok takdir ettiğini söyleyen yazar, hayranlığını “Yas tutan dul kadın rolünü katiyen kabul etmiyordu, çocuklarının her istediğini başaracağına tereddütsüz inanırdı, onları yalnız başına büyötmek zorunda kalmasına rağmen...” sözleriyle ifade etmektedir (Costa, 2007).

1990’ların sonunda İngiltere’de önce edebiyatta, sonra sırasıyla sinemada ve müzikte 'In-Yer-Face' adında yeni bir anlayıştan söz edilmeye başlanmıştır. Tiyatroda kavramsal olarak ele alınmaya başlanması ise İngiliz tiyatro eleştirmeni ve akademisyen Aleks Sierz’in 2001 yılında yayımlanan 'In-Yer-Face Theatre'⁴² adlı kitabıyla birlikte popülerlik kazanmıştır. Agresif, kışkırtıcı, alışılmadık olanla yüz yüze getiren anlamları içeren bu yeni akımla birlikte, tiyatro oyunlarında şiddet, müstehcenlik içeren ve seyirciyi sarsan öğeler kullanılmaya başlanmıştır. Moira Buffini’nin oyunlarındaki üslup, modern hayat vahşetlerini sorgulayan ve

⁴² Bkz. Aleks Sierz. **In-Yer-Face Theatre: British Drama Today** (Faber, 2001)

sansürsüzce sergileyen bu yeni akımla pek de bağdaşmamaktadır. Yazarın oyunlarının ilk başlarda pek ilgi görmemesinin nedeni çağdaşı olan yazarların takip ettiği bu yeni akımı benimsememiş ve modası geçmiş dönemlere ait ya da kimsenin artık hatırlamadığı yerlerde geçen oyunlar kaleme almış olmasıdır. Fakat zamanla Buffini'nin oyunları Royal Shakespeare Company (RSC) ve National Theatre gibi büyük sahnelere kadar taşınmıştır (Costa, 2007).

2001'de RSC'de **Loveplay** adlı oyunu sahnelenir. 2003'te ise, önce National Theatre'da sahnelenen, daha sonra da İngiltere'nin Broadway'i olarak değerlendirilen West End sahnelerine taşınan **Dinner** adlı oyunu 'Olivier Ödülleri'nde En İyi Komedi Oyunu için aday gösterildi. **Dinner** ülkemizde de 2009 senesinde, Ahmet Levendoğlu'nun çevirisi ve rejisiyle Tiyatro Stüdyosu tarafından **Şölen** adı altında sahnelenmiştir.

Buffini kendisine büyük bir başarı kazandıracak olan **Dinner** oyununu yazdığı ilk çocuğu Bridie daha 6 aylıktır. Yazarın oyun yazım sürecini “daha önce hiç böyle bir şey yaşamamıştım, sözler resmen kendiliğinden kağıda döküldü” diye anlattığı **Dinner**, National Theatre programına dâhil edildiğinde ise Buffini ikinci çocuğuna hamiledir ve provalara 6 haftalık bebeği Joe ile birlikte katılmak durumunda kalmıştır (Costa, 2007).

Dinner zirveye yükselse de, Buffini bir süre için tiyatro oyunu yazmaya ara verir. Bunun sebebini ise şöyle dile getirir: “Tiyatro için berrak bir zihin lazım, o da uykusuzluktan bende kalmamıştı. Oyun yazarak kazanabileceğiniz para ise, yazmaya devam edebilmek için çocuk bakıcısına vermeniz gereken parayı karşılamaya yetmiyordu bile”. 2007 yılında Almedia Tiyatrosu için yazdığı, bir Nikolai Erdman klasiği olan **The Suicide**'in uyarlaması **Dying For It** ile oyun yazarlığı kariyerine kaldığı yerden geri döner (Costa, 2007). Oyun ülkemizde 2012 senesinde **Ölümüne** adıyla, yine Mehmet Birkiye rejisiyle Kenter Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

Buffini özgün oyunları ile olduğu kadar yazdığı uyarlamalarla da ismini duyurmayı başarmıştır. **Dying For It** adlı oyunun ardından koreograf Will Tuckett ile Catherine Storr'un **Marianne Dreams** kitabını dans tiyatrosu için oyunlaştırmıştır. Gençler için kaleme aldığı **A Vampire Story** oyunu ise 2008 senesinde genç tiyatrolar ve okullar için İngiltere'de her yıl düzenlenen bir festival olan National Theatre Connections'ın bir parçası olarak sahnelenmiştir.

Aynı zamanda üretken bir senaryo yazarı da olan Buffini, 2010'da **Tamara Drewe** filmiyle beyazperdede adını duyurmuştur. 2011 yılında Charlotte Bronte'un **Jane Eyre** adlı romanını BBC için senaryolaştırmıştır. 2012 yılında ise kendi yazdığı **A Vampire Story**'i bir kez daha beyazperde için kaleme almıştır. Son olarak 2013 yılında, senaryosunu ve yönetmenliğini kendi üstlendiği **Father** adlı kısa film projesini hayata geçirmiştir.

Moira Buffini ayrıca 2003 yılında bir araya gelen, yeni nesil yazarları İngiliz tiyatrosu için büyük ölçekli, büyük sahneler ve kalabalık kadrolar için tasarlanmış oyunlar yazmaya teşvik eden Monsterists⁴³ olarak adlandırılan grubun da kurucu üyelerindendir. National Theatre tarafından da desteklenen Monsterists, yeni yazarlar tarafından üretilmiş, en ideal sahneleme olanaklarına sahip, yeni prodüksiyonların artmasını hedeflemektedir. Günümüzde küçük alanlarla sınırlanan, ancak az maliyet ve küçük kadrolarla varlığını devam ettirebilen tiyatro sanatı için yeni seçenekler doğmasını amaçlayan bu hareketi savunan yazarlar hem tiyatro seyircisi hem de tiyatro sanatçıları için ilham verici, etkileyici ve şaşırtıcı projeler üretilmesi için öncü olmaya çalışmaktadır.

Moira Buffini'nin şimdiye dek kaleme aldığı tiyatro oyunları ve senaryolarının kronolojik listesi şu şekildedir:

⁴³ Monsteristler ve manifestoları için bkz: <http://www.theguardian.com/stage/2005/jun/27/theatre>, <http://www.theguardian.com/stage/2005/nov/17/theatre2> (Erişim Tarihi: 16/7/2014).

-Tablo 3-

Moira Buffini'nin Eserleri	
Tiyatro Oyunları	Filmografisi
- Jordan (1992) - Gabriel (1997) - Blavatsky's Tower (1998) - Silence (1999) - The Games Room (2000) - Loveplay (2001) - Dinner (2002) - Dying For It (2007) - Marianne Dreams (2007) - A Vampire Story (2008) - Welcome to Thebes (2010) - Greenland (2011) - Handbagged (2013) - wonder.land (2015)	- Marianne Dreams (2007) - A Vampire Story (2008) - Handbagged (2010) - Tamara Drewe (2010) - Jane Eyre (2011) - Byzantium (2013) - Father (kısa film) (2013) - Viceroy's House (2016)

4.2 KAYNAK METİN

Sessizlik metni, korku ve belirsizlik dolu Orta Çağı andıran bir tarihsel arka plana sahip, gerçek ve hayalin iç içe geçtiği bir oyundur. Ağabeyi tarafından sürgüne yollanan inatçı ve isyankâr Normandiyalı Ymma ve acımasız istilalarla nam salmış Vikinglerin soyundan gelen Cumbria Lordu Silence, İngiltere kralı Ethelred tarafından zorla evlendirilir. Sırlarını ‘sessizlik’i erdem bilerek saklayan iki kadın kahraman kendi özgürlükleri ve hayatları için mücadele ederken, yakın çevrelerinin ve hatta bir ülkenin kaderine yön vereceklerdir.

Ülkemizde de 2012- 2015 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından Mehmet Birkiye rejisiyle sahnelenen **Sessizlik** tiyatro seyircisi tarafından büyük ilgi görmüştür. Gerek Dünyada gerek Türkiye’de; gazetelerde, dergilerde ve sosyal medyada, profesyonel eleştirmenlerin yanı sıra tiyatro seyircisi tarafından yazılmış birçok değerlendirme bulunmaktadır.

Devlet Tiyatrolarındaki sahnelemede oyunun dramaturgisini üstlenen M. Melih Korukçu, **Sessizlik**’i “dramatik yapısı son derece güçlü kurulmuş” bir oyun olarak nitelendirmektedir. Korukçu, oyunun “Her ne kadar karanlık çağ İngiltere’inde geçiyor olsa da insanlığın en eski sorularından biri olan “ben kimim” sorusunu, kim olmadığımız üzerinden, bedene yüklenen anlamların kimliği oluşturduğu savını çürüterek tartışmaya açtığını ” ileri sürmektedir:⁴⁴

Oyunun temel çatışması, doğayı, kaotik ve sezgisel olanı işaret eden Dionisyak olan ile aklı, mantığı, kültürü ve düzeni, dolayısıyla erki işaret eden Apollonik olanın çatışmasıdır. Dramatik olay kadının kendi bedeni üzerinde söz hakkına sahip olmayışı ve bununla baş etmek için sessizliği kullanışı üzerine oturtulmuşsa da iktidar ve tek tanrılı dinlerin beden üzerindeki kontrolünün birey ve kimliği üzerindeki çatışmalarıyla da desteklenmiştir. Bu temel çatışma belli başlı düzlemler üzerinden yürütülmüştür. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Doğa ve Kültür düzlemi, Birey ve Erk düzlemi, Anaerkil ve Ataerkil düzlem, Tek tanrılı dinler ve Paganizm düzlemi, Cinsel kimlikler ve Beden düzlemi (Korukçu, 2012: 18).

Korukçu oyundaki karakterlerin cinsiyet ve otorite dengelerini, “erkeğin aslında bir kadın olabileceği; kadının aslında bir erkek olabileceği, güçlü, yapılı bir erkeğin hassas ve kırılgan olabileceği; çelimsiz ve zayıf bir bedenin gaddar ve şiddet düşkünü bir benliği içerebileceği” çıkarımlarıyla çözümlemektedir. Korukçu’ya göre oyunun iskeleti “bedeni denetlemeye çalışmanın nafi bir çaba olduğu ve doğal olanı normlara sokmanın er ya da geç iflas edeceği; tüm bu nedenlerle insan olmanın aslında bir bedenle değil, içsel benlikle ilgili olduğu” ana fikrine dayanmaktadır (2012: 19).

Korukçu’nun metne ilişkin çözümlemesi yazarın metni nasıl bir altyapıya dayandırıldığını ve metnin akışında ustalıkla dokuduğu toplumsal, kültürel ve ahlâki

⁴⁴ Bkz. EK- 4: Sessizlik Oyun Tanıtım Kitapçığı, s.18-19.

eleştirileri anlamamızda kılavuz niteliği taşımaktadır. Metnin kaynak ve erek dizgede nasıl alımlandığına göz attığımızda ise, en çok 'toplumsal ve cinsel kimlik' eleştirilerinin dikkat çektiğini fakat metnin farklı yorumlara da açık ve esnek bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz.

Örneğin **Sessizlik**'i İngiltere'de Somerville'de sahneleyen Serah Rose Roth, bu oyunu seçme nedenini açıklarken, oyunun özüne yönelik şunları söylemektedir:

Oyunun odak noktası her ne kadar cinsel kimlik ve kadınların gücü –ve güçsüzlüğü- ise de gerek kadınların, gerekse erkeklerin öyküleriyle örülmüş bir takım oyunudur. Oyunda her biri yaşamda bulundukları yerde olmayı isteyip istemediklerini sorgulayan birbirinden çok farklı yapıdaki altı kişinin yol hikâyesi işlenir. Bu kişilerin hepsi de kim olduklarını, nerede bulunduklarını ve dünyalarını değiştirmek (ya da o dünyayı yönetebilmek) için ne yapmaları gerektiğini araştırırlar.⁴⁵

Roth'un metin çözümlemesinin bireylere dayatılan toplumsal kimlik ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine odaklandığını söyleyebiliriz. Gerçekten de oyun kahramanlarının hiçbirisi kendisine dayatılan toplumsal rollerden ve bu rollerin gerektirdiği sorumluluklardan memnun değildir. Bir de buna toplumsal cinsiyet rolleri ve bununla ilgili karmaşa eklenince durum daha da çetrefilli hale gelmektedir. Bu eleştirel öğeler Antik Çağ tiyatrosundan beri kullanılmakta olan motiflerle vurgulanmaktadır. Yanlış anlaşılmalara sonucu ortaya çıkan sorunlar, utandırıcı durumlar, hayati hatalar, norm karşıtı sürprizler; örneğin prenses Ymma'nın bir erkekle evlendiğini sanırken kocasının ergen bir kız olması gibi; komedi öğesini besleyen motifler arasında sayılabilir.

Oyunda cinsel ve dini değerler sorgulanırken oldukça hassas, alaycı hatta çok anlamlı değerlendirilebilecek bir üslup kullanılmaktadır. Metnin varoluşsal yorumları da oldukça dikkat çekicidir. Buffini, İskandinav (Nors) kozmolojisinde dünyanın sonunun geleceğini ve sonra yeniden hayatın başlayacağını rivayet eden '**Ragnorak**' efsanesini ve Hristiyanlıktaki '**Kıyamet Günü**' tasvirini incelikle ve esprili bir dille

⁴⁵ Aktaran: Seçkin Selvi, **Milliyet Sanat**, 23 Mart 2013.

bkz: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/seckin-selvi/dort-basi-m-mur-bir-oyun/1669>

karşılaştırmaktadır. İskandinavlar kıyametin bir kış gibi dünyaya çökeceğine inanmışlardır, çünkü her kış dünyanın sonu gelmiş gibidir ve her seferinde güneşin yeniden doğmasıyla kış sona ermektedir. Silence karakteri de erdeminin ve fedakarlıklarının karşılığını Ragnorak'ta tasvir edildiği gibi yeni bir hayata başlayarak, diğer bir deyişle yeniden doğarak almaktadır.

Radikal gazetesinde yayınlanan değerlendirmesinde Bahar Çuhadar, oyun hakkında düşüncelerini şöyle dile getirmektedir:

Sessizlik, tek tanrılı dinlerin hâkim olduğu, ataerkil kısır düzene, bireye kendi bedeni ve hayatı üzerinde dahi söz hakkı bırakmayan iktidara karşı, kadından ve doğadan yana duran bir metin. Erkek olarak yetiştirilip 'özgürlüğünü' almış Lord Silence ile salt bir 'dişi' olarak görülen prenses Ymma bir düzlemde; başlarda Pagan inancını lanetlerken sonunda dini sorgular hale gelip kendini doğaya, aşka, özgür düşünceye bırakan papaz Roger başka bir düzlemde kadından ve doğadan yana yorumu güçlendiriyor. Buffini'nin metninin çarpıcılığı, tüm bunları Orta çağ atmosferine kurduğu çağdaş bir masalla, taze bir dille, günümüzden tat taşıyan esprilerle, düzlemleri arasında geçişkenlik kurarak ve merak duygusunu diri tutarak yapmış olmasında.⁴⁶

Çuhadar bu ifadesiyle metni kahramanları ve ele aldığı konular açısından çeşitli düzlemlerde değerlendirirken, dolaylı olarak çevirinin başarısına da dikkat çekmektedir. Tiyatro metninin seyirciye “taze bir dile sahip”, “günümüzden tat taşıyan espriler” barındıran bir metin olarak ulaşmasında kuşkusuz çevirmenin de payı büyüktür. Bu değerlendirme öncelikle çevirmenin, sonrasında da sahneleme aşamasındaki tüm ekibin metnin anlaşılabilirliğini sağlayacak bir aktarım gerçekleştirebildiğini göstermektedir.

Oyunun sahneye konulduğu dönemde İstanbul Devlet Tiyatrosu müdürü olan Şakir Gürzumar **Sessizlik** oyun broşüründe yer alan yazısında, oyunu günümüzde hâlâ toplumsal sorunlar başlığı altında yer alan kadın haklarına dikkat çekmesi bakımından önemli bir seçim olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda Gürzumar

⁴⁶ Çuhadar, Bahar. **Radikal Gazetesi**, 01.05.2013. Bkz: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/bahar_cuhadar/dtden_feminist_bir_masal-1131729

Sessizlik metninin Devlet Tiyatrolarının genel misyonuna uygun bir metin olduğunu belirtirken, sahnelenme gerekçesini de şu sözlerle özetlemektedir:

2012-2013 Tiyatro Sezonu dünyanın ve ülkemizin bulunduğu sıkıntılı ortamda, belirsizliklere rağbet etmeden, kararlı bir ruh haliyle başladı. Bu çalkantıları göz ardı etmeden hem yerli, hem de evrensel bakışlara göz atan, temel insanlık sorunlarını ve çatışmalarını irdeleyen, Devlet Tiyatrosu'nun temel misyonu olan klasikleri olduğu kadar öncü metinleri de izleyiciyle buluşturacak, farklı tiyatro tatlarını içeren bir repertuvar hazırladık. Bu repertuvarın ana eksenlerinden birini de her sene olduğu gibi 'kadın' olmak üzerinden kurguladık. Çünkü kadınların söylenmemiş tarihinin, erkekler üzerinden anlatılan insanlığın yarım kalan öyküsünü tamamlayan en önemli parça olduğu kanısındayız (2012).⁴⁷

Nitekim oyunun adı da toplumumuzda kadın hakları karşısındaki genel tavrı doğrudan yansıtmaktadır. Eleştirmen Üstün Akmen'in "İrademiz dışında dayatılan yazgılar karşısındaki sessizliği, tarihte 'felaketler ve zorluklar' dönemi olarak tanımlanan Orta Çağ İngiltere'sinde tartışan bir kara komedi"⁴⁸ olarak nitelendirdiği oyunu rahatlıkla günümüze ve toplumumuza da adapte edebilirdik. Bir metnin erek kültürde böylesi paralel yansımalarla algılanabilecek bir nitelik taşımasını yine sahnelemedeki perspektifin ve çevirinin başarısına atfedebiliriz.

4.3 KAYNAK METNİN KATMANLARI

Bütün bu söylediklerimizden yola çıkarak kaynak metnin tematik olarak birey ve toplum çatışmasına, dayatılan toplumsal kimlik rollerine, bu rolleri içselleştiremeyen bireylerin trajikomik dramlarına, kadın haklarına ve cinsel çatışmalara dikkat çekiyor olduğunu söyleyebiliriz. Oyun arka plan olarak geçmiş bir dönemi ve geçmişe ait olduğu varsayılan toplumsal öğeleri kullanmaktadır. Bu tematik seçimler ve zaman-mekân ilişkisini katmanlara ayırdığımızda ise karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

⁴⁷ Gürzimar, Şakir. 2012-2013 Devlet Tiyatroları Sezon Açılış Yazısı- DT Arşiv.

⁴⁸ Üstün Akmen: <http://tiyatroelestirmenleribirligi.org/elestiri-yazilari/450-ortacag-dekorlu-kadn-eksenli-bir-kara-komedi-sessizlik>

- Tablo 4-

<u>OLAY ÖRGÜSÜNDE TEMEL İZLEKLER</u> • Zorunlu bir evlilik için İngiltere'ye (önce Centerbury, ardından Cumbria) götürülmekte olan, ülkesinden sürgün edilmiş Fransız bir gelin (Normandiya'lı Ymma) ve çocuk yaşta yönetici kimliğini üstlenmiş, cinsel kimliğinden habersiz büyümüş kendini erkek sanan genç bir kızın (Cumbria Lordu Silence) politik çıkarlar doğrultusunda evlendirilmesi. Farklı toplumlardan gelen ama kadın oldukları için baskıya uğrayan iki kadının kaderlerinin birleşmesi. • Yeni evlilerin, yeni evlerine refakatle götürülmesi. Yol şartları zorlaştıkça yolcuların gerçek kimlikleriyle yüzleşmesi. Geline sahip olmak isteyen kralın tüm ülkeyi ateşe vererek yeni evlilerin peşine düşmesi. • Toplumsal olarak günah kabul edilenle, evrensel ve doğal değerlerin çatışması. • Dinsel, toplumsal, cinsel kimliklerin çatışması.
<u>ZAMAN</u> • Siyasi olarak: Orta Çağ (yaklaşık olarak 10. yüzyıl), küçük feodal yapıların daha büyük feodal yapılar tarafından kontrol edildiği dönemler. • Dini olarak: Hristiyan muhafazakarlığının etkisini arttırdığı bir dönem. Hristiyanlık otoriteleri dışında hiçbir otoritenin tanınmadığı, diğer inançların suç sayıldığı bir dönem.
<u>MEKÂN</u> • Olaylar başlangıçta şato, odalar, at arabası gibi kapalı, sınırlı ve kuralların hâkim olduğu alanlarda gerçekleşiyor. • Hikâyede ve karakterlerde kırılmalar, dönüşümler açık alanlarda yaşanıyor. Karakterlerin doğada mahsur kalmasıyla sınırlar ortadan kalkıyor, karakterlerin ifadesi açıklığa kavuşuyor ve olaylardaki sır perdesi kayboluyor. • Oyunun sonunda kapalı mekâna geri dönülmesiyle birlikte yeni sınırlar ve sınırlar belirleniyor. • Coğrafi olarak: İngiltere toprakları, yani bir adada geçiyor hikâye.

Bu olay, mekân ve zaman katmanları, metin çevrilirken tema ve dil bağlamında izlenen stratejileri değerlendirmemize yardımcı olacaktır. Bu saptamaları yapmak çevirinin başarısını ve erek kültür üstündeki olası etkisini anlamak açısından önemlidir. Çünkü kaynak metnin arka plan olarak kullandığı zaman ve mekân, erek kültür seyircisine oldukça uzaktır ve seyirci kolaylıkla yabancılik hissine sürüklenebilir. Oysa sahneleme sırasında komedi unsuruyla birlikte eleştirel vurgular da erek kültür seyircisi tarafından rahatlıkla algılanabilmektedir. Bunun yanı sıra metindeki kahramanların toplumsal kimlik (rahip, kral, asker) ve toplumsal cinsiyet rolleri (kadın ve erkek, karı koca, vs.) ile ilgili karşıtlıklar da yansıtılmıştır. Çeviri metnin nasıl bir olası çözümlemeyle kurgulandığı ve sahneye nasıl aktarıldığı bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

4.4 EREK KÜLTÜR SAHNESİNDE SESSİZLİK

Daha önce de değinildiği üzere Buffini'nin **Silence** oyunu, **Sessizlik** adı altında Mehmet Birkiye rejisiyle ilk kez 28 Aralık 2012 tarihinde⁴⁹ İstanbul Devlet Tiyatrolarında sahnelenmiş ve 2015 senesine kadar sahnelenmeye devam etmiştir. **Sessizlik** oyunu sahnелendiği süre boyunca hem seyirci hem tiyatro otoriteleri tarafından büyük ilgi görmüş ve gerek ekip gerekse oyun birçok ödüle layık görülmüştür. Oyunun künyesi ve aldığı ödülleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Tablo 5-

İSTANBUL DEVLET TİYATROLARI “SESSİZLİK” OYUNU KÜNYESİ	
YAZAN:	Moira Buffini
ÇEVİREN:	Serdar Biliş
YÖNETEN:	Mehmet Birkiye

⁴⁹ Bkz. İstanbul DT Web Sayfası, <http://www.istdt.gov.tr/sessizlik> , Erişim Tarihi: 14.10.2014.

DRAMATURG:	M. Melih Korukçu
DEKOR TASARIMI:	Efter Tunç
KOSTÜM TASARIMI:	Şirin Dağtekin Yenen
MÜZİK:	Çağrı Beklen
IŞIK TASARIMI:	Önder Arık
KOREOGRAF:	Alpaslan Karaduman
OYUNCULAR:	Funda Eryiğit, Savaş Özdemir, Süleyman Atanışev, Nimet İyigün, Oya Okar, Münir Can Cindoruk
KORO:	Aslı Menaz, Kutay Sandıkçı, Soner Erol, Umut Külen, Gökçe Aktaş, Murat Usta, Ferhat Akgün

- Tablo 6-

SESSİZLİK OYUNUNUN TÜRKİYE’DE ALDIĞI ÖDÜLLER

- 2013 Afife Jale Ödülleri; 'Yılın En Başarılı Prodüksiyonu: Sessizlik'
- 2013 Afife Jale Ödülleri; 'Yılın En Başarılı Yönetmeni: Mehmet Birkiye'
- 2013 Afife Jale Ödülleri; 'Yılın En Başarılı Yardımcı Erkek Oyuncusu: Süleyman Atanışev'
- 18. Sadri Alışık Ödülleri; 'Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu: Funda Eryiğit'
- 18. Sadri Alışık Ödülleri; 'Yardımcı Rolde En İyi Erkek Oyuncu: Süleyman Atanışev'
- 2013 Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Ödülleri; 'Yılın Tiyatro Ödülü: Sessizlik'
- 2013 Yeni Tiyatro Dergisi Ödülleri; 'Yılın Yapımı: Sessizlik'
- 2013 Yeni Tiyatro Dergisi Ödülleri; 'Yılın Umut Veren Kadın Oyuncusu: Funda Eryiğit'
- 2013 Ekin Yazın Dostları Ödülleri; 'En İyi Oyun: Sessizlik'

5. EREK METİNDE UYGULANAN ÇEVİRİ STRATEJİLERİ

Bir önceki bölümde metinsel olarak hem kaynak dizgede hem de erek dizgede nasıl alımlandığını incelediğimiz, olay – mekân – zaman bakımından katmanlarını açıkladığımız **Sessizlik** adlı oyunu bu bölümde çeviri ve sahneleme kararları açısından çözümleyeceğiz.

Öncelikle kaynak metnin olay, mekân, zaman, katmanlarına ait kültürel öğelerinin erek metne nasıl aktarıldığını, çevirmenin komedi ve eleştiri unsurlarını vurgularken metni nasıl şekillendirdiği, ne gibi çeviri kararları aldığını ve bunların olası dayanaklarını ve etkilerini inceleyeceğiz. Ayrıca bunların yanı sıra, sahneleme esnasında gözetilen unsurların sahnelenen metne nasıl şekil verdiğini ve tiyatro çevirisine dahil eyleyenlerin bu süreçteki etkisini değerlendireceğiz.

Çözümleme ve değerlendirme süreci için verileri toplamak için izlenen yolu şu şekilde özetleyebiliriz: İlk olarak çevirmen Serdar Biliş'den çeviri metin temin edilmiş ve kaynak metinle erek metin karşılaştırılmıştır. Daha sonra oyuncularla çeviri metin ve sahneleme kararları üzerine görüşmeler yapılmıştır⁵⁰. Yapılan çözümlemeler ve görüşmelerle sahnelenen metnin orijinal ve çeviri metinle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu, sahnelenme aşamasında hangi unsurların dil kullanımına etki etmiş olduğu araştırılmıştır.

Daha önce de belirtildiği üzere çevirmen Serdar Biliş, yönetmen Mehmet Birkiye ve dramaturg Melih Korukçu ile röportajlar yapılmıştır. Görüşmeler öncesi yapılan çeviri amaçlı metin çözümlemesi, çeviriyle ilgili karşılaştırma ve değerlendirmelerin ışığında elde edilen verilerin bu röportajlarla sağlaması yapılmıştır. Kaynak metin, erek metin ve son olarak sahnelenen metin arasında kurulan dengenin incelenmesiyle, bize tiyatro çevirisinin dinamiklerini ve tiyatro

⁵⁰ Bu görüşmelerin yardımıyla, kaynak, çeviri ve sahneleme metni arasındaki farklılıklara dair bir tablo çalışması yapılmıştır. Bkz: EK-5: Çeviri Metin / Sahne Metni Karşılaştırma Tablosu.

sanatında eyleyenlerin çeviri aşamasında hangi rolleri aktif olarak üstlendiklerini gözlemlemek amaçlanmıştır.

5.1. KAYNAK METİN / EREK METİN KARŞILAŞTIRMASI

Karşılaştırmasını yapacağımız metinler şu kaynaklardan alınmıştır:

1. Kaynak Metin: Moira Buffini, 'Silence', **Plays**, Faber&Faber Contemporary Classics, 2006.

2. Erek Metin: Moira Buffini, **Sessizlik**, Yayımlanmamış Çeviri, Çeviren: Serdar Biliş, 2012.⁵¹

Oyunun ilk perdesi, İngiltere Canterbury'de bir tarlanın ortasında açılır. Normandiya'lı Prenses Ymma ve yardımcısı Agnès, Ymma'nın ağabeyi tarafından İngiltere'ye sürgün gönderilmiştir. İngiltere Kralı Ethelred ise Ymma'yı, Cumbria Lordu Silence ile evlenmesi şartıyla kabul etmiştir. Canterbury'e vardıklarında onları Kral'ın sadık hizmetkarı Headric karşılar.

Oyunda dini, toplumsal ve politik arka plan olarak muhafazakâr Orta Çağ karanlığı, kadın-erkek eşitsizliği, otorite ve erk sahibi olmak için yapılan acımasız savaşlar bulunmaktadır. Tüm bu katmanlar erek kültür seyircisine aktarılırken belirli bir strateji izlenildiği görülmektedir. Mekân ve zamana ilişkin kültürel öğeler aşama aşama açıklanmıştır. Aktarım sadeleştirilmiş ya da bazı detaylar açıklanarak aktarılmıştır. Bunun en büyük sebebinin çevirmenin erek kültür seyircisinin kaynak kültüre yabancı olduğunu göz önünde bulundurmuş olmasından ileri geldiğini söyleyebiliriz.

Çeviri kararlarını anlaşılır kılmak için çeviri karşılaştırmasını, '**Dinsel Öğelerin Çevirisi**', '**Özel İsimlerin Çevirisi**', '**Cinsellik ve Cinsel Kimlikle İlgili**

⁵¹ Bu çalışmada incelediğimiz henüz basılmamış, sadece sahnelenmiş bir çeviri olduğu için, tiyatro çevirisinin sahnelendiği ilk tarih esas alınmıştır.

Öğelerin Çevirisi', 'Çeviride Konuşma Üslubunun Yansıtılması', 'Çeviride Sadeleştirme', 'Sahne Yönlendirmelerinin Çevirisi' şeklinde alt başlıklar altında toplayacağız. Bu karşılaştırmaların ardından ayrı bir başlık altına alınan çeviri kararlarını değerlendirmeye çalışacağız.

5.1.1. DİNSEL ve KÜLTÜREL ÖĞELERİN ÇEVİRİSİ

Örnekler üzerinden açıklayarak devam edersek:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Agnés: An hour or so later, she made us stop outside a church. I thought she meant to say an urgent prayer to her sainted mother , but when I followed her in, I found she'd done a vomit in the font . I thought it blasphemous and I told her so. (S.209)	Agnés: Bir saat kadar falan sonra bizi bir kilisenin kapısında durdurdu. Acilen ölmüş anasının ruhuna bir dua okuyacağı tuttu sandım ama meğerse yine kusuyormuş. Tam da vaftizin su kabına... Tövbe tövbe, günahtır dedim. (S.3)

Bu çeviri kararında Ymma'nın annesinin bir “azize” olduğu aktarılmamış sadece ölmüş olduğu belirtilmiştir. Ymma'nın kustuğu yerin bir kilisenin içinde olması, üstelik kilisenin içinde manevi değer yüklenen bir obje olması, metnin dinsel öğelere yönelik eleştirel tutumuna dair bir ipucu vermektedir. Yine seyircinin bu öğeyi anlayabilmesi için “font” kelimesi, açışılarak⁵² “vaftizin su kabı” diye çevrilmiştir. Yine bu örneğin devamında, erek kültürün aşına olduğu günah kavramı, erek kültür bağlamında alışlageldiği söyleviyle “tövbe tövbe, günahtır” şeklinde aktarılmıştır. Fakat sahnelenme esnasında yönetmen kararıyla bu yerlileştirme (domestication) kararları tekrar gözden geçirilmiş ve bu örnekte olduğu gibi çevirideki bazı deyiş kaydırmaları azaltılmıştır. Buna göre, üstteki paragrafta “ölmüş

⁵² **Açıklama** (İng. paraphrase, periphrasis): Kaynak metindeki bir sözcüğün ya da bölümün metni daha iyi açıklayabilmek için daha uzun bir biçimde yeniden yazılarak erek metnin genişletilmesi. Sözlüklerdeki tanımlar genellikle açıklama nitelikli bölümlerdir. (Özlem Berk, **Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi**, 2005)

anasının” yerine “ölmüş annesinin”, “tövbe tövbe, gûnahtır” yerine “gûnah, gûnah” sözleriyle aktarılmıştır.

Oyunda birkaç replik sonra Ymma bir azizenin kızı olduğunu hatırlatmaktadır:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ymma: I'm the daughter of a saint . Tell them I'm in an ecstasy of the spirit and that the Holy Virgin is at my side, leading me to my fate. (s.211)	Ymma: Ermîş kıızıyız ne de olsa. Ruhumun coskusuyla aşka geldiğimi, Meryem Ana 'nın yanbaşımda bana eşlik ettiğini söylersin. (s.4)

"Ermîş" sözcüğü daha çok erek kültür dizgesine ait bir tanımdır ve kaynak metindeki dinsel bağlamı tam olarak yansıtmamaktadır. Ayrıca "Holy Virgin" yani kutsal bakire kavramı, "Meryem Ana" şeklinde, yani erek kültürün daha aşına olduğu ismiyle çevrilmiştir.

Ymma'nın sürgün edilişinin nedenleri karakteri oluşturan tüm katmanlara zemin oluşturmakta ve hikâyesi tüm oyuna yayılmaktadır. Hem kaynak hem de erek toplum dizgesinde, bir kadının bir yerden bir yere sürgün edilmesi, o kadının ahlâk normlarına karşı gelecek bir eylemde bulunduğu dair bir varsayım içermektedir. Kral Ethelred'in, Ymma'yı sorgularken yaptığı konuşma bu görüşü doğrular niteliktedir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ethelred: What did you do for him to cast you out? He's put the mark of Cain on you. What crime did you commit? (s. 223)	Ethelred: Sürgüne gönderilmek için ne haltlar karıştırdın? Suçun neydi? (s. 13)

Kaynak metinde belirtilen "mark of Cain" İncil'de⁵³ ve diğer dini kaynaklarda da geçen Habil ve Kabil hikâyesine gönderme yapan ve kaynak dilde "utanç lekesi" anlamını kazanmış bir deyimdir. Âdem ve Havva'nın ilk çocukları olan Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinin ardından Tanrı, Kabil'i lanetler. Bu lanete göre yaşam ondan bereketini esirgeyecek, fakat onu öldürmeye kalkacak olana yedi kat daha büyük lanet yağacaktır. Kaynak dizgeye bir hatanın utanç vericiliğini, unutulmazlığını ve affedilmezliğini vurgular nitelikte bir deyiş olarak geçen "mark of Cain"ın buradaki kullanımı, Ymma'nın evinden kovulmasına varacak derecede büyük bir kusur işlediğini açıklar niteliktedir.

Çeviri kararına baktığımızda ise Hristiyan Kültürüne ait bu ögenin çeviride yittiğini görmekteyiz. Bunun yerine Ymma'nın erek kültürde cinsel açıdan kabul edilmez bir şey yaptığına dair bir izlenim yaratacak bir açıklama tercih edilmiştir.

Öte yandan çeviride kaynak metindeki tasvirlerle birebir bağlı kalınmamış olunması, çevirmenin erek metinde anlam olarak kaynak metinle aynı fakat biçimsel olarak farklı, özgün betimlemeler yaratmasını sağlamıştır.

KAYNAK METİN	EREK METİN
Agnés: I had a sense of being the tiniest thing in all creation. There I was, no more than a dot in God's immense design- (s. 260)	Agnés: Yaratının içinde ufacık bir nokta olduğumu düşündüm. Tanrının muhteşem tasarısında bir toplu iğne başı. (s.39)

Agnés'in kendi varlığını, yaratılışın bütünüyle karşılaştırdığı replik de erek metindeki bu özgün betimlemelere bir örnektir.

Dini öğelerin çevirisinde alınan yerileştirme kararlarına bir diğer örnek de aşağıda yer almaktadır:

KAYNAK METİN	EREK METİN
--------------	------------

⁵³ <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%204> (Erişim Tarihi: 15.12.2014)

Agnés: I've been so troubled on this journey but I think that hearing such music in a Pagan tomb can only be an omen for something good. (s. 260)	Agnés: Bu yolculuk çok huzursuz etti beni, ama bu müziği duymak, hem de bir Pagan türbesinde herhalde iyiye alamettir. (s.39)
--	--

Bu cümlede dikkat çeken "Pagan tomb" tamlamasının "Pagan türbesi" olarak çevrilmesidir. "Tomb" sözcüğünün karşılığı olabilecek "mezar, gömüt, lahit, kabir, mozole, türbe"⁵⁴ sözcüklerinin arasında "türbe", erek kültür dizgesinin dini öğelerine ait bir çağrışım yaratan bir sözcüktür. Sözcüğün çağrıştırdığı arka plan motifi yerlileştirmenin yanı sıra sahnenin nasıl bir ortamda geçtiğine dair de fikir vermektedir. Cumbria yolculuğu sırasında "Pagan türbesinde" mola veren karakterler kırılma noktasına gelecekleri olayları burada yaşayacaklar, dramatik dönüşüm burada başlayacaktır.

Dahası bu replik de sahneleme sırasında ufak bir değişikliğe uğramış ve sahnede "Bu yolculuk çok sarstı beni, ama bu müziği duymak, üstelik bir Pagan türbesinde herhalde hayra alamettir" şeklini almıştır.

Dinsel öğelerin aktarılmasına ilişkin bir diğer örnek de şöyledir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Agnés: Then my lady's sainted mother purchased me and gave me to her daughter as a maid. (s. 261)	Agnés: Daha sonra hanımımın evliyâ annesi beni satın alıp kızına hizmetçi yaptı.(s.40)

Bu replikte dikkat çeken, "sainted mother" kavramının "evliyâ anne" çevirisiyle karşılanmasıdır. Oyunun arka planı reji tarafından net bir şekilde belirtildiğinden, Hristiyan kültür dizgesine ait olan bir kavramı İslami kültür dizgesine ait diğer bir kavrama dönüştüren bu yerlileştirme kararının etkisi tartışmaya açık olabilir.

⁵⁴ <http://tureng.com/search/tomb> (Erişim Tarihi: 20.12.2014)

Oyunda Pagan kültürü ve Hristiyan kültürü sıklıkla karşılaştırılmaktadır:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ymma: Our jouney isn't over yet. You've seen the villages we've passed: blackened shells, corpses rottin in the fields. There's Vikings everywhere. Why thank God about that? You should keep your prayers 'til you're safe in Ragnarok. (s.273)	Ymma: Daha sonuna gelmedik. Köyleri gördün, simsiyah. Yanmış, kül olmuş, cesetler sokaklarda çürüyor. Vikingler her yerde cirit atıyor. Ne varmış şükredecek? Dualar şimdilik bekleyebilir. (s.49)

'Ragnarok' İskandinav (Nors) Mitolojisinde, yani Vikinglerin inanışına göre “dünyanın sonu” anlamına gelmektedir. Bu mite göre yeryüzünde son kez büyük bir savaş patlak verecek, güneş ve ay kurtlar tarafından yutulacaktır. Geriye kalan her şey ise suların içinde yok olup gidecektir. İskandinav Mitolojisi 'Ragnarok'u bir son olarak nitelendirmez, çünkü evren yok olduktan sonra yeniden doğacaktır.⁵⁵

Ymma'nın yukarıdaki örnekte yaptığı gönderme bu mitle ilişkili olmakla beraber oyun metninde aynı zamanda bir yer ismi olarak kullanılmaktadır. Gidecekleri yerin adı 'Ragnarok'tur, Cumbria'da Silence'in yaşadığı yer. Mutlak son gelene kadar kimse güvende olmayacaktır. Erek metne baktığımızda, 'Ragnarok' isminin çevrilmediğini, bunun yerine hiçbir duanın onları koruyamayacağını imâ eden bir cümlelerin tercih edildiğini görüyoruz. Birkaç cümle sonrasına baktığımızda, bu sefer Silence 'Ragnarok'tan bahseder ve orada güvende olacaklarını söyler:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Silence: There's always people raiding round here. It could be the Strathclyde Welsh, or the Celts or the crazy people from the Isle of Man . We'll be safe in Ragnarok. The walls	Silence: Sürekli birileri yağmalar buraları, Keltikler olabilir ya da o garip adalılar. Ragnarok'da güvende olacağız. Duvarlar ağaçlar kadar yüksek. (s.49)

⁵⁵ <http://www.viking-mythology.com/ragnarok.php> (Erişim Tarihi: 20.12.2014)

are as high as trees. (s.274)	
-------------------------------	--

Çeviri metinde yine sadeleştirme yönünde karar alınmış ve bazı özel isimler çevrilmemiştir, fakat bu sefer 'Ragnarok' isminin çevrilmesi yönünde karar alınmıştır.

Metnin geri kalanında, mitlere ilişkin bilgilerin sadeleştirilmesine yönelik alınan çeviri kararlarına pek çok farklı örnek olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan bir diğeri Silence'in yeniden doğuşa yaptığı göndermedir, Ethelred bu benzetmede İskandinav Mitolojisindeki kıyameti getiren kurtlara benzetilmiştir. Çeviri metne baktığımızda ise enkarnasyon kısmının çevrilmediğini sadece kurt benzetmesinin aktarıldığını görmekteyiz:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Silence: You are the wolf incarnate -but life will defeat you. (s.280)	Sen bir kurtsun ama yaşam seni yenecek. (s.53)

5.1.2. CİNSELLİK VE TOPLUMSAL KİMLİKLE İLGİLİ ÖĞELERİN ÇEVİRİSİ

Kralın Canterbury'deki şatosunda ise Lord Silence, Ymma ile evlendirileceğini öğrenir ve Kral'ın huzuruna çıkarılır. Kral Ethelred karşısında dillere destan savaşçı Cumbria Lordu yerine genç Silence'ı görünce şaşkınlığını şu sözlerle dile getirir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ethelred: You're a LITTLE BOY! (s.213)	Ethelred: Senin ağzın daha süt kokuyor. (s.6)

Yukarıdaki örnekte, deyimleştirme kararı erek kültüre ait bir bağlama sahiptir. "Ağzı süt kokan" bu bağlamda henüz erginleşmemiş, cinsel bir kimlik

kazanmamış anlamında kullanılmıştır. Diğer bir deyişle Lord Silence'in 'erkek'ten sayılamayacağı vurgulanmak istenmiştir.

Bir yandan da hizmetkârı Eadric, Kral'ı Ymma ve Silence'ı evlendirmekten vazgeçmesi için ikna etmeye çalışmaktadır:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Eadric: Sir , lies do not come from the mouth of Eadric Longshaft. Ethelred: If you're so taken with her, Eadric , make her your responsibility, not mine. (s.216)	Eadric: Benim ağzımdan yalan çıkmaz sultanım . Ethelred: Çok ilgini çektiyse, kızı kendi himayene al. (s.8)

Bu örnekte Eadric karakterinin, hükümdarı Kral Ethelred'e seslenirken "sultanım" hitabını kullanması tercih edilmiştir. Böylelikle kaynak kültürdeki hiyerarşik yapıya denk gelmeyen bir hitap olmasına rağmen oyunun tarihsel arka planında yer alan monarşik düzene dikkat çekilmiştir. Özel isimlerin içeriği etkilemiyorlarsa çeviri metne pek fazla aktarılmadıklarından bir sonraki başlık altında daha detaylı bahsedeceğiz, yukarıdaki diyalogda bu kararın bir örneğine rastlamaktayız.

Yazarın dinsel öğelere ve toplumsal cinsel kimliklere yaptığı göndermeler oyundaki komedi öğesinin bel kemiğini oluşturmaktadır. Çeviri kararlarının bu komedi öğelerine ne şekilde katkıda bulunduğunu aşağıdaki örnekte gözlemleyebiliriz:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ymma: Tell me, Priest, how are we to consummate it? He's a baby! (s.219)	Ymma: Bana bir lütfeder misiniz Sayın Papaz, nasıl ereceğiz muradımıza? Daha tüh bitmemiş yüzünde... (s.10)

İngilizce sözlüğe baktığımızda "consummate" kelimesinin anlamları arasında metindeki kullanıma en yakın karşılığın şu şekilde olduğunu görüyoruz: "To

complete (the union of a marriage) by the first marital sexual intercourse”⁵⁶. Kaynak metindeki cinsel göndermeyi vurgulayan, çeviride "muradına ermek" deyiminin ardından "tüy bitmemiş yüzünde" deyiminin kullanılması olmuştur. Kaynak metinde "he's a baby" cümlesi Silence'in gençliğine dikkat çekerken, çevirideki tercih Silence'in cinsel kimliğinin henüz olgunlaşmadığını, diğer bir deyişle erkekliğinin "murada ermeye" yeterli olamayacağına işaret etmektedir.

Bu örnekteki benzer çeviri tercihlerinin anlatımdaki vurgunun yerini kaydardığını fakat içeriği değiştirmedığını söyleyebiliriz. Bir diğer örnek ise:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Roger: I've done much reading on the subject of women and I know their characters well, though my experience of them is scant. They are weak, capricious creatures. (s.219)	Roger: Ben nacizane çok kitap okudum konuya dair, E haliyle pratikte biraz geri kaldım, fakat okuduklarıma dayanarak söyleyebilirim ki, kadınlar zayıf, kaprisli yaratıklardır. (s.10)

Kaynak metinde Roger'ın deneyimsiz olmasına rağmen kadınları iyi tanıyor oluşu vurgulanmaktadır. Oysa çeviride Roger'in pratikte geri kaldığından bahsedilmektedir. "Deneyim" yerine "pratik" sözcüğünün seçimi konuşmanın cinselliğin pratiğine dair yaptığı göndermeyi aşıkâr kılmaktadır.

Bir başka örnekte ise kaynak metinde açıklanan bir durum, erek kültür dizgesinde tek bir kavramla karşılık bulmuştur:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Eadric: I'm under orders. I must watch. Ymma: And what about my wedding night? Will you stay and watch that too, dog? (s. 228)	Eadric: Ben bir emir kuluyum. Beklemek zorundayım. Ymma: Gerdeğe de gel tam olsun! (s.17)

⁵⁶ Kaynak: <http://dictionary.reference.com/browse/consummate?s=t> (Erişim Tarihi: 23.10.2014)

"Gerdek" kelimesinin sözlük anlamına baktığımızda, şu tanımla karşılaşırız: "(isim) Gelin ve damadın düğün gecesi baş başa kalmaları ve ilk kez birlikte olmaları".⁵⁷ Soru cümlesi çeviride ironik bir emir cümlesine dönüşmüştür. Anlamı değiştirmeyen fakat üslubu etkileyen bu çeviri kararı, hem karakterin oyun boyunca sürdürdüğü tavrını betimlemekte hem de yine cinsel göndermelerin komedi unsuru üzerindeki etkinliğini desteklemektedir.

5.1.3. ÖZEL İSİMLERİN ÇEVİRİSİ

Seyircinin izlediği tiyatro oyununu anlayabilmesi için duyduğunu da anlayabilmesi gerekmektedir. **Sessizlik** oyununun çevirisinde coğrafi yabancılık etkisini azaltmak için özel mekân isimleri mümkün olduğunca az kullanılmıştır. Metnin anlamına doğrudan katkısı olmayan durumlarda özel mekân isimleri yerine yer gösteren zamirler kullanılmıştır. Örneğin:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Agnés: To Canterbury ? You can't. (s.211)	Agnés: Bütün yolu mu? Yürüyemezsin. (s.4)

Kimi zaman dil kullanımından doğabilecek anlam güçlüklerini önlemek için kimi zaman da coğrafi yabancılık etkisini yok etmek için tercih edilen bu gibi sadeleştirmelere bir başka örnek ise şu şekildedir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Roger: Lady of Normandy and... other gracious lady, please accept a welcome from God's humblest servant in this place. (s.218)	Roger: Hanımefendi ve... nazik bayan, Tanrının bu mütevazı kulunun en içten selamlarını kabul buyurunuz. (s.10)

⁵⁷ <http://tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 16.12.2014)

Rahip Roger kendini Ymma ve Agn s'e tanıtırken Ymma'nın unvanıyla, yani “Lady of Normandy” şeklinde hitap etmektedir. Oyunun bu anında seyirci Ymma ile oktan tanışmış olduğundan ve Ymma'nın nereden geldiğinin tekrar tekrar belirtilmesi erek metinde coğrafi yabancılik etkisi yaratabileceğinden bu gibi detaylar çeviriye aktarılmamıştır.

Bir diğ r örnekte ise, yabancı bir bitki isminin çevrilmeden erek metne olduğu gibi aktarıldığını görüyoruz:

KAYNAK MET�N	EREK MET�N
Agn�s: And this is mugwort ; a humble plant but marvellous in the treatment of warts .(s.263)	Agn�s: Ve bu da mugwort , basit bir bitkidir ama mantar tedavisine birebirdir. (s.41)

Ayrıca yine bu örnekte, “warts” kelimesi, asıl karşılığı olan “siğıl” yerine “mantar” olarak çevrilmiştir.

Silence, Ymma ve diğ rleri araba yolculuğuna devam ederken Kral Ethelred, Viking'lerin Tanrı'ya karşı geldikleri ve hiçbir zaman İngiltere'ye sadık olamayacakları gerekçesiyle Viking topraklarına saldırılar düzenleyerek Silence'in vatani olan Cumbria'ya doğru ilerler.

KAYNAK MET�N	EREK MET�N
Ethelred: I don't care how many generations they've lived here; if they've been tilling the land since Alfred's time it's not long enough. (s.268)	Ethelred: Ka kuşaktır burdalarmış umurumda değıl! İstedikleri kadar sürmüş olsunlar toprağı, yetmez! (s.45)

Kaynak metne baktığımızda Ethelred'in “since Alfred's time” diye belirttiğı tarihsel göstergenin erek metne aktarılmadığını görmekteyiz. Yazar burada büyük bir ihtimalle 'Büyük Alfred' olarak da bilinen Kral I. Alfred'den (MS. 849-899)

bahsetmektedir. Erek kültür dizgesinin aşına olmadığı bu bilginin çevrilmemiş olmasının yarattığı kayıp, anlatımın aksamaması ve açık olmasıyla dengelenmiştir.

5.1.4. ÇEVİRİ DİLİNDE VE METİNDE SADELEŞTİRME

Bazı kelimeler, cümleler, kavramlar, vs. eğer noksanlıklarıyla anlamı değiştirmiyorlarsa, yabancılık etkisini azaltmak ve anlatımı akıcılaştırmak için hiç çevrilmemiştir. Örneğin:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ymma: It's a punishment, the whole damn thing . I'm here to be buried alive! (s.210)	Ymma: Ceza demek istedin herhalde! Canlı canlı gömülmek için burdayım. (s.3)

Cümle bütününde kulağa daha iyi geleceği gerekçesiyle, Ymma'nın repliği sahnede "canlı canlı" yerine "diri diri gömülmek" şeklinde kullanılmıştır.

Bazı durumlarda kaynak metinde daha ayrıntılı yazılmış cümlelerin, erek metne çevrilirken kısaltıldığını fakat bu kısaltmaların metnin akışını etkilemeyecek şekilde yapıldığı görülmektedir. Kral Ethelred, Prenses Ymma ile ilgili gördüğü rüyanın çok etkisinde kalmıştır, zaten yataktan çıkmadığı bir hayat süren kralı çıplak gören Roger'ın verdiği tepki bahsettiğimiz kısaltma kararına bir örnek olabilir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Roger: Forgive me, but you seem.. Perhaps you have some clothing or some footwear I could bring? (s. 240)	Roger: Bağışlayın, fakat biraz... Belki size kıyafet getirebilirim? (s.25)

Dili sadeleştiren çeviri kararlarının oyun metninin akıcılığına katkıda bulunduğunu ve konuşma dilinin doğasına uygun sade ve kısa bir metin ortaya koyulmasının hem oyuncu hem de seyirci açısından metinle ilişki kurulmasına

yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. Yine de bazı durumlarda çevirmenin sadeleştirdiği metin oyuncu için rahat seslendirilemiyor olabilir. Bu örnekte olduğu gibi; oyuncu Süleyman Atanışev bu repliği sahnede ufak bir değişikle "Bağışlayın beni, ama isterseniz size bir kıyafet getirebilirim..." şeklinde seslendirmiştir.

Yabancılaştırma etkisinin azaltılması adına özel yer adları anlamı etkilemiyorsa kullanılmadığından, uzun ve ayrıntılı repliklerin sadeleştirildiğinden daha önce de bahsetmiştik. Şimdi inceleyeceğimiz replik tüm bu eylemlere örnek teşkil etmektedir.

KAYNAK METİN	EREK METİN
Ethelred: God's will is simple. I will drive that Viking blight from my shores. I will root out His Pagan foes and do His apocalypse for Him. The boy Silence, as fresh-faced as I was when they made me king, is the crux of my revenge; he lies at the end of my path. The prize for his murder is Ymma. If the wind keeps with us, we'll be in Yarmouth at dawn. Then Hull, then Tynemouth. At this rate, I'll be in Cumbria before them. (s. 259)	Ethelred: Tanrının arzusu aşikâr. Viking belasını atacağım topraklarımdan. Pagan düşmanları bir bir bulup cezalarını verecem Tanrı aşkına. Taze yüzlü Silence oğlan intikamımın can alıcı noktası. Yolumun sonu. Onun ölümü Ymma'yı getirecek. Rüzgâr bizden yana olursa sabaha varırız Yarmouth'a. (?) Bu gidişle onlardan önce Cumbria'da olurum. (s.39)

Ethelred Ymma'yı rüyasında gördüğünden beri, bir türlü aklından çıkaramaz ve sonunda Silence'i öldürerek Ymma'ya sahip olmaya karar verir. Ethelred'in bu arzusunu anlattığı paragrafta geçen insan elinden gelen 'kıyamet'in, oyunun ana eleştirel ekseninde önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın çağlar boyu kendi çıkarları doğrultusunda yürüttüğü savaşları 'Yaradan namına' gerekçelendirmesi ve kendi tasvir ettiği kıyameti kendinin yaratması yazarın eleştirel yaklaştığı temel meselelerden biri olarak görünmektedir. Çeviri kararlarına baktığımızda bu paragrafta yapılan sadeleştirme, oyundaki eylemin anlaşılabilirliğini etkilememektedir. Diğer yandan alt metnin aktarılması açısından bir kayıp olduğu

söylenebilir. Öyle ki kaynak metinde, kralın masumiyet karşısında otoriteyi tercih ettiği, kendi kaybolan masumiyetini Silence karakteri ile özdeşleştirilmesiyle betimlenmiştir. Ayrıca yazar Pagan kültürü ve Hristiyan inancına ait olan 'kıyamet' kavramını yan yana getirirken, denk olmayan inançların birbirini yok etme arzusunun nasıl bir çıkmaz yarattığının altını çizmektedir. Birinin cezası diğerrinin fırsatıdır. Hristiyan adalet sisteminin cezası 'yıkım', Pagan kültüründe bir son olmanın aksine yeni bir başlangıç 'yeniden doğum' anlamına gelmektedir. Oyunun finaliyle doğrudan ilintili bu ideolojiyi yazarın oyun boyunca tesadüf sayılamayacak kadar planlı bir şekilde işlediğini düşünürsek, sadeleştirilen çeviri kararlarının etkisi yeniden gözden geçirilebilir.

Ethelred'in monoloğunda dikkat çeken bir diğer çeviri kararı da kaynak metindeki bazı yer adlarının erek metne aktarılmamış olmasıdır. Ethelred belli ki düşmanlarıyla karşılaşacağı, Lord Silence'in memleketi olan Cumbria'ya gitmek için kullanacağı güzergahı sıralamaktadır. Erek kültür dizgesine yabancı olan bu isimlerin çıkarılması belki metnin yabancılık etkisini azaltmaktadır. Diğer yandan sadece "sabaha varırız Yarmouth'a" repliğinin çevrilmiş olması, hikâyede bu şehrin özellikle vurgulanmasının bir sebebi olup olmadığını sorgulamamıza neden olmaktadır.

Metinde sadeleştirme kararlarına bir örnek daha verebiliriz:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Roger: And when approaching an open moor, such as the one that looms ahead, did you ever find yourself praying that a mist might surround you, an eclipse, a cloud, anything , that you might not feel so horribly exposed to the endless land and the unspeakable vault of the sky? (s.261)	Roger: Ve bazan açıklıkta bir bataklığa yaklaşırken, tıpkı önümüzde olan gibi, sisler sarsın sarmalasın vücudumu da maruz kalmayayım toprağın ve göğün hakimiyetine diye dua ettiniz mi? (s.40)

Bu replik de sahne metnine aktarılırken “ve bazen bir açıklıkta, bir bataklığa doğru yaklaşırken tıpkı önümüzde duran gibi, sisler sarsın sarmalasın tüm vücudumu

ama ben muhtaç kalmayayım göğün ve toprağın hakimiyetine diye dua ettiğiniz oldu mu hiç” şeklinde değişikliğe uğramıştır.

5.1.5. ÇEVİRİDE KONUŞMA ÜSLUBUNUN YANSITILMASI

Dikkat çekici diğer bir unsur ise, karakterlere kaynak metinde olmayan belirgin bir konuşma üslubu kazandırılmasıdır. Bunun için diyaloglara Türkçe’de kullanılan nidalar eklenmiştir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Agnés: You've got it in your hair. (s.210)	Agnés: Ay hep saçlarına bulaşmış. (s.3)

Kral'ın hükmü kesindir, tüm itirazına karşın Ymma Silence ile evlendirilecektir ve Silence'ı hazırlamak Rahip Roger'ın görevidir. Roger'ın sıkı sıkı bağlı olduğu dinsel dogma her ne kadar Viking geleneğinden gelen Silence'ın bir günahkâr olduğunu buyursa da, genç lordun cahilliğe varan saflığı bu katı inancın temellerini sarsacaktır:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Silence: I'm glad. It's good to hear that Christ is in Valhalla. (s.214)	Silence: İsa'nın da Valhalla'da takıldığını bilmek içimi rahatlatı. (s.8)

Silence'in Hristiyanlık için kutsal olan bir öznenen bahsederken erek kültür dizgesinde argo olarak nitelendirilebilecek ve “zaman geçirmek” anlamına gelebilen "takılmak" sözcüğünü kullanması, karşılığında Roger'ın gösterdiği aşırı tepkiyi seyirci açısından daha anlaşılır kılmaktadır.

Çeviri aşamasında çevirmen tarafından yapılmış bir karakter analizi sonucunda verilmiş çeviri kararlarının genellikle karakterin üslubunu belirler nitelikte olduğunu gözlemlemekteyiz.

KAYNAK METİN	EREK METİN
Agnés: Forgive my lady; she's overwrought- girlishly excited. (s. 228)	Agnés: Hanımcığının kusuruna bakmayın lütfen. Biraz fazla yoruldu. Heyecandan tabii. (s.17)

Bu örnekte "my lady" için verilen karşılığın "hanımcığım" olarak çevrildiğini görmekteyiz. Bu çeviri kararının Agnés karakterinin özelliklerine dair kaynak metinde olmayan birçok varsayım ortaya çıkardığını ve karakterin konuşma üslubunu belirlediğini söyleyebiliriz.

5.1.6. SAHNE YÖNLENDİRMELERİNİN ÇEVİRİSİ

Çeviri metin boyunca dikkat çeken diğer bir unsur ise, yazar tarafından parantez içlerinde belirtilen yönlendirmelerin çoğunlukla çevrilmiş oluşudur. Örneğin:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Roger: Did you find yourself unnerved, frightened, perhaps shaking in an unfathomable way at the sight of – fields? Agnés: (understanding) Oh...(s.261)	Roger: Kendinizi hafif ürkmüş, cesareti kırılmış, titrek hissettiniz mi karşılaştığınızda-tarlalarla? Agnés: Oh. (s.40)

Kaynak metindeki rejî yönlendirmeleri çoğunlukla sadeleştirilmiş ya da hiç çevrilmemiştir:

KAYNAK METİN	EREK METİN
The moor. Ymma is vomitting. She finishes. She wipes her mouth. Eadric approaches.(s.265)	Bataklık. Ymma kusmaktadır. Eadric yaklaşır. (s.43)

Çeviride atlanan cümlelerin belirleyici eylemin nasıl devam ettiğini anlatan ayrıntılı hareket yönlendirmeleri olması dikkat çekicidir. Erek metne aktarılan yönergeye baktığımızda, sahnenin nerede geçtiği, sahneden bulunan her iki oyuncunun da ne yapmakta olduğu anlaşılmaktadır. Diğer bir yandan bu çevirinin sahneleme amaçlı yapıldığını, sadece yönetmen, oyuncu, dramaturg, yaratıcı ve teknik ekibin ulaşımına ve kullanımına açık olduğunu, basılması ve okuyucuya ulaşması öngörülen bir metin olmadığını hatırlamakta fayda var.⁵⁸

Metnin çevirmeni Serdar Biliş ile yaptığımız görüşmede de Biliş metni başlangıçta kendi sahnelemek niyetiyle çevirdiğini, bu yüzden de çeviri metni bir taslak olarak ele aldığını vurgulamıştır. Biliş çeviriyi yaparken bir yönetmen gözüyle sahne yönergeleri, özel isimler gibi bazı detayları sadeleştirme yönünde kararlar almıştır (2015). Oyunu Devlet Tiyatrolarında sahneleyen Mehmet Birkiye ise, sahneleme sırasında metni dramaturg Melih Korukçu ile birlikte kaynak metinden takip ettiği için, çevirideki bu eksikliklerden etkilenmemiştir (2015).

5.2. ÇEVİRİ VE SAHNELEME İLİŞKİSİ

Tüm bu çeviri kararlarının yanı sıra, tiyatro çevirisinin amaç odaklı nasıl şekillendiğini araştırmak adına, her ayrıntıya olmasa da bazı sahneleme kararlarına da göz atabiliriz:

KAYNAK METİN	EREK METİN
Roger: She cannot help herself. Women are foolish. It tells us so in our Holy Books. The soul of a woman is an inferior thing, a dark shadow, compared to the brilliant soul of a man. It's made of tarnished metal , a weak and rusting	Roger: O bir zavallı. Kadınlar biraz salaktırlar işte. Kutsal Kitap'ta da söylemez mi canım . Kadının ruhu eziktir, karanlık bir gölgedir. Erkeklerle karşılaştırılmaz. Yan sanayi gibidir yani, paslı bir malzemedir... Erkek eline muhtaçtır parlamak için. Zayıftır ,

⁵⁸ Çeviri metin bu araştırmada, sadece tezin sorguladığı konuları tartışmak ve örnek teşkil etmesi amacıyla çevirmen ve yönetmenin izniyle kullanılmıştır.

substance that must be constantly polished by a strong male hand. Women are naturally inclined to evil. They are created inferior, responsible for our fall and all our agonies on Earth . Now, Ymma of Normandy is a woman alone. She has no male hand to guide her, no one to save her from herself. Think of the peril she is in. If you don't wed her who will bring her meagre soul closer to God? (s. 220)	şeytana uymaya meğillidir. Öyle yaratılmış, yeryüzündeki bütün ıstıraplarımızın sorumlusu onlardır. E şimdi Ymma yalnız bir kadın, ona kılavuzluk edecek, yol yordam gösterecek biri erkeği yok. Düşünsene içinde bulunduğu tehlikeyi. Sen almazsan kim onun kıt ruhunu Tanrı'ya yakınlaştırabilir? (s. 10)
---	--

Sessizlik oyununun çevirisinde izlenen stratejilerin hemen hemen tümünü yukarıdaki paragrafta gözlemleyebiliyoruz. Karakter özelliklerini belirleyen nitelikte kelime tercihleri; "Kutsal Kitap'ta da söylemez mi canım" cümlesindeki "canım" nidası; kaynak metinde olmayan sonradan eklenmiş bir içeriktir ve karakterin üslubu için belirleyicidir. Rahip Roger'ın temsil ettiği kibar ve cinselliğe karşı mesafeli durmaya çalışan erkek tiplmesi için bu tarz nidalar karakteri açıklar niteliktedir. Fakat sahnelenme esnasında, çeviride olmasına rağmen bu gibi nidalar fazla kullanılmamış, onun yerine alt metin oyunculuk ifadesine yansıtılmıştır. Bir başka deyişle oyuncunun oyunu, metne yardımcı bir gösterge işlevini üstlenmektedir.

Erek kültürde kalitesiz bir maldan bahsederken kullanılan "yan sanayi" betimlemesi anlamı kuvvetlendirirken, metne aşinalığımızı arttırmaktadır. Çeviride bazı betimlemelerin yerleri kaydırılmış, özel isim ve yer ismi tekrarlarından kaçınılmıştır.

Sahnelenme sırasında dilde akıcılığı ve anlaşılabilirliği sağlamak için yapılan cümle değişikliklerinden birine örnek olarak yukarıdaki paragraftaki şu cümleleri verebiliriz: "Öyle yaratılmış, yeryüzündeki bütün ıstıraplarımızın sorumlusu onlardır" cümlesi yerine, "öyle yaratılmışlar ve biliyor musun, hayatımızda çektiğimiz bütün acıların sorumlusu onlardır" cümlesi kullanılmıştır. Ayrıca

çevirideki "sen almazsan kim onun kıt ruhunu Tanrı'ya yakınlaştırabilir" cümlesi sahnede, "Silence, sen almazsan kim alır onun o kıt ruhunu ve Tanrı'ya yakınlaştırabilir" şeklinde seslendirilmiştir. Bu düzeltmelerin yönetmen ve oyuncunun ortak kararıyla yapıldığını da ekleyelim.

Eğer önemli bir anlam yitimi oluşmuyorsa hem yönetmenin hem de oyuncunun talebiyle sahne metninde bu tarz ufak değişikliklerin yapılması, repliklerde sadeleştirme ya da açıklama yapılması çeviri bir tiyatro metni sahnelenirken sık rastlanan bir durumdur.

Metnimize geri dönersek Silence ve Ymma zorla evlendirildikten sonra birbirlerinin sırrına ortaklık etme ve karşılıklı destek olma kararı alırlar. Silence'ın Ymma'dan bahsettiği örneğe göz atarsak, çeviri metnin sahneye aktarılırken farklı bir değişikliğe daha uğrayabileceğini fark etmekteyiz.

KAYNAK METİN	EREK METİN
Silence: My wife... I didn't know she could sing. I learn something about her every day; like finding new jewels in a box full of treasure. (s. 240)	Silence: Karım... Şarkı söyleyebildiğini bilmiyordum. Her yeni gün bir şey öğreniyorum hakkında, yepyeni mücevherler bulur gibi hazine sandığında. (s.25)

Bu örnekte de oyuncu Funda Eryiğit repliğindeki "yeni" sıfatının yerini, öğrenilen günün değil de öğrendiği şeyin yeni olduğunu vurgulamak amacıyla kaydırmıştır ve replik şu şekilde son halini almıştır: "Her gün yeni bir şey öğreniyorum hakkında". Diğer bir deyişle, sahneleme sırasında yapılan değişiklikler kelime ekleme veya çıkarma ile sınırlı kalmamakta, vurguyu belirginleştirmek için sıralamanın yeniden düzenlenmesi şeklinde de gözlenebilmektedir.

Yine aynı örnekteki dikkat çekici bir diğer unsur ise, kaynak metinde kafiye kullanılmadığı halde çeviride kafiye yer verilmiş olunmasıdır.

5.3. ÇEVİRİ KARARLARI ÜZERİNE NOTLAR

Çeviri kararlarının erek metin üzerindeki etkilerini, dolayısıyla sahnelemeye de etkilerini değerlendirirsek, şunları gözlemlediğimizi söyleyebiliriz:

Erek kültüre yabancı kavramlar, ana eylemi ve anlatımı etkilemiyorlarsa çevrilmemişlerdir. Bu yabancı kavramlar diyaloglar arasında tekrar ediyorsa sadece anlatımı doğrudan etkilediği zamanlarda çevrilmişlerdir. Bu prensiple alınan sadeleştirme kararları her ne kadar çevirinin içeriğinde az da olsa anlam yitmesine yol açsa da, diğer bir yandan anlatımın akıcılaşmasını ve erek kültür dizgesinin içinde doğallaşan bir konuşma dilinin yaratılmasını sağladığını söyleyebiliriz.

'Dinsel Öğelerin Çevirisi' bölümünde verilen örnekleri incelediğimizde bu gibi çeviri kararlarının, yazarın kaynak metinde dinsel, toplumsal ve etik değerlere eleştirel bir yaklaşıma sahip olmak adına yaptığı tercihleri görünmez kıldığını ileri sürebiliriz. Kaynak metninde sıklıkla karşılaştığımız örneklerden anlayacağımız üzere yazar din, cinsel kimlik, bekaret gibi göndermeleri birçok detayda birleştirerek, komedi unsuruyla eleştirel bir mesaj bütünlüğü yaratmaktadır. Çeviri metinde ise dinsel öğelerin sadeleştirilmesinden dolayı yiten komedi unsurunun, cinsel göndermeye sahip öğelerin vurgulanmasıyla dengelendiğini söyleyebiliriz.

Çeviri ve sahneleme sırasında bu göndermeler de desteklenmiş ve zaman zaman değişikliklere uğramıştır. Yönetmen kararıyla yapılmış bir düzeltmeye şöyle bir örnek verebiliriz: Çeviri metinde "Meryem Ana'nın yanı başımda bana eşlik ettiğini söylersin" diye yer alan replik, sahelemede "Meryem Ana'nın da yanı başımızda bize eşlik ettiğini söylersin" şeklinde değiştirilmiştir. Yolculuk sahnesinde Ymma'ya arabacıları ve hamalları temsil eden kalabalık bir oyuncu ekibi eşlik etmektedir, metindeki çoğul ifade ise sahnedeki göstergeyi destekler niteliktedir.

Özel isimlerin çoğunlukla erek metne aktarılmadığını, ya da özel isimlerden oluşan listelerin sadeleştirilerek çeviriye yansıtıldığını görüyoruz. Örnek 4'e baktığımızda 'Canterbury' seyircinin aşına olmadığı bir mekân adı olduğundan ve bağlam içerisinde karakterlerin zaten evleri dışında bir yere gittiği defalarca tekrar edildiğinden, "Canterbury" yerine "bütün yolu" kullanılması metnin alımlanmasına olumsuz etki etmemektedir. Böylelikle Türkçede sesletimi zor ve duyumu anlaşılmayabilecek sözcüklerin sık tekrarlanmasından da kaçınılmıştır. Çeviride sınırlı özel isim kullanılmış olması bunun gibi sesletim zorluklarını ve yaratacağı yabancılık etkisini azaltmayı sağlamıştır.

'Cinsellik Ve Toplumsal Kimlikle İlgili Öğelerin Çevirisi' başlığındaki örneklere baktığımızda, toplumsal cinsel kimliğin komedi unsuruna hizmet edecek şekilde rol oynamasını sağlayan bir çeviri kararıyla karşılaşyoruz. Kaynak kültür dizgesinde toplumsal veya cinsel olarak norm dışı bir kimlik taşımak, sıklıkla komedi unsuru olarak kullanılmaktadır. Metnin biçimsel yönden etkisini koruması adına bu gibi göndermeler etkili olmuştur. Bu yüzden kaynak metindeki bazı dinsel eleştiri temelli göndermeler çeviri sırasında yok olurken, cinsellik ve toplumsal kimlik temalı göndermeler içeren çeviri kararları metnin komedi unsurunu korumayı başarmıştır. Erek kültür dizgesi cinsellik içeren göndermeleri komedi ögesi olarak algılamaya eğilimli olduğundan, bu tercihler şüphesiz metnin türünü algılamamıza yardımcı olmaktadır.

Tiyatro sahnesindeki en önemli unsurlardan biri de kuşkusuz doğal dil kullanımıdır. Sahneleme esnasında tiyatro jargonundaki söylenişleriyle "kulağa iyi gelmeyen" sözlerin ve söylemlerin değiştirilmesinin, eğer anlatımı bozmuyorsa metinden çıkarılmasının dili mümkün olduğunca erek kültürde doğal alımlanacak halde kullanma çabasına dayandığı söylenebilir.

Metindeki dinsel öğeler çoğunlukla oldukça basit ve detaylı aktarıldığından erek dizgede de kolaylıkla anlaşılabilecek niteliktedir fakat komedi ne kadar aşinalık sağlanırsa o kadar ortaya çıkabilecek bir unsurdur. Öyle ki kaynak metinde komedi

unsuru olan bir içerik eviri metinde sadece bilgi amaçlı bir içeriğe dönüşebilmektedir. Bu sebeple karakterlerin toplumsal ve cinsel kimlikleriyle tezat oluşturan konuşma üsluplarının ve üslupları destekleyen sözcük kullanımlarının bu kayıpları azalttığı söylenebilir.

SONUÇ

Bu yüksek lisans çalışmasının sonucunda, tiyatro çevirisinde uzmanlık kavramına ilişkin yapılan en genel çıkarım, tiyatro metninin çok katmanlı özgün yapısının muhakkak alanda bilgi ve deneyim sahibi bir çeviri uzmanına ihtiyaç duyduğudur. Bu çalışma sırasında dünyadaki ve Türkiye'deki gelenek ve pratiğin birbirinden oldukça farklı olduğu gözlemlenmiştir. Tiyatro kültürünün daha geleneksel olduğu ülkelerde çevirmen tiyatrodaki sahneleme sürecinin ayrılmaz bir parçasıyken, Türkiye'de tiyatrodaki çevirmenin kimliği arka planda kalabilmektedir. Bunun yanı sıra tiyatro alanında çeviri talep eden kurum ve kişiler, tiyatro çevirisi yapan çevirmenlerle çoğunlukla doğrudan bir iletişim kurmamakta; çevirmen ve işveren arasında iletişim kurulabilse bile, çevirmen sahneleme sürecine nadiren dahil edilmektedir. Bu durum ülkemizde pek çok başka alanda da görüldüğü gibi “uzman” çevirmen kavramının çeviri talep edenlerin zihninde yerleşmediğinin de bir kanıtı sayılabilir. Tam da bu nedenle, çeviri sürecindeki etkileşim azlığı sahneleme sürecinde metnin sahne için yeniden düzenlenmesine varacak ağırlıkta yeni bir iş yükünün daha ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir. Bu gibi durumlarla sıklıkla karşı karşıya kalan tiyatro profesyonelleri, sahneleyecekleri oyunları yapabiliyorlarsa kendileri çevirmekte; var olan çevirileri bir araya getirerek, bu çevirilerden derlenmiş yeni bir çeviri metin oluşturmakta veya kaynak metin-çeviri metin karşılaştırması yaparak çeviriyi yeniden şekillendirmeye çalışmaktadırlar. Ne yazık ki, bu uygulamanın tiyatro çevirisinde neredeyse normlaştığını, skopos teorisi bağlamında bir “uzman çevirmen” kavramının tiyatro alanı eyleyenlerince kolayca kabul görmemesine de neden olduğu gözlemlenmektedir. Bu yaklaşımda, çevirinin tiyatro alanında da pek çok başka alanda olduğu gibi salt dilsel bir aktarım olduğunu ön kabulü yer almaktadır. Çeviriyi talep eden işveren, çevirmenin uzman kimliğine güvenip onunla çalışmak yerine sonradan düzelteceği bir çeviriye razı olmaktadır.

Türkiye'de tiyatro çevirisinde uzman kimliğinin oluşmamasının diğer bir sebebinin, ülkemizde popüler kültür alışkanlıklarının televizyon ekseninde

şekillenmesi ve gösteri sanatlarının da televizyon seyircisinin alışkanlıklarına hitap edecek içerikleri geliştirme gereği duyması olduğu söylenebilir. Günümüzde tiyatro sporu, doğaçlama tiyatro, kısa güldürü metinlerinden yani skeçlerden oluşan performanslar yaygınlık kazanmaktadır. Klasik veya güncel eserlerin hitap ettiği geleneksel tiyatro seyircisi ise gün geçtikçe yerli eserlere yönelmektedir. Günümüz Türkiye'sinde sayıları her geçen gün artan, herhangi bir kuruma bağlı olmayan veya herhangi bir kurumdan destek almayan bağımsız ve alternatif tiyatrolar, çoğu zaman telif haklarının ve çevirmen ücretinin altından kalkacak bir bütçeye sahip olmadıklarından telifsiz klasik eserlere yönelebilmekte, çevirilerini kendileri yapmakta ve genç nesil yerli yazarların eserlerini sahneleyebilmektedirler.

Gelişen teknoloji, sosyal medya ve kitle iletişim araçlarıyla birlikte, süre ve içerik bakımından gösteri sanatlarının ölçütlerinin değişime uğraması, tiyatronun da git gide daha küçük bir kitleye hitap etmesiyle sonuçlanmıştır. Dolayısıyla bu alandaki çeviri ihtiyacı da giderek azalmakta ve bu durum da uzmanlaşmayı hem pratik anlamda hem de teorik anlamda tartışma ve bir gereksinim olarak ortaya koyma açısından engel oluşturmaktadır.

Özetle, bir tiyatro eseri genellikle sahneleneceği beklentisiyle yazılmaktadır. Oyunun kaynak kültürdeki yerini iyi belirlemiş ve betimlemiş, dramaturg ve yönetmenin sahneleme önceliklerini iyi kavramış, sanatsal yaklaşım ve tercihlerini öğrenmiş, erek kültürde nasıl bir oyun sahneye konulmak istediğiyle ilgili yeterince bilgilendirmiş skoposçu anlamda uzman bir çevirmenin tiyatro çevirisinde de uzman konumunda işler çıkaracağı kuşkusuzdur. Nitekim bir tiyatro yönetmeni olan Serdar Biliş, bu özelliği ve derin tiyatro bilgisiyle aslında sahnelenme açısından çok iyi bir çeviri ortaya çıkarmasına rağmen, ilginç olan kendisini “uzman çevirmen” olarak tanımlamaktan kaçınmasıdır.

Uzman olmayan ve yeterince bilgilendirilmeyen bir çevirmenin çevirisinin ise, yönetmen, dramaturg ve oyuncularla iletişim kurma şansı da bulamamışsa erek kültür seyircisinin oyunu nasıl algılayacağını, hatta algılayıp algılayamayacağını

etkileyeceği kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu gibi durumlarda kaynak kültüre ait pek çok yabancı öge içeren bir tiyatro metninin, kaynak kültürde sahip olduğu etkiyi erek kültüre yansıtması güç olabilmektedir. Karakterlerin ve diyalogların özgün anlamı erek metinde silikleşebilmekte, metnin oyuna dönüşebilmesi için gereken hareketlilik, akıcılık ve çekicilik çeviride yitebilmekte ve yapıtın seyirci üstündeki etkisi tamamen değişebilmektedir.

Tiyatro metninin okur kitlesi iki katmanlıdır: İlk katmanda, tiyatro metnini eğitimin, araştırmanın bir parçası veya sahnelemenin bir ön hazırlığı olarak ele alan okurlar (çoğunlukla tiyatro eyleyenleri ve akademisyenler) yer almaktadır, ikinci katmanda ise tiyatronun en son ve en önemli halkası olan seyirciler yer almaktadır. Seyirciler gibi, tiyatro eyleyenleri de (özellikle oyuncular) tiyatro eseriyle bağ kurabilmek için aşına olunan unsurlara ihtiyaç duymaktadırlar. Bu unsurları çoğu kez yerlileştirme terimleriyle tanımlayabiliriz. Bu nedenle tiyatro çevirisinde uzman bir çevirmen gerektiği yerlerde ve zamanlarda yerlileştirme stratejileri uygulayabilen ve bu konuda inisiyatif alan biridir diyebiliriz.

Bu bağlamda skopos kuramını yeniden hatırlarsak, bu kurama göre her eylem gibi, çevirinin de bir amacı olmalıdır. Ayrıca 'iletişim uzmanı' olarak değerlendirilen çevirmen hem işverene hem kaynak metin yazarına hem de erek kültür metni alıcısına aynı anda ulaşabilmesi gereken kişidir, bu ulaşılabilirliği sağlaması ya da bu ulaşılabilirliğin ona sağlanması her çeviride olduğu gibi, tiyatro çevirisinde de eylemin amacının yerine getirilmesini sağlayacaktır. Bu yaklaşıma göre bir tiyatro çevirisinin amacının, sahnelenebilir nitelikte bir çeviri üretmek olduğu ve metni erek dile çevirten işverenin yani yönetmenin beklentilerini karşılamak olduğu söylenebilir. Tiyatronun çok boyutlu bir metin yapısına sahip olması, yapılacak çevirinin özgün bir dili olmasını gerektirmekte, bu yüzden uzman bir çevirmene ihtiyaç duyulmaktadır. Yine de günümüz tiyatrosunda çevirmenin 'sorumluluk ve sınırları' üstüne birbirinden oldukça farklı görüşler bulunmaktadır. Yapılan röportajlarda da gözlemlenebileceği gibi, bazı tiyatro profesyonelleri çevirmenin görevinin, çevirinin teslim edilmesiyle son bulduğunu düşünmekte, bazıları ise

çevirmenin ve çeviri sürecinin sahnelenme aşamasının bir parçası olması gerektiğini ileri sürmektedirler. Nihayetinde tüm görüşler, sahnelenebilir ve tiyatronun estetik ve sanatsal niteliklerine uygun bir 'çeviri metin' üretilmesinin amaç edinilmesi gerektiği yönünde birleşmektedir. Bu tez çalışması son olarak belirttiğimiz ortak görüşe rağmen tiyatro alanı profesyonellerinin pek çoğu tarafından ne yazık ki çevirinin hâlâ salt bir “dilsel aktarım” olarak görüldüğünü de yansıtmaktadır. Bu yaklaşım ve görüş ise pek çok başka çeviri alanında olduğu gibi tiyatro çevirisi alanında da uzmanlaşmayı engellemektedir.

Bu çalışma için inceleme metni olarak ele aldığımız Moira Buffini'nin **Silence [Sessizlik]** adlı oyununun çeviri ve sahnelenme sürecinin değerlendirilmesi için oyunun çevirmeni, yönetmeni, dramaturgu ve oyuncularını ile yapılan görüşmelerde konuya farklı bakış açılarından yaklaşan profesyonellerin tümü, tiyatro metninin sadece okunmak için yazılmayan, özgün bir dile sahip, sahnelenme sırasında sahnedeki dinamiklerle (ışık, dekor, oyuncu, efekt) şekillenen bir metin olduğunu vurgulamışlardır. Bu yüzdendir ki tiyatro çevirisi de çoğunlukla ve doğal olarak ilk yapıldığı şekliyle kalmaz. Her sahnelenme sırasında, yani her okunuşunda dönüşüme uğraması olası ve olağandır. Bu dönüşüm sürecinin çok fazla iş yükü getirmemesi ve adeta yeni bir çeviriye gerek duyulacak bir emek harcanmaması için çevirmenin süreçteki diğer eyleyenlerle iş birliği içinde çalışmasının da uzmanlığının bir parçası olması gerektiğini belirtmeliyiz. Çalışma boyunca **Silence [Sessizlik]** metninin çeviri aşamasından sahnelenme aşamasına nasıl bir dönüşüm geçirdiği analiz edilmeye çalışılmıştır. Yapılan analiz sonucunda tiyatro metninde aranılan en temel özelliğin sahnelenebilirlik unsuru olduğu ve tiyatro profesyonellerinin işbirliği yapmalarının hem iş yükünü azaltacağı hem de tiyatro metnini sahneye uygun hale getirmeyi kolaylaştıracağı gözlemlenmiştir.

Tiyatro dili nihayetinde yaşayan bir dildir. Çevirisinin de tiyatronun bu devingen yapısına sahip olması kaçınılmazdır. Çeviri metin sadece tiyatro edebiyatının değil, aynı zamanda içinde bulunduğu sosyal kültürün ve dil yapısının da bir parçası haline gelir. Dolayısıyla tiyatro çevirisinin söylemi, tüm kültürel yapıyı

yansıtır. Tiyatronun günümüzdeki varoluş çabasını ve geleceğinin belirsizliğini bir yana bırakırsak; bahsettiğimiz tüm bu bilgiler ışığında, sahne bilgisi, tiyatro hakkında deneyime sahip olan ve diğer tiyatro eyleyenleri ile ortak çalışma imkânı sağlanan bir çeviri uzmanının, sahnelenecek eserin niteliğini belirleyecek önemli ve gerekli bir özne olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu öznenin süreçte etkin rolünü gösterebilmesi için de tiyatro profesyonellerinin çeviriye salt bir dilsel aktarım olarak bakan tutumlarını gözden geçirmeleri gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- AALTONEN, Sirkku: **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**, Clevedon, Multilingual Matters, 2000.
- AKMEN, Üstün: <http://tiyatroelestirmenleribirligi.org/elestiri-yazilari/450-ortacag-dekorlu-kadn-eksenli-bir-kara-komedi-sessizlik>
- ARİSTOTELES: **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, 17. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, Ekim 2008.
- ARİSTOTELES: **Politika**, Çev: Mete Tuncay, İstanbul, Remzi, Nisan 1975.
- ATAYMAN, Veysel: "Oidipus Kompleksi (Ödipal Karmaşa)"; Sophokles, **Kral Oidipus** içinde, İstanbul, Bordo Siyah, 2006, 11-14.
- BAKER, Mona, ed.: **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, London & New York, Routledge, 2001
- BASSNETT, Susan: "Translating for the Theatre—Textual Complexities", **Essays in Poetics**, 15.1, 1990, 71–83.
- BASSNETT-MCGUIRE, "Translating for the Theatre: The Case Against Susan: Performability", **TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)**, IV.1, 1991, 99–111.
- BASSNETT-MCGUIRE, "Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Susan: Yöntemler ve Stratejiler", Çev: Fatma Günal, **Metis Çeviri**, Sayı 9, 1989 Güz, 33-39.
- BASSNETT-MCGUIRE, "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for

- Susan: Translating Theatre Texts", **The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation**, London, Croom Helm, 1985. 87–102.
- BASSNETT, Susan: "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**, Ed. by Susan Bassnettt ve André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, 90–108.
- BASSNETT, Susan and André Lefevere: **Translation, History and Culture**, London and New York, Pinter, 1990.
- BERK, Özlem: **Kavramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005.
- BİLİŞ, Serdar: İstanbul Devlet Tiyatroları, Moira Buffini – Sessizlik, Oyun Tanıtım Kitapçığı, 2013, 12.
- BİRKİYE, Mehmet: İstanbul Devlet Tiyatroları, Moira Buffini – Sessizlik, Oyun Tanıtım Kitapçığı, 2013, 14-16.
- BROCKETT, Oscar G.: **Dünya Tiyatro Tarihi**, Yay. Haz: İnönü Bayramoğlu, Dost Kitapevi, 2000.
- BROOK, Peter: **The Empty Space**, The Touchstone Books, 1996, 7-48.
- CIFELLI, Edward M. : **John Ciardi & Biography**, 1997, (Çevrimiçi) <http://books.google.com> , 17 Kasım 2013.
- COSTA, Maddy: “Moira Buffini ile Röportaj”, **The Guardian**, 13 Aralık

- 2007
(Çevrimiçi)
<http://www.theguardian.com/stage/2007/dec/13/theatre2>,
18 Temmuz 2014.
- ÇUHADAR, Bahar: “DT'den Feminist Bir Masal: Sessizlik”, **Radikal Gazetesi**, 01 Mayıs 2013, (Çevrimiçi)
http://www.radikal.com.tr/yazarlar/bahar_cuhadar/dtden_feminist_bir_masal-1131729
- DE CERTEAU, M. : **Practices of Everyday Life**, Berkeley, LA, University of California Press, 1984, xxi.
- DE SAUSSURE, Ferdinand: **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev: Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1999.
- DİLMEN, Güngör: “Kurban”, **Toplu Oyunları 2**, Mitos Boyut Yayınları, 1996.
- DİZDAR, Dilek: Hans J. Vermeer İçin, (Çevrimiçi),
<http://ceviribilim.com/?p=2663>, 6 Şubat 2010.
- ECKERMAN, Johann Peter: **J. W. von Goethe, Conversations with Eckermann**, Çev: John Oxenford, 1906.
(Çevrimiçi) <http://www.hxa.name/books/ecog/Eckermann-ConversationsOfGoethe.html>, 10 Ocak 2015.
- ERADAM, Yusuf: “Tony Harrison'la Şiir, Tiyatro ve Çeviri Üzerine”, **Metis Çeviri**, Sayı 2, 1988 Kış, S: 123-130.
- ERGİL, Başak: **Türkiye Kültür ve Yazın Dizgesinde Absürd Tiyatronun Aktarımı**, yayınlanmamış doktora tezi,

- İstanbul, 2016, 18-21.
- ERUZ, Sakine: **Çeviriden Çeviribilime**, İstanbul, Multilingual, 2003, 96-106.
- ESSLİN, Martin: **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Ankara, Dost, 1999.
- ESPASA BORRÀS, Eva: "Performability in Translation: Speakability? Playability= Or just Saleability?" **Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation**, Manchester, St Jerome, 2000. 49–62.
- FIRAT, Gökhan: Mütercim-Tercümanlıktan Çeviribilim'e (Çevrimiçi) <http://dragosfer.com/mutercim-tercumanliktan-ceviribilime/> 12 Aralık 2012.
- FLYNN, Gillian: **Gone Girl**, Crown Publishing Group, 2012.
- FO, Dario: **Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü**, Çev: Füsun Demirel, İstanbul, Açılım, 1997.
- FREUD, Sigmund: **Olgu Öyküleri I "Dora ve Küçük Hans"**, Çev: Ayhan Eğrilmez, İstanbul, Payel Yayınevi, 1998, 80-82.
- GÜREL, Emet ve MUTER, Canan : "Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatünde Mitolojinin Kullanılması", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 7-1, 2007, 537-569.
- GÜRZİMAR, Şakir: 2012-2013 Devlet Tiyatroları Sezon Açılış Yazısı, DT Arşiv, 2012.

- GÜRZİMAR, Şakir: İstanbul Devlet Tiyatroları, Moira Buffini – Sessizlik, Oyun Tanıtım Kitapçığı, 2013, 6-7.
- HABİB, İsmail: **Avrupa Edebiyatı ve Biz - Garpten Tercümeler**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1940, 573-577)
- HOLMES, James: “Çeviribilimin Adı ve Doğası”, çev. Ayşenaz Koş, **Çeviri(bilim Nedir?: Başkasının Bakışı**, Mehmet Rıfat, İstanbul, Dünya, 2004, 165-182.
- HUIZINGA, Johan: **Homo Ludens**, "Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine bir Deneme", Fransızca'dan Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- İPŞİROĞLU, Zehra: **Dünden Bugüne Türkiye'de Tiyatro**, (Çevrimiçi) <http://mimesis-dergi.org/2010/12/dunden-bugune-turkiye%E2%80%99de-tiyatro/> ,22 Aralık 2010
- İZCİ, İpek: **Hedefteki Yeni Oyun**, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/hayat/hedefteki-yeni-oyun-cirkin-1122273/>, 21 Şubat 2013.
- JOHNSTON, Davis: a- **Stages of Translation**, 1996a.
b- “Theatre Pragmatics” **Stages of Translation**, Absolute Classics, 1996b,57-66.
- JONES, Ernest: "The Oedipus-Complex as An Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive." **The American Journal of Psychology** 21.1, January, 1910, 72-113. (Çevrimiçi) <http://shakespeare-navigators.com/jones/jones72.html>, 21.12.2015.

- KARANTAY, Suat: “Tiyatro Çevirisinin Sorunları”, **Metis Çeviri**, Sayı 2, 1988 Kış, 78-88.
- KARANTAY, Suat: “Yazarı, Çevirmeni ve Oyuncusuyla Ben Anadolu: Güngör Dilmen, Talat Halman, Yıldız Kenter'le Söyleşi”, **Metis Çeviri**, Sayı 9, 1989 Güz, 18-25.
- KARAYAZICI, Berrin: "Tiyatro Dili ve Çeviri", **Çeviribilim ve Uygulamaları**, Sayı:2, Yıl:1992, 41-54.
- KOPP, Ruth Katharina: “Obituary: Hans J. Vermeer”, **Translation Studies**, 2010, 3;3, 375-377. (Çevrimiçi) http://www.fb06.uni-mainz.de/vermeer/Dateien/Nachruf_Translation_Studies.pdf
- KORUKÇU, Melih: İstanbul Devlet Tiyatroları, Moira Buffini – Sessizlik, Oyun Tanıtım Kitapçığı, 2013, 18-19.
- LACAN, Jacques: **Psikanalizin Dört Temel Kavramı - Seminer 11. Kitap**, Çev: Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis Yay., 2013, 40-41.
- MAINZ ÜNİ., Vermeer Kütüphanesi: http://www.fb06.uni-mainz.de/vermeer/Dateien/Liste_Arbeitsbibliothek_Vermeer_alphabetisch.pdf (Çevrimiçi), 30 Haziran 2016.
- MUCKENHOUP, Margeret: **Sigmund Freud: Bilinçdışının Kaşifi**, Çev: Füsun Akatlı, Ankara, Tübitak, 2008, 89-90.
- J. MCGINNIS & D.C. REISMAN: “Ibn Rushd”, **Classical Arabic Philosophy**, Hackett Publishing Company, 2007, 294-366.
- NIDA, Eugene A.: **Toward a Science of Translating**: with special reference to principles and procedures involved in Bible translation,

Leiden, E.J.Brill,1964.

NIDA, Eugene A.: “Çeviri Süreçleri”, **Çeviri(bilim) nedir?: Başkasının Bakışı**, Çev. Yurdanur Salman, Yay. haz. Mehmet Rıfat, İstanbul, Dünya, 2004,101-115.

NİKOLAREA, Ekaterini: “Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”, **Translation Journal**, Vol. 6, No. 4., October, 2002.

NUTKU, Özdemir: **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı, 1998.

NUTKU, Özdemir: “Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”, **Türk Dili: Çeviri Sorunları Özel Sayısı**, Sayı:322, 1 Temmuz 1978, S:79-86.

PAKER, Saliha: “Türkiye’de Hamlet”, **Metis Çeviri**, Sayı 2, 1988 Kış, 20-31.

PAVİS, Partice: **Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Çev: Sibel Kamber, Ankara, Dost, 1999.

PAZ, Octavio: "Translation: Literature and Letters", Çev: Irene del Corral, **Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida**, Ed: R. Schulte and J. Biguenet, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 152-162.

PAZARKAYA, Yüksel: **Mediha**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993.

RAZİ, Nihal: <http://mimesis-dergi.org/2013/05/tyatro-cevirisinde-sinirlar-nedir/> , (Çevrimiçi) 20 Mayıs 2013.

- SALEVSKY, Heidemarie: 'Obituary, Prof. Dr. Dr. h.c. Hans J. Vermeer', **Target 22:1**, Berlin, 2010. (Çevrimiçi)
<http://www.fb06.uni-mainz.de/vermeer/Dateien/obituaryVERMEER.pdf>
- SANLI, Sevgi: "Tiyatroda Çevirinin Payı" **Metis Çeviri**, Sayı 2, 1988 Kış, 89-94
- SELVİ, Seçkin: "Dört Başlı Mamur Bir Oyun: Sessizlik", **Milliyet Sanat**, 23 Mart 2013, (Çevrimiçi)
<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/seckin-selvi/dort-basi-m-mur-bir-oyun/1669>, 16 Temmuz 2014.
- SİLAHTAROĞLU, Tijen: **Hamlet Çevirileri Üzerine Eleştirel bir Karşılaştırma** (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Danışman: Nazan Aksoy, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1989.
- SOPHOKLES: **Elektra**, Çev: Cüneyt Çetinkaya, İstanbul, Bordo Siyah, 2006
- SOPHOKLES: **Kral Oidipus**, Çev: Bedrettin Tuncel, İstanbul, MEB Yayınları, 1992.
- STANİSLAVSKİ, Konstantin: **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev: Suat Taşer, İstanbul, Papirus Yayınevi, 2006.
- ŞENER, Sevdâ: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitapevi, 1998.
- THOMSON, Geroge: **Tragedyanın Kökeni**, Çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 2004.
- TOLUN, Atila: "Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere Çevirilerinde Anlatım

- Nitelikleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1974, 33-47.
- ULLMANN, B.L. : “Hermann the German's Translations of Poetics”, **Estudis de Ilati Medieval**, 1961-8, 43-48.
- ÜNSAL, Kubilay: Namık Kemal: Celaleddin Harzemşah, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 39, Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı, Erzurum, 2009, 113-117.
- WILLIAMS, Tennessee: **Arzu Tramvayı**, Çev: Halit Çakır, İstanbul, MEB Yayınları, 1989.
- WİSE, Jennifer: **Prolegomenon to the Study of Dramatic and Theatrical Theory** (yayınlanmamış doktora tezi), National Library of Canada, 1995.
- ZAİM, Elif: “Güllü Agop”, **Heybe Gençlik Dergisi**, 2015 - Sayı 7, 34-35
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun: **Page to Stage. Theatre as Translation**. Amsterdam, Rodopi, 1984.
- <http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-sehirler-istanbul-detay-cirkin1.html>, 23 Nisan 2015.
- <https://en.wikipedia.org/>
- <http://www.merriam-webster.com/dictionary>
- http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2013/02/20/devlet-tiyatrosunda-cirkin-propaganda, 20 Şubat 2013.

— <http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce>

— <http://www.viking-mythology.com/ragnarok.php>

EKLER:

EK 1: SESSİZLİK OYUNUNUN ÇEVİRMENİ SERDAR BİLİŞ İLE RÖPORTAJ (23 Şubat 2015, İstanbul)

Serdar Biliş, Londra Middlesex Üniversitesi'nde tiyatro yönetmenliği okuduktan sonra İngiliz Ulusal Tiyatrosu Yönetmenlik Akademisinde staj yaptı ve Londra National Theatre Studio bünyesinde çalıştı. Arcola, Liverpool Everyman, Playhouse, Kocaeli ve Eskişehir Şehir Tiyatroları sahnelerinde, İstanbul Tiyatro Festivali'nde ve Pürtelaş Tiyatro'da olmak üzere birçok oyun sahneye koydu.⁵⁹ Yönetmenliğin yanı sıra Mountview ve RADA'da oyunculuk, dramatik yazarlık ve yönetmenlik üzerine dersler verdi. Halen (2016) Kadir Has Üniversitesi'nde ders vermeye devam etmektedir.

Bengü Ergin: 'Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık' kavramı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Serdar Biliş: Tiyatroda çeviri başlı başına çok uzun ve ayrıntılı bir konu ve tiyatronun gelişmesi için de önemli bir öge. Örneğin şu anda, Kadir Has Üniversitesi'nde öğrencilerimizle lisans bitirme projesi kapsamında Shakespeare'in **As You Like It** oyununu çalışıyoruz. Elimizdeki çeviri metnini, dilin ritmini duymadan ve anı yansıtmadan olduğu gibi sahneye aktarmamız mümkün değil. Genelde çeviri metinler sahnelenirken, oyuncuların metni ortalama bir anlayış düzeyiyle seslendirdiklerine tanık olabiliyoruz. Oysa dilin özgünlüğünün, hassasiyetinin ortadan kalkmasıyla anlam da genellenmiş oluyor. Böyle durumlarda seyirci olarak ister istemez metin keşke biraz daha rafine edilseydi diye düşünebiliyoruz.

İngiltere'de ise tiyatro çevirisi, sahnelemenin en önemli aşamalarından biri ve tamamen özgün bir işleyişle ele alınıyor. Liverpool Playhouse'da Fransız yazar Georges Feydeau'nun⁶⁰ metnini sahneye koyarken, çevirmenimiz her zaman bizimle birlikteydi. Aynı zamanda profesyonel bir yazar olan çevirmenimiz o kadar titiz çalışıyordu ki, ben kendi yaptığım çevirilere bu yüzden tam bir çeviri gözüyle bakamıyorum. İngiltere'de çeviriler genellikle yazarlar tarafından yapılıyor. Örneğin Simon Stevens ya da David Harrower gibi yazarlar, Brecht'in bir oyununu sahneleyecekleri zaman "**In a New Version by David Harrower**" şeklinde duyuruyorlar. Bu oynanacak metnin yeniden düzenlenmiş bir metin, diğer bir deyişle yeni bir çeviri olduğu anlamına geliyor. Peki neden çeviren demek yerine "In

⁵⁹ Serdar Biliş'in detaylı biyografisi için bkz: Ek-4, **Sessizlik** oyun tanıtım broşürü.

⁶⁰ Georges Feydeau'nun **L'Hôtel du Libre échange** adlı oyunundan yola çıkarak, Stephen Sharkey'in yazdığı **Sex And The Three-Day Week**, 2014 sezonunda Liverpool Playhouse'da sahnelenmiştir.

a New Version by David Harrower" deniyor? Tabii bu bir pazarlama stratejisi. Aslında bu gibi örnekler, çeviriden ziyade 'yeniden söylemek' olarak tanımlanabilir. Türkiye'de bunun tam bir karşılığı olmasa da, Can Yücel'in Shakespeare çevirilerini örnek gösterebiliriz. Yücel'in çevirilerinin daha çok kendi üslubuyla 'yeniden söylediği' metinler olduğunu söyleyebiliriz.

İngiltere'deki tiyatro çevirisi / adaptasyonu örnekleri söz konusu olduğunda dikkat çekici diğer bir nokta ise yazar-çevirmenlerin çoğunun çevirdikleri kaynak dili bilmiyor oluşudur. Peki nasıl yapıyorlar çeviriyi? 'Literal Translation'⁶¹ aracılığıyla. Başka bir çevirmen metnin bire bir çevirisini yapıyor ve de süreç boyunca yazarın yanında bulunuyor. Böylece ortaya adaptasyon ve çeviri arasında yeni bir metin çıkıyor. İngiltere'nin en iyi çevirmenleri kaynak dili bilmiyor. Tabii hayatını çeviriye adanmış çevirmenler genellikle bu duruma karşı oldukça tepkililer. Bir insan kaynak dili bilmeden nasıl çeviri yapabilir?

Diğer bir yandan Türkiye'de İngilizce bilen bir sürü insan vardır belki, ama çeviri yapabilmek için yine de çevrilecek dili iyi duyabilmek lazım. Özellikle de tiyatro çevirisi için geçerli bu. Duymak ve bilmek arasında çok fark var. Çeviri oyunları izlerken, çoğu zaman hissedilen bu eksiklik oluyor. Çeviren duyamamış ki o karakteri... Diğer bir deyişle çevirmen kaynak dildeki cümleyi okuduğu zaman, o cümlemin nasıl söylendiğine dair bir tını oluşmamış zihninde. Eğer çevirmen kaynak dilin konuşulduğu bir coğrafyada yaşamadıysa sözcüklerin sosyal bağlamını, detayları, kelime seçimlerindeki inceliği duyabilmesi zaten çok zor. Örneğin ben İspanyolca biliyorum ama ben İspanyolca'dan çeviri yapamam. Direkt, sadece kaynak metinden çeviri yapamam. Çünkü ben duyamıyorum o dili. Bu yüzden karakterin duygusunu da duyamam. O dilin konuşulduğu bir yerde on sene yaşamadığım sürece de zaten duyabilmem mümkün değil.

Diyelim ki, Türkiye'de Çehov'un **Martı**'sını sahneleyeceğiz. Özen Yula'nın da çevirmesini istedik. "In a New Version by Özen Yula" diye sahneleyeceğiz. Ya da Murathan Mungan'dan isteyeceğiz çeviriyi. Bu yazarların kaynak dili bilmesi çok önemli mi? Peki Rusça bir çevirmenle işbirliği yapılsa ve yazar çevirmenle birlikte çalışsa nasıl bir sonuç ortaya çıkar? Kaynak dili biliyor olsalar elbette daha iyi, ama o dili duymak o kadar kolay değil. Üniversitede dil eğitimi aldığımız için o dili biliyor sayılmıyoruz zaten. Elbette kelimeyi biliyorsun, cümle yapısını biliyorsun fakat dili bilebilmek, içinde hissedebilmek o kadar kolay bir şey değil. O zaman, ben de bu durumu tartışmaya açmak istiyorum: Diğer çeviri türleri için bir şey söylemem imkansız ama tiyatro çevirisi söz konusu olduğunda yazarın dilini anlayabilmekle, sesini duyabilmenin aynı şey olmadığını düşünüyorum. Bunu yapabilmek için çok iyi bilmen lazım o dili, hatta bilingual (iki dilli) olman lazım. Öbür türlü sadece metnin yüzeyini aktarabilmiş metinlerle karşı karşıya kalıyoruz. Bu durumda sahneye taşınan

⁶¹ 'Sözcüğü Sözcüğüne Çeviri', BERK, **Çeviribilim Terimcesi**, S.191.

metin de ancak yüzeysel bir metin olabiliyor. Sosyal bağlamdan yoksun, dublaj televizyon dizilerine ait dile benzer yüzeysel oyunlar izliyoruz böyle olunca.

Tiyatro oyununda bir karakter ağzını açtığı anda, onun nereli olabileceği, nasıl bir çevreden ve aileden gelmiş olabileceği gibi bir sürü bilgi vermelidir sadece sesin kendisi. Çeviriyi yaparken bu sesin içerdiği anlamları çevirmeden, sadece kelimeleri çevirmek bir şey anlam ifade etmiyor ne yazık ki. Kelimeler genellemelerdir sadece. Dili belirginleştirecek olan şey sahnelenen metnin o dilin kaynağına, köküne girebilme yetisidir. Bu yüzden kelimeleri değil, oyunun bütünü çevirmemiz gerektiğini düşünüyorum.

İngilizcede oyun yazarı anlamına gelen '**playwright**' sözcüğüne baktığımızda, bu terimin yazmak anlamına gelen 'writing' sözcüğüyle ilgili olmadığını görürüz. '**Wright**' aslen gemicilerin kullandığı bir terim ve '**bükme, yapmak, kurmak**'⁶² anlamında kullanılmış. Oyun yazmak da kelimeleri büküp, kurarak bir ürün ortaya koymayı gerektirir, oyunu çevirmek de bundan farklı değil. Bu yüzden bir oyunu çevirebilmek için sahnedeki dinamikleri duyabiliyor olmak ve sözcükleri olabildiğince sıradanlaştırmamak lazım.

B.E. : Akademik donanımınızın ve yönetmenlik deneyiminizin çevirmen kimliğinize katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

S.B. : Öncelikle şunu belirtmek istiyorum, ben kendimi çevirmen olarak görmüyorum çünkü sadece tiyatro alanında çeviri yapıyorum. Diğer bir yandan, eğer sadece belirli bir alanda çeviri yapıyorsanız bile bu sizi bir çevirmen konumuna getiriyor elbette. Fakat bir yanda çeviri işini kuyumcu titizliğinde yapan insanlar varken, ben kendimi çevirmen olarak göremiyorum. Yönetmen gözüyle metne bakmanın çeviri üstünde etkisi vardır elbette ama ben genellikle tiyatro metinlerini kendim sahneye koyarım diye çeviriyorum ve bu yüzden de çevirilerimin pek özenli olmadığını düşünüyorum. **Sessizlik** oyununu da sahnelemeyi isteyeceğim bir oyun olduğu için çevirmiştım. Genellikle böyle çalışıyorum. Yaptığım taslak çeviriyi bir pusula niyetiyle kullanıp, asıl metni prova sürecinde bu taslağı rafine ederek oluşturmaya başlıyorum. **Sessizlik** oyununu izlemeye gittiğimde de oldukça şaşırmıştım çünkü çevirdiğim metni hemen hemen hiç değiştirmemişlerdi.

Devlet Tiyatroları dramaturglarından Selen Korad Birkiye arayıp, **Sessizlik**'i sahneye koymak istediklerini, oyunu Mehmet Birkiye'nin yöneteceğini söylediğinde kabul ettim ve çeviri teslim ettiğim ilk haliyle kabul edildi. Yani benim için taslak niteliğinde olan haliyle... Profesyonel bir çevirmen olsa

⁶² Meriam Webster Dictionary Tanımı: "**wright**, a worker skilled in the manufacture especially of wooden objects —usually used in combination , 'shipwright', 'wheelwright',".
bkz, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/wright>

ilk refleksi çeviriyi en ideal haline getirmeye çalışıp teslim etmek olurdu fakat ben oyun metnini oyuncuların ağzından, sahne dinamikleri içerisinde duymadığım sürece hiçbir zaman tam olarak da duyamıyorum. Sonrasında prova sürecine de dahil olmadığım için, metne bir daha müdahale etmedim.

Kelimeler nihayetinde genellemelerdir, kelimelerin altındaki anlamlardır oyunu şekillendiren. Bu anlamların keşfedileceği yer de provadır. Kelimelerin anlamları oyuncularla beraber keşfedilir. Bu yüzden ben her şeyi provada damıttıyorum. Her şey prova öncesinde ister istemez kaba oluyor. Kabadan inceye doğru bir yolculuk başlıyor provada. Metin gitgide daha rafine, daha daha rafine hale geliyor...

B.E. : Çeviride 'Sahnelenebilirlik' kavramını nasıl değerlendiriyorsunuz?

S.B. : Çeviriyi 'sahnelenebilir' kılmanın yönteminin metni provada yoğurmak olduğunu düşünüyorum. Tiyatronun enstrümanı kalem, kağıt değildir çünkü. Kalem kağıtla bir yere kadar şekillenir metin, bir başlangıç noktası çizilebilir ancak. Ondan sonrası için ses gerekiyor. Mesela ben oyunları da sessiz okuyamam. Harold Pinter da oyunlarını yazarken sürekli sesli okumuş... Bir oyunu sessiz okuyunca bana çok anlamlı gelmiyor ki, gerçekten duymam lazım sesleri. Özellikle on-on beş kişinin konuştuğu bir oyunda bir anlamda bir kompozisyon söz konusu. O yüzden o kompozisyonu standart bir Türkçe kullanarak değil, her sese kendi rengini vererek kurmak gerekir. Netice itibarıyla seslere gerçekliğini durumlar, o durumların gerçekliğini de durumların içinde bulunan karakterler verecekse eğer odaya birbirinden çok farklı seslerin dolması kaçınılmaz olacaktır.

Her sahneleme bir çeviridir aslında. Bir oyunun ne kadar değişik prodüksiyonu varsa, birbirinden farklı o kadar çok çevirisi var demektir. Aynı çeviri metin bile olsa oyun bir sahnelemede farklı, diğer bir sahnelemede farklı şekillenecektir. Başka bir ekip aynı metni nasıl bir gerçeklik kuracaklarına bağlı olarak bambaşka bir şekilde seslendirebilir ve yorumlayabilir.

Çeviri metnin sahnelenebilir olmasında kullanılan dilin rolü çok büyük. Eğer seveceğiniz, hatırlayacağınız, içi dolu bir dil oluşmamışsa ne oluyor? Bazen oyunculuklar enteresan bir şekilde groteskleşebiliyor, tiyatrocular arasında "Burası bir şey istiyor" diye ifade edilen eksiklikler hissedilebiliyor. Tiyatro metninin dolayısıyla çeviri metnin, duygu aktarma kapasitesine sahip bir dili ve o dili konuşmanın vereceği hazzı içermesi gerekir. Bu tanımlamayı belki daha da derinleştirebiliriz. Metnin dille olan ilişkimizi koparmaması, kelimelerin tarihinin olması, bir kelime seslendirildiği zaman kuyudan sesin geri geliyor olması çok önemli. Günümüzde kullandığımız Türkçe maalesef fakirleşmiş bir Türkçe zaten. Elli sene önce yazılmış bir romana yabancı bir dilde yazılmış gibi bakabiliyoruz, okuduğumuz dili kavramakta güçlük çekebiliyoruz. Aynı şekilde Elli sene önce çevrilmiş bir metinden Ibsen'i, Çehov'u sevmek, oynamak, hissetmek çok mümkün değil zaten... Öyle

olunca dilin içeriğini görememek sahnelemede de, oyuncuklukta da forma ağırlık vermeye itiyor bizi. O form da bazı tuhaflıklar yaratabiliyor işte. Çünkü mana ve form arasında organik bağ kopmuş oluyor.

Çağdaş oyunlara baktığımızda ise daha günlük bir dil kullanılıyor olduğunu görüyoruz. Günlük konuşmalarımıza yakın diyaloglar çeviri için de bir avantaj yaratıyor. Tabii burada sıradanlık tuzağına düşülebiliyor bazen. Tiyatroda basit gibi görünen bir dilin bile bir şiirselliğe sahip olması gerekir. Örneğin tiyatro yazarı David Harrower çok sade bir dil kullanır ama dilinde şiir vardır. Eğer o şiiri görmeyip sahnedeki dili gündelikleştirirsek, sıradan televizyon diline hapsolmuş oluruz. Peki kaynak dili kendi dilimizde nasıl karşılayacağız? Bunu araştırmamız lazım ve bu da ciddi bir mesai... Bu biraz da dile özen göstermekle alakalı.

Tiyatronun nasıl konuşulduğu ile değil de, daha çok ne konuşulduğu ile ilgilenmesi lazım. Ne konuşulduğuyla ilgilenirsek nasıl konuşacağımızı buluruz zaten... Ne yazık ki daha çok "ne"yi anlamadan "nasıl"ı konuşuyoruz. Oysa ne söylediğini bilmeden, kim olduğun hakkında nasıl bilgin olabilir?

B.E. : Moira Buffini'nin 'Sessizlik' adlı oyunu ne zaman ve nasıl elinize geçti? Metni kendi seçiminiz doğrultusunda mı, yoksa yönetmenin ya da tiyatronun yönlendirmesiyle mi seçtiniz?

S.B. : Sessizlik oyununu çok beğenmiş ve çevirmiştım. Sonra ONK Ajansa yolladım. ONK Ajans tiyatro metinlerini çevirmen adına Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatrolarına yollar. Bu kurumların dramaturgları, repertuar kurulu metinleri okur ve seçer. Fakat ben Sessizlik'i diğer bir yandan, Devlet Tiyatroları dramaturgu Selen Korad Birkiye'ye direkt de yollamıştım. O da metni çok sevince sahneye koymaya karar verdiler ve Sessizlik sahnelendi. Süreç böyle... Sonra oyunun yönetmeni, Mehmet Birkiye aradı ve orijinal metni istedi. Ben de ona metni verdim ve bu kadar. Bunun dışında bir çalışmamız olmadı.

B.E. : Gerek çeviri, gerek sahneleme sürecinde yönetmen, dramaturg, oyuncu ve/ya diğer tiyatro eyleyenlerinin ortak çalışma içerisinde bulunmaları konusunda düşünceleriniz nelerdir?

S.B. : Türkiye'deki tiyatro geleneğinde prodüksiyonun çevirmenle çalışması pek alışıldık bir durum değil. Hatta oyunun çevirmeninin adının anılmadığı, tanıtım broşürüne isminin bile yazılmadığı durumlarla bile karşılaşılıyor. Böyle durumlarda arayıp, sorasım geliyor "Oyunu yabancı dilde mi oynuyorsunuz acaba," diye. Çevirmen tiyatromuzda çok görünür bir konumda değil ne yazık ki.

Çeviriye genel olarak halledilmesi gereken bir angarya gözüyle bakılabiliyor. Bu yüzden de gereken özen gösterilmiyor olabilir. Eskiden daha farklıymış tabii. Bir grup çevirmen Devlet Tiyatroları için sürekli tiyatro metni çevirmiş, böyle böyle küçük de olsa bir tiyatro çevirmenleri grubu oluşmuş. Oysa şimdi durum çok değişti. Bir tiyatro metni genellikle ancak sahnelenmek istenirse çevriliyor. Tiyatro çevirisini genellikle oyuncular, yönetmenler, bazen de tiyatro çalışanları yapıyor.

İşbirliğine gelince; bırakın çevirmen-yönetmen diyalogunu, yaşayan yazarlarla bile çok nadiren iletişim kuruluyor. Türkiye'de bu bilinç yeni yeni oluşuyor diyebiliriz. İngiltere'de ise çok farklı bir gelenek var. Yazar eğer hayattaysa ekipten biri olarak sayılıyor, çevirmen de öyle... Üstelik prodüksiyon üzerinde ciddi anlamda söz sahibi oluyorlar. Çeviri ya da değil, metinle kurulan ilişkinin tiyatronun ürünlerine doğrudan yansıdığını düşünüyorum.

B.E. : *Sessizlik* oyun broşüründe oyun hakkında şöyle bir yorumda bulunmuşsunuz:

Moira Buffini epik dünyalar kurmaktan kaçınmayan, tarihsel olandan aktüel olanı damıtan, politik bir altyapıyı ustalıkla incelemekle fars mekanizmalarıyla boyutlandırıp lezzetlendiren çağdaş bir yazar. ... Sokakta, kendini güvende hissetmeyen genç kızların erkek taklidi yaptığı bir coğrafyada, bu oyun, çok güncel ve yerinde bir tercih. Ortadoğu'da hâlâ bugün erkek olarak yetiştirilen kızlar var. ... İktidarın şiddet arzusunun, kibirle alevlendiği yıkıcı bir dünyada herkesin inançlarını sorguladığı bir zemin hazırlıyor yazar.⁶³

B.E. : Yazarın amacını, bulunduğunuz tespitler bağlamında çeviri metne taşımak için nasıl bir strateji izlediniz?

S.B. : *Sessizlik* metninin toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik üzerine söylediklerini çok değerli buluyorum ben. Bu yüzden çeviri esnasında bunu vurgular nitelikte bir üslup geliştirmiş olabilirim. Bana göre oyunun dini eleştiri yönünden ziyade, feminist tarafı daha baskın. Oyunda açık alanlar hep metafor olarak kullanılmış, aşkın ve cinsel kimliklerin özgürleştiği alanlar olarak betimlenmiş. Shakespeare'in kullandığı orman metaforlarında olduğu gibi. Oyun yargılanmaması gereken, baskılardan arınmış bir cinsel (seksüel) enerji koyuyor ortaya. Bu enerjiyi terbiye etmeye çalışanın da din olduğu mevzusunu işliyor.

Oyunun diğer bir ilginç yanı, toplumda erkek olmak ve kız olmakla ilgili yaptığı tespitler. Bir yanda bugün kızlar kendini korumak için biber gazıyla dolaşmak zorundayken, diğer bir yanda erkekler de toplumun dayattığı bazı zorunluluklarla karşı karşıya kalıyor. Bu zorunlulukların dışına çıkılması ise sapkınlık olarak değerlendiriliyor.

⁶³ Tamamı için bkz: Ek-3, *Sessizlik* oyun tanıtım broşürü.

Sessizlik'in bu kadar uzun süredir sahneleniyor oluşu da ilginç tabii. Mesela *Çirkin*⁶⁴ adında bir oyun çevirmiştim, yine Devlet Tiyatrolarında oynanmıştı. O oyunu içinde enestlikle ilgili öğeler var diyerek kaldırdılar. Oysa eneste dair bir şey de yoktu oyunun içinde. Çirkin'in yarattığı rahatsızlık, *Sessizlik* oyunu için geçerli olmadı. Nedenini pek anlayamıyorum, acaba oyun eleştirisini kırmızı bir burunla yaptığı için olabilir mi? Örneğin oyunda rahibin kendi inancını sorguladığı ve "Tanrı aslında yok" temalı bir monolog var. Bu karakter adına çok büyük bir buluş ve dönüşüm. Rahip acı çekeceğini bile bile, kendisine rağmen böyle bir farkındalığı seslendirme cesaretinde bulunuyor. Karakter için kolay bir yüzleşme değil bu. Bu sahnenin nasıl yansıtılacağı da rejinin alacağı sahneleme kararlarına kalıyor. Prova sürecine hiç dahil olmadığım için de çevirmen olarak sahneleme kararları ve prodüksiyon hakkında bir yorum yapmam mümkün değil, ancak metin üzerinden konuşabilirim. Çeviri yaparken ise "bunu söylemeyelim" gibi otosansüre yönelik bir tercihim olmadı. Zaten Buffini'nin aktüel politika yapan bir metin değil, eleştirel bir komedi metni yazdığını söyleyebiliriz. Rahibin içinde bulunduğu yüzleşme durumuna kaynak kültür seyircisinin hassas bir tepki vermesini de beklemeyiz. Sonuçta dinle ve dinsel öğelerle dalga geçmek kaynak kültür için alışılmadık bir durum değil çünkü. Zaten Buffini'nin niyeti de dini provakasyon yapmak değil.

B.E. : Sessizlik oyunundaki erek kültüre yabancı öğeleri hangi kriterlere göre tespit ettiniz, çeviri sırasında nasıl kararlar aldınız? Özellikle din ve cinsellik içerikli eleştirileri çeviri metne aktarırken nasıl tercihler yaptınız, hangi kriterleri dikkate aldınız? Örnek verebilir misiniz?

S.B. : Açıkçası **Sessizlik**'i çevireli çok uzun zaman oldu, metne çok uzaklaştım. Bu yüzden daha genel bir cevap verebilirim. Çeviri benim için bir referans metin gibi, bir pusula metin gibi. Tabii çeviriyi yaparken cümleleri mümkün olduğunca oyuncunun nasıl seslendirebileceğini düşünerek kurmaya çalışıyorum. Oyuncu repliğini söylediği zaman nasıl bir çeviri tercihi yabancılaşmayı olabildiğince ortadan kaldırabilir ve oyuncunun duygu tellerini titretebilecek bir özelliğe sahip olabilir mi diye düşünüyorum... Yazarın hedeflediği o manaya nasıl yaklaşabilirim diye soruyorum kendime. Diğer bir yanda tıpatıp aynı bir metin ortaya çıkarmak gibi bir çabam da yok açıkçası...

Sessizlik metni üzerine konuşursak, oyunun arkaplanı zaten sözde bir "Orta Çağ İngilteresi" ne dayanıyor. Yani oyun fictive (kurgusal) bir dünya üstüne kurulu. Moira Buffini'nin Orta Çağ elbette gerçek İngiltere Ortaçağının izlerini taşıyor, fakat gerçek dışı fantastik öğeler de içeriyor. Bu

⁶⁴ *Çirkin / Der Häßliche (The Ugly One)*, Yazar: Marius von Mayenburg, Türkçe'ye Çeviren: Serdar Biliş. Oyun 2013 yılında İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından, Metin Belgin rejisiyle sahneye konuldu. Kamuoyu ve basından aldığı tepkiler nedeniyle kısa süre sonra repertuardan çıkarıldı. Detaylı bilgi ve alternatif bakış açıları için şu kaynaklara göz atılabilir: (23.04.2015) http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2013/02/20/devlet-tiyatrosunda-cirkin-propaganda http://www.radikal.com.tr/hayat/hedefteki_yeni_oyun_cirkin-1122273

duruma Shakespeare'in oyunlarında da rastlarız, tarihi arkaplan bilgileri her zaman aslına uygun olmayabilir. Sonuç itibariyle **Sessizlik** oyununda gerçeğin ve kurgunun karışımı bir dünya var. O yüzden "Bizde bunun karşılığı nedir" diye aramaktan ziyade, metne yabancı kalmamak benim için daha önemli. Zaten bize oldukça uzak dünyalardan bahsettiğimizi kabul etmek lazım.

Açıkçası şunu anlamakta da epey güçlük çekiyorum: "Biz" kimiz zaten? "Biz" dediğimiz zaman tam olarak kimi kastediyoruz? Neyi kastediyoruz? Nasıl bir coğrafyayı kastediyoruz? "Bizler", "Sizler" diye yapılan ayrımı gerçekten pek anlayamıyorum. Tiyatro yaparken ister oyuncu olsun, ister yönetmen, isterse çevirmen, "Bu metinde anlatılanları zaten çok iyi bilmiyorum. Anlamaya çalışıyorum sadece," diye düşünmek daha yapıcı bir yaklaşım olabilir. Oyunlardaki insanları, dünyaları eğer benim iyi bildiğim bir yere taşıyıp alanlarını kendime göre daraltırsam, ister istemez sıradanlaşmalarına sebep olurum. Bu yüzden bildik ve yabancı olan arasında bir denge tutturmaya çalışıyorum genelde. Söylenenden kopmayacağımız kadar tanıdık, her daim merakımızı kamçılacak kadar da bilinmeyene dair olmalı metin. Metin zenginleştirmeli bizi, bu yüzden ben de kullandığım çeviri dilinde böyle bir denge gözetmeye çalışıyorum.

Tiyatro metni kitaptan okunduğu gibi sahneye taşınmaz. Kütüphanede rafa kaldırılmak için de yazılmaz. Benim de yazarı ya da oyunu tanıtmaya niyetiyle çeviri yapmak gibi bir derdim yok. Sadece kendi seyircimle konuşabilmek için referans bir metin oluşturmaya çalışıyorum. Tiyatro oyunu zaten hangi zamanda, hangi uzamda, hangi oyuncularla ve hangi seyircilerle buluşursa, tüm bu kriterlere göre bambaşka bir şekil alır. Bugün yaptığı etki beş sene sonra bambaşka olur. Diyarbakır'da yaratacağı etki İstanbul'dakinden tamamen farklı olur. Oyun yazıldığı dilde ya da çeviri dilde de oynansa bu değişkenler her zaman farklılık yaratır.

B.E. : 'Sessizlik' metninin çevirisinde üslup bildiren nidalar, erek kültüre ait bir takım kültürel ve dini söylemler kullanmışsınız. Ayrıca parantez içindeki sahneleme yönergelerini ve özel isim kullanımlarını da sadeleştiriyorsunuz. Metin üzerinde yapılan bu gibi ekleme ve çıkarmaları hangi kriterlere göre gerçekleştiriyorsunuz?

S.B. : Çeviri yaparken yazarın verdiği bazı referanslardan da destek alıyorum elbette. Örneğin, yazar o an seyirciyi güldürmeyi amaçlıyorsa, ben de çeviri metinde benzer bir etki yaratmanın yollarını arıyorum. Tabii yazar kendi kültürüne ve dönemine ait konularla ilgili bir taşlama yapıyorsa, öyle bir hassasiyete sahip olmayan bir kültürde aynı dili ve unsurları kullanarak başarı elde edemeyiz. Yazarın seyirciyi sarsmak ve duygularına dokunmak istediği yerler söz konusu olduğunda, çevirmenin de kendi seyircisi üzerinde aynı etkiyi yaratabilecek kelimeleri seçme ehliyeti olmalı. Bunun için de çevirmenin öncelikle entelektüel olarak yazarın meramını anlıyor olması lazım. Eğer bu meram kaynak kültüre ait yerel kavramlarla karşılanabiliyorsa, bu kavramları kullanmaktan neden çekinelim?

Bunun yanı sıra ünlemlerin, seslerin de karakterin içinde bulunduğu durumu karşılar nitelikte olması lazım. Sonra kullandığımız kelimelerin, seslerin de kültürel bir tarihi olması lazım. Tarihsiz kelimelerle ve seslerle oynanan oyunlar manasızlaşıyor ve yüzeyselleşiyor, ortaya son derece şekle dayalı oyunlar ve oyunculuklar çıkıyor. Hikâyeleri daha çok kendi dilimizde anlatmamız lazım.

Bazı eski çeviri oyunlara baktığınız zaman bütün karakterlerin aynı üslupta konuştuğunu farkedersiniz. Daha önce de söylediğim gibi ben çeviri yaparken kelimeleri belli bir etki yaratmak amacıyla seçiyorum. Çeviri yaparken böyle bir ehliyet ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Örneğin **Sessizlik** metninde "sodomite" kelimesinin karşılığını "ibne" olarak çevirmiş olmamın sebebi, yazarın orada yaratmak istediği etkiyi vurgulamaktı. Erek kültürde "ibne" kelime anlamının ötesinde küfür sayılan ve oldukça sık kullanılan bir kelime çünkü. Kelimelerin kültürel tarihi bizim üstümüzde etki yaratır. Kelime seçerken hep bu niteliği gözetiyor olmamın sebebi bu.

Tabii ben genelde sanki kendim sahneleyecekmişim gibi oyun çevirdiğim için böyle dramaturjik inisiyatifler kullanmaktan çekinmiyorum. Peter Brook tiyatro için "Ölü olmasın da nasıl olursa olsun" der. Söylediğiniz söz kimseye bir şey ifade etmiyorsa, o sözü sarf etmenin bir anlamı yok. Aynı durum çeviri için de geçerli. Söylediğin söz anlamlıysa ve ortaya yaşayan bir metin çıkarıyorsan, kaynak metinden çeviriye aktarılamayanlar olması çok da önemli değil bence. Yaşayan bir metin her zaman daha sofistikedir ve eksik bile olsa kendisini geliştirebilir. Diğer bir deyişle çeviri yaşasın da, varsın eksik olsun! Prova sürecinde o metin öyle ya da böyle rafine edilecektir zaten.

"Doğru" ama "ölü" bir metin üstünden tiyatro yapmak pek mümkün değil. Peki metnin "canlı" mı, yoksa "ölü" mü olduğunuz nasıl anlayacağız? Bunu sınamanın da bir yolu var elbette. Okurken metin seni gıcıklıyorsa, duyguların hareketleniyorsa, sesler canlanıyorsa o metin yaşıyor demektir. Bu yüzden de olabildiğince oyundaki karakterlerin gerçek hayatta karşılığı olabilecek insanlarla vakit geçirmek lazım. Örneğin **Sessizlik** oyunundaki Agnes karakterinin niteliklerine gerçek hayatta yakın kim varsa gözlemlemek, hatta belki de seslerini kayıt etmek lazım.

Bir oyun metni yaratmak için farklı karakterlere ve farklı seslere ihtiyaç vardır. Bunun için de insanların duygularını hangi sesleri çıkardıklarını, hangi sözcükleri tercih ettiklerini, aksanlarını gözlemliyor olmak lazım. İrlandalı oyun yazarı Sean O'Casey hayattaki farklı karakterler tanımak için, bir pansiyon odasında döşemedeki çatlaktan alt kattaki insanları dinlermiş. Dili iyi bilmek genellikle kelime bilmekle eş tutulur, halbuki o dildeki sesleri bilmek de çok önemli.

Günümüz Türkiye'sinde hem sahnede hem de ekranlarda genellikle çok standardize edilmiş ve sınırlandırılmış dil yapılarıyla karşılaşıyoruz. Aksanlar bile aşırı genelleniyor ve kalıplaştırılıyor.

Peki İngilizce yazılmış bir oyundaki Liverpool aksanıyla konuşan bir karakteri Türkçeye çevirirken ve seslendirirken mesela Kastamonu aksanıyla mı konuşurmak lazım? Bunun cevabını bilmiyorum.

Özel isimleri sadeleştirme işine gelince, eğer metindeki görevi belirleyiciyse olduğu gibi bırakıyorum. Fakat sürekli tekrar eden bir yabancı isim varsa, öncelikle oyuncuyu sonra seyirciyi metinden uzaklaştıran bir etkisi olduğu için bu isimleri sadeleştirmeye çalışıyorum. Yerine eş anlamlı başka bir kelime koyabiliyorsam eğer özel isimlerden feragat etmeyi yerinde buluyorum.

2012 senesinde Eskişehir Şehir Tiyatroları'nda Sam Shephard'ın yazdığı Aç Sınıfın Laneti adlı oyunu sahneye koyduğumuzda neredeyse hiç özel isim kullanmamıştık. Çünkü Shephard'ın bu oyunu aslında herkesin başından geçebilecek bir hikâyeyi anlatır ve böyle bir durumda yabancı isimler kullanarak seyirciyi yabancılaştırmanın gereği yoktu. Benim için önemli olan oyundaki ilişkiler, bu yüzden ilişkilerin altını çizmeyi tercih ediyorum. Anne-baba, çocuk, vs. gibi.

B.E. : Parantez içlerindeki sahneleme yönergelerini çoğunlukla sadeleştirmenizin sebebi nedir?

S.B. : Parantez içlerini ise, daha önce de söylediğim gibi oyunu kendim sahneleyeceğimi düşünerek tam çevirmeyebiliyorum. Elinizdeki metin benim gözümde çevirinin taslak hali. Parantez içindeki yönergelerin ise prova esnasında şekilleneceğini düşünüyorum. Zaten prova esnasında çevirinin yanı sıra elimde orjinal metin de olacağından, parantez içindeki o bilgi eğer o sahne açısından çok belirleyici bir detay değilse üstünde çok durmayıp atlayabiliyorum. Yazarların da metni yazarken rejî yönergelerini sahneleme ve prova sürecine bırakmalarının daha doğru olacağını düşünüyorum.

B.E. : Oyuna sahneleme sırasında eklenen şarkılarda sizin de katkınız oldu mu?

S.B. : Hayır, olmadı. Şarkılar sahnelenme sürecinde eklenmiş.

B.E. : Bir yönetmen olarak size ait olan ve olmayan çeviri metinlerle ilgili deneyimlerinizden bahsedebilir misiniz?

S.B. : Liverpool Everyman tiyatrosunda daha yeni (2014'de) **Bright Phoenix** adında bir oyun yönettim. Jeff Young isimli yeni bir oyun yazarının kaleminden taze çıkmış bir metin ama prova süreci boyunca her gün bir kez daha değiştiriyorduk oyunu. Bir daha sahneye koysak, büyük ihtimalle yine değiştiririz. Tiyatro böylesi değişken ve enteresan bir şey. O sözcükler sese dönüştüğü anda sonsuzluğa karışıyorlar ama sadece o an için varlar. Her ne kadar replikleri tekrarlarken aynı şekilde söylemeye gayret etsek de hiçbir zaman tıpatıp aynı söyleyebilmemiz mümkün değil.

Kendi çevirim olmayan bir metinle çalışacağım zaman en çok o metnin konuşulabilir olmasına dikkat ediyorum. Örneğin şu anda Pürtelaş tiyatrosu ile sahneye koyduğumuz **Savaş** oyununun orijinal metni İsveççe. Elimde İngilizcesi de vardı tabii, Tilbe Saran'la birlikte Fransızcasına da baktık. Sonra iki dilli bir İsveççe- Türkçe çevirmenden de yardım aldık. Bütün metinleri karşılaştırdığımızda hepsi aynı şeyi söylüyordu. Hiçbir şey muallakta kalmadı yani. Prova esnasında sadece bir takım gerekli düzenlemeleri yaptık o kadar.

Diğer bir yandan eğer bir Shakespeare oyunu söz konusu ise, birbirinden farklı pek çok çeviri seçeneği var. Örneğin 2010'da Kadir Has Üniversitesinde Fırtına oyununu sahnelemiştik ve Can Yücel'in çok beğendiğim çevirisini kullanmıştık. Peki bir oyunun mevcut çevirisini ya da çevirilerinden hiçbirini kullanamayacağımı düşünüyorsam ne yapıyorum? Örneğin şu anda (2015) yine Kadir Has Üniversitesinde öğrenci bitirme projesi için Shakespeare'in **As You Like It** [Size Nasıl Geliyorsa] adlı oyununu çalışıyoruz. Öğrencilerden mevcut çevirilerle orijinal metni karşılaştırarak, canlandırdıkları karakterlerin repliklerini kendi dilleriyle yazmalarını istiyorum. Böylece ortaya öğrencileri de besleyen ilginç bir çalışma çıkıyor. Öncelikle beraber metnin altyapısını, temel bilgileri üzerine çalışıyoruz, daha sonra öğrenciler bireysel olarak çalışıyor. Elbette bu çalışmanın bazı eksikleri olabiliyor, fakat burada amacımız öğrencinin üstüne çalıştığı karakterin kelimelerini ve seslerini araştırması. Böylece hem kolektif bir mezuniyet projesi yaparken, hem de ortaya yepyeni bir oyun çıkıyor.

Keşke klasikler tiyatro edebiyatına hakim çevirmenler tarafından güncel olarak tekrar çevrilse ve elimizde daha kullanışlı, sahnelenebilir çeviri metinler olsa. Çevirmenin ustalığı da tam olarak burada devreye giriyor, çeviri dile ne kadar ses katarsa bize de sahnede o kadar çok malzeme çıkar. Karakterlerin kelime dağarcığı birbirinden ne kadar farklı olursa, sahneye o kadar çok renk yansır. İnsanoğlu birbirinden bu kadar değişik olduğu için bu kadar güzel ve özel.

Son olarak çeviri olsun ya da olmasın bir oyun prova odasında yazılır aslında. Provaya girmeden önce bir metin henüz 'oyun' olmamıştır. Yazar ve çevirmen bir metin üretir ve sonra bu metin prova sürecinde oyuna dönüşür. Bu yüzden eğer hâlâ hayatta iseler, yazarın da çevirmenin metnin oyuna dönüştüğü bu prova sürecinden mahrum kalmamaları gerektiğini düşünüyorum.

B.E. : Düşüncelerinizi paylaştığınız ve çalışmaya katkıda bulunduğunuz için çok teşekkürler.

EK 2 - SESSİZLİK OYUNUNUN YÖNETMENİ MEHMET BİRKİYE İLE RÖPORTAJ (25 Şubat 2015, İstanbul)

Mehmet Birkiye, lise eğitimini Kadıköy Maarif Kolej’inde (şimdiki Kadıköy Anadolu Lisesi) tamamladıktan sonra, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ni ve İstanbul Belediye Konservatuarı (şimdiki adı ile İ.Ü. Devlet Konservatuarı) Tiyatro Bölümü’nü bitirdi.

1973 yılında Kent Oyuncuları’nda profesyonel oyuncu olarak çalışmaya başladı. 1977 yılında Prof. Yıldız Kenter’in asistanı olarak İstanbul Belediye Konservatuarı’na girdi ve 'Oyunculuk' dersleri vermeye başladı.

Kent Oyuncuları’nda Yıldız Kenter’in yönetmen yardımcılığının yanı sıra, ışık tasarımlarını yaptı; Sergey Kokovkin, Arthur Hausman, Aleksandr Galin gibi yönetmenlerle çalıştı. 1987 yılında İ.Ü. Devlet Konservatuarı’nda yüksek lisans eğitimini tamamladı ve 'Oyunculuk' derslerinin yanı sıra 'Sahne Tekniği' ile 'Fonetik ve Diksiyon' dersleri verdi. 1990 yılında aynı üniversitede sanatta yeterliliğini bitirdi. 1993 yılında doçentliğini aldı. 2002 yılında **Anlat Şehrazat** temel eseri ile Oyunculuk Ana Dalı’nda profesör oldu.

1973 yılından bu güne **Müfettiş, Ayaktakımı Arasında, Küçük Mutluluklar, Katır Tırnağı, Reçetesi Peçete, Günden Geceye, Kafesten Bir Kuş Uçtu, Islıkçı, Sacco ile Vanzetti, Bir Daha Oynasam, Bodrumdaki Pencere, Ay Herkese Gülümser, Odalar, Harold ve Maude, Babalar ve Oğullar, Arzu Tramvayı, Ölümü Yaşamak, Yarın Cumartesi, Nice Yıllar, Kökler, İnsan Denen Garip Hayvan, Kim Kimi Kiminle, Sarı Sabır Çiçeklerinden Bir Ders, Fehim Paşa Konağı, Çok Uzak Fazla Yakın, Nalınlar, Ver Elini Broadway, Lütfen Kızım Evlenir Misiniz, Eşek Dağın Sevdalı, Maria Callas, Aşk Olsun, Martı, Oyunun Oyunu, Sesler Ziller Bizler, Çözüm, Aşk Çemberi, Inishmorelu Yüzbaşı, İki Hayat Sonra, Anna Karanina** adlı oyunlarda oynadı.

Profesyonel yönetmen olarak ise **Adını Siz Koyun, Uzaklar, Gönül Suçları, Ramiz ile Jülide, Eşek Dağın Sevdalı, Maria Callas** (Yıldız Kenter’le birlikte), **Gece Mevsimi, Anna Karanina, 39 Basamak, Açık Denizde, Cimri, Annem Yokken Çok Güleriz, Ölümüne** ve son olarak 18. İKSV İstanbul Tiyatro Festivali’nde, **Macbeth** adlı oyunu sahneledi. Ayrıca Türkiye’nin ilk rock operası **Anlat Şehrazat**’ı yönetti ve prodüksiyonunu gerçekleştirdi. İş Bankası’nın sponsorluğunda gerçekleştirilen, 2003 yılında başlayan ve halen sürmekte olan İş Sanat Şiir Dinletileri’ni sahneye uyarladı. 2010-2011 yılında **Tiyatro Tiyatro** dergisinin düzenlediği tiyatro ödülleri **Cimri** adlı oyunla ‘Yılın Yönetmeni’ ödülünü kazandı.

Ekranda ise **Uğurlugiller, Yaz Evi, Bizim Pasaj, Evdeki Yabancı** gibi dizilerde uzun soluklu rollerde oynadı. İngiliz yönetmen Michael Newell'in yönettiği George Lucas yapımı olan **Young Indiana Jones** adlı dizide oynadı. **Araf ve Cennet** adlı sinema filmlerinde oynadı.

Martin Crimp'in **Treatman** adlı oyununu çevirdi (oyun henüz basılmadı).

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Beykent ve İstanbul Aydın Üniversiteleri Oyunculuk Bölümlerinde lisan, lisanüstü ve sanatta yeterlilik dersleri verdi. Halen, İstanbul Aydın Üniversitesi, Tiyatro Bölüm Başkanlığı'nı sürdürmekte olan Mehmet Birkiye⁶⁵ hem bir akademisyen, hem de bir yönetmen olarak tiyatro ve çeviri ilişkisi üzerine görüşlerini aktarırken, *Sessizlik* oyunu hakkındaki sorularımızı yanıtladı:

B.E. : 'Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık' kavramı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

M.B. : Tiyatro çevirisinde uzman bir çevirmenin hem dil bilgisine hem de belli bir düzeyde tiyatro anlayışına sahip olması gerekir. Tiyatro anlayışına sahip olmakla kastettiğim şey de şu; çevirmenin tiyatrodaki dramatik kurgunun ne olduğu hakkında bilgisinin olması gerekir. Diğer bir deyişle iyi bir dramaturji bilgisinin olması gerekir. Aksi taktirde metin ve çevirisi arasındaki bağlantıyı koruyamaz. Onun için bence tiyatro metni çevirecek kişinin sadece dil bilmesi yeterli değil, daha da önemlisi çok iyi bir tiyatro bilgisine sahip olması lazım. Burada teorik olduğu kadar pratik anlamda da bir tiyatro bilgisinden söz etmek gerekir çünkü dilin oynanabilirliği her şeyden daha önemli. Daha abstarct (soyut), daha grotesk oyunlar için değil belki fakat özellikle naturalist ve realist (doğalcı ve gerçekçi) tiyatrodaki metnin oynanabilir olup olmadığı büyük bir mesele.

Tiyatro çevirisi söz konusu olunca, en büyük yanlışlardan biri de oyun metninin günlük konuşma diyaloglarından ibaret olarak algılanıyor olması. Halbuki tiyatrodaki iyi bir diyalog tıpkı şiir gibi duyulur. Şiiri çevirmek ne kadar zorsa, iyi bir diyalog çevirisi yapmak da o kadar zordur. Zor olmasının sebebi, tiyatrodaki diyalogların birçok gönderme, simge, imge ve alt metni barındırıyor oluşundan kaynaklanır. Tüm bunları çeviri dilinde de koruyor olmak lazım.

Örneğin, Çehov oyunlarında günlük bir dil kullanır, oyunlarının çevirisi de günlük bir dile sahip olmalıdır. Bunun yanında sahnede kullanılan dilin karakterlere ve döneme ait özellikleri de barındırıyor olması hayati önem arz eder. Mesela Çehov'un **Vanya Dayı** adlı oyunundaki 'Yelena' karakterinin "Herkes kocama sövüyor" demesini bekleyemezsiniz. Yelena'nın kimliğine, yaşadığı çevreye baktığınızda, "sövmek" kelimesini kullanmasının mümkün olmadığını görürsünüz. Ayrıca "sövmek" denildiği zaman gözümüzün önüne gelen kültürel imge bir Rus Aristokrati ile bağdaşan bir

⁶⁵ Mehmet Birkiye'nin detaylı biyografisi için bkz: Ek-4, Sessizlik oyun tanıtım broşürü.

imge değildir. Çevirmenin akıcı bir dil kullanma yetisine sahip olmanın yanı sıra bunun gibi detaylara da önem veriyor olması lazım.

Çevirmenin seçeceği kelimelerin bizim dilimizde bulduğu karşılık, o karşılığın yazarın dünyasıyla uyumu çok önemli. Yine **Vanya Dayı**'dan bir örnek geliyor aklıma. Bir çeviride, "çiftik" anlamına gelen bir sözcük "yurtluk" diye çevirmiş. "Yurtluk" denilince gözünüzde bir şey canlanmıyor değil mi? Bir boşluk oluşuyor... Oysa çeviride anlamı oturmuş kelimeler kullanılmalı.

B.E. : Profesyonel tiyatro oyunculuğunun ve yönetmenliğin yanı sıra tiyatro çevirisi deneyiminiz de olmuş. Martin Crimp'in 'Treatment' adlı oyununu çevirmişsiniz. Donanımınızın çeviri deneyiminize katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

M.B. : Evet çevirdim ve sonra sahneye koymak için üstünde çalıştım. Bence başarılı bir çeviri olmamıştı. Neden olmadığını sorarsanız, bilmiyorum. Andre Gide'in bir hikâyesi geliyor aklıma, Sabahattin Kudret Aksal hocamız anlatmıştı. Andre Gide'in varlıklı bir ailesi vardır... Bir gün öğle yemeğinde annesi evin aşçısının pişirdiği çorbayı tadıyor fakat tadını beğenmeyip, hemen aşçıyı çağırıyor. "Nasıl pişirdiniz bunu" diye soruyor. Aşçı anlatıyor "Şöyle, şöyle yaptık" diye, yapılanlar doğru. "Peki ne koydunuz içine" diye soruyor Gide'nin annesi. Aşçı konulanları sayıyor teker teker, onlar da doğru. Pişirme yöntemini merak ediyor bu sefer kadın, orada da bir terslik yok. Bunun üstüne Gide'nin annesi şöyle yanıt veriyor, "Yine de olmamış,bazen olmaz". Bence Treatment'ın çevirisi de "olmadı", o yüzden kimseye vermedim.

B.E. : Tiyatro çevirisinde 'sahnelenebilirlik' kavramını nasıl değerlendiriyorsunuz?

M.B. : Tiyatro 'görme' eylemi üstünedir. Bir yönetmenin ve oyuncunun zihninde tiyatro metni, fotoğraflar gibi canlanmalıdır. Çünkü biz görerek düşünürüz, başka türlü mümkün değil. Cümleleri zihnimizde bir resim gibi görürüz. Oyuncu da karşısında bir şey görür ve ona bir tepki verir. Bir söz söylediğinde ise karşılığında bir şey görmek ister. Örneğin, "Seni çok seviyorum," dediği zaman bir oyuncu, karşısındakinin kendisine gülen bir yüzle "Ben de seni," demesini bekliyordur. Sözüne karşılık alacağı tepkiyi hayal etmeden oynayamaz oyuncu. İşte bu yüzden, tiyatro çevirisinin bu hayale imkan vermesi lazım. Çevirinin görme eylemine yol açması, izin vermesi lazım.

Tiyatro çevirisinin amacı sadece anlamı çevirmek değil, eylemdeki görüntüyü en iyi biçimde oyuncunun ve seyircinin zihnine aktaracak dili bulabilmek ve dildeki simgeleri bu yönde kullanabilmek olmalı. Nihayetinde dil bir simge. "Aşk" denildiği zaman herkesin zihninde bir sürü farklı fotoğraf canlanıyor. "Sevda" denildiği zaman ise yine bambaşka fotoğraflar canlanıyor. Peki çeviri yaparken "love" sözcüğü için bu karşılıklardan hangisini seçeceksiniz? Çok basit bir örnek oldu

belki bu, ama sahnelenebilir bir dil oluşturabilmek için hangi sözcükleri ne durumda kullanacağınıza dair bir sezginizin olması lazım.

Tiyatro metinleri yapı itibariyle değişimler içerir. Yani metindeki kişi ve durumlar hızla değişirler. Bu hızlı değişimler şu mantığa dayanır; tiyatro her sanat dalında olduğu gibi yaşamın, "yaşam" dediğimiz şeyin konsantre edilmiş bir biçimidir. Tüm fazlalıklar atılmıştır. Bu yüzden tiyatro sahnesinde iç aksiyon gibi, dış aksiyon da normal hayattan daha hızlıdır. Karakterler ve olaylar normal hayattakinden daha hızlı bir değişim geçirirler. Bir durumdan diğer bir duruma, bir istekten diğer bir isteğe daha hızlı geçilir. Dilin de bu değişime, zamanlamaya ve bu hızlandırılmış gerçeklikten doğan tutarsızlığa izin vermesi lazım.

Bütün dramatik metinler tutarsızdır aslında, dolayısıyla bütün dramatik karakterler de tutarsızdır. Örneğin, Shakespeare'in 'Hamlet' karakteri çok tutarsızdır. Hatta eşim canını sıkın bir durum olduğunda, "Hamlet gibi kararsız ve tutarsızım" diye espri bile yapar. Çevirinin Hamlet'in bu tutarsızlığını, bir imgeden öbür bir imgeye geçişte, hayal gücünden gerçekliğe sıçrayışta korumaya devam etmesi lazım. Eğer çeviri bu keskin değişimlere izin veremiyorsa ve eylemin arkasında kalıyorsa, o zaman o metin oynanamaz hale gelir. Metnin sahnelenebilirliği için bu gibi değişimlerin dil tarafından da son derece iyi desteklenmesi lazım.

Örnek vermek gerekirse, Milan Kundera'nın **Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği**'nin İngilizce çevirisine bir itirazı varmış. Bir cümlede arka arkaya "asla, asla, asla, asla" diye yazmış. Yani aynı kelimeyi 7-8 kere tekrarlamış. Çevirmen ise çeviri yaparken bu dizideki aynı kelimeleri birini "asla", birini "hiç", vs. gibi farklı farklı çeviriyor. Aynı kelimenin tekrarı olmasın diye.. Halbuki yazarın niyeti kelimeyi tekrar ettirmek. Çevirinin orijinal metnin ritmini ve rengini bozmaması lazım. Tiyatro çevirisi için de aynı şey geçerli, çünkü ancak uyumlu bir ritme ve renge sahip bir metin sahnelenebilir.

B.E. : Bir tiyatro metninin nasıl sahnelenebilir olabileceğine dair sizin bir görüşünüz var. Peki ya çevirmenin sizin bu görüşünüze uygun bir metin üretmesini nasıl sağlayabilirsiniz? Nihayetinde çevirmen kendi alanında yalnız başına çalışıyor ve metin size sonra ulaşıyor. Peki çeviri süreci biraz daha kolektif olsa, yani çevirmen de sahnelenme sürecine dahil olsa ya da yönetmen de çeviri sürecinde bulunsa daha farklı ve verimli bir metin çıkmaz mı ortaya?

M.B. : Sahneleme kolektif bir süreç gibi algılanır ama aslında pek de öyle değildir. Çağımızda tiyatro metni, yönetmen için bir teklif niteliğindedir. Bu sebeple yönetmen genellikle bir dramaturg ile çalışmayı tercih eder, çevirmenle değil. Fakat **Sessizlik** metni için şunu söyleyebilirim; Serdar Biliş'in çevirisi rejinin yapısını ve ritmini oluşturma sürecine çok önemli bir katkı sağladı. Demek ki bu özelliğe sahip metinler üretmek mümkün. Tabii bunun en büyük sebebi Serdar Biliş'in tiyatroyu,

tiyatro dilini biliyor olması. Tiyatroyu bilmeyen bir çevirmenle beraber de çalışsak, oturup çeviriyi beraber de yapsak bir anlamı yok. Çeviri üzerinde düzeltme yapmak gerekirse o başka, çevirmenle oturur çalışırız. "Bak şurası şöyle, burası böyle," diye bir haftalık bir çalışma düzeltmeleri yapmak için yeterli olur. Fakat tüm metni sil baştan tekrar çeviremeyiz. Öyle bir gereksinim oluşuyorsa eğer, o metni başka bir çevirmenin tekrar çevirmesi lazım. Düzeltmeden bahsediyorsak, onu çevirmenle beraber yaparız, çok önemli değil.

İşte bu yüzden tiyatro çevirisini 'tiyatroyu bilen' çevirmenlerin yapması gerek. Sadece dil bilmekle, tiyatro çevirisi yapmak mümkün değil. Ayrıca Türkçeyi, tiyatro dilini de çok iyi biliyor olmak lazım. Oysa tiyatro çevirisi bizde sadece yabancı dil bilgisiyle yapılabilecek bir çeviri türü gibi algılanıyor. Çünkü tiyatro metni oynamak için değil, metni anlamak için çevriliyor galiba. Onun yerine "Bu metin neden bahsediyor" diye bir özet yapılırsa da olur...

Şair Nurettin Sevin⁶⁶ **Hamlet**'i çevirmeye başlamış. Meşhur "To be, or not to be" kısmına gelmiş, çevirememiş ve bırakmış. Niye çevirememiş peki? Çünkü tam anlamı ve sesi çevirememiş. Yani şiiri çevirememiş. Tıkanmış, bırakmış. Kaldı ki, Nurettin Sevin çok iyi İngilizce ve Türkçe bilen, hatta Türkçe fonetik üstüne kaynaklar yazmış biri. Fakat bir cümlede takılıyor ve devam edemiyor çeviriye. Shakespeare'in bu meşhur repliğini, olağanüstü bir biçimde Can Yücel çeviriyor: "Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin" diyor. Belki de tiyatro tarihinde unutulmaz bir cümleye imza atıyor Can Yücel. Tabii bir anlamda 'yeniden söylüyor' metni ama tiyatroyu bilmekten kastettiğim bu. Çeviriyi çevirmenle yönetmenin beraber yapmamız gerekmiyor. Çünkü o tiyatro tecrübesini aktaramayız birbirimize, mümkün değil... Zaten biliyor olması lazım.

B.E. : O zaman tiyatro çevirisinde metnin birebir aynısına ihtiyacımız yok aslında, önemli olan sahnelenebilen bir metne sahip olmak mı diye düşünüyorsunuz?

M.B. : Önemli olan yazarın demek istediğini kendi dilimizde söyleyebildiğimiz kadar 'birebir' söylemeye ihtiyacımız var. Ben bu birebirlikten yanayım. Ama bu birebirliğin oynanabilir olması, yazarın seçtiği ritme, dil kullanımına, seçtiği sözcüklere uyumu da çok önemli. Can Yücel'in çevirileri ki ayrı bir kategori. O çevirmiyor da, metni Türkçe söylüyor sanki. Adaptasyon gibi...

B.E. : Moira Buffini'nin 'Sessizlik' adlı oyunu çevrilirken sürece dahil oldunuz mu? Sizin, dramaturgun, oyuncuların ve/ya diğer tiyatro eyleyenlerinin çeviriye katkısı oldu mu?

⁶⁶ Nurettin Sevin (d. 19 Mayıs 1900, İstanbul - ö. 17 Eylül 1975, İstanbul), Türk kültürü ve dili üzerine bilimsel çalışmalarıyla tanınan yazar ve çevirmen.

M.B. : Sürece dahil olmadım. Daha önceki yorumlarımla bu soruya cevap vermiş oldum herhalde. Serdar Biliş'in çevirisinin sahnelemeye gerçekten çok katkısı oldu. Çünkü metnin nasıl sahnelenmesi gerektiği, metnin ritmi, akışı, yani sahneleme için ilk ipuçları vardı çevirinin içinde. Bu ipuçları da oldukça önemli tabii.

B.E. : Metinde hedef kitle tarafından anlaşılmayabileceğini düşündüğünüz öğeleri (dini, kültürel, tarihi, vs.) sahneye taşırken nasıl tercihlerde bulundunuz?

M.B. : Hedef kitleyi kestirmek pek kolay bir şey değil ama varsayın ki aşağı yukarı bir fikrimiz var. Ben belirli bir tercihte bulunulmaktansa, metnin temelinin aktarılmasından yanayım. Dini, kültürel, tarihi, vs. şeyleri yumuşatmak, düzeltmek, hafifletmek de çevirmenin işi değil bence. Böyle bir şeye ihtiyaç duyulursa sahneleme sırasında çevirmenle beraber metnin üstünden tekrar geçilebilir. Fakat ben metnin bir uyarılma ve otosansürden geçmesinden yana değilim. Metne ait dini,tarihi, kültürel bir öğe için, "Yahu, bu bizde biraz tuhaf mı olur" diye düşünmenin ne anlamı var? Mesela Türkçe çevirilerin çoğunda "fuck" sözcüğü için, "kahretsin" karşılığı kullanılır. Tabii bazen o anlama gelebilir, ama her zaman o anlama gelmiyor ki.

B.E. : Tabii bu soruyu sorarken aslında şunu da merak ediyorum: Agnes, Edward, Ymma gibi özel isimler Türkçe'de duymaya alışık olmadığımız isimler. Ayrıca farklı farklı yabancı yer isimleri de geçiyor metinde, Canterbury gibi... Eğer bu isimler çok belirleyici bir rol oynamıyorsa veya yerine başka sözcük ikame edilebilecekse çeviri metinde genellikle özel isim kullanımından ve tekrarından kaçınılmış. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

M.B. : Ben bunu çok da doğru bulmuyorum. Bence bu gibi eleme, sadeleştirme kararlarını yönetmene bırakmak lazım. Yani sahneleme çalışmasına bırakmak lazım. Belki 'Canterbury' isminin 30 kere tekrarlanmasından başka dramatik bir şey çıkaracak yönetmen. Belki her 'Canterbury' ismi geçtiğinde oyunda; örnek veriyorum; arkada projeksiyonla Canterbury gösterilecek. O yüzden bu çevirmenin yapması gereken bir müdahale değil bence. Çevirmenin asıl amacı yazarın özünü, o simgelerden oluşan dili Türkçeye aktarabilmek olmalı. Böylesi bir sansür uygulamasına gerek yok. Sahneleme sürecinde yönetmen bu 'Canterbury' tekrarları iyi olmuyor, kullanmayalım derse başka. Fakat bu ikinci aşama. İkinci aşamada olan bir şeyi birinci aşamaya, çeviriye taşımaya gerek yok

Mesela Tom Stoppard'ın **Arcadia** oyunu. **Arcadia** oyununun başında İngiliz tarihine ve bilimine referans yüzlerce isimden bahsedilir. İngiliz aydınlanmasının büyük isimleri, İngiliz edebiyatından isimler anılır. Şimdi çevirmen burada çok fazla özel isim var diye, bu isimleri çıkarsın mı? Bence olduğu gibi bırakmalı. Oyunu sahneye koyan belki başka bir yol bulabilir, belki o isimleri farklı ifade edebilir. Ya da gerekliyse metinden çıkarılabilir. Oyunun nasıl bir seyirciye

sergileneceğini bilemezsiniz. Belki bütün bu 'yabancı' bilgilere hakim bir seyirciye sergilenecek oyun. Bunu bilemeyiz.

Çevirmen hedef kitlenin kim olacağı kaygısını taşımadan çevirisini yapmalı. Onun amacı yazarın üslubunu, tarzını, dilini, simgesel dünyasını ve yarattığı imgeleri kolay, anlaşılabilir, akıcı bir Türkçeyle verebilmek ve oynanabilir (sahnelenebilir) bir metin üretmek olmalı. 'Oynanabilir' metin derken, değişimlere imkan sağlayan nitelikte bir metinden bahsediyoruz.

B.E. : Peki siz oyunu sahnelerken çeviri metinde düzeltmelere, ekleme ve çıkarmalara başvurduunuz mu? Başvurduysanız kriterleriniz nelerdi? Oyundan örnek verebilir misiniz?

M.B. : Çok ufak tefek şeyler dışında hayır. Mesela küçük bir paragrafı çevirmenimiz Serdar Biliş herhalde atlamış. O paragrafı biz çevirdik. Onun dışında, çeviri metni de beğendiğim için metne pek fazla dokunmadık. Belki bir iki cümlede, bir iki değişiklik yapmışızdır ve bir iki eksikliği düzeltmişizdir. Onlar da zaten bütünün içerisinde anlam ifade eden şeylerdi.

B.E. : Tabii siz kaynak dile, yani İngilizce'ye hakimsiniz. O yüzden kaynak metinle çeviri metni karşılaştırma imkanına da sahip oldunuz diyebiliriz, değil mi?

M.B. : Evet. Kaynak dili bilmiyor olsam bile, dil bilen bir dramaturg ile çalışmam lazım. Metinde bir boşluk, bir eksiklik olduğunu tespit etmek ve yönetmeni uyarmak dramturgun görevidir.

B.E. : Peki gerektiğinde çevirmeni arayıp ya da provaya davet edip, "Burada ne demek istedin, neden böyle bir tercih yaptın?" diye iletişim kurar mısınız?

M.B. : Neden olmasın? Tam anlaşılmayan bir şey olduğu zaman, "Biz bu metinden şunu anlıyoruz. Sen de böyle mi anladın yoksa bizim görmediğimiz başka bir şey mi gördün de o yüzden mi bu şekilde çevirdin," diye sorabiliriz. Bunun için çevirmenin illa her provaya gelmesi gerekmez tabii. Çevirmenle iletişimi koparmamak ve gerekli durumlarda fikrini sormak yeterli.

Yılla Önce **Anna Karanina**'yı sahnelerken, oyun metnini Cevat Çapan çevirmişti. Provalar sırasında notlar alırdım Cevat Hoca'ya danışmak için. 15 günde bir provaya gelirdi Cevat hoca, sorardık "Şunlar nedir, şöyle mi, böyle mi," diye... O da sebeplerini açıklardı bize, bazen de "Aslında öyle değilmiş, böyle olması lazım," diye düzeltirdi çeviriyi. Fakat bunun için her provaya gelmesine gerek yoktu. Ben önemli bir değişiklik yapmadan önce mutlaka oyunun çevirmenine danışırım.

B.E. : Oyunda kaynak metinde olmayan iki şarkı var. Ymma ve Agn s'in şarkısı. Bu ilaveye neden gerek duyuldu? Şarkılar Türkçe yazıldıktan sonra neden Fransızca ve Latince'ye çevrildi?

M.B: Aslında Ymma'nın şarkı söylediği metinde yazılı. "Şarkı söyler" diye yazmış yazar ama ne söylediğini yazmamış. Agnes'in şarkısı yoktu metinde, onu da biz ekledik. Nasıl bir şarkı istediğimizi, temasının ne olduğunu Türkçe olarak yazdık, sonra da çevirdik. Ymma'nın şarkısını Latince'ye çevirdik, çünkü o dönemin Fransız aristokratları Latince kullanırlardı. Agn s hizmetçi olduğu için, sınıf ayrımını vurgulamak için de Agn s'in şarkısını Fransızca'ya çevirdik. Şarkıları Türkçe değil de, karakterlerin kendi dillerinde s yletmemizin nedeni de aslında sahneye teatral bir boyut katmaktı. Bu nihayetinde bir oyun ve bu oyunun arkasında başka bir gerçeklik var. Bu gerçekliğe, inandırıcılığa katkıda bulunmak için böyle bir tercihte bulunduk.

B.E. : Peki şarkı sözlerini neye göre yazdınız?

M.B. : Sözleri karakterlerin içinde bulundukları duruma göre yazdık. Agn s bir ninni söylüyor. Ymma'nın şarkısı ise yalnızlık ve terk edilmişlik üstüne. Ymma tecavüze ve ihanete uğramış bir karakter. Şarkı sözlerini Türkçe yazsaydık, oyunun sonu gelmeden bunu bildirecektik. Şarkının yabancı dilde olmasını, sadece kulağımıza temayı fısıldayan bir müzik olarak kalmasını istedik. Hani İngilizce bir şarkı dinleriz de, "Ne güzel bir şarkıymış" deriz ya... İşte şarkılar tıpkı öyle bir etki bıraksın istedik.

B.E. : 2011 yılında Kent Oyuncuları ile yine Buffini'nin 'ölümüne' oyununu sahneye koymu tunuz. Ardından 'Sessizlik'i sahnelediniz. Özellikle Buffini'nin oyunlarını tercih etmeniz bir sebebi var mı?

M.B. : Buffini'yi tercih etmiş olmamın bir sebebi yok, tesadüf oldu sadece. ** l m ne** sahnelemeyi çok istediğim bir oyundu. Araya bir sürü şey girmişti, bir türlü sahnelenemedi. Sonra nihayetinde Kent Oyuncularıyla birlikte oyunu çalışma şansımız oldu ve projeyi hayata geçirdik. **Sessizlik'i** de e im Selen Korad Birkiye bana getirmişti, " ok güzel bir oyun var" diye. Devlet Tiyatrosu da o sezon bir oyun sahneye koymam için bana bir-iki seçenek sunmuştu. Hangi oyunu  alı sırsın diye sordular. Ben de **Sessizlik'i** seçtim. İlk denememizde olmadı, kadroyu olu turamadık. İkinci senede tekrar denedik ve gayet iyi bir kadroyla çıktı oyun. Çok da başarılı bir oyun oldu sonuç olarak.

B.E. : 'Sessizlik' şu an sadece Devlet Tiyatroları tarafından sahneleniyor değil mi?

M.B. : Evet, telif haklarından dolayı başka bir yerde oynanması şu anda mümkün değil.

B.E. : 'Sessizlik' oyun broşüründe oyun hakkında şöyle bir yorumda bulunuyorsunuz:

“Bir metinle –bizim örneğimizde oyun- karşılaşıldığında iki temel soruya cevap vermek durumunda kalacağınız –ne yazık ki- kaçınılmazdır. Ne anlatacağım? Nasıl anlatacağım?

Birinci sorunun cevabına iki türlü yaklaşabilirsiniz. Bu metni açıklayacak mıyım? Yoksa kullanacak mıyım? Bir anlatıyla ilişki kurmanın üçüncü yolu henüz keşfedilmedi. Eğer metni açıklayacaksanız; metnin katmanları arasında çok zorlu bir yolculuğa çıkacağınız açıktır. Üstelik bu katmanları keşfedip keşfedemediğiniz ya da metinde bu katmanların olup olmadığı gibi sayısız sorun bu yolculuğu bir faciaya, sizi de bir enkaza dönüştürebilir. Bir avuç suda fırtına koparabilirsiniz veya keşfettiğinizi sandığınız anlamları metin taşıyamaz, sayısız anlamsız parçaya bölünür ya da bir tek siz anlarsınız. Bu durumda “Çağımın ilerisindeyim” demek bile sizi kurtarmayabilir. Daha da kötüsü hiç güvenmediğiniz tüyünüzü diken diken eden birileri her şeyi çok iyi anladıklarını iddia ederler ki; bu pek dayanılır bir şey değildir. Çünkü onların anlaması, sizin hiçbir şey anlamadığının kanıtı olabilir.

Ama ikinci seçeneğin, yani metni kullanmanın da çok emniyetli bir yol olduğunu düşünmeyin. Metni kullanmak o metni ahlâki ya da felsefi bir bakış açısına göre değerlendirmek demektir ki sonuç kaçınılmaz olarak politik bir görüşe çıkar.”⁶⁷

Anlama ve anlatma kavramlarını sahneleme için birincil pozisyona konumlandırıyorsunuz. Bu bağlamda metnin hedef kitlelerini ve sizin metni sahneye koyma amacınızı göz önünde bulundurarak, sahneleme aşamasında nasıl bir strateji izlediniz? Metnin amacınıza hizmet etmesini sağlayabildiğinizi düşünüyor musunuz?

M.B. : Bir metni iki türlü anlatabilirsiniz. Birincisi metnin ilk bakışta söylediğini, metne sadık kalarak anlatabilirsiniz. İkincisi ise metni bir teklif ve bir tasarı olarak görüp, sizin onun içine katabileceğiniz kendi bakış açınızı ifade edebilirsiniz. Yani ilkinde yazarın katmanları arasında dolaşıyorsunuzdur, ikincisinde ise eğer metni bir teklif olarak ele alırsak, sizin o teklife, öneriye sizin nasıl cevap vereceğiniz önemlidir. Çağımızda yönetmen tiyatrosu daha etkin seviyeye taşındığı için, metinleri bir tasarı, bir teklif olarak görmek sık karşılaşılabir bir durum haline geldi.

Sorunun şu kısmını iyi anlamak istiyorum: Metni hedef kitleye nasıl uydurduğumu mu sormak istiyorsunuz?

⁶⁷ bkz: Ek-4, **Sessizlik** oyun tanıtım kitapçığı 2013-2014, s.14.

B.E. : 'Sessizlik' oyununu izlerken şöyle düşünüyorum: Yönetmen bu metnin içindeki mesajdan etkilenmiş, bunun Türkiye'de, toplumumuzda bir yere denk geldiğini düşünmüş, ve oyunu bu bakış açısıyla bir stratejiyle sahnelemiş diye düşünüyorum oyunu izlediğim zaman. Oyun seyirci olarak bana bir şeyler hatırlatıyor, benim her gün karşılaştığım, bildiğim şeyleri hatırlatıyor. Bu yüzden oyun metninde belli yerlerin altının bilerek çizildiğini varsayıyorum.

M.B. : Aslında tiyatro metninin bir mesaj taşımak gibi bir görevi yoktur. Metin gerçeklik dediğimiz şeye göz ucuyla bir bakış atar sadece. Gerçekliğin ne olduğunu söylemek yerine, size gerçekliğin orada olduğunu ima eder. Ortada bir gerçeklik vardır ama tam olarak ifade edilmez. 'Aşk' ı ele alalım örneğin... Hangi oyun aşkı tam olarak anlatabilir ki? Ama aşkın var olduğuna dair bir imada bulunabilir. Örneğin **Romeo ve Juliet** aşk üstüne yazılmış bir oyun ve aşkın varlığına dair bir imada bulunuyor. Ama **Romeo ve Juliet**'i seyredip aşkı tüm boyutlarıyla kavrayabilmeniz mümkün mü? Bu imkansız bir şey. Fakat bir takım olayların sonucunda aşk diye bir gerçeklik olduğunun ima edilmesiyle, aşkın var olabileceğini anlıyoruz.

Aynı şey **Sessizlik** için de geçerli. Sessizlik de bir gerçekliği ima ediyor ve ima ettiği gerçeklik de hepimizin kendi yaşantımız içinde sorguladığı bir gerçeklik. Cevabını aradığımız bir şey. Göz ucuyla ya da sisler içinde hayal meyal gördüğümüz, orada olduğunu bildiğimiz ama isimlendiremediğimiz bir şey. Zaten tiyatrunun sınırı da buraya kadar. O gerçekliği isimlendirirseniz politik olursunuz. Sanatın alanından politikanın alanına geçmiş olursunuz ve Brecht'in dediği gibi "Okuyucunun elinden bırakılmayı bekliyorum" dersiniz. Neden? Çünkü sanat için o çelişkili gerçeklik gereklidir, gerçeklik kesinlik kazanırsa sanatın da görevi biter. Bu yüzden benim benimsediğim ifade, bir gerçekliğin orada olduğunun bize bildirilmesi ama bizim o gerçekliğe bir türlü ulaşamıyor oluşumuz. Sadece yakınlaşabiliriz o gerçekliğe.

Sessizlik de bizi hepimizin aşına olduğu bir gerçekliğe yaklaştırıyor. O da şu: Hepimiz bir kimliğin içine hapsedilmişiz. Bu kimliği kabul etsek de etmesek de, bu hepimizin gerçeği. Bize verilen; ya da nasıl algılıyorsanız; sorumluluğunu aldığımız bu bedenin içinde hapis miyiz, değil miyiz? Bazen bu bedenden çıkmak istiyor muyuz, istemiyor muyuz? Burada bir bedenin içinde olduğumuz, bir sıkışıklık hissettiğimiz ve bunu tartıştığımız gerçekliğin kendisi. İşte **Sessizlik** de bu gerçekliği ele alıyor.

Her insanın zaman zaman hissettiği bir şeyi psikanaliz yapar gibi detaylandırıp, seyircinin gözüne sokmamıza gerek yok. Böyle bir gerçekliği ima etmemiz yeterli. Buffini **Sessizlik** metniyle bunu başarıyla ima ediyor ve herkes de bunu anlıyor. Fakat seyirciye sorsak oyununun ne üstüne kurulduğunu, bunu tam olarak ifade edemeyebilir, etmesi de gerekmez. Yine de oyun sırasında ima

edilenle bir ilişki kurulur, öyle ya da böyle. Seyirci bu gerçekliğin sisler arasından da olsa arada bir ortaya çıktığını, varlığını hisseder.

Sanatın temel niteliklerinden biri tümel olmasıdır. Yani hayatımızı bir bütün olarak göremeyiz belki ama sanatı bir bütün olarak görmek mümkün. Sanat aslında hayatta bütünlüğünü göremediğimiz şeylerin ifadesidir. Hayatı bir bütün olarak kavramak çok güç olsa da, hayatı bir sanat yapıtında kavrayabilirsin çünkü o kendi başına bir bütünlüktür. Örneğin, kara delikler... Var olduklarını göremiyoruz ama orada olduklarını biliyoruz. Nasıl? Bir takım bilgiler orada olduklarını ima ediyor bize. İşte tiyatronun gerçekliği de buna benzer. Bir bütünlüğün içinde bir gerçekliği ima eder, biz de o gerçekliğin orada olduğunu biliriz, en azından sezeriz.

Tiyatronun gerçekliğe olan bu yaklaşımını benimsediğimden dolayı, hedef kitlenin niteliği beni çok düşündürmüyor. Seyirci nasıl olursa olsun, önemli olan metne nasıl yaklaştığınız. **Sessizlik** oyununda ise insanların 500 yıl önce kavradıkları bir tiyatro tekniğini, ortaçağ moralite (ahlâk) oyunlarının tekniği kullandım. Yani seyircinin **Sessizlik**'i anlamaması mümkün değil. Bu tiyatro biçimi çok bildik, tanıdık bir biçim. İçinde 'Ortaoyunu' var, 'Comedia d'el Arthe' geleneklerine ait teknikler var. Sahne değişimleri de bu geleneklere uygun. Oyunda bir sahne fiziksel olarak sahneden giderken, diğer biri geliyor. Hani sokak festivallerinde oyun bir sokakta oynanır sonra diğer bir sokağa devam edilir, oyun orada baştan oynanır. Böyle bir mantığı vardı sahnelemenin. Bu sahnelemeyi de hedef kitleyi düşünerek tasarlamadım, hedef kitle herhangi bir seyirci olabilirdi.

Elbette bazı kültürel anlaşmazlıklar olabilir. Fakat Devlet Tiyatrosunu takip eden standart bir tiyatro seyircisi vardır, onlar zaten hazırlar bu gibi şeylere.

B.E. : O zaman sizin yönetmen olarak "Ben muhafazakarlık eleştirisi yapayım, feministlere de hitap edeyim" gibi bir derdiniz yoktu?

M.B. : Hiçbir zaman öyle bir derdim olamaz, o politikanın alanı. Zaten istesem de yararlı olmam ki. Bildiğin şeyin arzına ne lüzum var? Sahnede estetik bir şey oluşturmaya çalışıyoruz. Politika öğrenmek isteyen benim ona feminizm hakkında söyleyeceğim bir şeyi dinlemek yerine, iki tane makale okusa çok daha iyi anlar, daha çok bilgi sahibi olur. Niye iki saatinin tiyatrodaki geçişini ki? Evinde oturur, kahvesini koyar, kitabını okur. Ya da biriyle bu konuda sohbet eder. Sahnede olan gerçeğin kendisi değil ki, gerçeğin iması... Tiyatroyu cazip kılan da bu zaten.

Bir dönem politik tiyatro çok yaygındı. Melih Cevdet Anday hocamız bir gün bize "Hırsızlık kötüdür değil mi" diye sormuştu. Biz "Evet hocam" diye cevap verince "Verin o zaman beşer lira"

dedi. "Niye hocam" diye sorduk. "Ee, size bir ders verdim. Şimdi kalkıp da o oyuna gitmenize gerek yok, o da aynı şeyi söylüyor. Ben size anlatabilirim, parayı bana verin" dedi.

Toplumsal gerçekçi oyunlar yazan Ibsen'i düşün. Örneğin **Halk Düşmanı** oyunu. En politik oyunlardan biri. Peki ya söylemek istediği temel gerçeklik aslında politika mı yoksa Ibsen başka bir şey mi ima ediyor? Oyunu oyun yapan asıl o ima ettiği şey. Yoksa diğerini her gün gazetede okuyoruz zaten. Malumun arzını gidip izleyerek ne öğrenebiliriz ki? Ben olsam çok sıkılırdım.

Aynı şey **Sessizlik** için de geçerli. Metnin beslendiği konular arasında kadının bedeniyle, dünyayla olan ilişkisi var. Din, doğa ve onlar arasındaki ilişki var. Eril ve dişi olanın birbiriyle olan ilişkisi var. Fakat bunlar hep ima ediliyor. Açıkça bir şey söylenmiyor. Tüm bunlar belki dramaturji raporunda çözümlenebilir ama bu çözümlmeyi sahne üzerinde yapmaya kalkışırsak bir karambol yaratırız.

Bir kadının hamile olduğunu düşünün, ilk defa çocuğunu karnında olduğunu hissediyor. Bu müthiş bir şey değil mi? Çocuğunun nasıl biri olacağını bilmiyor oysa. Yüzünü, karakterini, hiçbir şeyini bilmiyor. Şimdi oturup anlatsak çocuğun nasıl olacağını, öyle bir teknoloji olsa ve çocuğun fotoğrafını göstersek, kadının bütün hayal gücünü bitiririz. Oysa onun için çocuğun varlığını bilmek yeterlidir. Bence temel gerçeklik de bu. Bütün büyük oyunlar böyle bir temel gerçekliği ima ederler. Bunu başarabildikleri için 'büyük' oyun olurlar.

B.E. : Bir yönetmen olarak size ait olan ve olmayan çeviri metinlerle ilgili deneyimlerinizden bahsedebilir misiniz?

M.B. : Kendi yaptığım çeviriyi zaten sevmemiştim, her şeyi ben yapayım diyen biri de değilim. Çeviriyi başkası yapsın, iyi yapabilen biri yapsın. Zamanını buna ayırsın, bu konuda ustalaşsın. Sonuçta iş bölümü yapmalıyız.

B.E. : Peki Shakespeare ya da Çehov sahneleyeceğiniz zaman, ya da birden fazla çevirisi olan bir oyun sahneleyeceğiniz zaman nasıl hareket ediyorsunuz?

M.B. : Öyle bir durumda mevcut bütün çevirileri edinip, hepsini okuyorum. İngilizcesini de alıp okuyorum. Ekipte başka dil bilen varsa, örneğin Fransızcasını bilen varsa, Fransızcasını da alıyorum. Tüm bu metinlerin arasında bir yolculuk yaparak metni tekrar düzenliyorum. Ama bir metni mutlaka esas olarak alıyorum.

Sabahattin Eyüboğlu'nun Shakespeare çevirilerinin anlam olarak eksikleri olduğunu söylerler. Fakat ben yüz kere de aynı oyunu sahnelesem yine Sabahattin Eyüboğlu çevirisini tercih

ederim. Shakespeare'in ima ettiği o gerçekliğe en çok Sabahattin Bey'in çevirisi yaklaşıyor. Metinde eksikler varmış, çok da önemli değil. Mesela **Macbeth** oyunu çevirisinde şöyle bir cümle var: "İnsan bir vuruşta şu dünyayı ele geçirsin, zaman denizinin bir kumsalı olan bu dünyayı". Cümlenin aslı böyle değil, ama bu cümle o kadar güzel anlatıyor ki Macbeth'in derdini. Shakespeare'in anlatmak istediği ancak bu kadar güzel ifade edilebilir. "Zaman denizinin kumsalı olan bir dünya"...

Başka bir rnek, Talat Sait Halman'ın yine Shakespeare'in **55. Sone**'sinde "Pasaklı Zaman" diye çevirdiği tanım. Bunlar dil ustalarının ustaca kotardığı rnekler. Ben de böylesi örnekleri sahneye taşımayı tercih ederim. Anlamı başkaydı, doğrusu bu değildi, benim için çok önemli değil. Tiyatrocu olarak beni ilgilendiren metnin ima ettiği, varlığını hissettirdiği o gerçeklik. Sanat bunun için var, çünkü hayatı en doğru bu şekilde algılayabiliriz.

Gerçekliğin zerine çok konuştuğumuz zaman, anlamı yitmeye başlar. Sözcükler gerçekliği karşılamaz ve siz konuşarak onu yok edersiniz. Hani evlilikler, en çok evlilikler hakkında konuşarak yok edilirmiş ya... Çünkü sözcükler o simgesel dünyayı anlatmaya yetmiyor, onu yok ediyor.

B.E.: Oyunun başında ve sahne arasında kasaların üstünde Latince yazılar var. Onların ne anlama geldiğini sorabilir miyim?

M.B. : "Bu bir ambarcılar loncası oyunudur" yazıyor o kasaların üstünde. Ortaçağda loncalar tiyatro oyunlarını desteklemiş. Yani bu yazı "ambarcılar loncası bu oyunu destekliyor ve üstleniyor" demek. Ortaçağ tiyatrosunda her lonca bir oyunun belli bir bölümünü stlenirmiş. Ben de bu geleneğe gönderme yapmak istedim.

B.E. : Vakit ayırdığınız ve düşüncelerinizi paylaştığınız için çok teşekkürler.

EK – 3: SESSİZLİK OYUNUNUN DRAMATURGU MELİH KORUKÇU İLE RÖPORTAJ

1999 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümünü bitiren Melih Korukçu yüksek lisans ve doktorasını İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümünde tamamladı. Tiyatro..Tiyatro Dergisi Yayın Kurulu, Eleştirmen ve Tiyatro Ödülleri seçici kurul üyelerinden olan Korukçu, 2009 yılından beri İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümünde öğretim üyesi olarak görev almaktadır.

Korukçu'nun **Geçmişten Günümüze Tiyatro ve Erotizm** başlıklı sonradan kitap haline de getirilen doktora tezi, cinsellik ve beden kuramları üzerine yoğunlaşan, özellikle çağdaş tiyatro estetiğinde cinselliğin, bedenin, erotizmin kullanımına değinen bir çalışmadır. Araştırmacının beden olgusunu, dramatik metinlerle ilişkilendirdiği bu çalışmasının, **Sessizlik** metninin sahnelenme sürecinde kurulan dramaturjik altyapısı için bir rehber işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Bengü Ergin: 'Tiyatro Çevirisinde Uzmanlık' kavramı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Melih Korukçu: Bundan 2 yıl önce (6 Mayıs 2013 tarihinde) Boğaziçi Üniversitesinde bir etkinlik düzenlenmişti.⁶⁸ Ben, Mehmet Birkiye ve Özlem Turhan konuşmacı olarak katılmıştık ve tiyatro çevirisi üzerine bir sunum yapmıştık o gün. Tiyatro çevirisinin sorunları üzerine konuşmuştuk.

Tiyatro çevirisinde de, yazınsal her eserin çevirisinde olduğu gibi, türün kendi özelliklerine hakim olmanın öncelikli olduğunu düşünüyorum. Bir roman çevirirken, roman türünün özelliklerini biliyor olmak gerekli, şiir çevirisinde de aynı şey geçerli, tiyatro çevirisinde de... Ayrıca tiyatro diline baktığımızda, içinde barındırdığı şiirsel özelliklerin de çeviri sırasında göz önünde bulundurulması gerektiğini düşünüyorum.

Tabii tiyatro diğer yazınsal türlerden bazı noktalarda ayrılıyor. Mesela üniversitelerde roman ya da şiir yazarlığı bölümleri yok. Fakat dramatik yazarlık, tiyatro yazarlığı bölümleri var. Bu ihtiyaç da dramatik yazarlığın teknik bir iş olmasından ileri geliyor. Dolayısıyla tiyatro çevirisinin de herhangi bir metnin çevirisi olmanın dışında, oynanabilirliği ön plana çıkarması ve tiyatro dili veya sahne dili olarak adlandırdığımız özel bir dili içermesi gerekiyor.

Bana kalırsa tiyatro çevirmeni aynı zamanda çok iyi bir dramaturji eğitiminden geçmeli. Dramaturji temelde bir 'oyun' bilimi. Dramaturjik bir bakış açısı kazanan çevirmen, oyunun sanatsal

⁶⁸ <http://mimesis-dergi.org/2013/05/tiyatro-cevirisinde-sinirlar-nedir/>

niteliklerinden ziyade oyunun bilimsel özelliklerini de çözümleyebilir ve dramatik olan ya da post dramatik olan özelliklerini tespit edebilmek üzere bir bakış geliştirebilir.

Tiyatro çevirisini sadece bir dilden öteki bir dile yapılacak bir çeviri olarak ele almanın yanlış olacağını düşünüyorum. Bir dilden başka bir dile çeviri yapmanın bir sürü farklı yolu olabilir. Bu yollardan sahneye yakışanlar, sahnenin gereksindiği özellikleri taşıyanlar ise sınırlıdır. Dolayısıyla bu yolları elemek için dramaturji doğru araç olabilir. Bu yüzden bence tiyatro çevirisi uzmanlığının, dramaturji ile kol kola gitmesi gerekiyor.

Sahne dili ile yazınsal dil özellikle 19. yüzyılın sonunda birbirinden ayrılmaya başlamış. Klasisizm ve romantizm sürecinde daha çok okunmak üzere yazılmış eserlerle karşılaşılıyor. Gerçekçilik ve sonrasında Modernizm ile birlikte bu durum değişmeye başlıyor ve yazınsal olarak tiyatro yazarlığının edebiyattan ayrıldığı bir noktaya geliyoruz. Dolayısıyla tiyatro çevirisine herhangi bir edebi türün çevirisi gibi bakmamak lazım. Tiyatronun bir sanat olarak kendi içinde barındırdığı dinamiklere çeviri sürecinde dikkat edilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Geçen sene şöyle bir deneyimimiz olmuştu. İstanbul Aydın Üniversitesinde metin çözümleme dersinde, yabancı dil bilen öğrencilerimizden Tennessee Williams'ın hiç çevirilmemiş iki oyununu (**Uzun Veda, Aşkın En Tuhaf Hali**) çevirmelerini istemiştik. Böylelikle iki yeni oyun çevrilmiş olacaktı. Fakat çeviri sırasında dramaturjik olarak çok ciddi açmazlarla karşılaşmaya başladık. Kendi kültürü içinde anlam ifade eden bazı kavramlar, bazen bu ülkede bu ülkenin kodlarıyla bakıldığı zaman bir anlam içermeyebiliyor. Ya da tiyatro metni kendi anlamından bir şeyler kaybetmeye başlıyor. Bu nedenle sadece bir dilden başka bir dile çeviri yapmak yeterli olmuyor, aynı zamanda tiyatro diline de uygun bir çeviri üretmek gerekiyor. Tiyatro çevirisinde sadece Türkçe'nin niteliklerini değil, tiyatro dilinin de niteliklerinin gözetilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Bir diğer yanda kültürel kodlamaların çevirisi de var tabii. Dramaturji de bir çeşit çeviri bence. Diyelim ki 2500 yıl önce yazılmış bir metni sahneleyeceksiniz, o metni günümüze çevirmeniz gerekiyor. Aynı dil bile olsa, o da bir çeviri. 2500 yıl öncesinin kodlamaların o günkü toplumdaki karşılıklarını, günümüz toplumundaki karşılıklarıyla değiştirmek de bir çeviri. Dolayısıyla diğer çeviri türlerinden ayrı olarak tiyatro çevirisinin aynı zamanda bir kültürel kodlama çevirisi olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden de en zor çeviri türlerinden bir tanesi olduğunu diye düşünüyorum.

B.E. : Çeviri metin genellikle sahnelemenin hangi aşamasında elinize geçer? Kaynak metni inceleme, karşılaştırma şansınız olur mu? Kaynak metnin bilmediğiniz bir dilde olması halinde çeviriyi nasıl ele alırsınız?

M.K. : Ben akademisyenliğin yanı sıra Devlet Tiyatrolarında dramaturg olarak da çalışıyorum. Aslında ideal olan bir dramaturgun yabancı dil biliyor olmasıdır. Fakat haliyle bütün yabancı dilleri bilebilmek gibi bir özelliğimiz de yok. Örneğin geçen sezon Devlet Tiyatrolarında Çehov'un **Üç Kız Kardeş** oyununun dramaturjisini yaptım. Bu süreçte, Rusça bilmediğim için çok üzüldüm açıkçası. Çünkü Çehov'un metni hangi sözcükleri seçerek ifade ettiğini bilebilmeyi çok isterdim. Çehov dramaturjisi çok daha başka bir dramaturji. Öte yandan İngilizce bir metin üstüne çalışıyorsak, ben dramaturg olarak mutlaka kaynak metni de okuyorum. Kaldı ki Çehov çalışırken bile, ne olur ne olmaz diye metnin İngilizce çevirilerini de yanımda bulundurmaya seğıyorum.

Ben bir oyunun dramaturjisini yaparken eğer çeviri bir metin üstüne çalışıyorsak, öncelikle oyunun Türkçe çevirisi okuyorum. Eğer başka Türkçe çeviriler varsa onları da okuyorum. Çünkü çeviriden çeviriye olan farklılıklar, oyunu, gerçekliklerini, oyun dilini daha iyi algılamama ve anlamama olanak sağlıyor. Öncelikle temel olarak Türkçe çevirisi üzerine kuruyorum çözümlememi. Fakat çözümleyemediğim, dramatik anlamda sorunlu bulduğum, oyun akışında problem gözlemlediğim durumlarda, özellikle orijinaline de bakma ihtiyacı duyuyorum.

Hani bir sorun çıktığında günah keçisi ararız ya her zaman, tiyatrodaki bu günah keçisi genellikle ve öncelikle çevirmen oluyor. Oyun yazarı daha sonra sorgulanıyor. Suçlu aramaktan çok, oyundaki o sorunu çözebilmek adına doğruyu yanlış ayırt etmenin yolu öncelikle orijinaline bakmaktan geçiyor. Bazı durumlarda bunu yapma şansımız oluyor ama Rusça gibi bilmediğim bir dil söz konusu olunca onun orijinaline bakamıyorum ne yazık ki. Başka çeviriler aracılığıyla sorunun çeviriden mi kaynaklandığını yoksa yazarın gözden kaçırdığı ya da günümüzdeki teatral dille uyumşayan bir şey olup olmadığını tespit etmek açıkçası bana güç veriyor.

Kaynak dili bildiğim zaman, karşılaştığımız bir problemi çözebiliyorum dramaturg olarak. Dolayısıyla orijinal metni, ilk aşamada değil de metin çözümlemesi aşamasına geçtiğimizde mutlaka yanımda bulundurmaya seğıyorum. Bütün dramaturglar böyle mi çalışır bilemiyorum ama tanıdığım diğer dramaturglar arasında da böyle çalışanlar çoğunlukta. Genellikle çeviriyi mutlaka orijinaliyle karşılaştırır ve kontrol ederiz. Ben açıkçası provalara katıldığım zaman da elimde orijinal metni bulundurmaya seğıyorum. Çünkü bazen dramaturjik bir problem gözlemlemesiniz de, provalar sırasında oyuncunun ifadesinde bir problem olduğunu sezdiğiniz durumlar olabiliyor. Öyle bir durumda da tekrar orijinaline geri dönme ihtiyacı duyabiliyorum. Yönetmene "burada bir problem var" şeklinde uyarıda bulunmak da dramaturgun görevi.

Türk tiyatrosunda dramaturgun işlevinin çok iyi anlaşıldığını düşünmüyorum. Özellikle ödenekli tiyatrolarda salt repertuar hazırlama işiyle sınırlandırılmış görünüyor dramaturglar. Fakat dramaturg bence bir oyunun seyirciyle buluşuncaya kadarki aşamasında, provalarda seyirciyi temsil

eden kişi. Ben dramaturjiyi böyle tanımlamayı çok seviyorum. Kendimi seyircinin yerine koyarak, bu oyun bittiğinde seyirci nasıl hissedecek, ne algılayacak diye düşünüyorum, sanki seyircinin algısından sorumluymuşum gibi kendime görevler icat edebiliyorum. Bence dramaturgun böyle de bir görevi de var.

Yönetmen oyuna uzak açıdan bakamayabilir, bakmamalı da zaten. Çünkü yönetmenin yorumu üzerine inşa ediliyor oyun. Dramaturg ise uzak açıyı sağlayan kişi. Bu yüzden belki yönetmenin sürecin içindeyken fark etmediğı noktalar varsa, dramaturgun yönetmenin farkındalığını o noktaya çekerek yönetmene yardımcı olmak gibi işlevleri olduğunu düşünüyorum. Ya da oyunun içerdığı anlam potansiyelleri konusunda, "burada şöyle bir şey var ve seyirci bunu şu şekilde algılayabilir" şeklinde yönetmene veri sunmak, yönetmenin istediğı verileri ona sağlamak gibi de bir işlevi var.

Sahne diline ait olmadığını sezinlediğiniz, kendinizi seyircinin yerine koyduğunuzda anlaşılmadığını hissettiğiniz noktalarda her zaman metnin aslına dönmek gerekiyor. İşte bu yüzden ben bütün provalarda orijinal metni mutlaka yanımda bulunduruyorum. Metin çözümleme aşamasındayken ancak bir problem hissediliyorsa orijinal metne bakmaya gerek duyuyorum. Çünkü eğer çeviri ilk çözümleme aşamasında bir sıkıntı sunmuyorsa, o zaman o çevirinin başarılı olduğunu düşünme eğilimindeyim. Tabii bunların hepsi çok subjektif görüşler.

Öte yandan özellikle bazı eski metinlerin çevirilerinde dramaturjik olarak bunları böyle kabul etme eğiliminde olduğumuz için, sanki bir problem yokmuş gibi görüyoruz. Mesela Çehov metinlerinin çevirisinde böyle kanıksanmış bir durum vardır. Fakat yazarın dünyasını anlamaya başladıkça ve oyunun kurmaya çalışıldığı izleğı saptadığınızda, ister istemez dile hakimiyeti iştirmek istiyorsunuz.

Tiyatroyla ilgilenen hemen hemen herkesin bilebileceğı çok çarpıcı bir örnek vardır. Çehov, **Vişne Bahçesi** oyununun bir komedi olduğunu söyler, ama özellikle Türkiye'deki sahnelemelerin çoğunda insanları ağlatmaya çalışırız. Oyunu bir trajedi gibi sahnelemeye çalışırız. Oyunun yazarı kendi metnini komedi diye tanımlamışken, elimizdeki metinlerin bu derece trajediye yakın olarak algılanmasının, mevcut çevirilerdeki bir takım nüanslardan kaynaklanıyor olabileceğini düşünüyorum. Bu yüzden de, hakim olduğumuz diğer diller üzerinden metnin sağlamasını yapmanın bir gereklilik olduğunu düşünüyorum.

Bir dramaturg olarak ben oyunun nasıl yorumlanacağı konusunda yönetmene hizmet edecek şeyleri saptamak, hem seyircinin algısından yaratabilecek durumlar konusunda hem de metnin içerdığı

potansiyeller konusunda yönetmene bilgi vermek durumundayım. Bu yüzden de çeviri metin ile kaynak metin arasında bir bağ kurarak çalışmalıyım.

B.E. : Sessizlik oyununun sahnelenmesi öncesinde veya sürecinde metnin çevirisiyle ilgili deneyimlerinizden bahsedebilir misiniz?

M.K. : Öncelikle şunu belirtmek isterim, **Sessizlik** şimdiye dek üstüne çalıştığım en iyi metinlerden bir tanesi. Benim için çok özel bir oyun **Sessizlik**. Birlikte çalışırken çok mutlu olduğum bir ekiple beraberdim. Özellikle Mehmet Birkiye ile çalışmış olmak, bu oyuncu kadrosuyla çalışmış olmak ortaya çok güzel bir sonuç çıkardı. Aldığımız geri bildirimlerden de metnin ne kadar özel bir metin olduğunu görebiliyorum ve kendimi böylesi özel bir oyunun ekibinde yer aldığım için çok şanslı hissediyorum.

Sessizlik bizim için oldukça uzun bir süreç oldu. İlk başladığımızda oyuncu kadrosu konusunda yönetmenin bazı tereddütleri vardı. Bu yüzden provaları biraz ertelemek zorunda kaldık. Sonra oyuncular değişti. Bu süreçte ben oyunu bir kaç kere okudum ve itiraf etmeliyim metin başlarda çok karmaşık geldi. Çok fazla mekan geçişleri olan ilginç bir metin **Sessizlik**. Sahneleme esnasında yönetmene çok ciddi meydan okumalar sunan bir metin. Hani eğer yaparsanız, yaptığınızda kendinizi başarmış hissedeceğiniz bir zorlukta, dolayısıyla eğer biraz meydan okumayı seviyorsanız çekici bir metin **Sessizlik**. Bu oyunun ekibinde yer almamı Mehmet Hoca özellikle istemişti çünkü az önce de bahsettim, doktora tezim cinsiyet ve beden kuramları üzerineydi. **Sessizlik** de derdini özellikle beden üzerinden anlatan bir oyun. Kadın bedeninin içinde aslında bir erkek olabileceğini ya da bir erkek bedeninin içinde aslında bir kadın olabileceğini, güçlü ve kuvvetli bir beden zayıf ve küçük bir insanı barındırıyor olabileceğini, ufak tefek bir beden güçlü bir insanı barındırıyor olabileceğini anlatan ve beden kavramı üzerine ciddi sorgulamalara sahip olan çok özel bir metin.

Çalışmaya öncelikle Serdar Biliş'in çevirdiği metnin üzerinden başladım. Dramaturjinin bir anlamda katman soyma işi, yani metnin içerdiği anlam katmanlarını teker teker açıp onların içinde gerçekte ne olduğunu anlamaya çalışmak olduğunu düşünüyorum. Çünkü anlamadığımız bir şeyi anlatamayacağımız gibi basit bir ilkeyle hareket etmenin doğru olduğunu düşünüyorum. Provalara başlayıncaya kadar masa başı çalışmalarında oyunun orijinaline çok fazla ihtiyaç duymadım, sadece bir iki kere bakmışımdır İngilizcesine. Türkçe çeviriyi ise defalarca tekrar okuyarak çalışmaya devam ettim. Sonrasında provalar geçtiğimizde, provalarda orijinal metin mutlaka elimdeydi. Çünkü orijinalinden takip edebildiğiniz bir metnin çevirisi üstüne çalışmak çok daha kolay.

Bazen masa başındayken problem olmayan bazı şeyler, sahneye taşındığında çok ciddi problemler olarak karşımıza çıkabiliyor. Bunu da "kütüphanede durduğu gibi durmuyor" diye

tanımlıyoruz. Serdar'ın çevirisinde de aynı durumları gözlemledik. Bazen o dile özgü bazı kodlamaların sahneye taşındığında bu dilde, ya da bu kültürde, Türkiye'de ya da Anadolu'da yaşanmakta olan, biriktirilmiş olan kodlamalarla denkleşemeyen durumlarla karşı karşıya gelebildik. Bu gibi durumların çeviriden mi yoksa metnin kendi yapısından mı kaynaklandığını anlamak zor. Bu yüzden ben dramaturgun çevirmenle birlikte dirsek temasında çalışması gerektiğini düşünüyorum. Tabii her zaman böyle bir şansımız olamayabiliyor. Özellikle de Türkiye gibi ekiplerin birlikte çalışmasının çok zor olduğu ülkelerde... Oysa Almanya'ya baktığımız zaman yönetmen, çevirmen ve dramaturgun sürekli birlikte o metni yeniden inşaa etme sürecinde olduklarını görüyoruz.

Ben **Sessizlik**'i sahneleme sürecinde çalışmayı yaparken Serdar Biliş ile hiç bir araya gelmedik mesela. Kağıt üzerinde çok güzel görünen bir çeviri bazen sahne üzerinde şekil akmayan bir şeye dönüşebiliyor. Bunu sahneye çıkıncaya kadar siz de fark etmiyorsunuz, ancak pratikle fark edilebilecek bir şey bu. Dolayısıyla böyle bir durumda metni tekrar inşaa etmek gerekebiliyor. Serdar Biliş'in çevirisi oldukça iyi bir çeviri olmasına rağmen, Sessizlik'i sahnelerken bunun gibi yeniden onarılması gereken bazı gerçeklikler oldu. Eminim oyunu Serdar Biliş de sahneliyor olsaydı, o da belli noktalara ufak dokunuşlar yapacaktı.

B.E. : Oyunda kaynak metinde olmayan iki şarkı var. Ymma ve Agnès'in şarkısı. Şarkı sözleri de size ait. Bu ilaveye neden gerek duyuldu? Şarkılar Türkçe yazıldıktan sonra neden Fransızca ve Latince'ye çevrildi?

M.K. : Şarkı sözlerini ben yazdım ama normal koşullarda böyle şeyler yapmıyorum aslında. Şarkılardan bir tanesi Fransızca'ya, bir tanesi de Latince'ye çevrildi. Şarkılar o karakterlerin öykülerini içeren şarkılardı. O karakterlerin duygularını, temel izleklerini, biyolojik, psikolojik ve sosyolojik özelliklerini içeren şarkılardı. Yönetmen oyuna şarkı eklemek istedi. Bu şarkıların oyuna katacağı estetik değerler çok önemliydi. Her hangi bir şarkı bulabilirdik belirttiği yerlere koyabileceğimiz fakat ben bu şarkıların onların kendi gerçekliklerinden gelen şarkılar olması gerektiğini düşündüm. Bu şarkıların hem oyuncuya hizmet edecek bir malzeme olduğunu, hem de seyirciye bir şey ifade etmesi gerektiğini düşündüm.

Mehmet Birkiye oyunda teatralliği ön plana almayı çok seven bir yönetmen. Gerçekliği bazı noktalarda çok ustaca kırabilen önemli bir yönetmen. Bu sebeple de onunla birlikte çalışmaktan çok keyif aldım. Öte yandan gerçekliği kırıdığı ve teatralliği sevdiği için bunu bazı gerçekliklerle dengelemek gerektiğini de düşünüyor. Dolayısıyla herhangi iki şarkı, en azından bizim içimize sinmeyecekti. Yine de başlangıçta böyle bir arayışa girdik. Karakterlerin durumuna uygun, bilindik, seyircinin de kulağına aşına gelebilecek şarkılar aradık. Fakat karakter çözümlemeleriyle ilgili

çalışırken, "bu karakterler şarkı söyleyecek olsalardı, ne gibi bir şarkı söylerlerdi" sorusu üzerine yazdım şarkı sözlerini. Sonra bu sözleri yönetmenimize gösterdim ve o da çok beğendi.

Benim için de oldukça ilginç bir deneyim oldu. Çünkü normalde şarkı sözü yazmak gibi bir yeteneğim olduğunu sanmıyorum. Fakat kişilik çözümlemesi zaten size bir şey veriyor. Dramaturjik olarak veriler var elinizde. Çağrı Beklen da bu sözleri müziğe dönüştürdü. Bu da ayrıca bir çeviri bence. Yani duyguyu bir enstrümanın diline çevirmek...

Çağrı Beklen ile bu sözleri nasıl besteleyebileceğimiz üstüne çalışırken Agn  s'in özellikle Fransızca şarkı söyleyeceğine, Ymma'nın da o günün soyluları Latince kullandıkları için Latince şarkı   ylemesi gerektiğine karar verdik. Kendi gerçekliklerine uygun olduğu düşünmesiyle şarkılardan birini Latince'ye, diğerini de Fransızca'ya çevirmenin uygun olacağını düşündük.   eviriler konusunda çevirmenlerden yardım aldık elbette. Şarkı haline gediğinde de kulağa güzel gelen bir çalışma yaptılar. Fakat sahneleme sırasında şarkıları özellikle vurgulamak istemedik. Oyunun dokusuna giydirmek istedi hoca ve sonradan eklenmiş eklettik bir şey olmasını istemediği için oyundaki gerçekliğin i  ine kaynaştırmayı tercih etti. Sonuçta oyunu Türkiye'de oynuyoruz, elbette seyircilerimizin Fransızca ya da Latince bildiklerini varsaymıyoruz.

Bir keresinde Frankafon bir arkadaşım izlemeye gelmişti oyunu. Fransıca şarkıyı çok beğenmiş, "ben hiç duymamıştım bu şarkıyı" diye de epey şaşırmıştı. Bir kişi bile anladıysa yaptığımız şeyi, bu bizim için işimizi iyi yapmış olmanın verdiği bir tatmin kaynağı. Belki şarkıların ne demek istediğini pek fazla kişi anlamamış olabilir ama, biliyorum ki     leyen oyuncu arkadaşlarıma epey malzeme verdi o şarkılar. Şarkı sözlerinin ne anlama geldiğini biliyorlardı sonuçta.

B.E. : Peki   eviri metin sahneye aktarılırken nelere dikkat edildi ve nasıl bir strateji izlendi?

M.K. : Sadece ben değil, oyunun yönetmeni de oyun metninin orijinalini sürekli olarak yanında bulundurmayı tercih etti. Sahneleme sürecine ilk başladığınızda elinizdeki metin tertemiz ve düzgündür. Provalar bittiğinde ise o metin bambaşka bir şeye dönüşür. Oyunun hem İngilizcesi hem de Türkçesi gerçekten de o sahneleme sürecinde perişan oldu. Metnin üstünde bir sürü karalamalar, çizimler yaptık, yan boşluklara şarkı sözlerini yazdık. Bu çalışmaların hepsi, o metinle nasıl bir ilişki kurduğumuzun da bir göstergesi aslında.

En az Türkçesi kadar kullandık yani orijinal metni de . Bazen metnin tınısında en ufak bir aksama bile olsa, "acaba ni  in burada bu sözcük seçilmiş, yazar mı özellikle bu sözcüğü seçmiş, yoksa çevirmen mi bu sözcüğü tercih etmiş" diye, ya da "burada tam olarak ne söylenmek istenmiş" diye

metni kontrol etmek istiyorsunuz. Bu süreçte oyundaki karakterlerle o kadar çok arkadaş gibi oluyorsunuz ki, "Ymma böyle bir şey söylemez burada, bu sözcüğü kullanmaz" diyebiliyorsunuz. Böyle anlarda da orijinal metin ihtiyaç duyduğumuz bir şey haline gelebiliyor.

Çeviri sürecinden farklı olarak, prova sürecinde karakterleri etten, kemikten yeniden oluşturmaya ve onlarla gerçek anlamda da fiziksel bir temas kurmaya başlıyorsunuz. Dramatik yazımın en önemli noktalarından biri olan kişileştirme size orada herhangi bir çevirinin verebileceğinden daha fazla şey vermeye başlıyor. Karakterleri sahnede tanımaya başlıyorsunuz. Ancak sahnede karakterin nasıl konuşacağına dair bir fikir edinebiliyorsunuz.

B.E. : Tiyatro metni çevirilerinin sahnelenmesi aşamasında bir dramaturg olarak ne kadar söz sahibi olduğunuzdan bahsedebilir misin?

M.K. : Bu durum yönetmenden yönetmene değişiyor tabii. Çünkü bazı yönetmenler dramaturgu provada görmek istemeyebiliyorlar. Mehmet Birkiye öyle bir yönetmen değil, onunla her çalıştığım da gerçekten çok şey öğrendim. Mehmet Birkiye dramaturgun fikrine önem veren, kurduğu yorumu ihtiyaç duyduğunda dramaturgla sinayabilen, dramaturgun kendisine önerdiği seçenekleri dikkate alan ve değerlendiren bir yönetmen. Dolayısıyla bu noktada ben de bir dramaturg olarak çok şanslı olduğumu düşünüyorum.

B.E.: Sizin eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

M.K. : Dramaturjik çözümleme yaparken bazen oyun yazarına daha yakından bakmak gerekir. Yazarın yaşamı ve kimliği size oyunla ilgili çözümleyemediğiniz konularda ışık tutabilir. Çevirmeni de bir yazar gibi değerlendirirsek, belki dramaturjik çözümlemelerde çevirmene de yer vermek gerekebilir. Yazar nasıl ki sözcük seçimini rastgele yapmıyorsa, çevirmen de sözcükleri öylesine seçmiyor. Kendi kişisel tarihi onu bir seçime yönlendiriyor. Bu yüzden belki çevirmenin kimliği de dramaturjik çalışmalarda dikkat edilmesi gereken bir unsur olabilir. Bu açıkçası benim bugüne kadar düşünmediğim ama şimdi sizinle konuşurken aklıma gelen bir şey.

1800 lerde olduğu gibi tiyatro yazarına ozan demiyoruz artık. Tiyatro şiir değil artık, ama yine de kendi içinde bir sanat. İçinde estetiği barındırıyor olması gerekir. Estetik konusunda bir bilgisi yoksa çevirmenin ve sadece dilden dile çeviri işlemi olarak görüyorsa tiyatro çevirisini, o zaman çevirdiği şeyin bir sanat eseri olduğunun da farkında olmayabilir.

Umberto Eco metne üç farklı açıdan bakıyor. Niyet (intentio) kuramı üzerinden der ki; yazarın bir niyeti vardır metni yazmakta, seyirciye oyuncuya söylemek istediği bir şey vardır. Metnin

bağımsız olarak da bir niyeti vardır ve yazara rağmen şeyler de içerir. Bir de seyircinin niyeti vardır. Siz ne söylerseniz söyleyin okurun / seyircinin kendi niyeti doğrultusunda algılar metni. Ben de bu niyetlere tiyatro söz konusu olunca, yönetmenin ve çevirmenin niyetlerini de eklemek istiyorum.

B.E. : Vakit ayırdığınız ve düşüncelerinizi paylaştığınız için çok teşekkürler.

EK-4: SESSİZLİK OYUN TANITIM KİTAPÇIĞI

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI



DEVLET
TİYATROLARI

İSTANBUL DEVLET TİYATROSU

2013

2014

Sessizlik

Yazan

MOIRA BUFFINI

Çeviren

SERDAR BİLİŞ

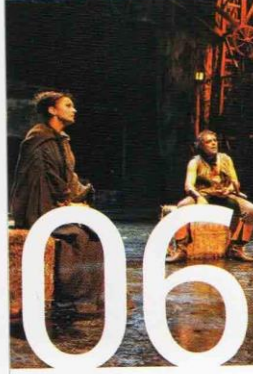
Yöneten

MEHMET
BİRKİYE



05

Mustafa
Kurt
Genel Sanat
Yönetmeni



Şakir
Gürzumar
İstanbul Devlet
Tiyatrosu Müdürü

08

Moira Buffini
Özgeçmiş



Serdar Biliş
Çeviren



Genel Sanat Yönetmeni
Mustafa KURT

İstanbul Devlet Tiyatrosu Adına Sahibi
Şakir GÜRZUMAR

Yayın Yönetmeni
Sibel AKKAYA GÜLER

Fotoğraf
Şahan NUHOĞLU

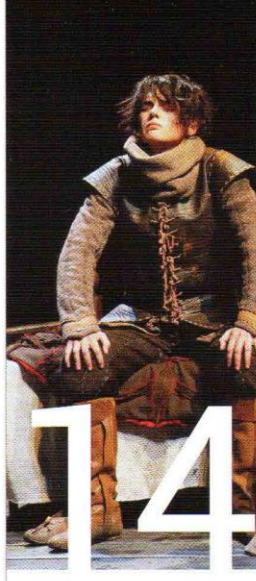
Prömiyer
28 Aralık 2012

Yapım
RETA

2. Basım Kasım 2013

12

Serdar Biliş
Özgeçmiş



1420

Mehmet
Birkiye
Yöneten

Şarkı
Sözleri

1822

M. Melih
Korukçu
Dramaturg

Mehmet
Birkiye
Özgeçmiş







05

Mustafa
Kurt

Genel Sanat
Yönetmeni

Bir kez daha hayallerin gerçeğe
dönüştüğü esrarengiz aralıktayız.

Hainlikle masumiyetin zıtlığında...

Kötü günleri güzel günlere
dönüştürme inancında...

Bir annenin çocuğunu sevişindeki
güçlü bağlılığın derinliğinde...

Yağmur bulutları ile güneşin
saçları arasındayız.

İnsanın sınındığı eşikte...

Ölümlerle yaşamın birbirine
gülümsediği arafta...

Buğday tarlalarına düşen alın
terinde...

Sabanın toprakta bıraktığı emek
izinde..

Tutkuyla şefkatin birbirine sarıldığı
o yüce ırmaktayız.

Aşkın mutluluğa evrildiği vadide...

Geleneklerimizden kopup gelen o
yüce tepede...

Düşmanlıkla kardeşliğin
karşılaştığı sınırdadır...

Atalarımızdan aldığımız süt gibi
duru ve ak değerlerin bilincinde...

Nefretin sevgiye dönüştüğü,
insana ait en değerli duygunun
peşindeyiz.

Bir kez daha sahnedeyiz.

Sizlerle...



06

Şakir
Gürzumar

İstanbul Devlet
Tiyatrosu
Müdürü

Yeni bir tiyatro sezonunun telaşı ve heyecanı içindeyiz. İstanbul Devlet Tiyatrosu geçtiğimiz sezonu, kaliteli yapımlar ve yurt içi ve yurt dışından gelen ödüller ile tamamladı. Son derece yoğun bir program içinde, 216 yurt içi ve 10 yurt dışı turne gerçekleştirdik. Gece gündüz çalışan teknik, sanatçı, yaratıcı ve destek ekiplerimizin uğraşlarıyla 28 oyunu 333.181 izleyiciyle buluşturduk. 2013-2014 tiyatro sezonunda ise 15 yeni oyunu repertuvarımıza katmayı planlıyoruz. Dolayısıyla geçtiğimiz yıllardan devam eden ve pek çoğu ödül almış, diğer oyunlarımızla birlikte dünya klasiklerinden, tarihi oyunlara, çağdaşlardan yeni yerli yazarlara dek pek çok oyunu kapsayan bir yelpaze ile sizlerin karşısına çıkacağız.

Bu sezon dünya tiyatro edebiyatının tartışmasız en göze çarpan eserlerinden Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Çehov'un *Üç Kızkardeş*'i repertuvarımızın klasikler bölümünü oluşturuyor. Shakespeare bu yılki oyun seçimlerimizde özel bir yer tutuyor. *Hamlet*'e ek olarak çağımızın en önemli yazarlarından Heiner Müller'in, Shakespeare'in ünlü eserinden yola çıkarak, ama son derece farklı bir bakışla yazdığı *Hamlet Makinesi* de hazırlanacak oyunlarımızdan. İDT, bu oyunu İKSV uluslararası tiyatro festivali için sahnelemeyi planlamaktadır. *Üç Kızkardeş*'in yanı sıra geçtiğimiz yıllardan devam eden *Çehov Makinesi* ile de Çehov'un yaşamına, oyunları ve karakterlerine çağdaş bir oyun

diliyle bakışımızı tamamlamış olacağız.

Tarihi oyunlarımıza gelince, bu kategorideki ilk oyun olan Cem Günen'in yazdığı *Sinan Süleymaniye'de*, Kanuni Sultan Süleyman ve Mimar Sinan üzerinden devlet-iktidar-halk ve sanat ilişkisine ilginç bir bakış. İkinci oyunumuz olan *Çöl Fırtınaları: Selahaddin*'in yazarları ise Thorvald Steen ve dünyaca ünlü aktivist ve akademisyen Tark Ali. Haçlı Seferleri sırasında Selahaddin Eyyübi ve Aslan Yürekli Richard'ın komutaları altında Doğu ve Batı'nın dünya görüşleri, insana bakışları, adalet ve güç dengelerinin çarpışmasının sergileneceği son derece çarpıcı bir oyun. Abdülhamit devrinde Cyrano de Bergerac sahnelemesi için Fransa'dan getirilen bir tiyatro yönetmenin alaylı oyuncularla ve dönemin sosyal ve siyasi iklimiyle macerasını anlatan *İstibdat Kumpanyası* adlı dönem komedisinin yazarı ise Uğur Saatçi.

Yakın tarih karşılaşmaları bölümümüzde de üç oyun yer almaktadır. Bunlardan birincisi Vera Kissel'in yazdığı *Kalpak*. İkinci Dünya Savaşı Almanyasında bir düşman askeri ile onu evinde saklayan bir Alman kadının öyküsü, vatanseverlik ve insanlık arasında gidip gelen mücadele ekseninde anlatılmakta. Soğuk Savaş döneminden seçtiğimiz oyun ise değerli yazar Memet Baydur'un kaleme aldığı *Vladimir Komarov*. Bu oyunda SSCB'nin şeffaflıktan uzak, katı bürokratik mekanizması içinde dünya yörüngesinden



uzaklaşmakta olan bir uzay aracındaki Vladimir Komarov'un gerçek hikayesi anlatılmakta. Bir başka yakın tarih oyunu Arjantin'de askeri yönetim altında mücadelesini ve aşkını sürdürmeye çalışan insanların yaşamının anlatıldığı *Son Tango*. Yazar Özcan Özer. Ve iki binli yıllara geldiğimizde karşımıza 2001 ekonomik krizinin kurbanlarından bir üniversiteli işsiz kişinin, o dönem ve beyaz yakalı işsizlerin geldiği durum bir kara komedi olarak anlatılıyor. *İkinci Derece İşsizlik Yanığı* adlı oyunu Ali Cüneyd Kılıcıoğlu yazmış.

Uyarlamalar kategorisinde iki oyun göze çarpmakta. Nazım Hikmet'in senaryosunu yazdığı *Kızılırmak-Karakoyun* adlı filmi Tuncer Cücenoğlu sahneye uyarlamış. İkinci oyunumuz, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çok sevilen eseri *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*. Bu neşeli romanı tiyatroya uyarlayan Yeşim Gökçe.

Son olarak, evliliği ya da aşkı konu olarak seçen üç oyunumuz var. Tipik Türk annesi sendromundan mustarip olarak yaşı geçen kızını evlendirmeye çalışan bir kadını ve kızının öyküsünü güler yüzlü bir dille anlatan ünlü mizah yazarımız Muzaffer İzgü'nün *Lütfen Kızım! Evlenir misiniz?* adlı oyunu bunlardan ilki. Ve evlilik monotonluğunda boğulmuş, "ne seninle, ne sensiz" diyen bir çiftin grotesk komedisi, *Yaşamak Denilen Şu Zahmetli İş*. Yazarı Hanokh Levin. Bir psikolog ve hastası arasındaki duyarlı ve incelikli ilişki üzerine kurulu olan Anlatacağım *Herşey Senin Hakkında, Ama Hiçbiri Seni İlgilendirmez*'in yazarı ise Hakkı Ergök.

Sezon içinde ayrıca iki yeni çocuk oyunu da küçük izleyicilerle buluşacaktır.

Farklı dünyalara açılan birer kapı olan oyunlarımızda sezon boyunca birlikte olabilmek dileğiyle...



08

Moira
Buffini

Özgeçmiş

1965 yılında İrlandalı bir ailenin çocuğu olarak Carlise'de dünyaya geldi. 1983-1986 yılları arasında Londra Üniversitesi Goldsmiths Kolej'de İngiliz Dili-Edebiyatı ve Drama eğitimi aldı. Ardından, Welsh Koleji, Müzik ve Drama Bölümü'nde oyunculuk eğitimi aldı. 1992 yılında Anna Reynolds ile birlikte yazdığı Jordan adlı oyun Yazarlar Birliği Ödülü'ne layık bulunurken, Buffini de performansıyla Time-Out ödülünü kazandı. 1997 yılında Soho Theatre'da sahnelenen *Gabriel* adlı oyunu özel ödüle değer bulundu. 1999 yılında kaleme aldığı *Silence* adlı oyun, yazara İngiliz dilinde yazılmış en iyi oyun ödülü olan Susan Smith Blackburn Ödülü'nü kazandı. Bu ödülleri, 2001 yılında yazdığı *Loveplay* adlı oyunuyla kazandığı RSC ve 2003 yılında National Theatre'da sahnelenen *Dinner* adlı oyunuyla kazandığı En İyi Komedi Ödülleri takip etti.

Yazarın, özgün oyunlarının yanı sıra, uyarlamaları da bulunmaktadır. Nikolai Erdman'ın klasik eserinden uyarladığı *Ölümüne* adlı oyun, 2012 yılında Mehmet Birkiye rejisiyle Kenter Tiyatrosu'nda da sahne almıştır. Aynı zamanda dizi ve film senaryoları da kaleme alan Buffini, son olarak 2011 yılında Charlotte Bronte'un *Jane Eyre* adlı romanını BBC için filme uyarlamıştır. Moira Buffini, bir grup oyun yazarıyla birlikte, yaratıcı, imajinatif oyunları gerçekçi pembe-dizivari oyunlara karşı savunmayı amaçlayan ve İngiliz Tiyatrosu'nda yazarları büyük ölçekli işler yazmaya teşvik eden Monsterist grubunun kurucu üyelerinden biridir. David Grieg, onu metafizik bir yazar olarak nitelemektedir. Tüm eserleri Faber Yayınları tarafından yayınlanmaktadır.



10

Serdar Biliş

Çeviren



Moira Buffini epik dünyalar kurmaktan kaçınmayan, tarihsel olandan aktüel olanı damıtan, politik bir altyapıyı ustalıkla bir incelikle fars mekanizmalarıyla boyutlandırıp, lezzetlendiren çağdaş bir yazar.

Sessizlik oyununda da her zamanki duyarlılığı ile toplumdaki cinsiyet algısına meydan okuyor. "Erkek gibi kadın"ların saygı ve itibar gördüğü dünyamız bugün de hala "It's a man's world!"

Sokakta, kendini güvende hissetmeyen genç kızların erkek taklidi yaptığı bir coğrafyada, bu

oyun, çok güncel ve yerinde bir tercih. Ortadoğu'da hala bugün erkek olarak yetiştirilen kızlar var.

İktidarın şiddet arzusunun, kibirle alevlendiği yıkıcı bir dünyada herkesin inançlarını sorguladığı bir zemin hazırlıyor yazar.

Buffini, mitik bir gerçeklik yaratarak, bu zorlu konularla kara mizah üslubu içerisinde boğuşuyor. Ortaya çıkan sarsıcı ve eğlenceli bir hikâye.

İyi seyirler.





12

Serdar Biliş

Özgeçmiş

Londra Middlesex Üniversitesi'nde tiyatro yönetmenliği okuduktan sonra, İngiliz Ulusal Tiyatrosu'nda Yönetmenlik Akademisi'ne davet edildi. Bu staj sayesinde birçok değerli yönetmenle atölyeler yapma, deneyim paylaşma fırsatı buldu. Londra National Theatre Studio bünyesinde "artist in residence" olarak çalıştı. Arcola Tiyatrosu'nda yaptığı Koltes'in *Night Just Before The Forests* ve Moliere'in *Tartuffe* yorumları sonrası Channel 4 Yönetmenlik Ödülü'nü kazandı. Bunun üzerine Liverpool Everyman and Playhouse bünyesinde kadrolu yönetmen olarak çalışmaya başladı. Burada özellikle yeni metinlere yoğunlaşarak, dramaturji departmanı ile birlikte oyunlar geliştirdi. Birçok yazarla çalışarak dünya prömiyerleri sahneledi. *Knives in Hens* (David Harrower), *Proper*

Clever (Frank Cotrell Boyce), *Billy Wonderful* (Nick Leather), *May Queen* (Stephen Sharkey), *A Family Affair* (Ostrovski) İngiltere'de sahnelediği oyunlardan bazılarıdır.

Serdar Biliş, Mountview ve RADA'da oyunculuk, dramatik yazarlık ve yönetmenlik üzerine dersler verdi. 2010 İstanbul Tiyatro Festivali'nde Shakespeare'in *Fırtına* oyununu üç kadın oyuncuyla yorumladı. Kocaeli Şehir Tiyatrosu'nda Peter Shaffer'ın *Karanlıkta Komedi*, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda *Aç Sınıfın Laneti* oyunlarını sahneledi. Londra ve İstanbul arasında çalışmalarına devam etmekte olan Serdar Biliş, Royal Court Tiyatrosu'nda uluslararası metin danışmanlığı yapmakta ve Kadir Has Üniversitesi'nde dersler vermektedir.



14

Mehmet
Birkiye

Yöneten



"Corpus Horreorum"

Bir metinle -bizim örneğimizde oyun- karşılaşıldığında iki temel soruya cevap vermek durumunda kalacağınız -ne yazık ki- kaçınılmazdır. Ne anlatacağım? Nasıl anlatacağım?

Birinci sorunun cevabına iki türlü yaklaşabilirsiniz. Bu metni açıklayacak mıyım? Yoksa kullanacak mıyım? Bir anlatıyla ilişki kurmanın üçüncü yolu henüz keşfedilmedi. Eğer metni açıklayacaksanız; metnin katmanları arasında çok zorlu bir yolculuğa çıkacağınız açıktır. Üstelik bu katmanları keşfedip keşfedemediğiniz, doğru değerlendirip değerlendiremediğiniz ya da metinde bu katmanların olup olmadığı gibi sayısız sorun bu yolculuğu bir faciaya, sizi de bir enkaza dönüştürebilir. Bir avuç suda fırtına koparabilirsiniz veya keşfettiğinizi sandığınız anlamları metin taşıyamaz, sayısız anlamsız parçaya bölünür ya da bir tek siz anlarsınız. Bu durumda "Çağımın ilerisindeyim" demek bile sizi kurtaramayabilir. Daha da kötüsü hiç güvenmediğiniz, tüyünüzü diken diken eden birileri her şeyi çok iyi anladıklarını iddia ederler ki; bu pek dayanılır bir şey değildir. Çünkü onların anlaması, sizin

hiç bir şey anlamadığınızın kanıtı olabilir.

Ama ikinci seçeneğin, yani metni kullanmanın da çok emniyetli bir yol olduğunu düşünmeyin. Metni kullanmak o metni ahlaki ya da felsefi bir bakış açısına göre değerlendirmek demektir ki sonuç kaçınılmaz olarak politik bir görüşe çıkar. Eğer politik görüşlerin birbirlerini şer odağı olarak gördükleri, her politik görüşün diğer görüş sahipleri için kişisel saldırı olarak algılandığı ve diğer görüş sahiplerinin alçak, vatan haini, şerefsiz, çıkarıcı, yoz görüldüğü; sonuçta herkesin - en azından matematiksel olarak- külliye vatan haini, şerefsiz, çıkarıcı, yoz olduğu bir toplumda yaşıyorsanız; sakın metni bir şey için kullanmayın, bu yol mayınlarla döşeli olabilir. Ama böyle bir ülkede yaşamıyorsanız bu yolu deneyebilirsiniz.

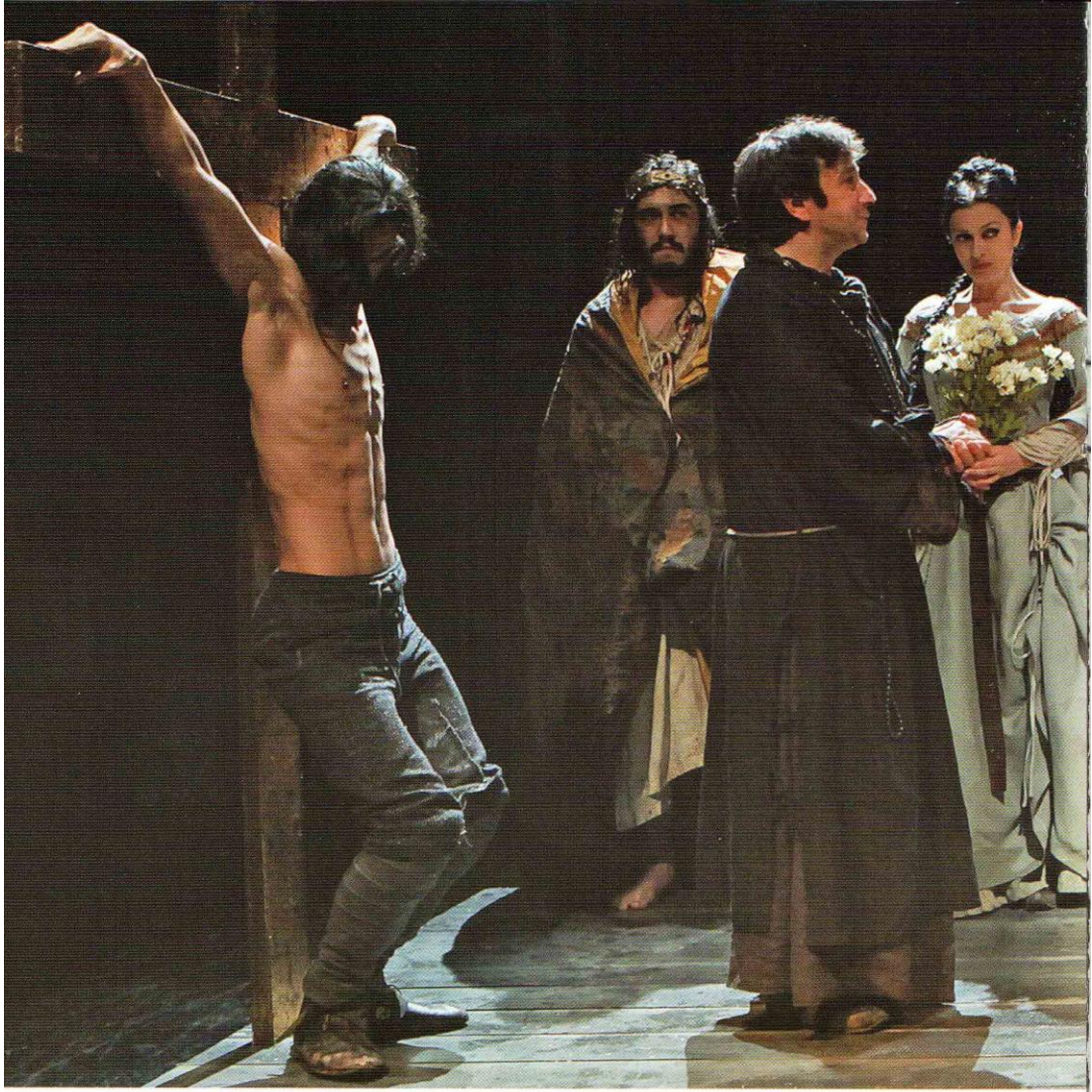
Metni kullanmanın bir diğer yolu daha vardır ki çok masum görünmesine rağmen olmayacak belalarla doludur. Diyebilirsiniz ki; ben bu metni kendi tiyatro anlayışım doğrultusunda kullanacağım. Üstelik bu "Nasıl anlatacağım?" sorusunun da cevabı olabilir. Son yüzyılın ikinci yarısında yorumcular bir metni değerlendirmede daha çok

üslupları ile ayrılır oldular birbirlerinden. Ben bazı ülkelerde bu yaklaşımı tavsiye etmem. Hele o ülkede kimi kişiler neyin nasıl olması gerektiği konusunda kendilerinden çok eminseler, hiç tavsiye etmem. Çünkü şöyle diyebilirler; "Böyle tiyatro olmaz!" O zaman da; "Haklısınız bazı biçimlerde gerçekten tiyatro olmaz. Ama bazı biçimler yenilikçi ve çığır açıcı olabilir. Bakın, Shakespeare'e, bakın Beckett'e. Biraz zamana bıraksak, bu kadar kızmasak..." gibi şeyleri zinhar sakın demeyin! Boş bulunup dersiniz de sonra mutlaka nedamet getirin. Yoksa size kaşlarını çatıp kötü kötü bakarlar. Fena olur pek bir utanırsınız. Çünkü onlar tiyatronun gerçek "ombudsman"ları olduklarına emindirler.

Her şeyin kesin olarak bilindiği böyle bir özgüven ülkesinde yaşıyorsanız, size yine de çıkar bir yol önerebilirim; "Ben yapmadım, onlar yaptı!" diyebilirsiniz başınız sıkışınca. Eğer sıkışmazsanız göğsünüzü gere gere, "Ben yaptım!" diye babalanabilirsiniz. Hatta vaziyeti emniyetli görürseniz, "Tüm sorumluluk benimdir!" gibi kahramanlık hamlelerini, tevazu ile sarmalayıp sunabilirsiniz.

Bu yolu açıklamak için, izninizle seyredeceğiniz oyun üzerinden bir örnek vereyim. Diyelim yönetmen sizsiniz ve yaptığınız iş takdire mazhar olmadı ya da işler sarpa sarıyor. Ve yine diyelim bu durumun başından beri farkındasınız. İlk iş oyunun galasına kadar susmak ama gala günü konuşmaktır. Fuayede kötü bir

şey söylememek için kibarca sizden uzak duran tiyatrosever zevatin yanına yaklaşıp; "Olmuyor! Olmuyor!" "Ne yapsan boş!" "Bu iş ölmüş" diye kendi kendinize söyleniyor gibi yapın ama mutlaka sesinizi de duyurun. "Ne olmuyor? Boş olan ne? Ne ölmüş?" diye soranlara, sakın cevap vermeyin. Sadece başınızı sallayıp, derin bir sıkıntıyla iç geçirin o kadar. Ama öyle de bir tavrınız olsun ki sanki bunları bin kere söylemişsiniz ama yine de anlamamışlar. Kimler anlamamış? Tabii ki oyuncular. Dikkat, sakın ha oyuncular diye açıkça söylemeyin ama herkes onlar olduğunu anlasın. Sizi perişan etseler de, rezil etseler de arkadaşlarını ele vermeyen yüce gönüllü bir adam imajı oluşturun. Sonra sakın ama duyarlı bir sesle yavaşça ; "Mekân, zaman, illüzyon, inandırıcılık, katarsis, karakter bütünlüğü, dil birlikteliği tüm bunlar bizim ustalarımızın bir kuyumcu titizliği kuyumcu örneği her zaman tutar- oluşturduğu kıymetli, sakınarak el üstünde tuttuğumuz, tiyatro kavramlarıdır. Bunları teatral bir çorbaya çevirmeye kimsenin hakkı yok!" deyin ve tarihe not düşülmesi, hafızalara çakılması için bir an bekleyin. Herkes bu cümlelerin ağırlığı altında acıyla kıvrılırken, ikinci darbeyi vurun. Kararlı bir sesle, "Elimde olsa bütün konservatuarları kapatırdım." deyin. Sonra durun, başınızı öne eğin kendi kendinize "Her şeyi kapatırdım" deyin. Ama yine herkese duyurmayı unutmayın. Sonra oradan uzaklaşır gibi yapıp aniden geri dönün ve kararlı bir



sesle; "Corpus Horreorum" ne demek "Ambarcılar Loncası", peki "Silentium" ne demek "Sessizlik". "Ortaçağ kalıntısı lonca üyelerinin oynadığı bir ibret oyunu! Her şey çok açık değil mi? Ben başka ne yapabilirdim. Başka ne yapabilirdim?" diye sorun muhterem zevata. "Haklısın!" der gibi başlarını salladıklarını göreceksiniz. Hiç kimse çıkıp "Ne alaka, hiçbir şey anlamadım. Neler saçmalyorsun?" diye

sormayacaktır. Unutmayın ses tonu kararlı, kendinden emin olacak, söyledikleriniz ise alabildiğine zırva. İnsanları ikna etmenin püf noktası buradadır.

Daha sonra bunu her yerde, herkese "Bir tek size söylüyorum," diye anlatın ve "Sonra kalabalığın ıssızlığına sığındım" diye bitirin. İşe yarayacaktır.

Eğer takdire mazhar olacağınızı anladıysanız, kim oyunla



ilgili yanınıza gelirse, tatlı kıvrak bir tebessümle; "Çoklu gerçeklik, değişik zaman katmanlarının anın içinde birlikte varoluşu, kuantum mekaniği, tiyatronun temeli olan teatrallikle psikolojik gerçekçiliği özellikle oyuncular bağlamında aksiyon temelli bir anlayışla harmanlamaya çalışmak ve Latince'yi 'Corpus Horreorum' özelinde geçmiş günümüze bağlayan bir metafor olarak kullanmak..." gibi bir şeyler dersiniz.

Hem mütevazî olun hem de mutlaka birinci tekil şahıs kullanın. "Becerebilmiş

miyim? Size ulaşabildim mi?" diye herkese sorun mutlaka. Ve ancak tiyatrosever zevatin takdirinin sizi var edeceği izlenimini onlara vermeyi sakın ihmal etmeyin.

Özür dilerim ama içime sıkıntı bastı. Kusura bakmayın burada kesip, halimize şükretmeliyim; iyi ki böyle bir ülkede yaşamıyoruz. Yoksa tiyatromuzun hali nice olurdu? İyi seyirler.

18

M. Melih
Korukçu

Dramaturg



Sessizlik'e Dair

Sessizlik, insanın kendi isteği ve iradesi dışında kendine biçilen yaşamlar karşısında attığı güçlü bir çılgılık. Bir Ortaçağ hikayesi formunda ele alınan, ancak çağları aşarak günümüze ilişkin son derece önemli konuları tartışmaya açan özel ve güzel bir oyun.

Sessizlik, anakronik tarihsel bir komedi olarak nitelendirilebilir. İngiltere karanlık çağında, X. ila XI. yüzyıllarda yaşanmış bir hikaye, çağındaki kronolojik akışta olmayan bazı uyumsuzluklarla ele alınmıştır. Oyunun temel çatışması, doğayı, kaotik ve sezgisel olanı işaret eden Dionisyak olanı ile aklı, mantığı, kültürü ve düzeni, dolayısıyla erki işaret eden Apollonik olanın çatışmasıdır. Dramatik olay kadının kendi bedeni üzerinde söz hakkına sahip olmayışı ve bununla baş etmek için sessizliği kullanışı üzerine oturtulmuşsa da iktidar ve tek tanrılı dinlerin beden üzerindeki kontrolünün birey ve kimliği üzerindeki çatışmalarıyla da desteklenmiştir. Bu temel çatışma belli başlı düzlemler üzerinden yürütülmüştür. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Doğa ve Kültür düzlemi; Birey ve Erk düzlemi; Ataerkil ve Anaerkil düzlem; Tek tanrılı dinler ve Paganizm düzlemi; Cinsel kimlikler ve Beden düzlemi.

Doğa özgür ve denetlenemez olanken, kültür insanlığın varoluşundan beri onunla baş edebilmek ve hayatta kalabilmek adına oluşturduğu tüm birikimdir. Doğadaki diğer

canlılarla kıyaslandığında evrim sürecinde insan, aklı sayesinde hayatına devam edebilen bir varlığa dönüşmüştür ve o zamandan beri doğa ile çatışma içerisinde. Doğayı Dionisos temsil eder. Kültürü ise Apollon. "*Dionysos maddeyi hareket ve enerji ile doldurur. Nesneler canlı, insanlar hayvanıdır. Apollon canlıları, sanatın ya da derin düşünsel faaliyetin nesneleri olarak dondurur. Apollonik şeyleştirme faşizan da olsa, doğanın tiranlığı karşısına insani gücü koyarak, bu gücü çoğaltır. Yüceliğinin bir nedeni de budur. Apollo'nun batılı gözü bizi görünür kılarak, kimlik sahibi yapar.*"¹ Bu çatışma toplumsal olabildiği gibi, bizzat bireyin iç dünyasında da kendi doğası ve aklı arasında da devam eder.

Apollonik olanın var ettiği kültürel düzen, çatışmasını doğa ile yürütürken kaçınılmaz bir biçimde erki gündeme getirir. Ataerkilin anaerkillikle çatışması ve bunun tek tanrılı dinlerle çok tanrılı inanç sistemlerinin bakış açısıyla şekillenen yaklaşımları bu noktada kendini hissettirir. Bu erk, asıl amacı olan doğayla savaşımına, erkini devam edebilmek adına kendi var ettiği kimlikleri denetlemek için çatıştığı bireyle savaşımını da ekler. Bunu bireyin tek başına doğa karşısında yenik düşeceği savıyla, ancak bireyler arasındaki erkini meşrulaştırmak niyetiyle sürdürür. Bu durumda bir diğer düzey ortaya çıkacaktır: Cinsel Kimlikler ve Beden düzlemi.

¹ Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler*, (Çev: Didem Atay, Anahid Hazaryan), Epos Yayınları, Ankara, 2004, s: 113

Beden bireydeki doğanın bir aracı olarak görülür. Bu nedenle amacından sapmış Apollonik erk, bedeni ve onun temel işlevlerini kontrol etmeyi, kendi var oluşunu garantileyen bir savaşım olarak görür ve bunu tüm insanlığın varoluşu için yapılması gereken bir savaşım olarak lanse eder. Bu nedenle farklı görüngülerde de olsa erk, salt güç tutkusu ile bedeni hedefine alır. *"Foucault daha iç karartıcı bir çalışmaya değinmiştir. O çalışmada beden iktidarın hedefindeki şey olarak, iktidarın derinlemesine işlediği, şekillendirdiği, öyle ki bir dünya görüşünü, toplumsallık hakkında bir görüşü yansıtacak hale gelen bir nesne olarak ele alınmıştır."*² Bu savaşım, Apollonik olanın insana kazandırdığı kimliği, cinsiyetlere, daraltılmış ve erkin isteğine göre biçimlenmiş formlara sokmaya çalışır. Cinsellik fizyolojik temelli kimliklere hapsedilmiş, kişinin sahip olduğu beden, erkin kurduğu ve doğaya karşı koruduğunu iddia ettiği toplumsal bir hiyerarşiye sabitlenmek istenmiştir. Oyunun temel çatışmasını içeren tüm bu düzlemler, (ataerkil ve tek tanrılı) erkin bedene ve kimliğe yaptığı yüklemeleri ve bu yüklemeler karşısında bir araç olarak sessizliğin kullanım şeklini tartışmaya açar.

Sonuç olarak, dramatik yapısı son derece güçlü kurulmuş olan bu oyun, her ne kadar karanlık çağ İngilteresinde geçiyor olsa da insanlığın en eski sorularından biri olan *"ben kimim?"* sorusunu, kim olmadığımız üzerinden, bedene yüklenen anlamların kimliği oluşturduğu savını çürüterek tartışmaya açıyor. Oyun boyunca erkeğin aslında bir kadın olabileceği; kadının aslında bir erkek olabileceği; güçlü, yapılı bir

erkeğin hassas ve kırılgan olabileceği; çelimsiz ve zayıf bir beden gaddar ve şiddet düşkünü bir benliği içerebileceği; bedeni denetlemeye çalışmanın nafile bir çaba olduğu ve doğal olanı normlara sokmanın er ya da geç iflas edeceği; tüm bu nedenlerle *insan olmanın aslında bir bedenle değil, içsel benlikle ilgili olduğu* ortaya serilmektedir.



² *Bedenin Tarihi'ne Önsöz'den:* Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Bedenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, (Çev: Saadet Özen) 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul, 2008, s:10

20

Şarkı Sözleri

Ymma'nın Şarkısı

*Kalp bedene hapsolmuş bir kuş
Eşsiz, saydam, parlak...
Tutsaklıkla korkutuyor beni,
Taçın gölgesindeki ulak...*

*Ama ben özgürüm,
Bağlıyken bile kaderim.
Kaçarken bilinmeze,
Benim evim bedenim.*

Agnés'in Şarkısı

*Terk edilmişim bir bebekken,
Kendim büyüttüm kendimi.
Acılardan geçtim,
Bulmak için kendimi.*

*Terk edilmek kaderim,
Ama terk etmek zor bana.
Sen de terk et geçmişi,
Benimle bulacaksın kendini.*

Şarkı Sözleri: M. Melih Korukçu

Beste: Çağrı Beklen

"Şarkı sözlerini Latinceye çeviren Bilkent Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'nden **Dr. Asuman Coşkun Abuagla**'ya, Fransızcaya çeviren İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nden **Arş. Gör. İpek Özgüven**'e ve Latince çeviriler konusunda yardımcı olan **Prof. Dr. Erendiz Özbayoğlu**'na teşekkür ederiz."





22

Mehmet
Birkiye
Özgeçmiş

Lise eğitimini Kadıköy Maarif Koleji'nde (şimdiki Kadıköy Anadolu Lisesi) tamamladı. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ni ve İstanbul Belediye Konservatuvarı (şimdiki adı ile İ.Ü. Devlet Konservatuvarı) Tiyatro Bölümü'nü bitirdi.

1973 yılında Kent Oyuncuları'nda profesyonel oyuncu olarak çalışmaya başladı. 1977 yılında Prof. Yıldız Kenter'in asistanı olarak İ.Ü. Devlet Konservatuvarı'na girdi. 1977 yılında İ.B. Konservatuvarı'nda "Oyunculuk" dersleri vermeye başladı.

Kent Oyuncuları'nda Yıldız Kenter'in yönetmen yardımcılığı yanı sıra, ışık tasarımları yaptı; Sergey Kokovkin, Arthur Hausman, Aleksandr Galin gibi yönetmenlerle çalıştı. 1987 yılında İ.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans eğitimini tamamladı ve "Oyunculuk" dersinin yanı sıra "Sahne Tekniği" ile "Fonetik ve Diksiyon" dersleri verdi.

1990 yılında aynı üniversitede sanatta yeterliliğini bitirdi. 1993 yılında doçentliğini aldı. 2002 yılında *Anlat Şehrazat* temel eseri ile "Oyunculuk" ana dalında profesör oldu.

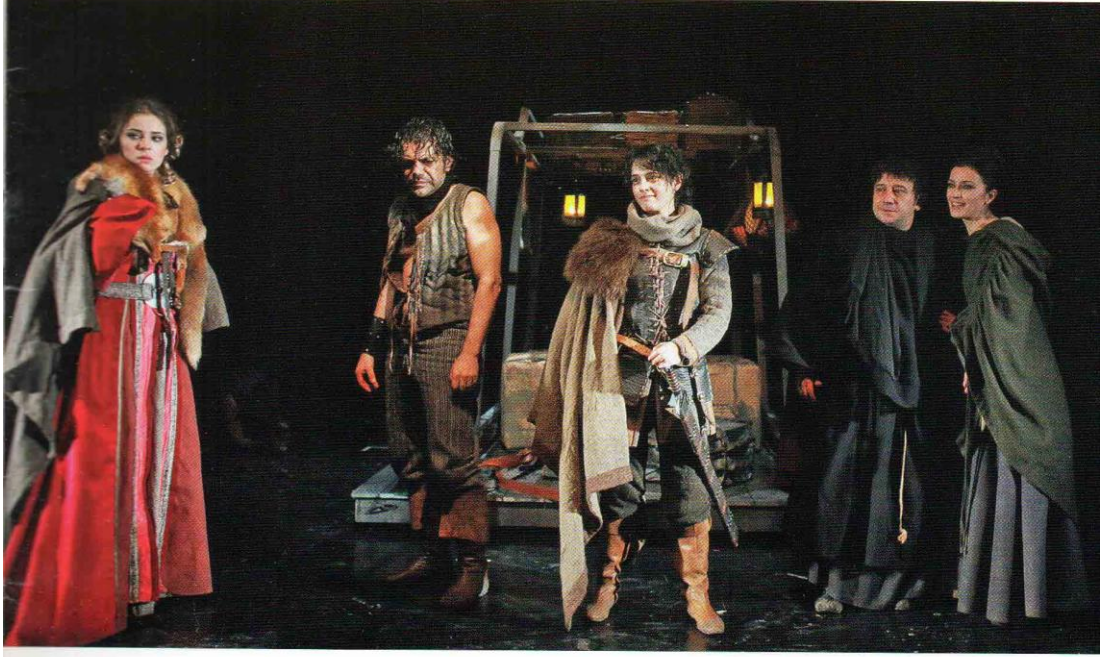
1973 yılından bu güne *Müfettiş*, *Ayaktakımı Arasında*, *Küçük Mutluluklar*, *Katır Tırnağı*, *Reçetesi Peçete*, *Günden Geceye*, *Kafesten Bir Kuş Uçtu*, *Islıkçı*, *Sacco ile Vanzetti*, *Bir Daha Oynasam*, *Bodrumdaki*

Pencere, *Ay Herkese Gülümser*, *Odalar*, *Harold ve Maude*, *Babalar ve Oğullar*, *Arzu Tramvayı*, *Ölümü Yaşamak*, *Yarın Cumartesi*, *Nice Yıllar*, *Kökler*, *İnsan Denen Garip Hayvan*, *Kim Kimi Kiminle*, *Sarı Sabır Çiçeklerinden Bir Ders*, *Fehim Paşa Konağı*, *Çok Uzak Fazla Yakın*, *Nalınlar*, *Ver Elini Broadway*, *Lütfen Kızım Evlenir misiniz?*, *Eşşek Dağın Sevdalısı*, *Maria Callas*, *Aşk Olsun!*, *Martı*, *Oyunun Oyunu*, *Sesler Ziller Bizler*, *Çözüm*, *Aşk Çemberi*, *Inishmorelu Yüzbaşı*, *İki Hayat Sonra*, *Anna Karanina* adlı oyunlarda oynadı.

Profesyonel yönetmen olarak *Adını Sız Koyun*, *Uzaklar*, *Gönül Suçları*, *Ramiz ile Jülide*, *Eşşek Dağın Sevdalısı*, *Maria Callas* (Yıldız Kenter ile birlikte), *Helen Helen*, *Hep Aşk Vardı* (Yıldız Kenter ile birlikte), *Gece Mevsimi*, *Anna Karanina*, *39 Basamak*, *Açık Denizde*, *Cimri*, *Annem Yokken Çok Güleriz*, *Ölümüne* ve son olarak 18. İKSV İstanbul Tiyatro Festivali'nde, *Macbeth* adlı oyunu sahneledi.

Türkiye'nin ilk rock operası *Anlat Şehrazat*'ı yönetti ve prodüksiyonunu gerçekleştirdi. *Uğurlugiller*, *Yaz Evi*, *Bizim Pasaj*, *Evdeki Yabancı* gibi dizilerde uzun soluklu rollerde oynadı. İngiliz yönetmen Michael Newell'in yönettiği George Lucas yapımı olan *Young Indiana Jones* adlı dizide oynadı.

Araf ve *Cennet* adlı sinema filmlerinde oynadı.



İş Bankası'nın sponsorluğunda gerçekleştirilen, 2003 yılında başlayan ve halen sürmekte olan İş Sanat Şiir Dinletileri'ni sahneye uyarladı. Önemli oyuncular ve müzisyenlerin işbirliği ile bu çerçevede sahnelenen şairler ve temalar şunlardır: Ahmet Muhip Dıranas, Melih Cevdet Anday, Orhan Veli, Attila İlhan, Özdemir Asaf, Oktay Rıfat, Aşk Şiirleri, İstanbul Şiirleri, Cahit Sıtkı, Behçet Necatigil, Can Yücel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Metin Altıok, Cemal Süreya, Edip Cansever, Aşık Veysel, Nazım Hikmet, Sait Faik.

İstanbul Beykent ve İstanbul Aydın Üniversitelerinde "Oyunculuk" ve "Sahne Yönetimi" bölümlerinin programlarını yaptı. Yarı zamanlı öğretim üyesi olarak lisans ve lisansüstü dersler verdi.

Martin Crimp'in *Treatman* adlı oyununu çevirdi (oyun henüz basılmadı).

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Oyunculuk Bölümü'nde profesör kadrosunda öğretim üyesi olarak görev yapan Mehmet Birkiye, oyunculuk ve reji alanında lisans, lisansüstü ve sanatta yeterlilik dersleri vermekte; tez danışmanlıkları yapmakta; bitirme projeleri yönetmektedir.

2010-2011 yılında *Tiyatro Tiyatro* dergisinin düzenlediği tiyatro ödülleri "Yılın Yönetmeni" ödülünü *Cimri* adlı oyunla kazanmıştır.

Halen, İstanbul Aydın Üniversitesi, Tiyatro Bölüm Başkanlığı'nı sürdürmektedir.

2013
2014

2 Perde

YAZAN

Moira Buffini

ÇEVİREN

Serdar Biliş

YÖNETEN

Mehmet Birkiye

DEKOR TASARIMI

Efter Tunç

KOSTÜM TASARIMI

Şirin Dağtekin Yenen

İŞIK TASARIMI

Önder Arık

BESTECİ

Çağrı Beklen

KOREOGRAF

Alpaslan Karaduman

DRAMATURG

M. Melih Korukçu

YÖNETMEN YARDIMCISI

Kubilay Karslıoğlu

ASİSTANLAR

Yiğit Çelik

Tuğrul Karanfil

SAHNE AMİRİ

Savaş Aykılıç

KONDÜVİT

Merve Akgül

İŞIK KUMANDA

Ferhat Daşdemir

DEKOR SORUMLUSU

İlker Temür

AKSESUAR SORUMLUSU

Barış Akbaş

ERKEK TERZİ

Recep Güler

KADIN TERZİ

Neslihan Akbaş

PERUKACI

Emin Aksu

OYUNCULAR

SILENCE

Funda Eryiğit

YMMA

Oya Okar

EADRIC

Savaş Özdemir

ROGER

Süleyman Atanisev

ETHELRED

Münir Can Cindoruk

AGNES

Nimet İyigün

KORO

Gökçe Aktaş

Murat Usta

Ferhat Akgün

Aslı Menaz

Kutay Sandıkçı

Soner Erol

Umut Külen

16 yaş ve üzeri izleyicilerimiz içindir.

2 TL

EK-7: ÇEVİRİ METİN / SAHNE METNİ KARŞILAŞTIRMA TABLOSU⁶⁹

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
209/3	1	Agnés	...An hour or so later, she made us stop outside a church. I thought she meant to say an urgent prayer to her sainted mother, but when I followed her in, I found she'd done a vomit in the font. I thought it blasphemous and I told her so.	...Bir saat kadar falan sonra bizi bir kilisenin kapısında durdurdu. Acilen ölmüş anasının ruhuna bir dua okuyacağı tuttu sandım ama meğerse yine kusuyormuş. Tam da vaftizin su kabına... Tövbe tövbe, günahtır dedim.	Nimet: “Anasının” yerine “annesinin” dedik. “Anasının” kelimesi çok yereldi. “Tövbe tövbe”yi de attık...Sadece “günah, günah” kaldı... Anlatımdan çıkıp, partnerle iletişime geçtim. Reji gereği tövbe tövbe hem uzun kalıyordu, hem de, o da yine yerel kültüre aitti.	Hristiyanlığa ve İslama ait öğeler birarada.
210/3	1	Agnés	You've got it in your hair.	Ay hep saçlarına bulaşmış.	Değişiklik yok.	Konuşma üslubu için kaynak metinde referans yok, nidalar karakter analizine göre mi eklendi? Çeviri ön reji çalışması sonrası mı yapıldı?
210/4	1	Ymma	Leave me.	Çekil bir ya...	Değişiklik yok.	
210/4	1	Agnés	<i>Ymma: I'm staying here.</i> You can't!	<i>Ymma: Ben hiç bir yere gitmiyorum.</i> Yok öyle yağma!	Değişiklik yok.	
210/4	1	Ymma	It's a punishment, the whole damn	Ceza demek istedin herhalde! Canlı	Oya: “Canlı canlı” yerine, “diri	"The whole damn thing" tümcesi

⁶⁹

Bu tablo İstanbul Devlet Tiyatroları bünyesinde 2012-2015 sezonları boyunca sahnelenen Sessizlik oyunu oyuncularının katkısıyla hazırlanmıştır. Kadro:

Nimet İyigün Agnés (Hizmetçi)
Oya Okar Ymma (Hanımefendi)
Süleyman Atanışev Roger (Papaz)
Funda Eryiğit Silence (Bir Genç)
Münir Can Cindoruk Ethelred (Kral)
Savaş Özdemir Eadric (Kralın Adamı)

⁷⁰

Moir Buffini:Plays (Blavatsky's Tower, Gabriel, Silence, Loveplay) ff Contemporary Classics.

⁷¹

Sessizlik, Moira Buffini. Çev: Serdar Biliş

⁷²

Sahneye Koyan: İstanbul Devlet Tiyatroları bünyesinde, Mehmet Birkiye.

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			thing. I'm here to be buried alive!	canlı gömülmek için burdayım.	diri gömülmek için”, diyorum.	çevrilmemiş.
210/4	1	Agnés	Your brother could have shut you away, locked you in an abbey for the mad!-But he's given you this wonderful chance.	Ağabeyin seni hapse de tıkabilirdi, tımarhaneye de yollayabilirdi! Ama sana bu şansı tanıdı.	Değişiklik yok.	"wonderful" çevrilmemiş.
211/4	1	Agnés	To Canterbury?You can't.	Bütün yolu mu? Yürüyemezsin.	Değişiklik yok.	Özel isim kullanılmamış.
211/4	1	Ymma	I'm he daughter of a saint. Tell them I'm in an ecstasy of the spirit and that the Holy Virgin is at my side, leading me to my fate.	Ermiş kızınız ne de olsa. Ruhumun coskusuyla aşka geldiğimi, Meryem Ana'nın yanıbaşında bana eşlik ettiğini söylersin.	Oya: “Meryem ananın ‘da’ yanıbaşımızda bize eşlik ettiğini söylersin.”	“Aziz” karşılığı “ermiş”. “Leading me to my fate” çevrilmemiş.
211/4	1	Agnés	That's blasphemous!	Tövbe tövbe! Günahtır!	Nimet: “Tövbe tövbe”leri hep attık. Yerel olduğu için.	Erek Kültüre ait dil kullanımı.
212/5	2	Roger	The king, in his wisdom, is giving yo a wife. <i>Silence: Why?</i> He has seen fit to decide your fate.	Kralımız size bir eş bağışlıyor. <i>Silence: Neden?</i> Kral sizin kaderinizi belirliyor.	Süleyman: “Kralımız sizin kaderinizi belirliyor.”	“In his wisdom” çevrilmemiş.
212/5	2	Ethelred	I want you to work with my men, to guide them, that they may better understand this demon race and purge it from our shores.	Benim adamlarımla çalışıp bu beladan, bu şeytani ırkın zehirinden kurtulmamız için yardım etmeni istiyorum.	Değişiklik yok.	
213/6	2	Ethelred	You're a LITTLE BOY!	Senin ağzın daha süt kokuyor.	Değişiklik yok.	
215/8	3	Eadric	The only time I've ever seen things like this is after eating woodland fungi-the kind that gives a feeling of euphoria in battle-and I haven't touched any, I swear it.	Ara sıra ormandan mantar yediğimde olur bana böyle şeyler. Hani çatışmaya girerken yediklerimizden... Ama öyle birşey de yemedim... Yemin ederim.	Değişiklik yok.	
216/8	3	Eadric	Sir, lies do not come from the mouth of Eadric Longshaft.	Benim ağzımdan yalan çıkmaz sultanım.	Değişiklik yok.	“Eadric Longshaft” ? Özel isim kullanılmamış. “Sultanım” ?

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
216/8	3	Ethelred	If you're so taken with her, Eadric, make her your responsibility, not mine.	Çok ilgini çektiyse, kızı kendi himayene al.	Değişiklik yok.	“Eadric” ? Özel isim kullanılmamış.
218/10	4	Roger	Lady of Normandy and...other gracious lady, please accept a welcome from God's humblest servant in this place.	Hanımefendi ve... nazik bayan, Tanrının bu mütevazı kulunun en içten selamlarını kabul buyurunuz.	Süleyman: “Tanrının bu mütevazı selamlarını kabul buyurunuz.”	“Lady of Normandy”? Özel isim kullanılmamış.
219/10	4	Ymma	Tell me, Priest, how are we to consummate it? He's a baby!	Bana bir lütfeder misiniz Sayın Papaz, nasıl ereceğiz muradımıza? Daha tüy bitmemiş yüzünde...	Oya: “Sayın Peder, Bana bir lütfeder misiniz biz nasıl ereceğiz muradımıza? daha tüy bitmemiş bunun suratında.”	
219/10	4	Roger	I've done much reading on the subject of women and I know their characters well, though my experience of them is scant. They are weak, capricious creatures-	Ben nacizane çok kitap okudum konuya dair, E haliyle pratikte biraz geri kaldım, fakat okuduklarıma dayanarak söyleyebilirim ki, kadınlar zayıf, kaprisli yaratıklardır.	Süleyman: “...E pratikte biraz geri kaldım ama okuduklarıma dayanarak söyleyebilirim ki, kadınlar zayıf ve kaprisli yaratıklardır.”	
220/11	4	Roger	She cannot help herself. Women are foolish. It tells us so in or Holy Books. The soul of a woman is an inferior thing, a dark shadow, compared to the brilliant soul of a man. It's made of tarnished metal, a weak and wisting substance that must be constantly polished by a strong male hand. Women are naturally inclined to evil. They are created inferior, responsible for our fall and all our agonies on Earth. Now, Ymma of Normandy is a woman alone. She has no male hand to guide her, no one to save her from herself. Think of the peril she is in. If you don't wed her who	O bir zavallı. Kadınlar biraz salaktırlar işte. Kutsal kitap da söylemez mi canım. Kadının ruhu eziktir, karanlık bir gölgedir. Erkeklerle karşılaştırılmaz. Yan sanayi gibidir yani, paslı bir malzemedir... Erkek eline muhtaçtır parlamak için. Zayıftır, şeytana uymaya meğillidir. Öyle yaratılmış, yeryüzündeki bütün ıstıraplarımızın sorumlusu onlardır. E şimdi Ymma yalnız bir kadın, ona kılavuzluk edecek, yol yordam gösterecek biri erkeği yok. Düşünsene içinde bulunduğu tehlikeyi. Sen almazsan kim onun kıt ruhunu Tanrıya	Süleyman: “O bir zavallı. Kadınlar biraz salaktır işte. Kutsal kitapta söylemez mi, kadının ruhu eziktir, karanlık bir gölge gibidir, erkeklerle karşılaştırılmaz. Yan sanayii gibidir, yani paslı bir malzemedir. Erkek eline muhtaçtır parlamak için. Zayıftır, şeytana uymaya meyillidir. Öyle yaratılmışlar ve biliyor musun hayatımızda çektiğimiz bütün acıların sorumlusu onlardır. E şimdi Ymma yalnız bir kadın, O'na yol göstercek, kılavuzluk edecek bir erkeği yok! Düşünsene içinde bulunduğu tehlikeyi. Silence, sen	

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			will bring her meagres oul closer to God?	yakınlaştırabilir?	almazsan kim alır O'nun o kıt ruhunu ve Tanrı'ya yakınlaştırabilir?"	
221/12	5	Ymma	When I saw the white cliffs of this land, I should have thrown myself from the boat rather than set one foot on it. --2qwEeseave been at peace by now, under the weight of the great sea.	Ülkenizin beyaz yamaçları görüldüğünde atmalıymışım kendimi denizin sularına... buraya ayak basmaktansa... eminim derinlerde huzura kavuşurdum.	Değişiklik yok.	
223/13	5	Ethelred	What did you do for him to cast you out? He's put the mark of Cain on you.What crime did you commit?	Sürgüne gönderilmek için ne haltlar karıştırdın? Suçun neydi?		Mark of Cain (utanç damgası/lekesi) çevrilmemiş.
226/16	6	Roger	It was the seed of life. A man puts this seed into the woman, with his Thing, during The Act.You shall put it into your wife and create an heir for Cumbria. Do you understand? (<i>Silence nods.</i>)	Yaşamın çekirdeği. Erkek bu çekirdeği kadına koyar, şeyiyle. Eylem sırasında. Sende karına koyup Cumbria'a bir varis yaratmalısın. (?)	Değişiklik yok.	(?) çevrilmeyen tümce ve yönlendirme
226/16	6	Roger	I absolve you, in the name of the father, the Son and the Holy Spirit, Amen. You can pray, if you like, for your Thing. You must ask God to make it large only when it is fitting; that is with your wife, in the marriage bed, preferably not more than twice a week and never on a Holy day. (<i>Adjusts his crotch in embrassed discomfort.</i>) You must go now.	Seni kutsal ruh(?) adına aklıyorum. Amin. İstersen dua et şeyin için. Tanrıya yalvar ki onu yeri geldiğinde büyüsün, olur olmaz değil. Karınla beraberken, evlilik yatağında, mümkünse haftada ikiden fazla olmamak kaydıyla ve tabiki bayramlar hariç. (?) Şimdi gitmelisin.	Süleyman: "Silence, seni kutsal ruh adına aklıyorum. İstersen Tanrıya yalvarabilirsin, şeyin için, O'na yalvar ki onu yeri geldiği zaman büyüsün öyle olur olmaz değil. Karınla beraberken, evlilik yatağında, mümkünse haftada ikiden fazla olmamak koşulu ile ve birde dini bayramlar hariç. Şimdi gitmelisin!"	(?) "Baba – oğul ve kutsal ruh?" Bu kalıp tümce kısaltılmış. Yönlendirme çevrilmemiş.
228/17	7	Ymma	<i>Eadric: I'm under orders. I must watch.</i> And what about my wedding	<i>Eadric: Ben bir emir kuluyum. Beklemek zorundayım.</i> Ymma: Gerdeğe de gel tam olsun!	Oya: "Gerdeğe de gel 'bari', tam olsun."	Cümle sadeleştirilmiş ve kısaltılmış. "Gerdek"?

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			night? Will you stay and watch that too, dog?			
228/17	7	Agnés	Forgive my lady; she's overwrought-girlishly excited.	Hanımıcığımın kusuruna bakmayın lütfen. Biraz fazla yoruldu. Heyecandan tabii.	Değişiklik yok.	Daha çeviri aşamasında karakter analizi var. Karakterlerin tahayyül edilen konuşma üslubu çeviriyi yönlendiriyor, şekillendiriyor.
240/25	8	Roger	Forgive me, but you seem.. Perhaps you have some clothing or some footwear I could bring?	Bağışlayın, fakat biraz... Belki size kıyafet getirebilirim?	Süleyman: “Bağışlayın beni..ama isterseniz size bir kıyafet getirebilirim.”	“Footwear” çevrilmemiş.
241/26	8	Roger	Oh yes. There are signs and portents all around us-the Vikings, for example.	Elbette. Her yanımda işaretlerle dolu. Vikingler mesela.	Değişiklik yok.	Portents? Alamet,kötülük belirtisi, haberci, kehanet...
248/31	9	Ymma	For hours I looked over my shoulder, expecting the king and all his men to descend upon us. But nothing happened. No furies came.	Saatler boyunca yolları gözetledim, her an gelecekler korkusuyla, Kralın adamları aniden çullanacaklar üzerimize sanki... Ama kimse çıkmadı karşımıza.	Oya: “Saatler boyunca yolları gözetledim. Her an gelecekler korkusuyla. Kralın adamları aniden üzerimize çullanacaklar sanki. Ama kimse çıkmadı.”	
248/31	9	Silence	My wife... I didn't know she could sing. I learn something about her every day; like finding new jewels in a box full of treasure. Are you married?	Karım... Şarkı söyleyebildiğini bilmiyordum. Her yeni gün bir şey öğreniyorum hakkında, yepyeni mücevherler bulur gibi hazine sandığında.	Funda: “Her gün yeni birşey öğreniyorum hakkında ... (“Günün” değil de öğrendiği şeyin “yeni” olduğunun altını çizmek için yaptım değişikliği)	Çeviride kafiye yapılmış. Kaynak Metinde böyle bir özellik yok.
251/33	11	Eadric	She is Silent. Her back straight in some kind of a royal way they must teach them from the cradle.	Sessiz. Sırtı dik, kraliyet misali, kundakta başlıyorlar eğitime?	Değişiklik yok.	
252/34	12	Ethelred	I came within an inch of severing the thin cord of sanity which keeps our souls intact.	Yanak yanağa geldim usumuzu, ruhumuzu sağ salım çevreleyen ipe, neredeyse koparıyordum.	Değişiklik yok.	
253/35	13	Roger	It is the hopeless destination of the damned.	Cezası verilmişlerin çaresiz mekanları.	Değişiklik yok.	“Mekanı/meکانları”Çeviride çoğul kullanılmış.
259/39	15	Ethelred	God's will is simple. I will drive	Tanrının arzusu aşık. Viking	Münir Can: “Rüzgar bizden yana	“The boy Silence, as fresh-faced

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			taht Viking blight from my shores. I will root out His pagan foes and do His apocalypse for Him. The boy Silence, as fresh-faced as I was when they made me king, is the crux of my revenge; he lies at the end of my path. The prize for his murder is Ymma. If the wind keeps with us, we'll be in Yarmouth at dawn. Then Hull, then Tynemouth. At this rate, I'll be in Cumbria before them.	belasını atacam topraklarımdan. Pagan düşmanları bir bir bulup cezalarını verecem Tanrı aşkına. Taze yüzlü Silence oğlan intikamımın can alıcı noktası. Yolumun sonu. Onun ölümü Ymma'yı getirecek. Rüzgar bizden yana olursa sabaha varırız Yarmouth'a. (?) Bu gidişle onlardan önce Cumbria'da olurum.	olursa bu gece varırız.”	as I was when they made me king” Özel isimler sadeleştirilmiş.
260/39	16	Agnés	I had a sense of being the tiniest thing in all creation. There I was, no more than a dot in God's immense design-	Yaratının içinde ufacık bir nokta olduğumu düşündüm. Tanrının muhteşem tasarısında bir toplu iğne başı.	Değişiklik yok.	
260/39	16	Agnés	I've been so troubled on this journey but I think that hearing such music in a pagan tomb can only be an omen for something good.	Bu yolculuk çok huzursuz etti benn, ama bu müziği duymak, hem de bir pagan türbesinde herhalde iyiye alamettir.	Değişiklik yok.	Pagan tomb / pagan türbesi
261/40	16	Agnés	Then my lady's sainted mother purchased me and gave me to her daughter as a maid.	Daha sonra hanımımın evliya annesi beni satın alıp kızına hizmetçi yaptı.	Değişiklik yok.	Sainted mother / evliya annesi
261/40	16	Roger	Did you find yourself unnerved, frightened, perhaps shaking in an unfathomable way at the sight of – fields? <i>Agnés (understanding) Oh...</i>	Kendinizi hafif ürkmüş, cesareti kırılmış, titrek hissettiniz mi karşılaştığınız da tarlalarla? <i>Agnés Oh</i>	Değişiklik yok.	Yönlendirme çevrilmemiş.
261/40	16	Roger	And when approaching an open moor, such as the one that looms ahead, did you ever find yourself praying that a mist might surround you, an eclipse, a cloud, anything,	Ve bazan açıklıkta bir bataklığa yaklaşırken, tıpkı önümüzde olan gibi, sisler sarsın sarmalasın vücudumu da maruz kalmayayım toprağın ve göğün hakimiyetine	Süleyman: Ve bazen bir açıklıkta, bir bataklığa doğru yaklaşırken tıpkı önümüzde duran gibi, sisler sarsın sarmalasın tüm vücudumu ama ben muhtaç kalmayayım	Çeviri esnasında sadeleştirme.

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			that you might not feel so horribly exposed to the endless land and the unspeakable vault of the sky?	diye dua ettiniz mi?	göğün ve toprağın hakimiyetine diye dua ettiğiniz oldu mu hiç?"	
263/41	17	Agnés	And this is mugwort; a humble plant but marvellous in the treatment of warts.	Ve bu da mugwort, basit bir bitkidir, ama mantar tedavisine birebirdir.	Değişiklik yok.	Mugwort :misk otu warts: siğil
264/42	17	Agnés	In her last one, she tried to kill her brother-fell on him with a knife, tore him. It's why he sent her here.	Bir seferinde nerdeyse ağabeyini bıçaklıyordu. Bu yüzden de buraya yolladı babası zaten.	Değişiklik yok.	Cümle kısaltılmış ve Ymma'yı ağabeyi sürgüne gönderiyor babası değil... Kaynak Metinde böyle bir bilgi yok.
265/43	18	Eadric	<i>The moor. Ymma is vomitting. She finishes. She wipes her mouth. Eadric approaches. ... He falls to his kness and closes his eyes. Ymma impatiently leaves. Eadric: (mindspeaking) I was a boy</i>	(Yönlendirme) <i>Bataklık. Ymma kusmaktadır. Eadric yaklaşır. ... Yere çöker, gözlerini kapar. Ymma çıkar. Eadric: (?) Çocuktum.</i>	Değişiklik yok.	Yönlendirmeler kısaltılarak çevrilmiş.
266/44	18	Silence	The priest said why not leave them as a sacrifice to the gods of tomb, so that's what we've done.	Rahip, türbeye adak olaarak bırakmamı önerdi, ben de öyle yaptım.	Değişiklik yok.	Türbe
267/44	19	Roger	The next day we crossed a stream of clear waters which I wanted to leap form the cart and touch. Rabbits. The evening thronged with rabbits.	Ertesi gün berrak sular geçtik, arabadan inip tadasım geldi... Tavşanlar... Akşam tavşanlarla çınladı...	Süleyman: "Ertesi gün berrak sulardan geçtik."	
267/44	19	Roger	An ochre leaf dropped from a branch and landen in my lap.	Bir yaprak kucağıma düştü.	Süleyman: "Bir yaprak düştü kucağıma."	Ochre: koyu sarı, sararmış
268/59	19	Ymma	I'm a pool, a dark glass into which men can peer and see themselves as strong. Let dark waters wash over me. Let me be ash. Let me be dust	Ben bir havuzum, kara bir cam, erkekler baksın da kendi güçlerini görsünler diyerek. Kül olayım... toz olayım... yok olayım...	Oya: "...kendi güçlerini görsünler 'diye'..."	"Let dark waters wash over me," çevrilmemiş.

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			and disappear.			
268/45	20	Ethelred	I don't care how many generations they've lived here; is they've been tilling the land since Alfred's time it's not long enough.	Kaç kuşaktır burdalarım umurumda değil! İstedikleri kadar sürmüş olsunlar toprağı, yetmez!	Değişiklik yok.	"Since Alfred's time..." çevrilmemiş.
270/47	21	Ymma	<i>Silence: Your last dress?</i> Yes it's gone, every nun-made stitch of it.	<i>Silence: Sonuncusunu?</i> Evet... verdim gitti... son dikişine kadar hepsi gitti.	Değişiklik yok.	"Nun-made" çevrilmemiş.
271/48	22	Ethelred	The heathens must have heard of our approach and fled.	Korkudan kaçmış olacaklar.	Değişiklik yok.	Çeviride metin sadeleştirilmiş.
272/48	23	Roger	We made our camp in a disused barn.	Bir ahırda kurduk kampımızı.	Değişiklik yok.	A disused barn.
273/48	23	Eadric	In the high air, her thoughts have come, curling round me like a mist. 'Lord Silence is a sodomite,' she says. ... <i>Ymma burps loudly. Eadric looks at her, with understanding.</i> Tonight, I will lift her high once more.	Bir sis gibi sarıyor beni düşünceleri. 'Silence ibne diyor' ... <i>Ymma geçirir.(?)</i> ... <i>(?)</i> Bu gece göreceğiz.	Değişiklik yok.	Yönlendirmelerde ve metinde sadeleştirme.
273/49	23	Roger Ymma	When our meal is over I should like to say Mass – to celebrate the end of our journey and to thank God for keeping us safe. Our journey isn't over yet. You've seen the villages we've passed: blackened shells, corpses rotting in the fields. There's Vikings everywhere. Why thank God about that? You should keep your prayers	Yemekten sonra bir dua okuyup Tanrı'ya şükretmek isterim, bizi buraya kadar sağ salım ulaştırdığı için. (-) Daha sonuna gelmedik. Köyleri gördün, simsiyah. Yanmış, kül olmuş, cesetler sokaklarda çürüyor. Vikingler her yerde cirit atıyor. Ne varmış şükredecek? Dualar şimdilik bekleyebilir.	Süleyman: "Yemekten sonra Tanrıya dua etmek isterim bizi sağ salım buralara kadar getirdiği için." Oya: "Daha sonuna gelmedik. Köyleri gördünüz, her yer yanmış kül olmuş"	Çeviride metin sadeleştirilmiş.

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			‘til you’re safe in Ragnarok.			
274/49	23	Silence	There’s always people raiding round here. It could be the Strathclyde Welsh, or the Celts or the crazy people from the Isle of Man. We’ll be safe in Ragnarok. The walls are as high as trees.	Sürekli birileri yağmalar buraları, Keltikler olabilir ya da o garip adalılar. Ragnarok’da güvende olacağız. Duvarlar ağaçlar kadar yüksek.	Değişiklik yok.	Özel isimler çıkartılmış.
274/49	23	Roger	Dear lady, of course.	Hay hay.	Değişiklik yok.	
274/49	23	Roger	Brother and sisters, dear brothers and sisters, my friends, here we are, five humble souls protected only by a barn in a land where violence rage and chaos seems to rule. <i>Eadric begins to undress himself</i> There are those who say this chaos is a sign. They say God is sending his destruction, preaping his vials of wrath to pour upon the Earth. The skies will darken, fires will roar and there’ll be nowhere, nowhere to hide... So that, my friends, is my question for this evening. Is God going to destroy us? And if he is, is he wrong? <i>When Eadric is naked from the waist up, he begins to il his torso.</i> Because ... because I think he is. How coud he even think of destroying us? It’s an outrage. If he	Kardeşlerim, sevgili değerli kardeşlerim. İşte toplanmışız beş nacizane ruh, başımızı sokacak bir ahırdan başka birşeyimiz yok, korunmak için dur durak bilmeyen vahşetten. (?) <i>Eadric soyunmaya başlar</i> Kimileri bu kaosun bir işaret olduğunu iddia ediyorlar. Diyorlar ki Tanrı belamızı verecek, nefret şişesini açtı üzerimize saldı. Gök kararacak, alevler saracak, saklanacak hiçbir yer kalmayacak. Öyleyse sorum şu dostlar: Tanrı bizi yokedecek mi? Öyle ise bunda haklı mı? <i>Eadric üstünü çıkarmıştır. Göğsünü yağlamaktadır.</i> Çünkü bence haksız. Bunu hayal bile etmemesi lazım değil mi? Bu bir rezalet. Mükemmel olmamızı arzu ettiyse kusurlarımızı niye	Süleyman: “Kardeşlerim, sevgili değerli kardeşlerim. İşte toplanmışız buraya beş naçizane ruh. Ve başımızı sokacak bir ahırdan başka bir şeyimiz yok korunmak için dur durak bilmeyen şu vahşetten. Kimileri bu kaosun Tanrının bir işareti olduğunu söylüyorlar. Diyorlar ki, Tanrı belanızı verecek, nefret şişesini açtı ve üzerinize saldı. Zavallı hayatlarımızı yaşarken bir de onun adına acı çekiyoruz. Bu mu bize teşekkürü başımıza belalar yollamak mı? İşin aslı benim öyle bir gücüm olsa hiç tereddüt etmeden silerdim kendisini siler süpürürdüm dünyadan izini kaderin utancın... O halde nasıl davranmalıyız olgun bir elma gibi koparıp ısıralım dolsun ağzımıza tadı. Yalaklardan buzu kırıp güneşe fırlatalım.”	

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			wanted us perfect, why did he create us flawed? And if he created us flawed, why does he blame us for it? God is wrong! We live lives of such misery, punishing ourselves in his name. Is his thanks to send destruction? Frankly, if it was the other way round, if we had the power to obliterate him, I wouldn't hesitate. Rid the world of God, I say, rid it of fate and shame; let all deities be gone! My friends, we may be only days away from the end. How should we behave? Should we gouge our cheeks and rub ashes into our hair? Should we wail out our sins like starving wolves in the snow? I say no! I say if destruction is coming then taste the life you never had. Pluck it like a late apple and let its tartness fill your mouth. Gorge yourselves on the scent of blown roses lick frost from spider's webs, smash the ice on drinking troughs and hurl it in splinters at the sun. I say glory in the world, exult in nature, immerse yourself in womankind!	ekledi? Madem ki kusurlu yarattı bizleri o halde neden cezalandırılıyor? Tanrı yanlış! Zavallı hayatlarımızı sürerken bir de onun adına ızdırap çekiyoruz. Bu mudur teşekkürü? Başımıza bela yollamak mı? İşin aslı benim öyle bir gücüm olsa tereddüt etmeden silerdim kendisini. Siler süpürürdüm dünyadan izini, kaderin, utancın... Dostlar belki az sonra gelecek sonumuz. Nasıl davranmalıyız? Yanaklarımızı çekip, saçlarımıza kül mü sürmeliyiz? Günahlarımızı mı ulumalıyız aç kurtlar gibi? Ben diyorum ki Hayır! Madem ki yok olucaz az sonra bari tadına varalım hayatın doya doya! Bir olgun elma gibi koparıp ısıralım dolsun ağzımıza tadı... Gül kokularıyla tıka basa dolduralım burnumuzu, örümcek ağlarının ayazını yalayalım, Yalakların buzunu kırıp güneşe fırlatalım. Doğayla övünüp kadına sığınalım!		
276/50	23	Ymma Silence Ymma Silence	Ymma: He means you harm! I am a thing of the forest, fleet of foot and sharp of eye. Put down the sword and get out. See me for what I am. See my	Zarar verecek sana. (?) (?) Gör beni Eadric gör beni!	Oya: "Silence, uyuşturucu verdi sana. Silence, zarar verecek sana. Bırak şu kılıcı, kime diyorum ben?" Funda: "Ben ayağına çabuk, gözüne keskin bir orman	Erek metinde eksik var.

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			nature, Eadric!		yaratıyıyım. Gör beni Eadric, gör beni!” Sahneleme sırasında çevirilmemiş cümlelerin olduğunu gördük orijinalinde. Yönetmenimiz, Mehmet Birkiye tamamladı eksikleri.	
278/52	24	Silence	<i>(alone running)</i> <i>(slowing down)</i> At last I came to a forest, white and silent in a shroud of snow. ... And there, looming out of the shade, its dark shape outlined in frost, was Ragnarok, my home.	(?) Beyaz ve sakın, beyazın altına yatmış... Ve gölgede beliren benim evim Ragnarok! Evim!	Funda: “Sonra bir ormana geldim. Beyaz ve sakın beyazın altına yatmış...”	Yönlendirmeler çevrilmemiş.
279/53	25	Ethelred	The world freezes and we perish in endless dark and cold. Every winter they fear it: an apocalypse of ice. ... So, as the wolf howls with victory in the darkness, Odin and the hordes of Valhalla meet him for the final battle on the frozen seas. ... The concept of salvation is too refined for these barbarians.	Dünya donar ve bitmek tükenmek bilmeyen bir karanlık bastırır. (?) Buzun apocalipsi. ... Kurt karanlıkta zaferini ulurken, Odin donmuş denizde savaşa hazırlanır. ... Kurtuluş bu barbarlar için fazla rafine harhalde.	Değişiklik yok.	Çeviride metin sadeleştirilmiş.
280/53	25	Silence	You are the wolf incarnate-but life will defeat you.	Sen bir kurtsun ama yaşam seni yenecek.	Değişiklik yok.	Incarnate / Enkarne
284/56	25	Ymma	<i>Eadric picks up Silence. Ymma is in her shift.</i> ...	<i>Eadric Silence’ı alır. (?)</i> ... Düğün gecemize kadar cinsellikten	Oya: “Silence bir kız. Hiç bir günahı yok. Düğün gecemize kadar da cinsellikten bi haberi.	Yönlendirmeler ve açıklamalar eksik.

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			Until our wedding night she was ignorant of her sex, ignorant of everything. (<i>Agnés is aghast. She looks at Silence anew.</i>)	bihaberdi. (?)		Sex=cinsiyet
284/57	25	Roger	I am more shocked than I can say. This is a grievous, fatal lie. And it is cruel!	Nasıl şok olduğumu anlatamam. Acınası, ölümcül bir yalan bu! (?)	Süleyman: “Yani nasıl şok olduğumu anlatamam.”	Çeviride metin sadeleştirilmiş.
286/58	25		<i>Comprehension dawns on Roger's face. He exits hurriedly after Silence and Eadric.</i>	(?) <i>Roger hızlıca Silence ve Eadric'in arkasından çıkar.</i>		Yönlendirmeler ve açıklamalar eksik.
289/60	27	Eadric	(<i>gently</i>) There is no need to do that, lady. I am here.	Yapma... gereksiz olur. Burdayım.	Savaş: “Gereksiz olur” yerine sadece “gereksiz” dedim.	Çevrilmeyen diyalog ve yönlendirmeler var.
		Ymma	(<i>falters</i>) Eadric...	(?)	Oya: “Eadric” demiyorum.	
			<i>Pause. Eadric approaches her. He kneels.</i>	<i>Eadric diz çöker.</i>		
289/61	27	Ymma	(<i>pause. Swallows her grief</i>) Yes. Thank you.	(?) Evet, sağol.	Değişiklik yok.	
292/63	27	Ymma	I have betrayed Silence and become life's whore.	Silence'a ihanet ettim ve yaşama fahişeliğini seçtim.	Oya: “Silence'a ihanet ettim ve hayatın fahişesi oldum.”	
293/ 63	27	Roger	These clothes are but a costume from the king's canonical wardrobe.	Bu kıyafetler sadece bir kostüm.	Değişiklik yok.	
293/63	27	Ymma	Priest-	Papaz...	Oya: “Peder.”	
		Roger	My name is Roger.	(?)	Süleyman: “İsmim Roger.”	
		Ymma	Thank you.	(?)	Oya: “Teşekkür ederim.”	
294/64	27	Silence	When I fell, my arms went out wide and for all the time it takes a	Düşerken kollarım açıldı ve bir farenin kalp atışı süresince	Funda: “... Önce kasıldım ? sarsıntıdan ama acı yoktu	

KM/EM SAYFA	SAHNE	KARAKTER	KAYNAK METİN ⁷⁰	EREK METİN ⁷¹	SAHNE METNİ ⁷²	NOTLAR
			mouse's heart to beat ı gloried in my flying. I braced myself to hit the ground and finish-but my death was painless. There was simply nothing, nothing but cold. When I opened my eyes, I was lying in an underworld of ice.	muhteşemdim uçarken. Sonra kasıldım sarsıntıdan önce ama acı yoktu ölümümde. Hiçbirsey ve soğuk vardı. Gözlerimi açtığımda buzun altındaydım.	ölümümde. Hiçbir şey ve soğuk vardı. Uyandığımda buzun altındaydım.” (“Önce” ve “sonra”nın aynı cümlede kullanımı anlatım bozukluğu yarattığı için ben bu şekilde düzelttim cümlemi.	
296/65	27	Agnés	In the end, the king lost his throne to the Vikings and, when he died, Ymma married his Danish successor, Canute.	Kral sonunda yenilmiş Vikinglere, O ölünce Ymma Danimarkalı yeni Kralla evlenmiş.	Değişiklik yok.	Canute? Özel isim çıkartılmış.
296/ 65	27	Roger	At any time an angel will open the bottomless pit and out of it will come pestilince , locusts and scorpions-and a great Beast who will wage war upon mankind!	Her an bir melek açabilir dipsiz kuyunun kapağını ve içinden akrepler, leşler ve insanoğluna savaş açacak koca bir canavar çıkabilir!	Süleyman: “Her an dipsiz kuyunun kapağını bir melek açabilir ve içinden insanoğluna çok korkunç bir savaş açacak kocaman bir canavar çıkabilir.”	“Pestilence” çevrilmemiş.

