

Yüksek Lisans Tezi

**CAN YÜCEL’İN SHAKESPEARE ÇEVİRİLERİNDE
“SADAKAT”**

NESLİHAN DEMİRKOL

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2006

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**CAN YÜCEL’İN SHAKESPEARE ÇEVİRİLERİNDE
“SADAKAT”**

NESLİHAN DEMİRKOL

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2006

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Neslihan Demirkol

Annem Zuhâl Demirkol’a

Farzet hiç ayrıldık
Gözümde tütüyor
Gözümü tûtsûlûyorsun hâlâ
Hep birlikteyiz sanki
Seninle ben ve DÜNYA

Can Yücel

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Dr. Süreyya Karacabey Çelik
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Can Yücel'in William Shakespeare'den yaptığı üç oyunun çevirilerini, Raymond van den Broeck önerdiği çevirinin analitik işlevini sorgulayan yöntem temel alarak çözümlemektir. Bu yöntem çerçevesinde poetika, ideoloji, dil söylem evreni dizgeleri hem kaynak hem de erek metin için çözümlemiş, Can Yücel'in çeviri ilkelerinin yanı sıra bu dizgelerin çeviri sürecine etkileri de erek metinlerin çözümlemeleri sırasında dikkate alınmıştır. Bu verilerin ışığında Can Yücel tarafında çevrilen *Bahar Noktası* (1980), *Fırtına* (1991) ve *Hamlet* (1992) ile Shakespeare tarafından yazılan *A Midsummer Night's Dream* (1595- 1596), *The Tempest* (1610-1611) ve *Hamlet* (1600-1601) oyunları karşılaştırmalı çözümleme yöntemi içinde ele alınmıştır. Sonuç olarak, Can Yücel'in kaynak oyunların özünü ve biçimini değiştirmeden Türkçe'ye aktarma kaygısı taşıdığı görülmüştür. Ayrıca kaynak metinlerin aslında birer tiyatro metni olduğunu, dolayısıyla sahnelenme işlevlerini göz ardı etmeyen Can Yücel'in bu çalışmaya uygun olarak kaynak oyunları erek dilde de sahnelenebilir metinler olarak çevirdiği sonucuna varılmıştır. “Sadakat” kavramı ise bu süreçte yeni bir anlam kazanmış, hem Raymond van den Broeck'un önerdiği yöntem, hem de Can Yücel'in çeviri ilkeleri çerçevesinde “sadık” metinler olduğu saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Can Yücel, William Shakespeare, sadakat, çeviri

ABSTRACT

This study aims at analysing three translations of Shakespeare by Can Yücel using Raymond van den Broeck's method regarding the analytic function of translation. The poetics, the ideology, the language and the discourse universe of both source and target texts were examined. Can Yücel's own ideas on translation were also taken into consideration during the analytical process.

The target texts by Can Yücel, namely *Bahar Noktası* (1980), *Fırtına* (1991) and *Hamlet* (1992) were compared with the source texts by Shakespeare, entitled *A Midsummer Night's Dream* (1595-6), *The Tempest* (1610-1611) and *Hamlet* (1600-1601) and were analysed. I reached the conclusion that Can Yücel aimed at translating the source texts without sacrificing their sense and form. I also concluded that Can Yücel did not disregard the fact that the source texts were originally performance texts and that their function of performability should be taken into account. Can Yücel meant to translate the source texts to the target language in a form which would also be a performance text. The term "loyalty" had a new perspective in this analysing process and I argued that the target texts by Can Yücel were "loyal" both according to Raymond van den Broeck's method and in the frame of Yücel's own translation principles.

Key Words: Can Yücel, William Shakespeare, loyalty, translation

TEŞEKKÜR

Farkındayım, bu çalışmada asıl çabayı sarf etmek ve zamanı geldiğinde sahneye çıkıp oyunu sergilemek bana düşüyor. Oysa sahne gerisinde yardımlarıyla çalışmamı kolaylaştıran, destekleriyle beni bu oyuna hazırlayan öyle değerli kişiler var ki, adları mutlaka anılmalı. Öncelikle yönetmen koltuğuna oturmayı kabul ettiği ve benim tezime kimi zaman benden çok inandığı için danışmanım Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon’a teşekkür ederim. “Olmuyor, yazamıyorum, bitmeyecek bu tez” şikayetiyle sürekli kapısına dayanan bir öğrenci ile çalışmak onun için kolay olmamıştır tabii. Fakat sakın bir ifadeyle beni karşılayıp “Neslihan Hanım, merak etmeyin bitecek bu tez, üstelik güzel de olacak” diyerek hem tezin hem benim ruh halimi bir anda değiştiren Laurent Mignon ile çalışmak benim açımdan bu sancılı sürecin en önemli ilacıydı. Ayrıca önerileriyle çalışmamın son biçimini almasına katkıda bulunan Prof. Dr. Ayşegül Yüksel ve Dr. Süreyya Karacabey’e de teşekkür ederim.

Sahne gerisinde desteğini her zaman yanımda hissettiğim, en sıkıntılı anlarımda kahkahalarıyla günümü aydınlatan ve bu yüksek lisans oyununun en büyük kazanımı olarak gördüğüm sevgili arkadaşım Arzu Erekli’ye minnettarım. Hep yanında olmayı ve hep yanımda olmasını diliyorum. Bu oyunun arkadaş hanesine yazılan bir başka kazanımı Şeyda Başlı’ya sadece her fırsatta anlattığım tezimi dinleme nezaketini gösterdiği için değil (bu arada belirtmeden geçemeyeceğim, tezim söz konusu olduğunda 10 geveze papağan gücünde oluyorum

ve iki saat boyunca durmadan şakıyabiliyorum), moral desteğini hiç esirgemediği için de özel bir teşekkür borçluyum. S. Elif Aksoy ile olan tanışıklığımız, bu yüksek lisans oyunun öncesine dayanıyor. Bu oyuna başlamaya cesaret edebildiysem biraz da onun sayesinde olmuştur. Elif Aksoy’a tez yazma sürecinde beni yalnız bırakmadığı için teşekkür ederim. M. Gül Uluğtekin, bu tezin ilham perisidir. Gül’ün başarılı çalışması, tez konumu belirleme aşamasında beni teşvik etti. Gül’e de teşekkür borçluyum.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nün idari görevlileri Demet Güzelsoy Chafra ve Ceyda Akpolat, ofislerine ne zaman yolum düşse beni güler yüzle karşıladılar ve heyecanımı paylaştılar. İhtiyaç duyduğum anlarda, yardımlarını esirgemediler. Teşekkür ederim.

Minnacık bir kadın sevip, o kadının ardından her şeyini ülkenin en güzel şehrinde bırakarak bozkırın ortasına sürüklenen, bu çalışma sırasında nazları ve gerginleri hiç bitmeyen o minnacık kadına kendi kadar büyük sabırla katlanan “mavi gözlü dev”e sadece teşekkür etmek hafif kalacaktır. Yanımda olduğu ve elimi hiç bırakmadığı için Burak Sönmez’e minnettarım.

Son olarak, önce “dört”ten “üç”e, sonra “üç”ten “iki”ye düştüğümüz günden beri aslında benim “tek”im olan kardeşim Esra Demirkol’a sadece yanımda olduğu için değil, var olduğu, yaşamak için bana olabilecek en güzel sebebi verdiği için teşekkür ederim. Esra Demirkol olmasaydı, bu mücadeleyi göze alacak cesaretim ve gücüm de olmazdı.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkür	vii
İçindekiler	ix
Giriş	1

I. “Yeniden Yazım” ve “Yeniden Yaratım” Dolayımında Çeviriye Bir Bakış 14

A. Anton Popovič: “Değiş Kaydırma” Kavramı	16
B. André Lefevere: Yeniden Yazılan Yapıtların Özgünlüğü	20
C. Kutu içinde Kutu: Çeviri Eleştirisi içinde Tiyatro Çevirisi	24
D. Raymond van den Broeck: Bir Çözümleme Modeli	29

II. Çevirinin Dört Dizgesi: Poetika, İdeoloji, Dil ve Söylem Evreni 34

A. Kaynak Dizgesi İçinde Shakespeare’in Yeri	34
B. Erek Yazın Dizgesi İçinde Shakespeare’in Rolü ve Alımlanışı	38
C. Can Yücel’in Çeviri Poetikasi	46
D. Can Yücel’in Poetikasi, İdeolojisi ve Söylem Evreni	53

III. Can Yücel'in Erek Metinlerinin Betimleyici ve Karşılaştırmalı Bir

Çözümlemesi	56
A. <i>A Midsummer Night's Dream</i> 'den <i>Bahar Noktası</i> 'na	
Uzun Bir Yolculuk	58
1. <i>A Midsummer Night's Dream</i> 'in Kaynakları ve Bağlamı	58
2. <i>A Midsummer Night's Dream</i> 'in Betikbirimleri	61
3. <i>Bahar Noktası</i> 'nda Can Yücel'in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam	63
4. <i>Bahar Noktası</i> : (Ç)evrilen İmgelerin Görkemli Dünyası	67
B. <i>The Tempest</i> : Türkçe('de) <i>Kopan Fırtına</i>	
1. <i>The Tempest</i> 'in Kaynakları ve Bağlamı	85
2. <i>The Tempest</i> 'in Betikbirimleri	88
3. <i>Fırtına</i> 'da Can Yücel'in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam	92
4. <i>Fırtına</i> : “Buyurduğum [F]ırtına'yı kopardın mı buyruğumca?”	98
C. <i>Hamlet</i> : <i>Hamlet</i> Çevirisinde “Bir İhtimal Daha Var” Mı?	
1. <i>Hamlet</i> 'in Kaynakları ve Bağlamı	113
2. <i>Hamlet</i> 'in Betikbirimleri	118
3. <i>Hamlet</i> 'te Can Yücel'in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam	122
4. <i>Hamlet</i> : Erek Metindeki “Çağdışımız” <i>Hamlet</i>	128
Sonuç	145
Seçilmiş Bibliyografya	151
Özgeçmiş	157

GİRİŞ

SHAKESPEARE'İN TÜRKÇE'DEKİ ÖZGÜN SESİ:

CAN YÜCEL

İngiliz edebiyatı, tiyatro ya da çeviri ile bir biçimde ilişkisi olan herkes Can Yücel'in Shakespeare çevirilerinden haberdardır ve çeviriler konusunda bilgi sahibi olmasa bile fikir sahibidir. Genel kanı, Can Yücel'in çevirilerinin fazla “serbest” olduğu yönündedir, ki bu “serbest” nitelemesi “yanlış”, “eksik”, “kendine göre” ve benzeri söylenmeyen ön yargıları da alt metin olarak içinde barındırmaktadır. “Can Yücel'in Shakespeare Çevirilerinde ‘Sadakat’” başlığını taşıyan bu tezin amacı, William Shakespeare'in üç oyunun—*A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest* ve *Hamlet*—Can Yücel tarafından yapılan çevirilerini, Anton Popovič'in “deyiş kaydırma” kavramı ve tiyatro metinleri çevirisine özgü koşullar göz önünde bulundurularak Raymond van den Broeck'in önerdiği yöntem ışında çözümlemektir. Amaç, şimdiye kadar gerek eleştirel yazılara, gerek akademik çalışmalara, gerekse çok daha popüler malzemelere—örnek olarak son dönemde son derece revaçta olan “Ekşisözlük” internet sitesine—konu olan ve önyargıyla değer biçilen Can Yücel'in Shakespeare çevirilerini farklı açılardan irdelemektir. Çalışmada kaynak metinlerin “yeniden yazılma” / çevrilme süreçleri, içinde bulunulan yazın ve kültür dizgesinin

bu süreçlere etkisi ve Can Yücel tarafından kaleme alınan bu “üstmetinler”in erek yazın dizgesi içinde yeri sorgulanacaktır.

William Shakespeare sadece İngilizce konuşan toplumların değil, İngilizce’den çeviri yapabilen hemen hemen bütün toplumların yazınsal dizgelerinde bir rol üstlenmiştir. Bu tezin kaynakları için yapılan araştırma sırasında “çeviri” üst başlığı taşıyan hemen her kitabın “Shakespeare” alt başlığını, hatta “Shakespeare çevirisi” başlığını taşıdığı; Shakespeare yapıtlarının sadece diller arası değil, dil içi çevriminin bile birçok tartışmaya neden olduğu görülmüştür. Geniş ölçekte bu kadar etkili olan William Shakespeare, küçük ölçekte Türkçe yazınsal dizgesi açısından da önemli bir yere sahiptir. Türkçe yazın dizgesinde batı dillerinden çeviri yapılır duruma geldiği andan itibaren—bu dönem Tanzimat Devri ile örtüşmektedir—Shakespeare bu dizge içinde yer almıştır. İnci Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare: Tercümeleri ve Tesiri* adlı kitabında söz konusu dönemde yapılan Shakespeare çevirilerini incelemekle kalmaz, bu döneme ait edebiyat yapıtlarında görülen Shakespeare etkisinin de izini sürer. Jale Parla’nın “Tanzimat’ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlerle Çevrilmesi” ve Saliha Parker’in “Türkiye’de ‘Hamlet’” başlıklı yazıları Shakespeare’in Türkçe yazın dizgesi içindeki rolünü, tarihi ve toplumsal bir arka plana oturtarak değerlendirir. “Erek Yazın Dizgesi İçinde Shakespeare’in Rolü ve Alımlanışı” başlıklı bölümde bu yazılar üzerinde ayrıntılı biçimde durulacaktır. Bu çalışma, yakın tarihte belirli bir çevirmen tarafından yapılan çevirileri ele alıp, kimi zaman kendinden önceki görüşleri eleştirerek, kimi zaman da onlardan destek alarak bu eleştiri çizgisine eklenmeyi amaçlamaktadır.

Tez konusu olan kaynak metinlerin yazarı William Shakespeare 1564’te Stratford-Upon-Avon’da doğdu. Yaşamı hakkında bilinenler kilise, mahkeme ve tapu kayıtları gibi resmi belgelerle çağdaşlarının onun kişiliği ve eserleri hakkında

yazdıklarına dayanır. Fakat Shakespeare'in hayatına duyulan ilgi çok geç uyandığı için hayatına ilişkin kesin belge ve bilgiler çok azdır. Hali vakti yerinde bir esnaf olan, aynı zamanda yerel yönetimde görevler üstlenen John Shakespeare'in üçüncü çocuğu ve en büyük oğludur. Büyük bir olasılıkla Stratford'daki ortaokulda öğrenim gördüğü düşünülse de bu savı destekleyecek somut bir delil bulunmamaktadır. 18 yaşındayken, kendisinden yaklaşık sekiz yaş büyük olan Anne Hathaway ile evlenir ve bu evlilikten üç çocuğu olur. Bu sıralarda Stratford'u terk ederek Londra'ya gittiği düşünülen Shakespeare'in, bundan sonra 1592'ye kadarki yaşamına ilişkin başka bilgi yoktur (Urgan 15-8).

1592 yılında oyun yazarı Robert Greene, kaleme aldığı bir kitapçıkta Shakespeare'den bahseder, hatta onu başkalarının oyunlarını çalmakla suçlar. Bu kitapçık, bu yıllarda Shakespeare'in bir tiyatro topluluğunda yazar ve oyuncu olarak çalıştığını belgelemektedir. Shakespeare, hayatı boyunca aynı oyuncu topluluğuyla çalışmış, zaman içinde topluluğun adı değişmiştir (Urgan 22-4).

Oyuncu ve oyun yazarı olarak katkıda bulunduğu Lord Chamberlain's Men topluluğuna 1594'te katılır (*The Tempest* 8). Topluluk, 1598'den itibaren kendi mülkiyetlerindeki Globe Tiyatrosu'nda, 1608'ten itibaren yine kendilerine ait olan Blackfriars Tiyatrosu'nda çalışır ve önemli üyelerinden biri yine Shakespeare'dir. 1598 yazına ulaşıldığında Shakespeare, en önemli oyun yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir. Lord Chamberlain's Men topluluğu, 1603'teki ölümüne kadar yılda birkaç kez Kraliçe Elizabeth'in huzurunda oyunlar sahneler. Bu tarihten itibaren ise tahta geçen Kral I. James'in himayesine giren topluluk "King's Men" adını alır. Bu gelişmeden sonra sarayda daha sık oyun sergilemeye, bununla bağlantılı olarak refah düzeyleri artmaya başlar (Urgan 24-5).

Shakespeare'in hâlâ oyun yazmakla birlikte, 1607'den itibaren bulunan oyuncu listelerinde adı yer almadığı için bu dönemde artık oyunculuğu bıraktığı anlaşılmaktadır. Yaşamının son döneminde Londra'dan ayrılıp Stratford'a yerleşen Shakespeare, beş-altı yıllık bu süre zarfında yeni oyunda yazmaz. William Shakespeare, Nisan 1616'da öldü (Urgan 29).

William Shalespeare'in 37 oyunu bulunmaktadır. Yazar yaşarken bu oyunlardan on sekiz tanesi quarto¹ olarak yayımlanmıştır. 1623 yılında ise otuz altı oyunu içeren 1. Folio'nun basımı, aktör arkadaşları John Heming ve Henry Condell ile birkaç matbaacının da yardımıyla yapılır (Urgan 89-90). Quartolarda ve Folio'da yer alan oyunlar ile çağdaş metinler arasında hatırı sayılır farklar bulunmaktadır. Oyunlar perdelere, hatta zaman zaman sahneler bile bölünmemiştir (*The Tempest* 11). William Shakespeare'in oyunlarının yanı sıra soneleri ve dört uzun şiiri vardır. Bu tezin konusunu oluşturan *A Midsummer Night's Dream*'in 1595-1596, *Hamlet*'in 1600-1601, *The Tempest*'in de 1610-1611 yılları arasında yazıldığı düşünülmektedir.

Tezin konusu olan erek metinlerin çevirmeni Can Yücel (1926-1999) şiirleriyle olduğu kadar çevirileriyle de adından söz ettirmiş, hem eleştirmenlerin hem yasaların hedefi haline gelmiş bir sanatçıdır. Eski milli eğitim bakanlarından Hasan Âli Yücel'in oğludur. DTCF Klasik Filoloji bölümünde başladığı eğitime Cambridge Üniversitesi'nde devam eder (*Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* 925). *Hürriyet Gösteri* dergisi adına Merve Erol'un kendisiyle yaptığı söyleşide bir süre sonra Yunanca-Latince eğitimini öğrenimini yarıda bırakarak önce Avrupa tarihi, ardından da sanat tarihi eğitimi aldığını söyler (17). Askerliğini 1953'te Kore'de yapan Can Yücel, uzun süre Paris'te ve Londra'da yaşar ve BBC Türkçe Yayınlar bölümünde spiker olarak görev yapar. 1963'te Türkiye'ye

¹ Quarto: Bir yaprak kağıdın dörde katlanmasından oluşan küçük forma kitap.

döndükten ve bir süre turist rehberliği yaptıktan sonra İstanbul'a yerleşti ve çeviriler yapmaya başladı. 12 Mart 1971 asker müdahalesinden sonraki dönemde çevirdiği iki kitap nedeniyle 15 yıl hapse mahkum olur (*Tanzimat'tan Bugüne...925*). Adana Cezaevi'nde tutuklu kaldıktan sonra 1974'te çıkarılan genel af'a serbest kalır. Şiirlerinde argoyu ve müstehcen sözleri kullandığı gerekçesiyle kovuşturmalara uğrar. 12 Eylül askeri müdahalesi sonrasında müstehcen olduğu iddiasıyla *Rengahenk* adlı şiir kitabı toplatılır. Oysa Can Yücel, edebiyatın "edeli bir şey" olarak kabul edilmesinin temel bir yanılgı olduğunu savunmaktadır. 1999 genel seçimlerinde İzmir Özgürlük ve Dayanışma Partisi'nden İzmir bölgesi milletvekili adayı olur. Aynı yıl kaybettiğimiz Can Yücel'in, bu sırada dönemin cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hakaretten kesinleşmiş bir yıl iki ay hapis cezası bulunmaktadır. 1956 yılında Güler Yücel'le evlenen Can Yücel, üç çocuk babasıdır.

İlk şiir kitabı *Yazma* 1950 yılında yayımlanan Can Yücel, Merve Erol'la yaptığı söyleşide uzun süre şiir yazmadığını ve çeviriyle ilgilendiğini söyler (17). Nitekim dünya şairlerinden yaptığı şiir çevirilerini bir araya getirdiği *Her Boydan* 1959'da yayımlandığı halde, ikinci şiir kitabı *Sevgi Duvarı* için 1973'e kadar beklemek gerekir. B. Brecht, F. G. Lorca, W. Shakespeare, P. Weiss gibi yazarlardan oyun ve şiir çevirileri yapan Yücel'in yayımlanan yirmi üç çevirisi vardır. On sekiz şiir kitabı ve düzyazılarını bir araya getiren iki kitabı yayımlanan Can Yücel'in, çevirileri de yapıtları arasında önemli bir yer tutar. Merve Erol'la yaptığı söyleşide iki oyun yazdığını, ama ikisinin de kayıp olduğunu söyler (21). Bu çalışmanın konusunu oluşturan ve William Shakespeare'den yaptığı tiyatro çevirileri *Bahar Noktası* 1981, *Fırtına* 1991, *Hamlet* 1992 yılında yayımlanmıştır (*Tanzimat'tan Bugüne...927*). Merve Erol'a dördüncü Shakespeare yapmakta olduğu söyler, fakat çeviriyi tamamlamaya ömrünün vefa etmediği anlaşılmaktadır (21).

Tezin konusu olarak başka bir çevirmenin değil de Can Yücel'in çevirilerinin seçilmesinin özel bir anlamı bulunmaktadır. Can Yücel bu yazınsal dizge içinde zaten bir konuma, bir poetikaya, bir ideolojiye ve bir söylem evrenine sahip bir şair, kendi ifadesiyle kayıp iki tiyatro oyunu bulunan bir oyun yazarı, Yunanca-Latince eğitimi görmüş (dolayısıyla Shakespeare'in yapıtlarının kaynakların hakkında bilgi sahibi olan), hem Türk hem İngiliz edebiyatını, tarihini, sanatını tanıyan, İngilizce bilgisi en ufak bir şüpheye mahal vermeyecek kadar sağlam ve bütün bu özellikleriyle "mükemmel" bir Shakespeare çevirmeni adayıdır. Ne ki bu iki yazarın buluşmasından ortaya çıkan yapıtlar "başarısız" damgası yemekten kurtulamadığı gibi, Can Yücel de kimi zaman açık bir biçimde kimi zamanda üstü örtülü bir biçimde Shakespeare'in oyunlarını "çarpıtmak"la, Shakespeare'e ihanetle suçlanmıştır.

Can Yücel'in Shakespeare çevirilerine karşı takılan tavrın altında, çevirmeni sadece aktarandan ibaret, erek metni ise özgün metne "sadakati" derecesinde değerli gören anlayış bulunmaktadır. Kemal Atakay, 1988 yılında tamamladığı "Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* Oyununun Türkçe Çevirilerinin Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, Can Yücel'in çevirisini "yanlış" olarak nitelendirir. "Can Yücel'in çevirisindeki en büyük yanlış[nın] değişik sınıfları temsil eden ve temsil ettikleri sınıfların dilsel edimlerini konuşmalarında somutlaştıran oyun kişilerini aynı ağızdan konuşturması, her sınıfın özgül dilsel kullanımlarını göz ardı etmesi" (70) olduğunu belirten Atakay, bu nedenle Can Yücel'in, "dramatik anlam zenginliğini yoksullaştırdığı"nı (81) ifade eder. Kemal Atakay, bir yıl sonra yayımlanan "Shakespeare Çevrilmeli Mi?" başlıklı yazısında, Can Yücel'i bir anlamda Shakespeare kullanarak kendini yücelten, dolayısıyla Shakespeare'in yüceliğini

yansıtamayan, bu yüzden “Shakespeare’in büyüklüğü karşısında ezilmek tehlikesiyle karşı karşıya kalan” (78) çevirmenler sınıfına dâhil etmektedir.

Kendisi de bir Shakespeare çevirmeni ve İngiliz Edebiyatı profesörü olan Bülent Bozkurt, *Hamlet* çevirisinin 1999’da yapılan ikinci basımı için yazdığı önsözde amacının “*Hamlet*’i ‘Türkçe Söylemek’, yani oyunu Türk okurun daha kolay anlayabileceği, Türk kültürüne, Türk dilinin özelliklerine daha yakın bir şekle sokmak” (6) olmadığını belirtir. Bozkurt’un hedefi, “akıcılık ve anlaşılabilirlik sağlamaktan çok, *Hamlet*’i değiştirmeme[k] ve çarpıtmama[k]”tır (6). 2003 yılında *Akşam-lık*’ta yayımlanan “Shakespeare’in Bütün Sözcükleri” başlıklı yazısında “Türkçe söyleyen”lerin Shakespeare’i uyarladıklarını belirtir. Fakat Bozkurt’a göre, kimi “çeviri ve uyarlamaların Shakespeare hakkında eksik, yanlış ve yanıltıcı izlenim” verdiği söylenebilir (5). Bu ifadelerinin ışığında, Bozkurt’un uyarlamayı ve “Türkçe söylemeyi”, kabul edilebilir bir Shakespeare çevirisi yöntemi olarak görmediği anlaşılmaktadır. “Türkçe söyleyen” nitelemesinin, Can Yücel tarafından kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda bu reddedici tavrın onun çevirilerini de kapsadığı, hatta “Türkçe söyleyen” ifadesi bu kadar vurgulandığı için özellikle Can Yücel’in çevirilerinin hedef alındığı çıkarsanabilir.

Bülent Bozkurt’un tavrı, Shakespeare’in yapıtları karşı takınılan iki tavidan birinin ifadesidir aslında. Sahnelenmek amacıyla kaleme alınan Shakespeare yapıtları bir grup akademisyen ve eleştirmen tarafından okunmaya yönelik, dolayısıyla “değişmez” edebiyat metinleri olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Bülent Bozkurt’un çeviri tavrı, kendi konumuyla tutarlı görünmekle birlikte, bu anlayış çerçevesinde ortaya konan çeviriler sahnelenmeye uygun olmamaktadır; çünkü tiyatro metinleri görece değişken ve dinamik bir yapıtlardır. Farklı dil, toplum ve dönemler arasındaki oyunlar bir yana, aynı dile, topluma ve döneme ait bir eserin

sahnelenişinde bile dramaturg ve yönetmenin yorumu çerçevesinde değişiklikler gösterebilir. İleride daha ayrıntılı biçimde değinileceği üzere, tiyatro metinleri eklemelere, çıkarmalara, bundan ötürü değişikliklere yatkın yapıtlardır.

Can Yücel'in sadece Shakespeare oyunları çevirileri hakkında değil, bütün tiyatro çevirileri hakkında böyle bir genel kabul bulunmaktadır. Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim* adlı kitabında Can Yücel'in çevirilerinde "Brecht'in incelmış güldürü anlayışı[nın] bol bol argo sözcükler, belden aşağı sövgüler ya da göndermelerle dolu kaba saba bir halk güldürüsüne dönüş[tüğünü]" (115) söyleyerek çevirileri eleştirir. 1989 yılında *Metis Çeviri Dergisi* için Can Yücel'le yaptığı söyleşide Suat Karantay, bu eleştiriden hareketle Gorki, Weiss, Lorca ve Shakespeare çevirilerinde yazardan koparak çeviri yaptığı yönündeki eleştirileri yanıtlamasını ister Can Yücel'den. Sorunun altında bu eleştirileri olumlar bir tavır da sezilmektedir.

Son olarak Süha Sertabipoğlu, *Cumhuriyet Kitap* ekinin 2006 yılın içinde yayımlanan 841. sayısında yer alan "Çeviri ve Çevirmenlik Üzerine Tezler" başlıklı yazısında Shakespeare'in 66. sonesinin Can Yücel tarafından yapılan çevirisini "garabet" (23) olarak nitelendirir. Sertabipoğlu'na göre, Can Yücel okuyucu ile Shakespeare'in arasına girmektedir, oysaki bu tavır bir çevirmen için kabul edilemezdir: "İyi çevirmenin ise varlığı hiç hissedilmez. Bunu içine sindiremeyen, yani mutfaktan hiç çıkmamayı kabullenemeyenler çeviriyi bırakıp kendi kitaplarını yazmayı denemelidirler" (23).

Can Yücel'in çevirilerine karşı sert eleştiriler olmakla birlikte, Can Yücel'in metinlerinin kabul edilebilir olduğunu savunanlar da bulunmaktadır. Zeynep Oral, *Bahar Noktası*'nın sahnelenmeye başlamasından bir ay sonra 1 Şubat 1981'de, *Milliyet Sanat Dergisi*'nde yayımlanan "Tiyatro: Bahar Noktası ya da Yaşasın

Tiyatro” başlıklı yazısında “Şimdi biliyorum Shakespeare’i ‘kutsal’, ‘tabu’, ‘dokunulmaz’ sayanlar, Can Yücel’in böyle özgür biçimde söylemesine çok kızacaklar” (46) diyerek çeviriye yöneltilebilecek eleştirileri öngörüp, çeviriyi savunur. “Shakespeare’in dili müthiş şiirseldir” (46) diyerek metne ilişkin birkaç özelliği daha sıralayan Oral’a göre Can Yücel’in metninde kaynak metnin bütün belirleyici özellikleri bulunmaktadır.

Aynı vesileyle 7 Şubat 1981’de kaleme aldığı “Özgürlüğüne Kavuşan Shakespeare” başlıklı yazısında Cevat Çapan, Can Yücel’in *Bahar Noktası* çevirisinin başarısının “özgür çeviri anlayışı” ve “oyunun özünü kavrayan bir sahne yorumuyla” tamamlanmasından kaynaklandığını belirtir. Çapan’a göre, Can Yücel “Shakespeare’in bu oyunda ne söylemek istediğini anlayıp onun söyleyiş özelliklerini Türkçe’nin olanaklarıyla dile getiren bir oyun metni” (31) ortaya çıkarmıştır. Mart 1981’de yayımlanan “Hemşerimiz Shakespeare” başlıklı yazısında *Bahar Noktası* çevirisini Nurettin Sevin’in çevirisiyle oynanabilirlik açısından karşılaştıran Çapan’a göre, “[Nurettin Sevin’in] çeviri[si] özenli bir çalışma olmakla birlikte, Shakespeare’in özünden çok sözüne bağlı kalmaya çalışmış” (18-9), dolayısıyla oynanabilir bir metin olma niteliğini kaybetmiştir.

Ayşe Nihal Atay Akbulut, 1994 yılında tamamladığı “Türk Yazın Dizgesinde Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* Çevirileri: Çeviri Kuramında Norm Kavramının Değerlendirilmesi” başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde, 1933-1987 yılları arasında, kimi oynanmak, kimi okunmak üzere, kimi de çocuk edebiyatı kapsamında yapılan *A Midsummer Night’s Dream* çevirilerini, Itamar Even-Zohar’ın “çoğul-dizge” ve Gideon Toury’nin “norm” kavramı açısından ele alır. Can Yücel’in *Bahar Noktası* başlığını taşıyan çevirisi de 7 numaralı erek metin kaynakçası olarak

kullanan Akbulut, Can Yücel'in metnin kabul edilebilirlik ve yeterlilik kutbunu dengeleyen bir çalışma olduğunu belirtir (155).

Işın Bengi Öner, 2001 yılında yayımlanan “Eskiler.. Yeniler.. Şiirler.. Çeviriler.. Eleştiriler.. Kuramlar *Dükkân I*” başlıklı yazısında Shakespeare'in 66. sonesinin Can Yücel ve Saadet-Bülent Bozkurt tarafından yapılan çevirilerini Gideon Toury'nin “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” kavramları bağlamında çözümler (93-101). Öner'e göre, Can Yücel'in metni “her ne kadar çeviri olup olmadığı tartışılıyorsa da” (101) “çeviri”dir. “Kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” kutuplarının ikisine de eşit uzaklıkta bulunan çeviri, kaynak metnin işlevini erek metne taşıyabilmiştir.

Can Yücel'in Shakespeare çevirilerinin dışında kalan şiir çevirilerinin bazıları da eleştirmenler tarafında olumlanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu, Can Yücel'in dünya şairlerinden yaptığı şiir çevirilerini bir araya getirdiği *Her Boydan* adlı kitabının basılması vesilesiyle yazdığı “Can Yücel'in Şiir Çevirileri” başlıklı yazısında, Can Yücel'in çevirilerinin “Türkçe'de şiir çevirisinin ulaşabildiği son basamağı gösterdiği”ni (330) belirtir. Eyüboğlu'na göre, “bir bakıma en yaygın düşüncelerin en mahrem, en kendince söylenişi” (330) olan şiirin çevirisinde Can Yücel, türe özgü bu niteliği Türkçe'ye aktarmaya başarmıştır. Gelebilecek eleştirilerin farkında olan Eyüboğlu:

Can Yücel pek mi kendinden yana çekmiş çevirdiği şairleri? Hep bir ağızdan mı konuşturmuş değişik şairleri? Kaldırım, meyhane Türkçesi—ki tadına doyamaz oluşumuzun bir hikmeti vardır elbet bu yıllarda—fazla mı ağır basıyor yer yer? Kalem efendilerinin inadınalık, meleğe karşı çöpçüden, öğretmene karşı öğrenciden, padişaha karşı Keloğlan'dan, kasabın kedisine karşı sokak kedisinden

yanalılık, sözün biberlisini, küfürün sunturlusunu tutarlık tutamıyor mu kendini bazı şiirlerde? (331)

sorularını sorarken aslında okuyucunun dikkatini farklı bir noktaya, Can Yücel'in ideolojisiyle çevirilerinin bulunduğu dikkati çeker. Bu yorumlar doğru olabilir, fakat önemli olan bu aşırılıkların Can Yücel çevirisinde bir aşırılık olmaktan çıkıp biçimiyle ve manasıyla doğal, özgün bir söyleyişe dönüşmesidir ve çevirilerin şiir olarak benimsidir.

Saliha Parker 1988 yılında *Metis Çeviri Dergisi*'nde yayımlanan "Çeviride 'Yanlış/Doğru' Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi" başlıklı yazısında, çeviride "yanlış" olarak nitelendirilebilecek tek şeyin bir sözcüğün anlamının doğru anlaşılması ve aktarılması olduğunu belirtir (153). Bunun dışında kalan farklılıkların yorumlanmasında ise Anton Popovič'in "deyiş kaydırma" kavramının kullanılmasını önerir (154). Bu görüşüne uygun olarak yazısında, T. S. Eliot'ın "The Love Song of J. Alfred Prufrock" şiirinin aralarında Can Yücel tarafından yapılan çevirinin de bulunduğu üç farklı çevirisinin karşılaştırmalı çözümlemesini yapar. Can Yücel'e ait olan çevirinin "şiirin şiir olarak çevrilmesi" ilkesine uygun olarak yapıldığını belirtir. Dolayısıyla bu amaca yönelik deyiş kaydırmalar da kabul edilebilirdir (162-3).

Bu tezin amacı, kaynak metne belli bir yücelik atfedip, çevirmenden kendinden hiçbir iz bırakmadan metni çevirmesini bekleyen anlayışın dışında bir bakış açısıyla Can Yücel'in çevirilerini yorumlamaktır. Zira belirtilen anlayışa göre çözümleme yapıldığında, çevirilerin tamamı "özgün" ve "yüce" bir yapının "eksik", "kötü", "yetersiz" bir kopyası olmaktan öteye geçemeyeceği için sonuç her zaman çevirmenin aleyhine olmaya mahkumdur. Oysa Walter Andrews'un *Ottoman Lyric Poetry* adlı kitaba yazdığı önsözde belirttiği gibi, çeviri aktarım sırasında

birkaç ögenin kaybolması değil, aksine her şeyin kaybedilip sonra o kayıp olanın kendine benzeyebilecek bir imgesinin bir başka dilde ve kültürde kurulmasıdır aslında. Dolayısıyla aynı kaynak metnin, hakkında söylenmek istenene göre değişiklik gösterebilecek onlarca farklı çevirisi olabilir. Mesela E. J. W. Gibb, Osmanlı şiirini arkaik, zamanı geçmiş, sadece biçimsel özellikleri üzerinde durulan, dili zor, göndermeleri muğlak, basmakalıp duyguların anlatıldığı bir şiir olarak görmektedir. Dolayısıyla bu anlayışına uygun bir çeviri yapar ve kaynak metni erek dilde kendi yorumladığı biçimde yansıtır (9). Oysa *Ottoman Lyric Poetry*'i hazırlayan ekibin amacı, bunların da aslında şiir olduğunu göstermek ve çevirileri—dolayısıyla kaynak metin üzerine erek dilde söylenenleri—çoğaltmak ve farklılaştırmaktır (10-1). Aynı amaç, Can Yücel'in Shakespeare çevirileri için de geçerlidir. Shakespeare oyunları dokunulmaz kutsal metinler değil, belirli bir dönemde belirli dizgelere uygun olarak üretilmelerine rağmen, her zaman seyircisiyle etkileşim halinde olması gereken dinamik metinlerdir. Bu nedendir ki, önemli olan kaydırma yapılmaması değil, yapılan kaydırmaların “neden” ve “nasıl”larının yorumlanmasıdır.

Bu tezde çeviri ve edebiyatı ayrı ayrı ve ilkin ikinci sınıf olarak değerlendirme eğilimi kırılmaya çalışılacak ve bir çeviri metnine “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” sıfatlarını kazandıran öğelerin yanı sıra, erek dilin dizgeleriyle ilişkisi de sorgulanacaktır. Tezin ilk bölümünde, çeviri-uyarlama-yeniden yazım bağlamında çeviribilim alanında yapılan tartışmalara yer verilecektir. Çözümlemede tutamak sağlayacak olan Anton Popovič'in “deyim kaydırma” ve André Lefevere'in “yeniden yazım” kavramları açılacaktır. Oyunların dramatik yönünü yadsımamak için Susan Bassnett-McGuire'in drama çevirisi üzerine görüşlerine ve bu görüşlerden

nasıl faydalanılacağına değinilecektir. Son olarak Raymond van den Broeck'in önerdiği çeviri çözümlemesi yönteminden söz edilecektir.

Tezin ikinci bölümünde Raymond van den Broeck'in önerdiği çeviri çözümlemesi yöntemine uygun olarak, Shakespeare'in kaynak ve erek dizge içindeki rolü ve Can Yücel'in çeviri ve şiir poetikaları saptanacaktır.

Son bölümde her kaynak metin ve çevirisi karşılaştırmalı olarak ayrı bölümler halinde ele alınacaktır. Oyunların incelenme sırası, erek metinlerin basılma tarihleri göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Buna göre erek metni ilk olarak 1981 yılında yayımlanan *A Midsummer Night's Dream*, son bölümde çözümlenecek ilk oyundur. Öncelikle *A Midsummer Night's Dream*'in bağlamı, kaynakları ve betikbirimleri saptanacak, ardından Can Yücel'in çeviriye başlangıç ilkelerini belirleyen koşullar irdelenecektir. Ardından bu verilerin ışığında, çeviri çözümlenecek ve yapılan kaydırmalar yorumlanacaktır. Adam Yayınları'nın Shakespeare dizisi için çevrilen ilk oyun *The Tempest*'tir. Oyunun kaynakları, bağlamı ve betikbirimlerinin ortaya koyulmasından sonra, Can Yücel'in metne ilişkin yorumu ve algısı merkeze alınıp çeviri çözümlenecektir. Son olarak *Hamlet* oyunlarının kaynakları, bağlamı ve betikbirimleri belirlenecek ve geçerli olan çeviri ilkeleri saptanarak, bu ilkelerin erek metindeki yansımaları yorumlanacaktır.

BÖLÜM I

“YENİDEN YAZIM” VE “YENİDEN YARATIM”

DOLAYIMINDA ÇEVİRİYE BİR BAKIŞ

Teo Hermans, *The Manipulation of Literature* (Edebiyatın Manipülasyonu) adlı kitaba giriş yazısı olarak kaleme aldığı “Translation Studies and a New Paradigm” (Çeviribilim ve Yeni Bir Paradigma) başlıklı yazında çeviri metinlerin ve çeviri çalışmalarının yazın dizgesi içindeki konumuna değinir. Hermans’a göre, çeviribilim çalışmaları günümüz yazın dizgeleri içinde sınır durumdadır ve yazınsal çevirinin varlığı kuramlar ve edebiyat tarihleri tarafından görmezden gelinmektedir. Bu yok sayış, “sanatsal deha”, “özgünlük”, “yaratıcılık” gibi aslında oldukça “romantik” kavramlarla ve ulusal edebiyatın nasıl olması gerektiğini belirleyen birçok katı kuralla hareket eden zihniyetin bir sonucudur. Yazarın doğuştan yetenekli bir edebiyat dahisi ve anadilinin ustası olarak kabul edildiği durumlarda, doğal olarak bu yazarın kaleminden çıkan yazın ürünleri “dokunulmaz”, “yüce” yapıtlar olarak görülür. Buna ek olarak dilin, ulusallıkla ve ulusal ruhla ilişkilendirildiği toplumlarda ulusal edebiyatı oluşturan yüceltilmiş yapıtlar, bir dokunulmazlık halesiyle kuşatılır. Bu anlayışın ışığında, özgün metnin üstünlüğünü kabul ederek başlanılan çeviri çalışması, erek metindeki hataların ve yetersizliklerin dökümünün yapılması suretiyle özgün metnin muhteşem özelliklerinin vurgulanması amacına hizmet eder. Dolayısıyla erek metnin ya göreceli olarak kaynak

metne sadakatinden ya da düpedüz ihanetinden söz edilir. Sonuç olarak geleneksel anlayışta çeviri, sadece ulusal yazının kıyısında ikinci el bir ürün olarak görülmekle kalmaz, aynı zamanda ikinci sınıf bir ürün olarak da kabul edilir (7-8).

Çevirmeni sadece aktarandan ibaret, erek metni ise kaynak metne “sadakati” derecesinde değerli gören bu yaklaşımın, Can Yücel’in Shakespeare çevirilerinin çözümlenmesinde de benimsendiğini daha önce belirtmiştik. Oysa çeviri çalışmalarının bir “yanlış avcılığı”na indirildiği, çevirmenin metinde izi görülmemesi gereken bir aktarımcı olarak kabul edildiği anlayış, çeviribilim alanında uzun süre önce tasfiye edilmiştir.

Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies* (Çeviribilim) başlıklı kitabında 1960’ların çeviri tarihinde önemli bir dönüm noktası olduğunu söyler (5). Dilbilim ve biçembilimin edebiyat eleştirisi alanında giderek daha fazla kabul görmesinin yanı sıra, Rus Biçimcilerin çalışmalarının yeniden keşfiyle birlikte çeviribilim alanı da önemli değişikliklere sahne olmuş ve çeviride eşdeğerlik (*equivalence*) kavramı yeniden sorgulanmıştır. Aralarında Jiří Levý, Anton Popovič ve František Miko’nun da bulunduğu, çeviribilim alanında çalışan bir grup Çek akademisyen, Rus Biçimcilerinin görüşlerinden hem yararlanıp hem de belli noktalarda onlardan ayrı tutumlar içine girerek çeviri çözümlemesine farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (Çağdaş Çeviri Kuramları) adlı kitabında Rus Biçimcileri ile bu akademisyenler arasındaki en önemli farklardan birinin “edebiyat” kavramının tanımlanmasında ortaya çıktığını belirtir. Rus Biçimcilerine göre edebiyat, dış dünyadan tamamen yalıtılmış, özerk edebi yapıtlar olarak tanımlanırken, Levý, çeviri ve özgün metnin yapısına ilişkin yasalarının hem erek kültürün hem de kaynak kültürün yazın gelenekleriyle etkileşim için olduğunu göstermektedir (80-1).

Bu bölümde dilbilimsel çeviri kuramlarının ötesinde yeni bir çeviri algısını öngören ve çalışmanın sorunsalı açısından önemli görülen kuramcıların düşüncelerine yer verilecektir.

A. Anton Popovič: “Değiş Kaydırma” Kavramı

Erek kültürü dikkate alan ve çevirmenin yaratıcı müdahalelerini değerli gören akademisyenlerden biri olan Anton Popovič, erek metinlerin çözümlenmesinde alana kazandırdığı yeni bakış açısı nedeniyle bu çalışma açısından önemlidir. “Çeviri Çözümlemesinde ‘Değiş Kaydırma’ Kavramı” başlıklı makalesinde yeni bir kavram öneren Popovič, erek metin ile kaynak metin arasındaki farklılıkları “kayıp”, çevirmenin “hatası”, “yetersizliği”, “sadakatsizliği” (bir anlamda “kutsal” kabul edilen asıl metne “saygısızlık” olarak da algılanır) ya da iki dil arasındaki “bağdaşmazlık” (bu da genellikle çeviri dilinin kaynak metindeki ifadeler için yetersiz olduğu imasını içerir) olarak tanımlanmasına karşı çıkar. Popovič’e göre, amacı “belli bazı zihinsel ve estetik değerleri bir dilden öbürüne aktarmak” olan çeviri sırasında verilen kayıplar, aslında “gerçek bir kazanç” olarak da yorumlanabilir (133). Bu yorumla birlikte çeviribilim çalışmaları yeni bir boyut ve “yanlış avcılığı”nın ötesinde bir amaç kazanır.

Bu kayıpların nasıl kazanca dönüştüğünü irdelemek için öncelikle çeviri ediminin “kayıplar”a neden olan temel özelliği ortaya koyulmalıdır. Popovič, çeviri yaptın iki-yanlı niteliğine dikkati çeker. Çeviri, farklı dilsel ve yazınsal normların, geleneklerin, dizgelerin karşı karşıya geldiği bir alan olduğu için, iki metin (kaynak metin ve erek metin) arasındaki ayrılıklar da iki dil, iki yazar ve iki yazınsal durum arasındaki ayrımları belirler. Popovič’e göre, çevirinin gelişimini belirleyen “biçem”

olarak adlandırılan bütünleyici ilke, bu ayrımların tamamı tarafından belirlenir ve çözümleme sırasında bu ayrımları bütünlükçü bir yaklaşımla ele alınmalıdır (133).

Dil düzeyindeki ayrımları “kaçınılmaz” ve “önemsiz” addeden Popovič, yazar ve çevirmen arasındaki ayrımların da “günün beğenisi” olarak adlandırılabilir toplumsal ve yazınsal durumların bir sonucu olarak görür. Bu ayrımlar, uygulama sırasında çeşitli katmalarda yapılan kaydırmalarla belirlenebilir. Bunların ışığında Popovič, “deyiş kaydırma” kavramını “kaynak metne göre yeni gibi görünen, ya da yeni görünmesi gereken yerde öyle görünmeyen her şey” (134) olarak tanımlar. Çeviri sürecinde metnin anlamsal özelliklerinde kaydırmalar yapmak, “çevirmenin kaynak metnin anlamsal çekiciliğini azaltmak istemesi” olarak değil, aksine çevirmenin “kaynak metnin ‘norm’unu koruma çabası” olarak yorumlanmalıdır, çünkü her çevirmen yola kaynak metne bağlı kalma amacıyla çıkmakla birlikte, kaynak metinle özdeşleşip “saydam” bir çeviri yapmakla yükümlü değildir. Fakat

[b]u isteğe uymak ya da hiç değilse uyma çabası göstermek, biçimsel gereklerin belirginleşmesini sağlayacak bir temel oluşturur. Bu nedenle kaydırmalar çevirmenin yaptığı “değiştirmek” istemesinden değil, ona olabildiğince bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışması, örgensel bir bütün olarak, bütünlüğü içinde kavramaya çalışmasındandır. (134)

Bu anlayış çevirmene kaynak metinden organik olarak ayrılma ve bağımsız davranma hakkını verir. Bu bağımsızlık kaynak metnin aktarılması amacıyla kullanılan bir yöntem olduğu sürece, “kaynak metnin temel anlamsal özüyle onun başka bir dilsel yapıya kaydırılması arasında bağlılık-özgürlük eksenini boyuncası bir eytişimsel gerilim oluşur” (134).

Popovič’e göre, tutarlı ve önemli bir çeviri anlayışının başlıca göstergeleri deyiş kaydırmalarda, estetik aracın seçiminde ve yapıtın anlamsal yönünde bulunur (135).

Kaynak metin ile çeviri arasındaki özdeşlik ve ayrılık sorunu tam olarak giderilemeyeceği için, erek metinde bazı değişiklikler olması kural olarak kabul edilmelidir. Erek yapının kaynak yapıyla özdeş olması edimin doğasını niteleyen tek özellik olamaz. Popovič, yaratma edimi ve bu edimin farklı malzemeler kullanılarak yinelenmesi noktasında kaynak metinle erek metnin çakışıklarını belirtir. Yine de çeviri ediminin amacı da kaynak metinde yaratılan izlenimi okurun kafasında somutlaştırmak, bir anlamda ona bağlı kalmaktır. Fakat bu somutlaştırma büyük oranda algılayan topluluğun ve algılanan zamanın kendine has özelliklerinden etkilenecektir ve “bu bakımdan çevirmen tamamen farklı olan her şeyi olduğu gibi korumaya çalışmayacak, tersine kendi zamanı ve toplumsal ortamı içinde ona uygun eşdeğerler bulmaya çalışacaktır” (136). Başarılı bir çeviride iki biçimsel normun—kaynak metnin normu ile erek metnin normu—bütünsel özdeşlik içinde bulunduğunu ifade eden Anton Popovič, çeviri çözümlenmesinde sadece kaynak yapının bağlı bulunduğu yazın ve yazınsal geleneklerin değil, aynı zamanda çevirinin yapıldığı dönemi belirleyen yazın ve yazınsal geleneklerin de göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir (136).

Kaynak metin ile çeviri arasındaki ilişkinin dikkat çekilen bir başka yönü, bu ilişkinin aslında sabit bir yapıyla değişime açık bir edim arasında kurulmasıdır. Kaynak yapının normu / biçemi, çevirinin değişmez ögesi iken, bu değişmez yapının aktarımı bir yandan çevirmenin kişisel görüşüne ve yaratıcılığına, diğer yandan da—yukarıda da belirtildiği üzere—erek dildeki yazının ve yazın geleneğinin normlarına bağlıdır. Dolayısıyla kaynak metnin bıraktığı “dilsel izlenim”, ancak uygun kaydırmalar sayesinde yeniden yaratılabilir. Bu kaydırmalar farklı düzeylerde çözümlenmeli; “çözümleyici önce bireysel nitelikleri göz önüne almalı, sonra topluluğa, sonra kuşağa, daha sonra da dönemin göstergelerine ve değerlerine geçmelidir” (137).

“Translating Literature / Translated Literature: The State of the Art” (Çeviren Edebiyat / Çevrilen Edebiyat: Sanatın Ulaştığı Son Nokta) başlıklı makalesinde, çeviriyi “özgün yapıyla bazı noktalarda örtüşen, fakat aynı zamanda bazı noktalarda özgün yapıttan sapmalar gösteren metin” (154) olarak tanımlayan André Lefevere, Popovič’in deyiş kaydırma kavramını alıntılıyarak bu sapmalara “kaydırma” adı verilebileceğini ifade eder. Lefevere’e göre, eleştirmenin asıl üzerinde durması gereken kaydırmalar kaynak metnin semantiği ve iletişim değeriyle ilişkili olan ve isteğe bağlı kaydırmalardır; çünkü bu kaydırmalar sadece çevirmenin tercihinin bir sonucudur ve çevirmen ürettiği metin üzerinde etki bırakmak için bu kaydırmaları biçimsel özellikler olarak kullanabilir. Genelin özelleştirilmesi, soyutun somutlaştırılması gibi biçimlendirmeler bu anlamda dikkate değer kaydırmalar olarak kabul edilir (155).

Görüldüğü üzere Anton Popovič, çeviri çözümlemesinde dilbilgisel eşdeğerlilikler, sözcüğü sözcüğüne, cümlesi cümlesine aktarımlar bekleyen anlayışı reddetmekte, kaynak metnin sabitliğine rağmen çevirinin dinamizmini vurgulayıp, tarihsel ve ideolojik boyutları da işin içine katarak metne, erek dile ve çevirmene ait bir değerler dizgesi içinde çeviri çözümlemesi yapılmasını önerir. Bu anlayışta çeviri çözümlemesi eşdeğerliliklerin belirlenmesi üzerinden değil, farklılıkların yorumlanması üzerinden yürür ve çevirmenin yaratıcı yönünü de göz önünde bulundurur. Eleştirel dikkatin yoğunlaştırılması gereken alanlara küçük anlatım birimlerinde gözlenen kaydırmalar da dâhildir, çünkü “çoğu zaman, görünüşte önemsiz olan bir ayrıntı, çeviride anlatım zenginliğinin niteliği belirlemekte çok yararlı olabilir” (“Çeviri Çözümlemesinde...” 139). Can Yücel’in çevirileri ile Shakespeare’in metinleri arasındaki sapmaları yorumlamak açısından bu kavram ve Popovič’in bakış açısı önemli bir tutamak oluşturmaktadır. Bu tezin savı, Can Yücel’in yaptığı kaydırmaların

amacının, kaynak metni çarpıtmak değil belirli bir dönemde, belirli bir erek kitle için ve çevirmenin ilkeleri doğrultusunda en sadık biçimiyle yansıtmak olduğu yönündedir.

B. André Lefevere: Yeniden Yazılan Yapıtların Özgünlüğü

Anton Popovič'in çeviri anlayışını bir adım öteye taşıyan André Lefevere, 1985 yılında yayımlanan "Why Waste Our Time On Rewrites?" (Zamanımızı Yeniden Yazımlarla Neden Boşa Harcayalım?) başlıklı yazısında hem erek yapıtın kaynak yapıtın bir kopyasından ibaret, bundan ötürü ikinci sınıf ürün sayıldığı anlayışı reddeder, hem de çevirinin tâbi olduğu sistemleri belirler. Lefevere, "sistem" sözcüğünü en geniş ve nesnel anlamıyla kullanarak, "kendilerini, sisteme ait değilmiş gibi görülen diğer öğelerden ayıran belirli özellikleri paylaşan birbiriyle bağıntılı unsurlar bütünü" (223-4) olarak tanımlar. Lefevere'e göre çeviri sürecini etkileyen ve erek metnin üzerinde etkili olduğu dört dizge vardır. Bunlar poetika, ideoloji, söylem evreni ve dildir (232-3). Lefevere, poetikayı edebiyatın nasıl olması gerektiğine dair belirli bir kavram (217), ideolojiyi dünyanın nasıl olması gerektiğine dair belirli bir görüş (217) olarak tanımlarken söylem evrenini de "belirli bir kültürde belirli bir rol üstlenen kişiden beklenen davranış kalıbı" (Lefevere *Translation, Rewriting and ...* 89) olarak tanımlar. Kişi bu davranışı, bir tür kültürel senaryoya göre yerine getirir ve bu davranış kişinin belli bir zamana ve kültüre ait bilgisinden, tecrübesinden ve geleneklerden beslenir. İdeoloji ve poetika, çevirmenin benimseyeceği temel stratejiyi belirleyeceği gibi, kaynak metnin dili ve söylem evreni açısından karşılayacağı sorunların çözümünü de sunar (Lefevere 1992, 41). Dolayısıyla çeviri çözümlemesinde bu dört dizge incelenmeli ve yapıta bu çerçevede yorum getirilmelidir, çünkü çeviri bu dizgelerin etkisinde "yeniden yazılmış" bir üründür.

Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame (Çeviri, Yeniden Yazım ve Yazınsal Ünün Manipülasyonu) adlı kitabında André Lefevere, radikal bir tavırla edebiyat tarihlerini, eleştiri yazılarını, antolojileri de “yeniden yazma” tanımına dâhil eder. Böylece “çeviri”, “adaptasyon”, “öykünme” gibi aslında yeniden yazmanın türevleri olan türler arasına sınırlar koyarak bir tanım yapma zorunluluğu ortadan kalkar (Lefevere 1992, 47). Adı ne olursa olsun sonuçta yapılan eylem bir “yeniden yazma”dır ve ortaya çıkan ürün erek yazın, kültür ve toplum dizgesiyle dinamik bir ilişki içerisindedir. Bu bağlamda, Lefevere “yeniden yazılan” metnin ikinci sınıf ürün olarak görülmesine karşı çıkar. Bu ürün de en az “özgün” yapıt kadar önemlidir, çünkü birçok okuyucunun özgün metinlerle karşılaşması bu yeniden yazılan metinler aracılığıyla mümkün olabilir (3-4). Lefevere’e göre,

Çeviri özgün metne karşı değildir, çeviri en basit anlamıyla özgün metindir. Yeniden yazanlar ve yeniden yazılanlar, özgün yapıtın, yazarın, yazının ya da kültürün çoğu zaman özgün metinden çok daha fazla kişiyi etkileyen imgelerini yansıtır. [...] [B]u tür yeniden yazımlar, genellikle sonuç olarak bir yapıtın, bir yazarın, bir edebiyatın ya da toplumun özgün metnin ait olduğu kültürden farklı bir kültür içindeki algılanışını biçimlendirir. (110)

Lefevere, aynı kitabında John Hookham Frere’den alıntılanarak iki tip çevirmenden söz eder. Bunlardan ilki “sadık çevirmen”dir (*faithful translator*). Lefevere’e göre, bu tür çevirmen ideolojik ve poetik açıdan muhafazakardır (buradaki “muhafazakar” sözcüğü müdahaleye kapalı, metni olduğu gibi koruma eğilimi gösteren anlamında okunmalıdır). Çeviriyi, kaynak kültürün taşıdığı saygınlığı gözeterek yapar. Bu çevirmene göre, kaynak kültüre gösterilen saygı ne kadar büyükse, çeviri de o kadar mantıklı ve dilbilgisi açısından doğru olur. Erek metne eklenen dipnotlar, okuyucuyu

doğru bir okuma ve yoruma yöneltme, kaynak metinle erek metnin yorumlanması arasında oluşabilecek herhangi bir çelişkiyi önleme amacına hizmet eder. Özellikle *İncil*, *Kuran*, *Komünist Manifesto* gibi belirli gruplar açısından “temel metin” niteliği taşıyan yapıtların çevirisi söz konusu olduğunda bu tutum geçerlilik kazanmaktadır (49-50).

İkincisi ise “yaratıcı çevirmen”dir (*spirited translator*). Sadık çevirmenin aksine yaratıcı çevirmen, ideolojik ve poetik açısından muhafazakar değildir. Kaynak metnin “özgünlüğü” ve “saygınlığı” karşısında hayranlıkla kendinden geçmiş değildir. Çeviride çağdaş karşılıklar kullanmaktan çekinmediği gibi, aslında amacı—anakronizme düşme tehlikesini seve seve üstlenerek— kaynak metni “güncelleştirmek”, seyirciyi / okuyucuyu şaşırtmak ve kaynak metnin “klasik yapıt” olma özelliğini sarsmaktır. Bu tip çevirmenin yapıtı bir anlamda “yıkıcı”dır, okuyucunun kaynak metnin saygınlığını ve erek dildeki yorumunu hem poetika hem de ideoloji açısından sorgulamasını ister (50). Bu anlamda Can Yücel, Shakespeare oyunlarına getirdiği yorumlar ışığında “yaratıcı çevirmen” olarak adlandırılabilir. İlerleyen bölümlerde ayrıntılı biçimde görüleceği üzere, örnek olarak *Hamlet* metnindeki yadırgatıcı tercihleri bu anlamda metnin yüceltilmesine bir karşı çıkış olarak yorumlanabilir.

Sadık çevirmen sözcük ve cümle düzeyinde sadakat ararken, yaratıcı çevirmen kaynak metni bir bütünlüklü bir kültürel yapıt olarak ve o kültür içindeki işleviyle birlikte algılayarak çeviriyi buna göre düzenler. Çeviri de “sadakat” ve “serbestlik” ikileminin çetrefilli bir konu olduğu ifade eden Lefevere, sadık çevirinin kaynak metnin bir görüntüsünün oluşturulmasında benimsenebilecek bir yöntem olduğunu kabul eder. Fakat bunun kabul edilebilir tek yöntem olarak yüceltilmesinin verimsiz bir tutum olduğunu belirtir. Farklı kültürlerin etkileşim alanı olan çeviride, Lefevere’e göre bir sözcüğün “doğru” çevrilip çevrilmediği görece önemsiz bir konudur (51). Önemli olan çeviriye yön veren dizgeleri doğru biçimde ortaya konabilmesidir. Kitabında

Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyunun Gilbert Seldes tarafından yapılan çevirisine değinen André Lefevere'e göre, çevirmenin "daha çağdaş" görünmesi için oyuna yeni sahneler eklemesi kabul edilebilir bir stratejidir. Bu sapmanın nedeni, Aristophanes ve Gilbert Seldes'in metinleri arasındaki dizgeler farklılığıdır. Lefevere'e göre, sahneleme teknikleri yüzyıllar içinde değiştiği için Aristophanes'in metninin çevirinin yapıldığı zamanın sahneleme biçimine uyarlanması gerekmektedir. Seldes'in amacı da hem kendi zamanının tiyatro seyircisinin beklentilerini karşılayacak hem de sahnelenmesi mümkün bir metin ortaya çıkarmaktır. Bunun aksi bir strateji, oyunu sahnelenemez kılacaktır. Dolayısıyla Seldes'in niyeti—böyle bir müdahale ile—Aristophanes'in oyununu "bozmak" ya da ona sadakatsizlik etmek değil, kendi dönemi için oyunu "yaşatmak"tır. Bir klasik edebiyat profesörü için Aristophanes'in oyunu ve poetikası değişmez, mutlak bir olgu iken, bir tiyatrocunun için bu görüş geçerli olmayacaktır (47). Görüldüğü üzere bu durumda bir klasik edebiyat profesörü aynı yapıtı metne müdahale etmeden "sözcüğü sözcüğüne" eğilimi gösteren "sadık çevirmen" olacakken, oyunun sahnelenmesini amaçlayan Gilbert Seldes, erek yazında geçerli olan poetika, ideoloji, söylem evreni ve dil sistemlerini dikkate alarak çeviri yapan "yaratıcı çevirmen" olacak ve bu durumda metne müdahale etmek, metni "katletmek" değil, "yaşatmak" anlamına gelecektir. Benzer bir çelişkinin bir edebiyat profesörü olan ve okunmaya yönelik çeviriler kaleme alan Bülent Bozkurt ile şair, dolayısıyla yaratıcı yönü daha ağır basan, sahnelenebilirliği ön plana çıkaran Can Yücel arasında da görülmektedir. Dolayısıyla Lefevere açısından, Can Yücel'e akademiden gelen eleştiri yukarıda sözü edilen "muhafazakar" tutumla açıklanabilir.

Üretimi sırasında farklı sistemlerden etkilenirken, ürün olarak ortaya çıktıktan sonra bu sistemleri de etkileyen "yeniden yazılan" yapının çözümlemesinde benimsenecek yöntem, sözcüklerin, cümlelerin tek tek karşılaştırıldığı, bir "eşdeğerlik"

arayışına girildiği bir çeviri çalışması olmamalıdır. Bunun yerine, belirli bir dönemde, belirli bir kültürel dizge içinde ve kullanılan yöntem her defasında koşullar için uygunlaştırılarak yapıt ile yeniden yazılan yapıt arasında dinamik bir ilişki kurulmalı ve çeviri bu açıdan değerlendirilmelidir. Böyle bir araştırma için sadece metne değil, en geniş ve nesnel anlamlarıyla poetikaları, ideolojileri, edebiyat üretimine yön veren patronları ve söylem evrenini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu çalışma kapsamında sözü edilen dört dizge hem yazar hem çevirmen, hem kaynak metin hem erek metin bağlamında irdelenecektir.

C. Kutu içinde Kutu: Çeviri Eleştirisi içinde Tiyatro Çevirisi

Bu tezin konusu olan Shakespeare oyunlarının çevirileri çözümlenirken kullanılacak olan kavramlar yukarıda sıralanmış olmakla birlikte, bir noktanın gözden kaçırılmaması gerekir. Her ne kadar çözümleme basılı metinler üzerinden yapılacak olsa da tiyatro metinlerinin kaleme alınmasındaki asıl amaç okunmak değil, oynanmaktır. Fakat zaman zaman sahnelenme amacı unutulurken, metin okunma amaçlı yazınsal bir ürün haline gelir. Örneklendirmek gerekirse, bu tezin konusunu oluşturan Shakespeare oyunları—zaman zaman—sahnelenme amaçları göz ardı edilip okuma amacına yönelik yazınsal ürünler olarak kabul edilir. Minâ Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında bu görüşte olan Charles Lamb’i eleştirir. Bir deneme yazarı olan Charles Lamb, Shakespeare tragedyalarının sahnelendiği zaman değerini yitirdiğini düşünmektedir. Aynı biçimde Logan Pearsall Smith de oyunların sahnelenmekle güzelleşmediğini belirtir (83-4). Oysa Shakespeare’in tavrı bu yorumları haksız çıkarmaktadır. Shakespeare, oyunlarını okunmak için değil, oynanmak için yazmıştır. Urgan’a göre, Shakespeare “bu yazdıklarının günün birinde okunabileceğini aklından bile geçirmedeği

için onları yayımlamayı hiçbir zaman düşünmedi. Bunu düşünseydi, özellikle ömrünün sonuna doğru, vakit ve parası olduğu sırada, [...] oyunlarını bastırma zahmetine katlanırdı” (84). Fakat Shakespeare’in oyunlarını kendisinin bastırmadığı, iki arkadaşının girişimiyle oyunların yazılı hale getirildiği bilinmektedir. Sıkı bir denetime, tiyatro oyununun birebir olarak metne çevrilmesine gerek duymadığı içindir ki, baskılar arasında farklılıklar bulunmaktadır.

Shakespeare oyunlarını sadece okunma amacına yönelik olarak çevirmek ve sahnelemeye yönelik bir metin (*performance text*) ortaya çıkarmamak çevirmenin tercihin kalmıştır. Fakat kaynak metnin amacı sahnelenmek olduğuna göre bu amacı göz ardı etmemek yerinde olacaktır. Benzer hatayı bu çözümlemede yinelemek çeviri çözümlemelerinin güvenilirliğini tehlikeye atacaktır, çünkü eldeki veriler, çeviri sürecinde Can Yücel’in metinlerin sahnelenme amacının ayırımında olduğunu kanıtlamaktadır.

Can Yücel’in ilk Shakespeare çevirisi olan *Bahar Noktası* (*A Midsummer Night’s Dream*) 1981 yılında Tepebaşı Dram Tiyatrosu’nun isteği üzerine ortaya çıkmıştır. Başar Sabuncu’nun *Bahar Noktası* için kaleme aldığı “‘Bahar Noktası’nda Şenlikli Direniş” başlıklı giriş yazısında “Can Yücel’in Shakespeare’i o tadına doyum olmaz ‘Türkçe söyleyişi’, Dragos buluşmalarımızda bölüm bölüm oluştu; ‘belli’ bir sahneleme için, önceden belirlenmiş—günümüzün moda deyişiyle—bir ‘konsept’ uyarınca” (11) diyerek oyunun çeviri sürecine de açıklık getirir. İleride daha ayrıntılı olarak ele alınacak olmakla birlikte, bu ifadede Can Yücel’in çeviriyi sadece sahnelenme ölçütlerini göz önünde bulundurarak değil aynı zamanda tiyatro çevirilerinde olması gereken bir özellik olarak kabul edilen “çevirmen-yönetmen işbirliği” içinde, üstelik kendisinden istenilen belirli bir yoruma uygun olarak çevirdiğini göstermektedir.

Hamlet çevirisi için böyle bir giriş metni yoktur, fakat kaynak metin ile erek metin arasındaki yapılan genel bir karşılaştırma bu konuda bir ipucu sağlamaktadır. Kaynak metne yazılan giriş yazısında yayıncı, söz konusu *Hamlet* metnini oluştururken hem quartonun hem de Folio'nun incelediklerini, quartoda yer aldığı halde Folio'da basılmayan bölümleri köşeli parantez içinde yer verdiklerini belirtir, “böylece okuyucu sahneleme için yapılan kısaltmaları görebilir” (21). Sahneleme sırasında metinden çıkarıldığı söylenen bölümlerin bir bölümü, Can Yücel'in çevirisinde de yer almamaktadır. Yücel'in *Hamlet* çevirisine dayanan bir oyunun ilk kez ne zaman sahnelendiği saptanamamış olmakla birlikte, mesela 20 Eylül 2004 tarihli *Evrensel* gazetesinde yer alan “Ankara'da Ekin Rüzgarı Esecek” başlıklı habere göre Ankara Ekin Tiyatrosu, Sabahattin Eyüboğlu ve Can Yücel çevirilerine dayanan bir *Hamlet* ile sezonu açar.

Fırtına'nın metninde sahnelemeye yönelik böyle eksiltmeler ya da yönetmen-çevirmen işbirliğini ortaya koyan herhangi bir yazı bulunmadığı için elimizde somut saptamalar bulunmamaktadır. Fakat Tiyatro Boğaziçi'nin internet sayfasında verilen bilgiye göre 1997 yılında topluluk tarafından sahnelenen *Fırtına* oyunu aynı yıl Avni Dilligil Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Bu başarı, erek metnin sahnelenebilirliğinin kanıtı ve çevirinin başarısı olarak kabul edilebilir.

Bütün bunlara ek olarak Can Yücel, Suat Karantay ile *Metis Çeviri Dergisi* için yaptığı söyleşinin bir bölümünde tiyatro çevirisi konusundaki düşüncelerini dile getirir ve oyunları sahnelenmeleri için çevirdiğini belirtir (15-8), fakat çeviri çözümlemesi sırasında “çevirmenin başlangıç ilkeleri” olarak daha ayrıntılı biçimde ele alınacağı için burada sadece bu kadar değinilecektir.

Bu veriler, bu tezin konusunu oluşturan oyunların erek metinde görülen deyiş kaydırmaların yorumlanmasında tiyatro çevirisi için öngörülen ve yer yer yazınsal metin

çevirilerine göre daha esnek ölçütlerin de göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılmaktadır.

Susan Bassnett-McGuire, “Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi için Yöntemler ve Stratejiler” başlıklı yazısında, tiyatro metni çevirmeninin diğer çevirmenlerden farklı bir zorlukla karşı karşıya olduğunu belirtir (33). Bu zorluk, oyun metnlerinin çevrilme sürecinin belli bir kaynak metni erek dile aktarmaktan ibaret olmamasından kaynaklanır. Bu özel alanın çevirmeni, metinde yazılı olan dilsel birimlerin yanı sıra bir dizi başka kodu da erek metne aktarmak durumundadır. Oyun metni, konuşmalar ve sahne talimatlarından oluştuğu için biçim sorununun yanı sıra konuşma ritmi sorunu, günlük dil kullanımı, toplumsal konum, toplumsal bağlam, ton gibi değişiklikler de çeviriye yansıtılmalıdır (35).

Bassnett-McGuire, bu alanda kullanılan çeviri stratejilerinin zaman içinde büyük farklılıklar gösterdiğini kabul etmekle birlikte, bu stratejileri beş başlık altında toplar (35-6). “Tiyatro metni bir yazın yapıtı olarak ele almak” olarak tanımlanan ilk strateji, genellikle üstü kapalı bir “kaynak metne sadakat” anlayışını alt metin olarak barındırmaktadır. Kaynak yazın dizgesindeki bir yazarın bütün oyunlarının sahnelenmek değil, yayımlanmak / okunmak amacıyla yapıldığı durumlarda bu yöntem benimsenir (35). Örnek olarak, Bülent Bozkurt’un çevirilerinin daha çok böyle bir amacı gözettiği söylenebilir.

“Kaynak dilin ekinsel bağlamını çerçeve olarak kullanmak” olarak adlandırılan ikinci stratejide, kaynak dil ve kültür dizgesine ait kalıplaşmış ifadeler kullanılarak gülünç bir çerçeve oluşturulur. Genellikle bu tür bir strateji sonunda, kaynak metin ile çeviri arasında kayda değer bir ideolojik kayma söz konusu olur. Susan Bassnett-McGuire, örnek olarak Dario Fo’nun *Bir Anarşistin Rastlantısal Ölümü* adlı oyunun İngilizce çevrimini gösterir. Erek metinde oyun, polisin ve güç çevrelerinin

yoğlaşmasının sert bir eleştirisi olmaktan çıkıp İtalyanların ve güç odaklarının garipliklerini anlatır hale gelir (35).

“‘Sahnelenebilirlik’ özelliğini çevirmek” ise genellikle yeniden üretilecek metnin gösterim boyutunun da çeviri sürecinde dikkate alınmasıdır. Fakat ‘sahnelenebilirlik’ kavramının muğlaklığı nedeniyle, strateji kesin ifadeyle tanımlanamaz. Kaynak dildeki yöresel söyleyişleri amaç dilde de benzer söyleyişlerle karşılamak, kültürel ve dilsel bağlama aşırı derecede bağlı bölümleri çıkarmak gibi özellikler bu stratejiye aittir (35-6). Bu strateji, ayrıntılı biçimde görülecek olmakla birlikte, Can Yücel’in oyunların çevirisinde benimsediği temel stratejidir.

Dördüncü strateji “kaynak dilde koşuk tiyatronun değişik seçeneklerle yaratılması”dır. Koşuk tiyatrolarda kaynak metnin manzum biçimleri erek dile aktarılmadığında, erek dildeki koşuk biçimlerinden yararlanılır. Son strateji ise “ortak çeviri” yapmaktır. En az iki kişinin oluşturduğu ortak çevirinin tarafları kaynak ve erek metni anadil düzeyinde bilen iki kişi ya da yapıtı sahneleyecek yönetmen ve / veya oyuncu(lar) olabilir (36). Bu yöntemde çevirmen, tiyatro için oyun üreten birine dönüşür ve yazılı metin üzerinde sahnenebilirliği gösterme çabası ortadan kalkar. Çevirmen yazılı ve sözlü dil oluşumuna aynı anda katılmış olur. Susan Bassnett-McGuire, bu yöntemin bütün stratejiler arasında en iyi sonucu veren olduğunu söyler.

Susan Bassnett-McGuire, göz önünde bulundurulması gereken birçok etken olduğu için tiyatro çevirisinin imkânsız bir edim olarak görüldüğünü belirtir. Çevirmenlerin de zaman zaman kaynak metnin bir “çeşitleme”sini ya da “uyarlama”sını ürettiklerini yolundaki beyanları, Bassnett-McGuire’a göre işleri daha da karıştırır. Sadık kalınması gereken bir ideal metin göndermesini örtük biçimde dile getiren bu adlandırmalar artık bir kenara bırakılmalıdır (37). Bassnett-McGuire’ın bu konudaki tespiti oldukça yerindedir, öyle ki Suat Karantay’ın kendisiyle yaptığı söyleşide Can

Yücel, çevirilerini savunabilmek için benzer bir açıklamada bulunur, tiyatro çevirilerini “uyarlama” olarak adlandırır. Suat Karantay’ın “Peki efendim, o zaman neden uyarlama diye nitelendirmiyorsunuz oyun çevirilerinizi?” sorusu üzerine, Can Yücel “Uyarlama yapıyoruz. Tercüme ediyorum diye bir şey söylemiyorum” diye cevap verir (16).

Ne ki Susan Bassnett-Guire’ın önerisi, tiyatro metinlerini “yeniden yaratım” olarak ele almak, dolayısıyla çeviri, uyarlama gibi farklılaştırmaları tek bir çatı altında toplamaktır. Çevirinin “yeniden yazma” edimi olduğu konusunda André Lefevere ile aynı kanıda olan Bassnett-McGuire’ın görüşlerini dayandırdığı Luigi Piradello çevirmenin kaynak dil yazarının metnine kendi biçimini ve yorumunu mutlaka kattığını, dolayısıyla “sadık” bir çevirinin söz konusu olmadığını ileri sürer (37). Fakat yine de yaratıcı çevirinin gelişebilmesine izin verilmesi gerektiğini düşünür, çünkü ancak bu biçimde hem mesela Shakespeare gibi bir Rönesans dönemi yazarının özgün metninin çevirisi, hem de kendi içinde tam bir erek kültür—örnek olarak İtalyan ya da Rus—yapıtı sayılan metinler ortaya koyulabilir (37-8).

Susan Bassnett’in tiyatro metinleri için önerilen çeşitleme, uyarlama, çeviri ayrımını bir kenara bırakma önerisi bu tezde de kabul edilen görüştür. Sonuç itibariyle ortaya çıkan metin her halükarda hem “çeviri” hem de “yeniden üretilmiş” bir metindir. Dolayısıyla Can Yücel’in sözlerine rağmen, Can Yücel’in kaleme aldığı metinler “yeniden yazılan”, ama aynı zamanda çevrilen Shakespeare metinleri olarak kabul edilmektedir.

D. Raymond van den Broeck: Bir Çözümleme Modeli

Raymond van den Broeck, “Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of Its Analytic Function” (Çeviri Eleştirisine Yeni Bir Bakış: Çevri Eleştirisinin

Analitik İşlevi Üzerine Bir Model) başlıklı yazısında çeviri edimi ve çözümlemesinde değer yargılarının önemli bir rol oynadığını kabul etmekle birlikte, bunun sistemli bir betimleyici çeviri çalışmasının önünde engel oluşturmadığını, böyle bir durumda da eleştirinin nesnel kabul edilebileceğini ileri sürer (54-56). Bu görüşten hareketle çeviri çalışmalarında ortaya atılan ve kabul gören bazı kavramları bir araya getirerek nesnel bir çözümleme dizgesi ortaya atar. Bu çalışmaya konulan erek metinlerin, tezin sorunsalına uygun olduğu için bu yöntem ile çözümlenmesine karar verilmiştir.

Raymond van den Broeck, üç aşamadan oluşan bu yöntemde “yeterlilik” (*adequacy*), “deyiş kaydırma”, “betikbirim” (*texteme*)² kavramlarının kullanılmasını önerir. Eleştiri yönteminde ilk adımı kaynak ve erek metnin karşılaştırmalı çözümlemesi oluşturur. Bu karşılaştırmaya sadece metindeki yapılar değil, aynı zamanda metinlerin bağlı oldukları yazınsal dizgeler de dâhil edilmelidir. Eleştirmen, çevirmenin poetikasının yanı sıra metnin alıcısı olarak öngörülen özel hedef kitleyi dikkate almalı, çevirmenin kullandığı çeviri yöntemini ve bu yöntemin işlerlik kazanması için izlediği politikaları, yaptığı tercihleri irdelemelidir. İrdelemenin ortaya koyduklarına getireceği eleştirel yorumlar, bizi çözümleme sonucuna ulaştıracaktır (56).

Bu yöntemin ilk aşaması olan karşılaştırmalı çözümlemede, kaynak ve erek metin arasında kurulan olgusal eşdeğerliğin (*factual equivalence*) düzeyi belirlenir. Olgusal eşdeğerlik ile kast edilen, her iki metnin paylaştıkları işlevsel özelliklerin niceliksel ve niteliksel olarak saptanmasıdır. Çeviri ediminin bir yönünü oluşturan kaynak metin, değişmeyen bir öge olduğu için, karşılaştırmada ister istemez merkeze yerleşecek, çözümlemede öncelik tanınacaktır. Kaynak metin çözümlemesi için Gideon Toury’nin *In Search of a Theory of Translation* (Bir Çeviri Kuramı Arayışı) adlı kitabında önerdiği “yeterlik” (*adequacy*) kavramını kullanılır. “Çeviride yeterlik” /

² N. Berrin Aksoy’un *Geçmişten Günümüze Yazın Çeviri* başlıklı kitabından *texteme* terimi “betikbirim” olarak Türkçeleştirilmektedir (192).

“yeterli çeviri” kavramı, kaynak metnin bütün dizgeleriyle, eksiksiz olarak erek dilde yeniden oluşturulmasıdır. Fakat Toury’e göre kayıplar kaçınılmaz olduğu için, hiçbir çeviri tam anlamıyla “yeterli” olamaz, bunda ötürü kavram aslında varsayımsal bir metniimler. Broeck’in önerisi ise bu varsayımsal metnin karşılaştırmada üçüncü bir metin olarak kullanılması ve âdetâ “kontrol metni” işlevi görmesidir. Bu varsayımsal metnin oluşturulması için kullanılan kaynak metnin, metinsel işleve sahip bütün öğelerine “betikbirim” (*texteme*) adı verilir. Itamar Even-Zohar’dan alıntılanan bu kavram, yazarın “The Textemic Status of Signs in Translation” (Göstergelerin Betikbirim Olarak Çevirideki Konumu) başlıklı yazısında “yazınsal sözdiziminin bir birimi, özgül olarak sınırlı metinsel ilişkilerin bir işlevi” (247) olarak tanımlanır. Broeck, kaynak metnin betikbirimlerin belirlenmesi sırasında dilbilime ve dilbilim-dışı alana ait işlevsel her öğenin saptanması gerektiğini belirtir. Bu çözümlemeye sesler, sözcükler ve sözdizim ile ilgili parçalar; değişik dil kullanımları; retorik, anlatımsal ve şiirsel yapıya ilişkin biçimler ve temaya ilişkin öğeler dâhil edilmelidir (57-8).

Kaynak metnin varsayımsal bir “yeterli çevirisi” için gerekli olan betikbirimler bu şekilde ortaya koyulduktan sonra, kaynak metin ile erek metnin bir karşılaştırması, Anton Popovič’e ait olan ve yukarıda ayrıntılı biçimde ele alınan “deyiş kaydırma” kavramı çerçevesinde yapılmalıdır. Erek metinde zorunlu ve isteğe bağlı olmak üzere iki tür kaydırma söz konudur. Önceki bölümde ayrıntılı biçimde ele alındığı üzere, eleştirmenin asıl dikkate alması gerekenler, erek metnin kültürü, dili vb. tarafından dayatılan zorunlu kaydırmalar değil, çevirmenin normu tarafından belirlenen isteğe bağlı kaydırmalardır. Broeck’in belirttiği üzere ikinci türden kaydırmalar çevirmen tarafından “kabul edilebilir”—diğer bir deyişle erek dizgenin normlarına uygun—bir metin ortaya çıkarma amacıyla yapılabilir. Yine de çevirmenin erek dizgenin normlarını ihlal etmesi, ya da kurallarını yıkması da mümkündür (57).

Karşılaştırmalı çözümleme aşamasında son olarak kaynak metin ile erek metin arasındaki olgusal eşdeğerlik ile yeterli çeviri arasında betikbirimler temel alınarak genel bir karşılaştırma yapılır. Böyle bir karşılaştırma, kaynak metin ile erek metin arasındaki eşdeğerliğin olgusal düzeyinin ya da türünün belirlenmesine olanak tanır (58).

Çözümlemenin ikinci adımında metin yapılarının ardından metin dizgelerinin çözüme geçilir. Broeck'in yöntemi, esas olarak bir çevirinin “yeterli”, “doğru” ya da “başarılı” olup olmadığını ortaya koymayı değil, “nasıl”, “neden” ve “niçin” sorularını yanıtlamayı amaçlamaktadır (58). Betimleyici çeviri çalışmaları çevirmenin normlarını ve seçeneklerini, hangi kısıtlamalar altında çalıştığını, bu koşulların çeviri sürecini ve bu sürecin sonunda ortaya çıkan ürünü nasıl etkilediğini saptamak durumundadır.

Dolayısıyla kaynak metin ve kaynak dilde, kültürde ve toplumda üretilen benzer ve / veya farklı metinlerin dizgesi; erek metin ve okuyucuları; erek metin ve kaynak metnin hem erek dildeki hem de farklı dillerdeki diğer çevirileri vb. arasındaki çoklu ilişkileri irdelemelidir. Bu işlevsel yaklaşım sonucunda metinler ve dizgesel ilişkileri hakkında hüküm verilebilir (58-60).

Çözümlemenin son aşaması, çeviri normlarının eleştiri normlarıyla karşılaştırılması, bu iki norm dizgesinin yorumlanmasıdır. Burada çevirmenin hem kaynak metne ilişkin akademik bilgileri hem de çeviri normlarıyla ilgili kişisel değer yargısı öne çıkmaktadır. Erek metnin kaynak metinle eşdeğerliği konusunda okuyucuyu yönlendirecek olan eleştirmenin yargılarıdır. Fakat eleştirmen kendi başlangıç ilkelerini, çevirmenin başlangıç ilkeleriyle karıştırmamalıdır. Çevirmen, erek metin, erek yazın dizgesine ait özgün bir metinmiş gibi kaleme almış, dolayısıyla söz konusu dizge için “kabul edilebilir” bir metin oluşturmayı amaçlamış olabilir. Bunun tersi olarak, erek metin kaynağına “yeterlik” düzeyinde bağlı kalmak uğruna erek dizgenin estetik normlarına karşı gelebilir veya bunların ortasında bir konumda bulunabilir. Çevirmenin

ilkeleri yeterli biçimde çözümlendiği takdirde, eleştirmenin yorumları nesnel olacaktır (60-1).

Bu görüşlerin ışığında Can Yücel'in erek metinleri ile Shakespeare'in kaynak metinleri karşılaştırmalı olarak çözümlenecektir. Raymond van den Broeck'in önerdiği modele uygun olarak öncelikle kaynak metinler bağlı bulundukları poetika, ideoloji, söylem evreni ve dil açısından ele alınacak, böylece betikbirimler ortaya koyulacaktır. Ardından bu değişmez öğelerde görülen kaydırmalar erek metinde saptanacak, neden ve nasıl kaydırma yapıldığı tanımlanacaktır. Bu bölümde çevirmenin başlangıç ilkelerine ve çevrinin yapıldığı döneme ait dizgelere de değinilecektir. Son olarak çevirilerin erek yazın dizgesi içindeki işlevi yorumlanacaktır.

BÖLÜM II

ÇEVİRİNİN DÖRT DİZGESİ: POETİKA, İDEOLOJİ, DİL VE SÖYLEM EVRENİ

Erek metinlerin kaynak metin ile karşılaştırmalı çözümlemesine geçmeden evvel erek yazın dizgesi içinde Shakespeare'in rolünü ve yerini belirlemek gerekmektedir. Erek dizgede görülen Shakespeare algılarını serimlemek, erek yazın dizge içinde kendine ait bir sesi, dili, üslubu olan Can Yücel'i hem çeviri hem şiir poetikası açısından konumlandırmak ve Shakespeare'in kaynak yazın dizgesi içindeki yerini saptamak çözümleme sırasında çeviriye yöneltilecek “neden” ve “nasıl” sorularının yanıtlanmasına katkıda bulunacaktır.

A. Kaynak Dizgesi İçinde Shakespeare'in Yeri

William Shakespeare'in dâhil olduğu dizgedeki yerini belirlemek, erek metinlerde bu özelliklerin ne derece görüldüğünü saptamak açısından yerinde olacaktır. Paula Gaj Sitarz, *The Curtain Rises* (Perde Açılıyor) başlıklı kitabında Yunan ve Roma dönemindeki kökeninden İngiliz Restorasyon dönemine kadarki tarihini irdeler. Elizabeth dönemi, diğer bir ifadeyle Shakespeare'in de yaşadığı dönem, İngiliz tiyatrosu açısından önemli gelişmelere sahne olmuştur. Kraliçe

Elizabeth'in ortaçağa ait dini oyunları yasaklaması, oyuncularını ve tiyatrolarını Püritanlar'a karşı koruması ve maddi-manevi desteğini hep sürdürmesi, tiyatroların din dışı konulara yönelmelerini sağlamıştır (71). Böylece İngiliz oyun yazarları İtalyan Rönesans'sının gün ışığına çıkardığı eski Yunan ve Roma çalışmalarına yönelir ve dönemin tiyatro seyircisinin hemen her konuda oyun yazılması yönündeki talebini karşılamaya çalışırlar. Oyunlarını böyle bir tiyatro ortamında yazan Shakespeare de hemen her konuda ve türde—trajedi, komedi ve iki özelliği de yapısında barındıran “romance”lar—tiyatro oyunu kaleme almıştır. Elizabeth döneminin tiyatro seyircisi, yeni öyküler değil, yeniden yorumlanmış eski öyküler seyretmeyi tercih etmektedir. Önemli olan yeni yazarın o öyküye kattığı yorumdur (80). Konu seçiminde eski kaynakları tercih eden Shakespeare'in oyunları da birkaç kaynaktan beslenmektedir. Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*'da (İngiliz Edebiyatının Oxford Tarafından Yazılan Kısa Tarihi), Shakespeare'in oyunları ile çağdaşları Kyd ve Marlowe'un oyunları arasındaki simbiyotik ilişkiye dikkat çeker. Shakespeare'in beslendiği kaynaklardan biri bu metinlerdir (151). Shakespeare'in oyunlarının beslendiği bir kaynak da İngiliz tarihi ve edebi geleneğidir. Yakın dönem İngiliz tarihinin kurulması, mitler ve halk anlatılarının bir kere daha keşfedilerek yeniden kullanılması gibi Tudor dönemi tarihçilerinin de yoğunlaştıkları konular, Shakespeare oyunlarında kendilerine yer bulur. Bu nedenle, Shakespeare ulusal bilincin oluşturulmasında ve gelecek tiyatro metinlerinin doğuşuna da zemin hazırlayan bir biçimin kurulmasında rol oynayan ana figür olarak görülür (152). Trajedilerinde insanın ölümlülüğüne yaptığı dramatik vurgu, İngiltere'de ve Avrupa'da döneme hâkim olan şiddetin bir yansıması olarak kabul edilebilir (156).

Paula Gaj Sitarz'ın belirttiği gibi, Shakespeare'in oyunları klasik dönemin kurgu anlayışıyla örtüşmez. Klasik tiyatro için öngörülen zaman-mekân-olay birliği, Shakespeare'in oyunlarında görülmez (80). Yan planların zenginliği oyunun tek kişi üzerine kurulmasını engeller ve böylece seyircinin ilgisini her zaman oyuna yöneltmeyi bilir.

Shakespeare oyunlarında kişi kadrosu kalabalıktır; her çeşit insan Shakespeare'in sahnesinde kendine yer bulur. Oyun direktifleri olmadığı için, oyuncular sahnede serbesttir ve karakter sahnede yaratılır. Ayrıca Shakespeare'in oyunları okunmak değil oynanmak için yazılır (80). Çatışma ve duygu yüklü olan oyunlarını sarsıcı bir şiirsel dille ortaya çıkarır.

Robert M. Adams, *The Land and Literature of England* (İngiltere'nin Vatanı ve Edebiyatı) adlı kitabında, önemli Fransız eleştirmenlerin Shakespeare'i “görgüsüz ve dikkatsiz bir barbar” olarak nitelendirdiklerini belirtir (190). Adams'a göre bu yorum, Shakespeare oyunlarının temel özelliği ile Fransız eleştirmenlerinin poetika anlayışlarına—iyi bir oyunu belirleyen ölçütlerin—paralel olmamasından kaynaklanır. Shakespeare'in oyunları, Fransız eleştirmenlerin beklediği biçimsel anlamda bütünlüklü bir yapıdan ziyade, anlam bütünlüğüne dayalı bir biçime sahiptir. Adams, Shakespeare'in oyunların yapısının başarısını tek kelimeyle “psikolojik” sözüyle niteler. Adams'a göre oyunlarda yaratılan uyum, okuyucudan / seyirciden bağımsız nesnel bir eylem yapısıyla değil, okuyucunun / seyircinin tepkisiyle tanımlanır (190). Bu ifadeden hareketle, okuyucusuna / seyircisine yabancı duran, onlar tarafından tam anlamıyla anlaşılmayan bir Shakespeare oyununun eksik kalacağını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu oyunların çevirisi söz konusu olduğunda, okuyucu / seyirci ile oyun arasında etkileşimi sağlamak zorunlu hale gelmektedir.

Can Yücel, *Fırtına* için yazdığı önsözde bu şiirsel dilin özellikleri üzerinde durur. Shakespeare, oyunlarını *blank verse* (serbest vezin) ile yazar. Shakespeare ve Marlowe'dan önce, bu vezin iki heceli olan beş ayaklı mısralarla kurulur. Vurgu ikinci hecenin üzerindedir ve her mısranın sonunda (uzun ya da kısa) bir duraklama vardır. Bu nedenle *endstopt* (sonu duraklı) olarak da bilinir (14). Anlam, her mısra ya da beytin sonunda tamamlanır. Oysa Marlowe ve Shakespeare yaptıkları değişikliklerle bu vezni, konuşma diline çok daha uygun bir biçime sokmuşlardır. İkinci hece üzerindeki vurgular zayıflar ve zaman zaman vurgu birinci heceye kayar. İki hece kuralı ihlal edilip fazladan hece kullanılır ve mısra sonundaki duraklama kaldırılır. Böylece mısranın tek düzeliği giderilmiş, daha akıcı bir konuşma dili elde edilmiş olur. Ayrıca anlamın beyit sonunda tamamlanmasından vazgeçilerek, takip eden mısralara sarkması söz konusu olur (14-5).

Minâ Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında Shakespeare çağının tiyatro ve sahneleme anlayışına ilişkin bilgiler verir. O dönemde tiyatrolar bin ile iki bin arasında seyirci alabilen, yuvarlak ya da sekiz köşeli yapılardır ve seyircilerin birçoğu oyunu ayakta izler (76). Bin ile iki bin kişilik bu seyirci topluluğunda en zengininden en yoksuluna, en eğitimlisinden, en cahiline kadar farklı toplumsal tabakalardan kişiler bulunur (81). Seyirci ve oyun arasında sıkı bir etkileşim vardır. Seyirci heyecanlandığında, üzüldüğünde ya da oyununun bir bölümünü beğenmediğinde tepkisini ortaya koymaktan, oyuna müdahale etmekten çekinmez. Bu nedenle Shakespeare'in oyunlarını kaleme alırken seyircisinin niteliğini ve seyirci topluluğunu oluşturan farklı toplumsal sınıfları göz ardı etmesi mümkün görünmemektedir. Hem sarayda hem halka açık tiyatrolarda sahnelenen Shakespeare oyunları her iki kesime de seslenen nitelikleri bünyesinde barındırmaktadır. bu niteliklerin sadece seçkin azınlığa hitap eden bölümünü dikkate alıp, çoğunluğa,

kitleye hitap eden bölümlerini yok saymak seçkin bir tutum olmanın ötesinde, oyunların özünü çarpıtılması anlamına da gelir.

Şu halde Shakespeare hem saraya hem sokağa seslenebilen bir tiyatro kurmayı başarmıştır. Özgün konular üretmek yerine, Yunan ve Roma kaynakları da olmak üzere halihazırdaki konuları kullanan Shakespeare için önemli olan, ona kendi yorumunu katmasıdır. Bir anlamda Shakespeare, bu eski kaynakların İngilizce ve Shakespeare’ce söyleyenidir. Bu konumu kendi metinlerini Türkçe söyleyen Can Yücel ile paralellik göstermektedir. Yaşadığı dönemde oyunlarını bastırmayan Shakespeare için önemli olanın okunmak değil, izlenmek olduğu açıktır. Sahne direktifi vermemesi, oyuncularını sahnede özgür bırakması metnine ilişkin muhafazakar, korumacı ve yüceltici bir tavrı olmadığını da göstermektedir. Dolayısıyla Shakespeare’i Türkçe söylemek, karakterlerini bu dizgeye uygun olarak biçimlendirmek, ihanet değil olması gerekendir.

B. Erek Yazın Dizgesi İçinde Shakespeare’in Rolü ve Alımlanışı

William Shakespeare, etkisi ülkesinin bu derece dışına yayılan nâdir yazarlardandır. Avrupa’dan Çin’e, sömürge devletlerden ulus devletlere edebiyat tarihi boyunca hemen hemen her mekânda karşımıza çıkmakta, ortaya atılan yeni sosyal bilimler ve edebiyat kuramları çerçevesinde onun yapıtları da mutlaka incelenmektedir. Dil bağlamında bu kadar farklı topluluklara nüfuz ettiği için, Shakespeare ile en çok karşılaşılan alanlardan biri de çeviri çalışmaları olmaktadır. Çeviri kuramları üzerine yazılmış neredeyse bütün kitaplarda Shakespeare’in adı geçerken, sadece Shakespeare çevirisine ayrılmış çalışmalar da bulunmaktadır. Türk yazın dizgesi de Shakespeare’in bu etkisinden payına düşeni almıştır. Dolayısıyla

Can Yücel çevirilerine kadarki sürede Shakespeare'in Türkçe yazın dizgesi ile ilişkisini irdelemek ve çevirilerinin etkilerini çözümlemek yerinde olacaktır.

Susan Bassnett, *Shakespeare: The Elizabethan Plays* (Shakespeare: Elizabeth Dönemi Oyunları) adlı kitabında Shakespeare yorumlarının birbirinden bu derece farklılaşmasının ardındaki nedeni anlayabilmek için Shakespeare düşüncesinin “evrensel önemi”ne dair yanıltıcı ve bu kavramla ortaya koyulmaya çalışıldan—evrensellikten—daha derin meseleleri gizleyen klasik savların göz ardı edilmesi gerektiğini belirtir. Bu klasik savların yerine, tarihin çeşitli dönemlerinde Shakespeare oyunlarına nasıl tepkiler verildiği, farklı toplumsal ve tarihsel bağlamlarda Shakespeare'in görünümünün nasıl oluşturulduğu, nasıl değişiklikler gösterdiği irdelenmelidir (1). Shakespeare'in yapıtlarının İngiliz kültürü ve yazını için bir kutsal metne dönüştüğünü belirten Bassnett, İngilizce dışındaki diller için bu durumun geçerli olmadığına dikkat çeker. Shakespeare çevirilerinde oyunlar zincirlerinden kurtulur ve oyunlara içkin olan enerji açığa çıkarak geleneğinde bulunan deneysellik başat hale gelir (4).

Bassnett'in Shakespeare'in kutsallığına ve doğasında bulunan deneyselliğin çeviride ortaya çıktığına ilişkin yorumları Shakespeare'in Türkçe edebiyat dizgesi içindeki konumu yorumlanması bağlamında önemlidir. Bu bölüm içinde ayrıntılı biçimde ele alınacağı üzere, Shakespeare Türkçe edebiyat bağlamında hem kutsal hem de deneysel tiyatro konumuna sahiptir. Kültür alanında izlenen politikalar sonucu cumhuriyet projesinin ithal yüceltilmiş metinler listesinde, dolayısıyla kurulmak istenen kültürel anlayışın kaynağı konumunda olan Shakespeare,—çeviri metinler olmalarına rağmen—İngiltere'dekine benzer tavırla kutsanmış ve dokunulmaz kabul edilmiştir. Bassnett'in vurguladığı deneysellik, farklı tezahürler ve dinamik yapı ise ancak Can Yücel'in çevirilerinde ortaya çıkmıştır. Ancak Can

Yücel'in çevirileri klasik yorumların ötesine geçip yüceltilmiş bir metni erek kültüre yakınlaştırdığı ve çeviride cesur adımlar atmaktan kaçınmadığı için bu kadar tepki görmüştür.

İnci Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri* adlı kitabında dönemin edebiyatçılarının, Avrupa edebiyatının diğer yazarları gibi Shakespeare'i de Fransızca aracılığıyla tanıdığını belirtir (2). Shakespeare oyunları ilk olarak Ermeniler ve Rumlar tarafından 1840'lı yıllarda sahnelemişlerdir (14). Türkçe'deki ilk Shakespeare oyunu ise 1876 yılında Hasan Bedrettin ve Manastırlı Mehmed Rifat'ın Ducis'in Fransızca uyarlamasından yaptıkları çeviridir. Shakespeare'in soneleri de yine bu yıllarda çevrilmiştir. 1885'te Muallim Naci sekiz sonesini, 1887-1888'de Mehmet Nâdir 41 sonesini çevirmiştir (24-5). Bu dönemde yapılan çeviriler, dönemin yazın dizgesinin biçimlenmesinde de etkili olmuştur. İnci Enginün, kitabında birçok yazarın yapıtında görülen Shakespeare etkisini ayrıntılı biçimde sergiler. Özellikle Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit'in romanlarında ve tiyatro oyunlarında Shakespeare etkileri görülmektedir. Enginün'e göre, Mehmed Nâdir'in yaptığı çeviriler sayesinde Türkçe'ye aktarılan Shakespeare imgeleri, *Servet-i Fünûn* üslûbunun hazırlayıcısı olmuştur (252). Enginün'ün saptamasına göre Shakespeare, dönemine edebiyatına hâkim olan Fransız edebiyatı etkisine karşı bir denge unsuru oluşturur ve "Türk edebiyatına kendi havasını sokar" (254). Dolayısıyla yeni türlerle, yeni imgelerle tanışmakta olan Türk edebiyatının yararlandığı kaynaklardan birinin de Shakespeare yapıtları olduğunu söylemek mümkündür.

Jale Parla, "Tanzimat'ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlerle Çevrilmesi" başlıklı yazısında çevirileri farklı bir bakış açısıyla yorumlar. Tanzimat dönemi yazarlarının reformcu çabalarının "en ödün vermez bir idealizm içinde dile

getirilen güçlü ümmet bağları ve normlarına sahip, kusursuz bir toplumu gerçekleştirmeye yönelik” (23) olduğunu belirten Parla’ya göre, Tanzimat dönemindeki Shakespeare çevirileri yukarıda çerçevesi çizilen epistemolojik yapıya ve Osmanlı kültürüne uyarlanarak yapılmıştır. Dolayısıyla özgün metinde soyuttan somuta doğru (mesela *Hamlet*’te mesaj öbür dünyadan bu dünyaya gönderilir) uzanan düşünce silsilesinin çevirilerde ve uyarlamalarda tersine çevrildiği ve şiirsel dilin, soyut idealist bir dile dönüştüğü gözlemlenir (24). Dönemin ideolojisinin bu çeviriler üzerindeki yoğun etkisi görülmekle birlikte, Türkiye’deki siyasal, toplumsal yapı ve şartlar ile Shakespeare arasındaki yakın ilişki bununla sınırlı kalmamaktadır.

Şehnaz Tahir Gürçağlar, “Tercüme Bürosu Nasıl Doğdu, Birinci Türk Neşriyat Kongresi ve Çeviri Planlaması” başlıklı yazısında Cumhuriyet sonrası dönemde çeviri faaliyetine yüklenen misyonu tanımlar. Tercüme Bürosu, Avrupa edebiyatının “hümanist kültürüne” ait metinleri Türkçe’ye kazandırmak ve bu ithal yüceltilmiş yapıtlardan hareketle ulusal bir kültür ve ulusal bir edebiyat repertuarı oluşturmak amacıyla kurulur. Maarif Vekili Hasan Âli Yücel toplantıda bu amacı şöyle açıklar:

Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medeni dünyanın eski ve yeni fikir mahsüllerini kendi diline çevirmek ve alemin duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek mecburiyetindedir. Bu mecburiyet, bizi geniş bir terceme seferberliğine davet ediyor.

(Alıntılayan Gürçağlar 51)

Hatta Tercüme Encümeni, “listedeki eserler arasında, ümanist kültüre taalluklu olanlara bilhassa ehemmiyet verilmesi”ni (alıntılayan Gürçağlar 54) ister. Bu ifadelerde kast edilen “hümanist metinler” aslında Rönesans dönemine ait yapıtlardır.

Yapılacak olan çevirilere hem kaynak metne sadakat, hem de erek dile uygunluk normu getirilir. Böylece çevirinin, yukarıda belirlenen iki işlevi, “eğitme” ve “dönüştürme” işlevini yerine getirmesi hedeflenir (54-6). Gürçağlar’ın yaptığı saptama, İnci Enginün’ün Tanzimat dönemi için yaptığı saptamayla bir anlamda paraleldir. Tanzimat döneminde gelenekten farklı bir edebiyatın kuruluşu için seçilen imgelerde, konularda, biçimde vb. etkili olan Shakespeare, Cumhuriyet sonrası dönemde, etkilemenin ötesine geçerek oluşturulacak ulusal kültürün ve edebiyatın kaynaklarından biri konumuna getirilmiştir. Bu konumun Shakespeare oyunlarına bir anlamda kutsallık ve dokunulmazlık attettiği savlanabilir. Bu nedenle, değiştirilmeden oynanması, sadece özüne değil, sözüne ve biçimine de sadık kalınması şartı çeviriler de aranmıştır.

Shakespeare oyunlarının, Türk edebiyatı, toplumu ve kültürü açısından sadece “çevrilen” değil, aynı zamanda “etkileyen” bir metin olduğu açıktır. Cumhuriyet sonrası dönemde böyle bir metnin çevirisinde geçerli olacak normlar da rastlantıya bırakılmamış, Tercüme Bürosu döneminde hem kaynak metne sadakat hem de erek dilde akıcılık şartı getirilmiştir.

O yıllarda uygulamaya koyulan kültür planının başındaki ismin Can Yücel’in babası Hasan Âli Yücel, Can Yücel’in edebiyat öğretmeninin Tercüme Bürosu başkanı Nurullah Ataç, Tercüme Bürosu’nda görevli Sabahattin Eyüboğlu’nun aile dostu olduğu dikkate alındığında Can Yücel’in Shakespeare çevirilerindeki belirleyici normların bu dizgeye dâhil olmak ya da muhalefet olmak bağlamında da sorgulanması gerekir. Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Döneminde Çeviri Anlayışları” adlı yazısında bu döneme Gürçağlar’dan farklı olarak kurumlar üzerinden değil, kişiler üzerinden bir yorum getirir. Yazının bu çalışmanın sorunsalı açısından en önemli saptaması, Can Yücel’in Nurullah Ataç-Sabahattin Eyüboğlu

çeviri anlayışı çizgisinin “en uç örneği” (274) olarak konumlandırılmasıdır. Aksoy’a göre Can Yücel, Ataç ve Eyüboğlu’nun getirdiği çevirinin “çeviri kokmaması” ilkesini aşp “Türkçe söylemek” yöntemine dönüştürmüştür (275-6). Bülent Aksoy’un bu saptamasından hareketle—ileriki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacak olmakla beraber—şiirleri ve çevirileriyle genel olarak hâkim dizgeyi kırmayı hedefleyen, siyasi tavrı ve dil kullanımıyla hâkim olana muhalif kalan Can Yücel’in, bu noktada Cumhuriyet döneminin kültür planlayıcılarıyla—belirli bir dönemin hâkim poetikasıyla—aynı konumu paylaştığı söylenebilir. Cumhuriyet dönemi kültür hareketinin en etkili döneminde, ifade yerindeyse bu anlayışın “tedris-i rahlesi”nden geçen Can Yücel’in muhalifliğinin çeviri anlayışı noktasında—Türkçe söylemek—kırılması anlaşılırdır. Fakat Shakespeare yorumu söz konusu olduğunda, Can Yücel muhalif tavrını sürdürmeye devam eder. Çevirilerinde, Shakespeare’i kutsal bir metin olarak kabul ederek sadece biçimsel özelliklerini gözetmeye ve Shakespeare’in iletisine sadık kalmaya karşı çıkar. Can Yücel, çevirilerinde Shakespeare’i kendi anlamlandırmasıyla yoğrulduğu gibi, bu yorumun gerektirdiği söyleyişlere—tepki çekeceğini bile bile—metinde yer vermekten de kaçınmaz.

Bu çıkarımlara ek olarak, Shakespeare oyunlarının erek kültür için nasıl alımlandığı sorusu cevaplanmalıdır. Daha net bir ifadeyle, erek kültüre göre “Shakespeare kim için ve nasıl yazar?”.

Bu soruya şöyle bir cevap verilebilir: On altıncı yüzyılda “Kralın Adamları” unvanını almış, dolayısıyla kraliyet ailesi tarafından korunan ve kollanan, sarayda oyunlar sahneleyen bir tiyatro topluluğunun üyesi / ortağı / yazarı olarak Shakespeare, toplumun yüksek kesimi için ve onlara uygun seçkin bir dille yazar. Nitekim Nüvit Özdoğru, *Oyun* dergisinde yayımlanan “Shakespeare’e Saygı” başlıklı yazısında Sabahattin Eyüboğlu’nun *Macbeth* çevirisini tam da bu nedenle ağır dille

eleştirir ³. Bu eleştiriye cevap olarak kaleme aldığı aynı başlıklı yazısında Sabahattin Eyüboğlu, cümle / sözcük seçimlerinin ötesinde Shakespeare algısını öne çıkararak çevirisini savunur. Eyüboğlu'na göre, Nüvit Özdoğru'nun çeviriye yönettiği eleştiriler Shakespeare'i bir saray şairi, kibar çevre mensubu olarak görmesinden kaynaklanır (184). Nüvit Özdoğru'nun Shakespeare'i “kral ve kraliçelere toz kondurmaz, [...] kralları her zaman kral gibi, kraliçeleri her zaman kraliçe gibi konuşturur” (185).

Sabahattin Eyüboğlu'nun Shakespeare'i ise bundan bambaşka bir portre çizmektedir. Eyüboğlu'na göre Shakespeare, saray için değil saraya karşı yazmış bir halk şairidir. Oyunlarında halkın dili, zaman zaman en kaba biçimiyle kullanmaktan çekinmez. Shakespeare, hümanist düşüncenin kabul görmesinden önce “tragedya ile komedyayı birbirine karıştıracak kadar kültürsüz bir *avam* sanatçısı” olarak küçümsenmiştir (vurgu Eyüboğlu'na ait, 185). Oyunlarında saray çevresini olumlamak yerine, özellikle sarayda dönen dolapları, soyluların soysuz yüzünü, rütbe sahiplerinin “aşağılıklarını” göstermeyi seçmiştir. Dolayısıyla Eyüboğlu'nun Shakespeare'inde krallar ve kraliçeler küfredebilir, “avam”a ait dille konuşabilir. Dahası Shakespeare, Nüvit Özdoğru'nun “ucuz melodram” (186) olarak adlandırdığı tiyatroyu yapmaktan çekinmemiş, aksine böyle bir tiyatrodan bir klasik çıkarmayı başarmıştır. Bütün bu alımlayış farklılığından dolayı Nüvit Özdoğru, Sabahattin Eyüboğlu'nun metnini “yanlış” ve “eksik” bulurken (189), Sabahattin Eyüboğlu ise Nüvit Özdoğru'yu Shakespeare'i insanlık tarihine doğru biçimde yerleştirememekle suçlar (185).

Kim haklı sorusunun cevabını aramak, çalışmanın alanına girmemekle birlikte bu yazı Türkiye'de Shakespeare'in alımlanışında iki farklı görüşün söz

³ *Oyun* dergisinin söz konusu tarihli sayısına ve Nüvit Özdoğru'nun eleştiri yazısına ulaşılammıştır. Özdoğru'nun eleştirilerinin belirlenmesinde, Sabahattin Eyüboğlu'nun cevap yazısı kaynak olarak kullanılmıştır.

konusu olduğunu göstermektedir. Zeynep Oral'ın “Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro” adlı yazısındaki, “Şimdi biliyorum, Shakespeare'i ‘kutsal’, ‘tabu’, ‘dokunulmaz’ sayanlar, Can Yücel'in böylesi özgür söylemesine çok kızacaklar” (46) cümlesi bu kutuplaşmaya işaret eden bir başka örnektir.

Başar Sabuncu ise, *A Midsummer Night's Dream*'in çeviri sürecini anlattığı “‘Bahar Noktası’nda Şenlikli Direniş” adlı yazısında Shakespeare'in eleştirel yönü konusunda Sabahattin Eyüboğlu'yla aynı düşüncededir. Sabuncu'ya göre Shakespeare, “‘iktidar kavgalarını konu alan başyapıtlarında bireye, topluma ve tarihsel olgulara acımasız bir nesnellikle bakan, insan duyarlılığı ile ilişkilerini didik didik eden” bir ustadır (11-2).

Shakespeare'i halka yakın konumlandıran tek isim Sabahattin Eyüboğlu değildir. Ülkü Tamer, “‘Bahar Noktası’nda Müzeyyen” başlıklı yazısında lisede bir yıl boyunca Shakespeare dersi aldığını söyler. Başlangıçta Ülkü Tamer'in zihnindeki Shakespeare imgesi, seçkin bir okur ve seyirci kitleleriyle eşleştiren anlayışla benzerdir. Fakat dersi veren öğretmen Prof. MacNeal, aralarında Ülkü Tamer'in de bulunduğu öğrencilerine Shakespeare'in bir halk yazarı olduğu görüşünü aşılır. Tamer'e göre, “Shakespeare bir halk yazarıdır. Önce öyküleriyle, yarattığı serüvenlerin kurgusuyla ilgisini çeker seyircinin” (2)

Fakat yine de “sığ” bir yazar değildir Shakespeare ve her tür seyirciye / okura seslenmeyi bilir: “Dileyen sadece serüvenlerle ilgilenir; dileyen daha derinlere iner; öyküleri, olayları, kişileri, onların davranışlarını, aralarındaki ilişkileri inceler, yorumlar, bunlardan toplumsal, tarihsel, siyasal, ruhbilimsel dersler çıkarır” (2).

Bu Shakespeare algısını paylaşılanlar isimlerden biri de Fatih Özgüven'dir. “Türkçe Söyleyen: Can Yücel” başlıklı yazısında Can Yücel'in çevirilerinin başarısını “tiyatro dilinin, özellikle de Shakespeare dilinin doğası itibariyle ‘avam’

olması gerektiği gerçeğini” kavramasından kaynaklandığını belirtir, çünkü “dil, özellikle sahne gibi yerlerde, yaşanan günün bütün inceliklerine sahip olduğu ölçüde gerçekten ‘konuşuyor’, bize acil bir şey söylüyor” demektir (8). Shakespeare’i “Elizabeth döneminin bir çeşit Gülhane Parkı Konserleri ortamı için yazan bir yazar”, Hamlet’i ise “Meşhurların Hayatları gibi kitaplardan derlenip çatılan” Danimarkalı bunalım bir prens olarak tanımlar (8). Bu tanımlamada Shakespeare’i ve Hamlet’i aşığılamanın ötesinde, “sadeleştirme”, “kutsallığından arındırma” amacı sezilmektedir. Bu anlayışa göre, “popüler” olmakla, “halk için yazmakla” Shakespeare, değerinden bir şey kaybetmez.

Bu yorumlar ışığında Türkçe yazın dizgesi içinde şöyle bir Shakespeare imgesi çıkmaktadır: dâhil olduğu dizgenin hâkim güçleriyle mücadele halinde, eleştiriden kaçınmayan, hem halk dilinde hem halk için konuşan, oynayan, yazan bir Shakespeare. Dolayısıyla Can Yücel metinlerinin de bu imgeye katkısı ya da bu imgeden farklılığı ışığında yorumlanması yerinde olacaktır.

C. Can Yücel’in Çeviri Poetikası

Can Yücel’in “çevirisi poetikası” ya da Raymond van den Broeck’in adlandırmasıyla “çevirmenin başlangıç ilkeleri”, kaynak metin ile erek metin arasındaki farklılıkların, değiş kaydırmaların—özellikle isteğe bağlı kaydırmaların—anlamlandırılması açısından önemlidir. Şair / çevirmen Can Yücel’in kendisiyle yapılan söyleşilerde çeviri poetikasıdan söz etmekte ve çeviri anlayışının ana hatlarını ortaya koymaktadır.

Suat Karantay’ın *Metis Çeviri Dergisi* için yaptığı ve “Can Yücel ile Söyleşi” adıyla yayımlanan yazıda Can Yücel’in çeviri ilkelerine yer verilir. Şiir ve tiyatro

çevirilerinden bahsedilen söyleşide Can Yücel'in her iki türün çevirisi için belirlediği ilkeler bu çalışmanın sorunsalı açısından önemlidir; çünkü Shakespeare oyunları (manzum tiyatro) bu iki türün birleştiği yapıtlardır.

Can Yücel'e göre, şiir söz konusu olduğunda yapılacak olan “ana şiir olayını çevirmek”tir (11). “Ana şiir olayını çevirmek”, diğer bir ifadeyle tek tek birimler yerine şiiri bütün olarak ele alıp bu bütünlüğü erek dile aktarmaktır. Çevireceği şiirde sadece anlamı değil, kafiye, görsel yapıyı da dikkate alan ve bu bütünlüğü aktarmaya çalışan Can Yücel'e göre, aksi yaklaşımlar, şiirin “bir nevi İncil”miş” gibi ele alınması, şiirin elden kaçıp gitmesine neden olur. Bu yorumdaki “İncil gibi” (11) ifadesi dikkat çekicidir. Bu ifadeden hareketle Can Yücel'in şiirin kutsallaştırılmasına karşı çıktığı söylenebilir. Karşı çıkmaktadır, çünkü şiiri kutsallaştırmak demek onu dokunulmaz, değiştirilmez bir metin haline getirmek demektir. Ne ki, Can Yücel'in çeviri poetikası düşünüldüğünde, böyle bir dokunulmazlığın şiirin bütün olarak çevrilmesinin önünde engel oluşturacağı açıktır. Önemli olan sadece sözcüğün, anlamın karşılığı vermek olmadığına göre, şiirsel bütünlüğün oluşturulması adına gerektiğinde bütünü oluşturan parçalar “değiştirilebilir”. Fakat bu yorumun sonucunda, Can Yücel'in tamamen “serbest” çeviri yapan, kaynak metinden yalnızca esinleme derecesinde faydalanan bir çevirmen olduğu izlenimi edinilmemelidir, çünkü bu tavrın altında—Anton Popoç'in dikkai çektiği gibi—şiirin özüne, sorunsalına sadık kalma düşüncesi yatmaktadır.

Can Yücel'in dünya şairlerinden yaptığı şiir çevirilerini bir araya getirdiği *Her Boydan* adlı kitabının arka kapağında şair/çevirmen Yücel'in şiir çevirisine ilişkin düşüncelerine yer verilir. “Çeviri kadın gibidir, güzeli sadık olmaz, sadığı güzel” diye bir atasözü var. Çoğu atalar gibi, o Rus atası da yanılmış. Çeviri kadın gibidir, doğru. Doğru ama, güzeli sadık olur onun da” (arka kapak) diyen Can Yücel yine de “sadık”

olmak uğruna şiirin tınısını kaçıran çevirmenleri eleştirir. Can Yücel’e göre, şiir çevirisinde önemli olan sözcük, cümle düzeyinde sadakat değil, “dakiklik”tir:

Şiir (“ses” demiyorum, anlamı safdışı kılıyor çünkü) tınılarla zaman içre yaratılmış, parlatılmış bir olaydır. Şairinin bütün öznelliğine karşın, şiirin nesnelliği de buradan ileri gelmektedir. Çeviri denen uğraş, söz konusu olayı başka bir dilde yeniden yaratmak, yeniden parlatmaktır. “Dakiklik” de tam bu bağlamda işte devreye girmektedir. “Sadakat” demiyorum, dikkat edin. (arka kapak)

Görüldüğü üzere çeviride gözetilmesi gereken erek dilin içinde yaşadığı “zaman”dır. Nitekim Can Yücel’e göre, en küçük birimlerine kadar inceleyip irdelenecek olan çevirmen şiiri yeniden yaratacaktır:

Çevirmen, bir taharri memuru veya bir Simenon gibi asıl olayın dizeleri arasında kol gezecek, seyirtecek, ayrıntıları kurcalayacak, ipuçlarını yoklayacak, parmak-izlerini toparlayacak, işin çetelesini tuta tuta, olayın künhüne varacak, bütününü, tınını kavrayacak, sonra da onu başka bir dilin (mekânı değil) zamanı içinde yeniden yaratacaktır. (arka kapak)

Bir yeniden yazma, yeniden yaratma edimi olarak gördüğü için çevirilerinin altına “Türkçe söyleyen” kaydını düştüğünü ifade eden Can Yücel’e göre çeviri “serhad”, yani iki dil arasındaki sınırdır, dolayısıyla amacı da “fethetmektir”. Diğer bir deyişle dil sınırının üzerinden aşp diğer yakaya ulaşan (ç)evrilen, yeniden yazılan, yeniden yaratılan, yeniden söylenen şiir elbette karşı kıyıda kendine yer edinmek, fetih amaçlı gittiği bu dil toprağında kalıcı olmak çabasında olacaktır.

Milliyet Sanat Dergisi’nde yayımlanan “Şiir Çevirisinde Yöntem, Başlıca Güçlükler, Anlam ve Şiirin Yazarıyla İçli Dışlı Olmak Üzerine” başlıklı

soruşturmada Can Yücel, “sadakat”ın sadece şiirin sorunsalının aktarılmasıyla sınırlı olmadığını ifade eder. Şiirin sorunsalı “doğru” biçimde erek dile aktarılırken, biçimsel özellikler de dikkatle ele alınmalıdır: “Öyleyse ‘sorunsalın anlaşılması’ denen soyut süreci, somuta indirgenmeye sıra gelince, ‘biçim büyük önemiyle karşımıza çıkar... Olayın ‘tekrarı’, yinelenmesi, (yenilenmesi değil) ağırlık kazanır. Yani vezin, yani kafiye...” (9). Bu ifade, Can Yücel’in “sadakat” derecesini anlamak açısından oldukça önemlidir. Görüldüğü üzere yeniden kurarken, yeniden yaratırken ya da yeniden yazarken amacı “yeni bir yapıt” ortaya koymak değildir. Varılmak istenen sonuç, kaynak yazarın sesini en sadık biçimiyle, fakat şiirselliğini koruyarak erek dil içinde yankılatmaktadır.

Yeniden yaratma ediminde hedef, kaynak metnin sesinin erek dilde yankılanması ve ana düşüncenin, duygunun erek dile aktarılmasıdır. Zeynep Oral’ın “Can Yücel: Şiir Düzerken Kahkaha Çiçekleri Üretmek!” başlıklı yazısında Can Yücel ile yaptığı söyleşiye yer verir. Çeviriden de bahsedilen söyleşide Can Yücel, “Bu adam ne söylemiş, ne yapmak istiyor, hangi olayı durumu kurmak istiyor deyip, onun söylediğini yeniden söylerim” (7) demektedir. Dolayısıyla kaynak şairin kurmak istediğinin dışına çıkmayı, çeviride hoş görmez. Suat Karantay’la yaptığı söyleşide Can Yücel, Edgar Allan Poe’un “Annabel Lee” şiirinin Melih Cevdet Anday çevirisini “yanlış” olarak nitelendirir. “Annabel Lee” hayali varlıklarla ilgili bir şiirken, Melih Cevdet’in çevirisindeki “gelinim”, “karım” sözcükleri kaynak şiirde olmayan bir tensellik katmıştır çeviriye. Oysa Can Yücel’e göre, bu tensellik Poe’nun dünya görüşüne, şiir anlayışına aykırıdır (15). Görüldüğü üzere Can Yücel’e göre, şiir çevirisi söz konusu olduğunda bir yandan bütüncül bir yaklaşımla yeniden yaratıma girişilirken, diğer yandan da kaynak metnin betikbirimlerine (anlam, dil, kafiye, dış biçim vb.) “sadık” kalınmalıdır. Bu sadakat anlayışı çerçevesinde şairin

kendi düşüncelerine uygun bir görüntüsünü, gerektiğinde çeşitli değişiklikler yoluyla, erek dilde oluşturulmalıdır. Nitekim kendi şiir anlayışına uygun çeviriler yaptığı eleştirisine karşı çıkan Can Yücel, aynı söyleşide çevirdiği gibi şiirler yazmadığını ifade eder. Fakat “özgün bir şiir yapısına vardığı” (14) için çevirileri diğerlerinden ayırt edilmektedir. “Özgün bir yapı” ifadesi, kaynak metinden farklılığı vurgulamaz. Bu ifade, Türkçe yazın dizgesi içinde yadırgatma, yabancılık etkisi yaratmayan, Türkçe’nin akıcılığına sahip şiir çevirileri olarak yorumlanmalıdır. Can Yücel çevirilerinde şiire özgü ezgiyi, ritmi, yapıyı bir bütün olarak aktarabildiği için, çeviriler “çeviri şiir” olmanın ötesinde Türkçe’de kaleme alınmış “özgün yapıt” izlenimini bırakmaktadır. Can Yücel çevirilerinin “özgün yapısı” ve “ayırt edilebilirliği” bu özellikten kaynaklanmaktadır. “Halbuki ben çeviri yapıyorum aslında” (14) diyen Can Yücel, kendi şiirleriyle çeviriler arasına bir çizgi çeker, çünkü çeviri söz konusu olduğunda Can Yücel “yenilememekte”, sadece “yinelemektedir”.

Aynı söyleşide tiyatro çevirileriyle ilgili soruları da yanıtlayan ve Brecht, Gorki, Weiss, Lorca, Shakespeare çevirilerinde “sövgüler, argo kullanımlar, günümüz Türkiyesi’ne göndermelerle” yazarlardan koptuğu ve oyunları “kaba bir halk güldürüsüne dönüştürdüğü” eleştirilerine cevap veren Can Yücel’e göre “mesele tiyatroda şiirden daha serttir” (15). Daha serttir, çünkü tiyatroda okuyucuya, elindeki şiiri okuyup anlamaya çalışan kişiye değil, seyirciye hitap edilmektedir. Etki-tepki sürecinin oyuncuyla seyirci arasında o anda yaşanması, metnin iletisinin, duygusunun, öfkesinin seyirciye sahneleme sırasında aktarılması gerekmektedir. Dolayısıyla kaynak metinde yer alan kaynak dile, kültüre, topluma ya da edebiyata ilişkin göndermelerin erek dilin seyircisi tarafından anlaşılması beklenemez. Seyirci

İngiliz, Alman, Fransız edebiyatı ve sosyal tarihi bilgisiyle gelmemektedir tiyatroya ve tiyatro çevirmeni böyle bir gerçeği göz ardı ederek çeviremez oyunu.

Can Yücel'e göre, dikkate alınması gereken bir başka nokta da oyuncudur. “Çıktığı zaman sahneye aktör anlamalı. Aktör anlamazsa oynayamaz” (15) diyen Can Yücel, kendi “sahnelenebilirlik” ilkelerinin ikincisini de belirlemiş olur. Demek ki iki önemli etken vardır tiyatro çevirisinin başarısında: 1. seyircinin oyunu anlaması, 2. oyuncunun oyunu anlaması ve ruhuna nüfuz edebilmesi. Can Yücel'e göre, Adalet Cimcoz'un Brecht çevirilerinin sahnelenemezliği de bundan kaynaklanır. İyi çeviriler olmakla birlikte “Alman kuruluğu” (16) içindeki çeviriler sahnelenebilme özelliklerini kaybetmiştir.

Çeviride dil meselesine de değinen Yücel, kaynak metinlerdeki dil katmanlarını Türkçe'deki farklı şivelerle yansıtmaya taraftardır. Tabii bu şivelerin aktarımında kişinin toplumsal rolüne denk bir seçenek tercih edilmektedir. Karantay'ın Karaderili İngilizce'sinin Türkçe'de nasıl karşılanabileceğine dair sorusunu yanıtlarken, Karantay'ın getirdiği standart Türkçe ile çevirme önerisine Can Yücel karşı çıkar. Yücel'in çözümü “Kürtçe kırma yahut Almanca kırma”dır (17). Burada seçilen şiveler önemlidir. Söyleşide Can Yücel kısa bir cevapla yetinmekle birlikte, A.B.D'de belli haklardan yoksun bırakılan, ezilen, uyum sorunu yaşayan bir topluluğun şivesini Karadeniz, Edirne ya da Konya şivesiyle değil de Kürtçe ya da Almanca kırma ile aktarmak dikkate değer bir tercihtir. Burada mesele sadece şiveyi aktarmak, standart dilden farklılığını vurgulamak değil, erek kültürde de azınlık statüsü içindeki bir topluluğun şivesiyle aktarım oyununun iletisini bozmamaktır. Nitekim bu çalışmaya konu olan erek metinlerde farklı grupların farklı biçimlerde konuşturulduğu, fakat dil çeşitliliğinin ötesinde toplumsal tabakalaşmayı yansıtmaya amacının güdüldüğü görülmektedir. Sonuç olarak tiyatro metinleri söz

konusu olduğu Can Yücel'in "metne sadakat" kavramını dilbilgisi ve sözcük anlamı düzeyinde değil, özgün metnin atmosferinin yeniden yaratılması anlamında kullandığı söylenebilir.

Bütün bu bilgilerin ışığında Can Yücel'in çeviri poetikası şu biçimde ele alınabilir. Şiir çevirisi söz konusu olduğu, kafiye den anlama, dış yapıdan sözcük seçimine kadar her öge tek tek irdelenmeli, ama bu ögeler bir bütün halinde erek dile aktarılmalıdır. Amaç, salt anlamı aktarmak yerine erek yazın içinde yine şiir olarak kabul görececek bir metin ortaya çıkarmaktır. Tiyatro metinleri için kullanılan çeviri araçlarından en önemlisi deyiş kaydırma yöntemiyle, gerekirse eklemeler-çıkarmalar yaparak kaynak metni, seyircide aynı tepkileri uyandıracak biçimde aktarmaktır. Dolayısıyla göndermeler, alaylar, hicivler, espriler, sınıfsal çeşitlilik, dilsel zenginlik erek dilin seyircisinin bildiği dizgeler içerisinde seçilerek aktarılacaktır. Bu çalışmanın konusu olan erek metinlerin çözümlenmesi sırasında Can Yücel'in çeviri için koyduğu bu genel başlangıç ilkeleri dikkate alınacaktır. Bu ilkelere ek olarak, her oyun için belirlenen—eğer varsa—başlangıç ilkelerinden de söz edilecek ve o oyunun çözümlenmesinde söz konusu ek ilkeler de dikkate alınacaktır. Örnek olarak *Bahar Noktası* bu anlamda aydınlatıcı bir giriş metnine sahipken, *Hamlet* için belirtilmiş özel koşullar bulunmamaktadır. Bu özel koşullar bir anlamda Can Yücel'in Shakespeare'i alımlayış biçimini de ortaya koymaktadır. Can Yücel'in Shakespeare'i nasıl alımladığı önemlidir, çünkü erek dilde yineleyeceği yapıtı bunun üzerine kurar.

D. Can Yücel'in Poetikası, İdeolojisi ve Söylem Evreni

Bu çalışmanın konusu Can Yücel şiirini çözümlemek ve şiire ilişkin yeni bir bakış açısı geliştirmek olmamakla birlikte, çevirmen Can Yücel'in aynı zamanda taşıdığı şair kimliğinin göz ardı edilmesi çalışmanın güvenilirliğini zedeleyecek bir tutum olacaktır. Çeviri poetikası içinde de belirtildiği üzere çevirdiği şiirlere benzer ürünler ortaya koymadığını, hatta şiirin ve yazarın özüne sadık kalma amacını güttüğünü belirtmesine rağmen, Can Yücel'in şair kimliğinin çevirilerdeki seçimler üzerinde hiçbir etkisi olmadığını öne sürmek mümkün görünmemektedir. André Lefevere'in çeviri çözümlemesinde göz önünde bulundurulmasını önerdiği dizgeler hatırlandığında Can Yücel'in sadece poetikası değil, ideolojisi ve söylem evreni de göz önünde bulundurulmalıdır.

Can Yücel deyince "Can Baba" lakabı başta olmak üzere, edebiyatla asgari düzeyde ilgili birinin zihninde bile oluşacak bir imge, ona atfedilen bir dil kullanımı ve söylem evreni bulunmaktadır. Egemen yazın dizgesinin dışladığı ve siyasi dizgeye muhalif bir şair olarak (ne orta öğretim ne üniversite düzeyindeki edebiyat derslerinde adı anılmadığı gibi, şiirleri, tavrı ve çevirileri nedeniyle hem egemen eleştirel söylemin hem de resmi otoritenin hedefi haline gelmiştir), bu dizgelerin içinden değil kendi muhalif görüşleri içinden konuşacaktır. Dolayısıyla poetikası ve ideolojisi çevirideki isteğe bağlı kaydırmaların yorumlanmasında yol gösterici olacaktır.

Selâhattin Hilâv "Bir Felsefecinin Notları: Can Yücel Üzerine" başlıklı yazısında, Can Yücel'in şiirinin temel öğelerini şöyle belirler:

Kendisinden başkasına gönderme yapmayan imgenin ya da nesne/sözcük'ün kullanılması, "dil simyası", töresel/resmi dil anlayışının çarpıttığı sözsel dünyaya karşı çıkış ve şiirsel dağarcığın

pervazsızca genişletilmesi; mizah, alay, yergi, öfke, sevecenlik, lirizm ve bunlara altyapılık eden kapsayıcı bir kültür ve bilgi, her an işleyen bir eleştirel dünyagörüşü, siyasal bilinç ve kendini durmadan sorgulayıp deşen bir öznellik, Can'ın şiirinin temel öğeleri. (24)

Bu temel öğeler üzerine şiirini kuran Can Yücel'in yapıtlarında bu çalışmanın sorunsalı açısından en dikkat çekici yön, Selâhattin Hilâv'ın "dil simyası" olarak nitelendirdiği dil kullanımıdır. Hilâv, imgeler, kelime oyunları ve cinasların ötesinde Can Yücel'in sözcükleri fiziksel anlamda bozarak, eğip bükerek şiirini inşâ ettiğini görüşündedir. "Fiziksel anlamda bozmak"tan kasıt ise sözcüğün harf ve hece düzeninin bozulması; böylece hem tanıdık hem de yeni ve etkileyici sözcüklerin ortaya çıkmasıdır. Aslında Can Yücel'in söz-bozumlarına sadece şiirlerinde değil, konuşmalarında da rastlanır. Zeynep Oral'ın kendisiyle yaptığı söyleşiyi aktardığı yazısı "Can Yücel: Şiir Düzerken Kahkaha Çiçekleri Üretmek!"te Can Yücel kavgacı olmadığını, ama "heyecan, 'heylican' olsun" istediğini söyler (8). *Rengâhenk* adlı kitabında yer alan "Hıyararşi" adlı iki dizelik şiirinin başlığı (Hıyar diyorum / Yoo, ben turşuyum diyor) (294) ve "Poetika" adlı şiirinde yer alan "ıslogan" sözcüğü (yazdıklarımşa hep nafile / hep nişanlı angaje ısloganlı) (25) de örnek gösterilebilir. Hilâv'a göre bu tavrıyla Can Yücel, "kurulu düzenin taşıyıcısı ve koruyucusu olan belli bir söylemi yıkıma uğratma" (25) çabasıdadır; çünkü "şairin devrimci olabilmesi için dilde ve deyişte kendi şiir devrimini gerçekleştir[mesi]" (25) zorunludur. Görüldüğü üzere, Can Yücel'in şiiri ile ideolojisi iç içe geçmiş durumdadır. Poetikasını ideolojisinden ayır tutmak mümkün olmadığı gibi, ideolojisi şiir estetiğinin, dilinin, sözcüklerinin belirlenmesinde de önemli bir etkiye sahiptir.

Can Yücel'in şiirindeki devrim, bu kadarla kalmaz. Sözcük düzeyinde bozmalara, çarpıtmalara ve yeni buluşlara yönelen Can Yücel, yazın dizgesinin

edebiyat dışı saydığı kullanımları—küfürleri, kaba sözleri ve müstehcenliği— şiirine dâhil eder. Hilâv’a göre bu tutum, “‘nezih’ şiire alışmış okurların şaşırmasına ve burun kıvrmasına yol aç[a]caktır” (25). Burada “nezih şiir” ifadesiyle anlatılmak istenen, içinde bulunulan yazın dizgesinin poetikasına, ideolojisine ve söylem evrenine uygun, “şiir” olarak onayladığı ve benimsediği yapıtlardır. Öfke ve sevginin, nefret ve lirizmin yan yana bulunduğu şiirlerindeki en önemli yergi araçlarından biri de mizah ve ironidir (27). Dolayısıyla “komünistlik” ve “müstehcenlik” suçlamalarıyla resmi otoritenin gazabına uğrayan Can Yücel’in, geçerli olan poetika, ideoloji, dil ve söylem evrenine karşı kutupta yer aldığı açıktır. Hilâv’a göre, “kültür, dünya görüşü, siyasal bilinç ve özgür öznelliğin bir birleşimi” ve “tüm dünya kültürünün sözlü ve yazılı ürünleri içinden yolunu açan bir şiir”dir (30) Can Yücel’in şiiri. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*’ndeki “Yücel, Can” maddesinde bu saptamalara ek olarak, şiirlerinde halk kaynaklarına başvurduğu belirtilir. Kullandığı yöresel deyişler, deyimler, argo sözcükler, diyaloglar ve atasözleri şiirini etkin kılan öğelerdir (926).

Can Yücel birkaç söyleşisinde bu saptamaları destekleyici açıklamalarda bulunur. *Varlık* dergisinde “Bir Sanatçının Günlüğünden” başlığıyla yayımlanan, Güneş Buharalı ile yaptığı söyleşide “[B]u benim politik görüşlerimle, dünyadaki yerimle ilgili. [...] Marangoz olarak değiştiremeyeceğime göre dünyayı, şair olarak değiştirmeye çalışıyorum” (11) sözleriyle şiiri ile ideolojisinin örtüştüğünü ifade eder. Merve Erol ile yaptığı ve “Can Yücel: Genç Bir İhtiyar” adıyla *Hürriyet Gösteri* dergisinde yayımlanan söyleşide ise şiirinde iki önemli öğenin—sevgi ve öfkenin— yan yana geldiğini söyler: “Öfkenin sevgiden ayrılmayacağı bir anlayış içindeyim ben. Ondan dolayı şiirde ikisini her zaman yan yana götürmüşümdür” (19). Dil konusunda ise yukarıda saptananların yanı sıra sadeleştirme hareketinin

yanlışığına değinir. Zeynep Oral ile yaptığı söyleşide dil reformunu şöyle eleştirir:

“Goethe der ya: Dil orman gibidir. ağaçlar çürür, orman kalır. Bizde ağaçları kesmeye kalktılar. Biz de katıldık buna. Hâlâ kahroluyorum. Yanlıştı” (7). Bu düşüncesinin yansıması özellikle bu çalışmaya konu olan çevirilerinde rahatlıkla görülebilmektedir. Çevirilerinde sadeleştirme hareketi öncesine ait sözcüklere yer verdiği gibi, bunu bir toplumsal sınıf çeşitliliği ögesi olarak da kullanır.

Yukarıda yapılan saptamaların ışığında Can Yücel’in şiirinde hem siyasi hem toplumsal ironi ve yergiyi kullandığı, yan yana gelmesi düşünülemeyecek duyguları aynı potada erittiği, sözcüklerin hem çağrıştırdıklarıyla hem de fiziksel yapılarıyla oynadığı, fakat bunun yanı sıra yazın dizgesinde şiirin “ögesi” olarak kabul edilmeyen dil katmanlarını—argo, müstehcen sözler, sövgü, halk şiveleri vb.—şiirine dâhil ettiği görülmektedir. Dolayısıyla erek yazın dizgesi için Can Yücel, aykırı bir konuma sahiptir ve yazın dizgesinin öngördüğünden farklı olanı söyleme eğilimindedir. Türk yazın dizgesi içinde böyle bir konuma sahip olan şair / çevirmenin çeviri metinlerdeki isteğe bağlı kaydırmaları bu konumuna uygun düşecek biçimde yapacağı öngörülebilir.

BÖLÜM III

CAN YÜCEL'İN EREK METİNLERİNİN BETİMLEYİCİ VE KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇÖZÜMLEMESİ

Bu bölümde William Shakespeare'in Can Yücel tarafından Türkçe'ye kazandırılan üç oyunu—sırasıyla *A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest* ve *Hamlet*—yukarıda ortaya koyulan kavramlar ve belirlenen strateji çerçevesinde çözümlenecektir.

Can Yücel'in kaleminden çıkan üç erek metnin ortak özelliği olarak, şiirsel dile özel bir önem verildiği söylenebilir. Shakespeare oyunlarını manzum tiyaro metinleri olarak niteleyen Can Yücel, kaynak metinlerin sadece dramatik yönünü değil, şiirsel yönünü de çeviri sürecinde dikkate almıştır. Shakespeare'in bütün oyunlarında olduğu gibi *Fırtına*'nın vezni de Shakespeare'in, Marlowe'dan alıp onun getirdiği yenilikleri bir adım öteye taşıyarak geliştirdiği *blank verse*'dür (serbest vezin). Can Yücel, *Fırtına* çevirisine yazdığı önsözde oyunun vezni olan *blank verse*'i Shakespeare'in getirdiği esneklikleri dikkate alarak Türkçe'ye uyarlamaya çalıştığını belirtir (14). Bu dikkatin diğer iki çeviri içinde geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Can Yücel'in bu özel dikkati, sayesinde erek metinlerde sadece dramatik öğeler değil, şiirsel dil de korunmuş ve başarılı biçimde erek dile aktarılmıştır. Bu çalışmanın amacı, kaynak ve erek metin arasındaki paralelliklerden

ziyade farklılıklar üzerinde yoğunlaşıp bu farklılıkları yorumlamak olduğu için, bu konuya ayrıntılı biçimde değinilmeyecektir. Fakat bu çalışmanın, erek metinlerin bu özelliğinin ayırımında olduğunu belirtmek gerekli görülmüştür.

B. *A Midsummer Night's Dream*'den Bahar Noktası'na Uzun Bir

Yolculuk

Bu bölümde *A Midsummer Night's Dream*'in, *Bahar Noktası*'na (ç)evrilirken kat ettiği mesafe, bu dilsel ve kültürel yolculukta kaybettikleri / kazandıkları Raymond van den Broeck'in önerdiği çözümleme modeline uygun olarak, belirlenen kavramlar çerçevesinde tartışılacaktır.

1. *A Midsummer Night's Dream*'in Kaynakları ve Bağlamı

A Midsummer Night's Dream, Shakespeare'in en çok sevilen güldürülerinden biridir. Kesin tarih bilinmemekle birlikte 1595-6 yıllarında yazıldığı söylenebilir. Oyun, 1600'de ve 1619'da olmak üzere iki kere "quarto" biçiminde basılmıştır (*A Midsummer...* 15). Mina Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında bu oyunu kaleme alırken Shakespeare'in, Chaucer'ın *The Knight's Tale*'i (Şövalye'nin Öyküsü), Plutarkhos'un Theseus'un yaşamı, Ovidius'un *Metamorphoses*'i (Dönüşümler), Huon de Bordeaux'nun Oberon'un öyküsü gibi farklı kaynaklardan yararlandığını ve ortaya çıkan metnin bütün bu kaynakların yeni bir yorumla birleştirilmiş hali olduğunu belirtir (112).

Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabında oyunun yazılış sürecine ve amacına ilişkin aydınlatıcı bilgiler verir. Özel bir komedi niteliği taşıyan *A*

Midsummer Night's Dream, ilk kez bir düğün kutlamasında sahnelenir. Düğün, muhtemelen Southampton ailesinin düğünüdür (176). Oyunun oynandığı sahne, Southampton ailesine ait, eski Londra sarayıdır (174). Bu bilgiden hareketle *A Midsummer Night's Dream*'in ısmarlama bir oyun olabileceği, farklı bir ifade ile belirli bir amaç gözetilerek kaleme alındığı sonucuna varılabilir.

Oyunun kaynak metne dayanan özeti şöyledir: Atina Dükü Theseus, Amazon Ecesi Hippolyta ile evlenmek üzeredir. Saray çevresinden Egeus, kızı Hermia'nın Demetrius ile evlenmesini istemekte, fakat Hermia babasının isteğine karşı çıkarak sevdiği ve kendisini seven Lysander ile evlenmek için diretmektedir. Theseus, Atina yasalarına göre çocukların babalarının kararlarına uymaları gerektiğine hükmederek, Hermia'nın Demetrius, manastır ve ölüm arasında bir tercih yapmasını ister. Bunun üzerine iki âşık—Hermia ve Lysander—kaçmaya karar verir. Hermia, bu kararını en yakın arkadaşı ve Demetrius'a sevdalı Helena ile paylaşır. Helena da sevdiği adama iyilik yapmak amacıyla bu sırrı Demetrius'a söyler. Böylece bu dört âşığın o gece ormanda bir araya gelmesi sağlanır.

Âşıkların buluşacağı Atina ormanı sadece insanların değil, cinlerin perilerin de mekânıdır. Kavgalı karı-koca Periler Kralı Oberon ile Periler Kraliçesi Titania o gece ormanda karşılaşır. Oberon, yanındaki Hintli yetim çocuğu uşak olarak kendisine vermediği için bir süredir arasının bozuk olan karısı Titania'yı görünce isteğini yineler. Titania, bu isteği bir kez daha reddedince atışır. Bunun üzerine Oberon, Titania'dan intikam almak için bir oyun tezgahlar. Cin Puck'ı (nâm-ı diğer Robin Goodfellow), sihirli bir çiçeği getirmesi için görevlendirir. Bu çiçek uyan birinin göz kapaklarına sürüldüğünde, kişi gözünü açtığı anda gördüğü ilk kişiye âşık olur. Oberon'un amacı, Titania'nın gözünü bu sihirle boyamak ve Hintli oğlanı elinden almaktır.

Ama o gece ormanda tezgahlanan tek oyun Oberon'un oyunu değildir. Atinalı zanaatkârlar da Dük'ün evlenme şenliklerinde sahnelemek üzere hazırladıkları oyunun provası için o gece ormandadır. Onların provalarını gören Puck, aralarından birini (Bottom) eşek başlı yapınca, diğer zanaatkârlar korkudan ormanı terk eder.

Bu olaylar zinciri sonunda hem cinlerin, perilerin, insanlara karıştığı, hem de Eros'un aşk oklarının yönünü şaşırıp olmayacak çiftleri yan yana getirdiği o gecede orman tam bir cümbüş alanına döner. Oberon'un yardımcısı Puck, ondan aldığı talimatla Demetrius'u Helena'ya âşık etmeye çalışırken, Lysander'i de efsunlayınca daha önce Hermia için dövüşen bu genç adamlar, bu sefer Helena'nın kalbini kazanmak için yarışır. Bu arada uykusundan uyanan efsunlanmış Titania, muzır cin Puck'ın eşek başlı yaptığı Atinalı zanaatkâr Bottom'a vurulur ve onunla sefahat içinde bir gece geçirir.

İşlerin sarpa sardığını gören Oberon, Puck'tan âşıkların arasını düzeltmesini ister. Ardından Titania'nın gözünü kör eden aşkın büyüsunü bozup, Bottom'u yeniden insan başlı yapar. Karı-koca periler barışır. Her şeyden bihaber Atina'da mışıl mışıl uyuyan Atina Dükü, sabah av için koruya geldiğinde her şeyi tam olması gerektiği gibi, âşıkları ise dengi dengine bulur. Geceyi sağ salim atlatanlar ise olanlara akıl sır erdiremeyip, her şeyi renkli bir düştür ibaret addederler. Dahası Atinalı zanaatkârlar da "Hüngür hüngür bir güldürü, güldür güldür bir öldürü" olan "Pyramus ve Thisbe"nin hikâyesini anlatan oyunlarını Dük'ün evlilik töreninde oynama fırsatını yakalarlar.

2. *A Midsummer Night's Dream*'in Betikbirimleri

Kaynak metin beş perde ve dokuz sahneden oluşurken, erek metin iki perde ve dokuz sahneden oluşmaktadır. Perde sayısı üzerinde yapılan bu değişiklik oyunun yapısında herhangi bir farklılığa neden olmamıştır. Söz konusu değişikliğin oyunun sahnelenme süresini kısaltmaya yönelik bir çaba olduğu düşünülebilir. Kaynak oyunların, kaleme alınan ilk biçimlerinde Shakespeare tarafından perde ve sahnelere bölünmediği, bu bölümlemelerin oyunlar üzerinde çalışan editör ve uzmanlar tarafından daha sonra yapıldığında, Başar Sabuncu ve Can Yücel'in perde sayısı ilişkin düzenlemesi makul görülebilir. Bu değişikliğe ek olarak, kaynak metinde üçüncü perdenin birinci sahnesinin sonundaki uzun bir bölüm erek metinde çıkarılmıştır (51-2). Bu sahnede gözlerini açar açmaz Bottom'a aşık olan Titania, onu perileriyle tanıştırır. Bu tanışma sahnesinde Bottom'un perilerden çok korktuğu ve onlara saygısızlık etmemek için elinden geleni yaptığı görülür (Perde 4, Sahne 1, 68-9). Oysa Titania ve Bottom'u ikinci karşılaşmamızda Bottom, periler üzerinde başını Peaseblossom'a kaşıtacak kadar hâkimiyet sahibi olmuştur. Erek metinde seyirci /okuyucu bu çifti Müzeyyen'in ikinci perdenin ikinci sahnesinden alıntılanan (95) kafiye, istekli sözleri ve Mendelssohn'un düğün marşı eşliğinde gerdeğe gönderir (Perde 1, Sahne 5, 75). Yeniden karşılaştıklarında ise Öreke artık perilerim ecesinin sevgilisi konumunda olduğu için perilere üstten bakışı, mesela başını kaşıtması, yadırganmaz. Oyundan bu bölümün çıkarılmasının yine oyunun sahnelenme süresini kısaltmaya ve Öreke'nin perilere karşı iktidarını güçlendirmeye yönelik bir müdahale olduğu söylenebilir. Böyle bir eksiltme oyunun genel yapısına zarar vermemektedir. Bu nedenle kabul edilebilir değişiklikler arasındadır.

Oyunun dikkati çeken birçok özelliği olmakla birlikte, Mina Urgan'ın *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında dile getirdiği ilk özellik, bu oyunda üç farklı

grup insanın bir araya getirilmesidir. Atinalı çiftler ve saray çevresine mensup kişiler, (Hermia ile Lysander, Helena ile Demetrius, Theseus ile Hippolyta, Egeus ve Osrick) birinci grubu oluşturur. Doğa üstü varlıklar (Oberon, Titania, Puck, periler) ikinci grupta yer alır. Son grupta ise oyunun en gerçekçi kişileri olan, Atinalı zanaatkârlar bulunur. Urgan’a göre Shakespeare’in ustalığı birbirinden farklı bu üç grubu “bir yamalı bohça izlenimini verme[den]; şaşılacak bir uyum içinde birbiriyle kaynaş[tırmasıdır]” (112).

Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabında *A Midsummer Night’s Dream*’i Shakespeare’in en erotik, en gerçekçi, en vahşi ve en kaba (175-7) oyunu olarak nitelendirir. Bu metindeki cinsellik, hayvan erotizmine varan boyutlara ulaşır. Atina ormanını dolduran bütün o hayvanlar, perilerin isimleri, âşıkların birbirine yalvarışları okuru / seyirciyi azgın bir cinselliğe boğar. Bu hayvanlar, isimler, yakarışlar Freud’un kitaplarından, cadıların kazanından, antik çağların dünyasından fırlayıp bu oyunda buluşmuştur (180-1). Hayvan erotizminin izlerini yoğun biçimde Helena ve Titania’da bulan Kott, bu oyunun dünyanın ve aşkın en çılgın haline tanıklık ettiğini düşünmektedir (189).

Jan Kott, ayrıca bu oyunu aşk üzerine yazılmış modern bir metin olarak nitelendirir. Hermia, Lysander, Helena ve Demetrius arasındaki yanlış anlaşılmalara dayanan aşk oyunundan hareketle âşıkların karşılıklı olarak değiştirilebilmesi, sevginin aşk arkadaşlıklarına indirgenmesi, sevgilinin adının ve yüzünün silikleşmesi bu oyunun en çağdaş özellikleri olarak yorumlanır. Bu oyunun çağdaş aşk hakkında bir oyun olduğunun farkına varmak aktör, tasarımcı ve yönetmen için gereklidir (176-7).

Görüldüğü üzere *A Midsummer Night’s Dream*’in ana hatlarını cinselliğe yapılan vurgu ve farklı toplum katmanlarından gelen karakterlerin dilsel

özelliklerinin bir bütünlük oluşturacak biçimde bir arada kullanılması oluşturmaktadır. Olgusal eşdeğerlilikte bir erek metnin oyunun diline yansıyan toplumsal çeşitliliği ve cinsel çağrışımları da yapısında barındırması gerekir. Dolayısıyla Can Yücel'in çevirisi betikbirimler açısından irdelenirken bu iki öğenin aktarımı üzerinde durulacak ve aktarımdaki kaydırmalar yorumlanacaktır.

3. *Bahar Noktası*'nda Can Yücel'in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam

Bu bölümde Can Yücel'in *A Midsummer Night's Dream*'i *Bahar Noktası*'na çevrilme sürecinin öncesinde, bu sürece yön veren çevirmene ait ilkeler ve toplumsal bağlam irdelenecektir. Bu ilke ve koşulların erek metin üzerindeki biçimlendirici etkisi tartışılacaktır. *Bahar Noktası* çevirisi, Tepebaşı Dram Tiyatrosu yönetmeni Başar Sabuncu'nun isteği üzerine yapılmıştır. Başar Sabuncu, *Bahar Noktası* için kaleme aldığı “‘Bahar Noktası’nda Şenlikli Direniş” başlıklı yazısında oyunun seçilme, çevrilme ve sahnelenme sürecine ilişkin aydınlatıcı bilgiler verir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesinde Tepebaşı Dram Tiyatrosu oyuncularını yeni bir oyunu sahneye koymak istemekte idiler, fakat “kasvetli” oyunlardan ve siyasi ortamdan bunaldıkları için yönetmen Sabuncu'dan en azından kendilerini eğlendirecek bir oyun seçmesini isterler (10). Can Yücel, *A Midsummer Night's Dream*'i çevirisini tamamladıktan sonra Başar Sabuncu oyunculara *Bahar Noktası*'nı oynamayı önerir. Oyuncular bu öneriyi kabul eder ve Tepebaşı Dram Tiyatrosu “ülkenin katlanılmaz gerilim ortamında seyirci[sini] de, kendi[sini] de ‘eğlendirmeyi’ seç[er]” (12).

Başar Sabuncu, siyasi açıdan gergin ve boğucu ortamda belirli bir sahneleme anlayışa göre çevrilen *A Midsummer Night's Dream*'in çevrilme sürecine de yazısında değinir. Sabuncu'nun aktardığına göre çevirmen Can Yücel ile yönetmen Başar Sabuncu

çeviri sürecinde metin üzerinde birlikte çalışırlar. Hatta çeviri tamamlandıktan sonra Can Yücel, oyunun provalarına katılır: “Sevgili Can da, sırtında Hasan Ali’nin o görkemli paltosu, elinde kitaplar, şiir müsveddeleri ve tabii oyuna ilişkin notlarını sıkıştırdığı hasır zembiliyle hep yanı başımızda; keyfimize keyfi katmakta” (20). Soylu bir ailenin düğünü için ısmarlanmış bir oyun olmasına rağmen, ne Başar Sabuncu ne Can Yücel “iktidar kavgalarını konu alan başyapıtlarında bireye, topluma ve tarihsel olgulara acımasız bir nesnellikle bakan, insan duyarlılığı ile ilişkilerini didik didik eden Shakespeare ustanın, komediye geldi mi [...] cinlerle, perilerle, büyüyle bezeli sığ bir ‘eğlencelik’ yazabileceğini” kabullenir (11-2), işin içinde başka bir “hinoğlu hinlik” (12) olmalıdır.

Başar Sabuncu, giriş yazısında Jan Kott’un *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabını okuduğunu ve sadece Shakespeare’e değil, tiyatroya bakışının değiştiğini belirtir. Sabuncu’nun verdiği bu bilgi, çeviri çözümlemesinde önemli bir işleve sahiptir, çünkü *A Midsummer Night’s Dream*’in *Bahar Noktası*’na dönüşmesi sürecinde bu yorumlardan yararlanılmıştır. Kott, oyunu bol eğlenceli, bol şaraplı bir maskeli balo sırasında ve ardından yaşananlar olarak yorumlar. *Bahar Noktası* da bu “maskeli balo” kavramı üzerine kurulur (13-5). Şenlik sırasında altüst olan düzen ve anlatılan gülmece, şenliğin bitmesiyle sona erer. Artık herkes dengiyle beraberdir. Gerçek dünyaya dönüşü nitелеmek adına, yönetmenin isteği üzerine *Bahar Noktası*’nda Atinalı zanaatkârların Dük karşısında oynadıkları “Pyramus ile Thysbe”nin acıklı öyküsü, eğlenceli bir parodi olarak değil, ney eşliğinde büyük bir ciddiyetle oynanır (18-9). *A Midsummer Night’s Dream*’i sadece bir güldürü değil, aynı zamanda bir “hesaplaşma” (15) olarak gören Sabuncu, bu hesaplaşmayı asıl oyun olan *Bahar Noktası* ile oyun içindeki oyun olan “Pyramus ve Thisbe”nin öyküsü arasında yaratır:

Bu içtenliğin karşısında bir ömürlük aşk “çeşitlemelerini” bir geceye sığdırabilen yeni evli soyluların “aşk acılarına” duyarsızlığı; gülüşmeleri, beceriksiz ama coşkulu oyunculara alaycı sataşmaları; onlar gülüştükçe, berikilerin daha da coşması... [...] isyankâr bir kasap havasıyla sonuçlanan bu sahne, iki sınıf arasında bir “düelloya” dönüşüyor, neredeyse bir “seçime” zorluyordu seyirciyi. (19)

Çeviri sürecinde yukarıda sıralanan metinsel öğeler ve işlevler dikkate alınır ve ortaya bu anlayışa uygun bir erek metin çıkması hedeflenir.

7 Ocak 1981’de ilk gösterimi yapılan *Bahar Noktası*’nın, o dönemin erek seyircisi açısından üstlendiği rol de metnin işlevinde önemli bir kaydırma olarak ele alınabilir. Sabuncu şöyle yazar:

Şenlik sürdükçe, giderek, farklı buluşmalara da sahne olur Deneme Sahnesi: Öğretim üyesi, sendikacı, işçi, memur... Tanıdık tanımadık, nice 1402’zede *Bahar Noktası*’nda alıyordu soluğu; tiyatronun büyüüne sığınıyor[du] [...] Hiç istemeden, şenlikli bir “direniş odağına” dönüşmüştü tiyatromuz; kimilerinin gözünde ise, “şer odağı”na. (26)

Başar Sabuncu’nun “direniş noktasına” dönüşen oyunun seyircisi farklı toplumsal sınıfları bir araya getirir görüldüğü gibi: öğretim üyesi, sendikacı, işçi, memur. Fakat sadece siyasal anlamda belirli görüşü paylaşanlar açısından değil, tamamen farklı bakış açısına sahip kişiler içinde anlaşılır bir oyundur *Bahar Noktası*. Sıkı yönetim uygulaması gereği sahnelenmeden önce, sivil giyim üç “yüzbaşı” ve eşleri tarafından izlenen oyun, bu seyirciye de mesajını iletmeyi başarmıştır (21). Başar Sabuncu’nun ifadesiyle, “oyun alanından fıskıran enerji ‘denetçiler’ ile eşlerini de sarıp sarmalamış[tır]; erkekler alabildiğine eğlendiklerini saklamaya çalışsalar da,

hanımlar—özellikle cinselliğe ilişkin öğeler geldi mi—pek ‘şuh’ kahkahalarla ortalığı çınlatmakta[dırlar]” (21). Görüldüğü üzere erek metinde yapılan maskeleme çalışması, kaynak metni bilmeyen kitle için bile anlamlı bir yapı oluşturmuştur, Shakespeare tiyatrosu için vazgeçilmez olan oyun-seyirci etkileşimini erek dizge içinde sağlamıştır. Metnin siyasal yorumu öylesine anlaşılırdır ki, bu oyun daha sahnelenmeden oyununun sahnelenmesinde görev alanlardan Başar Sabuncu, Gökhan Mete, Oktay Sözbir, Ergün Işıldar ve Hikmet Karagöz 1402’lik olmaktan kurtulamamıştır (22).

Bu bilgilerin ışığında hem kaynak hem erek metnin “ısmarlama” metin olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tıpkı Shakespeare gibi, Can Yücel de belli bir amaç için, belli bir kitleye, onlara özgü göndermeler içeren bir metin olarak yeniden yazmıştır bu oyunu. Kaynak metin bir güldürü ve dizginsiz bir cinsel şenlik olarak, iktidarı elinde tutanlar için yazılıp oynanır. *Bahar Noktası* ise dönemin erek yazın ve kültür dizgesinde bambaşka bir kisveye bürünüp siyasal iktidarının hedefi olmuş toplumsal grubun hem “direniş” aracı hem de sığınağı haline gelir. Oyunun kültürel işlevinde böyle bir kayma meydana gelirken, metinsel öğelerinde de kimilerine göre “Shakespeare’e saygısızlığa” kadar uzanan, bu tezin savına göre ise belirlenen amaca ve *A Midsummer Night’s Dream*’in betikbirimlerine uygun bir kaydırma dizgesi görülür. Bu kaydırmalarla “maskelenen” kaynak metin, erek dizge seyircisi için anlaşılabilirliğini korumuş ve belirli bir anlamlı, hatta siyasi yanı olan bir oyun olarak görülmüştür.

4. *Bahar Noktası: (Ç)evrilen İmgelerin Görkemli Dünyası*

İki perde olarak sahnelenen *Bahar Noktası*'nda "maskeli balo" kavramı bütün kaydırmaların kaynağı gibi görünmektedir. Can Yücel, oyunda bir maskeli balo anlatırken, oyunun metinsel birimlerine de maske giydirmiştir. Bu nedenle diğer *Hamlet* ve *The Tempest* çevirilerinde görülmeyen bir özellik olarak mekân ve kişi adlarında kaydırmalara gitmiştir. Bu kaydırmalar ileride örneklerle ayrıntılı biçimde irdelenecektir. Maskeleme oyunun adında başlar. Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* oyununu bilen, ama bilgisi bununla sınırlı olan bir okuyucu kitabevine girdiğinde büyük bir ihtimalle Can Yücel'e ait olan *Bir Yaz Gecesi Rüyası* çevirisini isteyecek, ama bulamayacaktır. Başar Sabuncu, "12 Eylül 1980 darbesi bizi 'bahar noktası'nda yakaladı. Bu deyiimi daha önce duymuşluğum yoktu doğrusu, ama Can Yücel '*A Midsummer Night's Dream*'in Türkçe söylenişi budur!' dediyse, akan sular durmaz mı?" (9) sözleriyle ifadenin Can Yücel'e ait olduğunu onaylar. O zamana kadar duyulmamış olan bu ifade, erek yazına çeviri yoluyla kazandırılır; bu buluş ve yeniden yazım Can Yücel'e ait olmakla birlikte yine de kaynağını Shakespeare'den almaktadır. Can Yücel, kaynak metindeki önemli bir ayrıntıyı yakalamış, bunu başlığa taşımıştır. Ormandaki ilk karşılaşmalarında Müzeyyen, uzun tiradında bütün o içoğlanı ve kıskançlık tartışmaları yüzünden dikkatlerinden kaçan bir konuyu Babaron'a hatırlatır (54-5). Aralarındaki bütün bu hırgür yüzünden bahardan bu yana bir araya gelememektedirler. Onların kavgalarına kızan rüzgar, ortalığı sise ve sele verir. Köylüler ekinlerini kaybeder. Gelgitlerden kendisi sorumlu olduğu için, rüzgarın ortalığı sele vermesini saygısızlık addeden ay ise havayı hastalıkla doldurur, insanlar hastalıktan kırılmaya başlar. Kısacası mevsimler birbirine girer, yaz ortasında güz yaşanır. Müzeyyen suçun kendilerinde olduğunu düşünür: "Bizim yüzümüzden oldu bunlar elbette, bizim kavgalarımız,

geçimsizliğimiz yüzünden koptu bu kızılca kıyamet!” (Perde 1, Sahne 3, 55).

Dolayısıyla bu oyun—adında “yazdönümü” sözcüğü bulunmasına rağmen—insan ilişkilerine ve doğaya henüz gelmemiş bir baharın öncesinde, hâlâ bütün sıkıntılarıyla, acılarıyla yaşanan bir kışın ortasında yer almaktadır aslında. Bu gecede yaşanacaklar, dönemi bahara eriştirecektir. Can Yücel’in keşfi, metnin bu yönünü, bir değişimin kıyısında olma özelliğini vurgulamaktadır. Çevirinin yapıldığı dönemin siyasal ve toplumsal anlamda sıkıntılı havası düşünüldüğünde erek metnin bir anlamda toplum için bir “bahar noktası” olması amacı sezilmektedir.

Başlıktaki maske kaldırılıp oyunun gerçek yüzü anlaşıldıktan sonra, okur her halde ilk olarak “Kişiler” bölümüne bakar. Oysa *A Midsummer Night’s Dream* ve *Bahar Noktası* metinlerine sahip olması muhtemel bir okuyucu, karşılaştığı farklı “Kişiler” kadrosu yüzünden şaşkınlığa düşer. Bazı kişilerin adları çeviri metinde rahatlıkla bulunsa bile, diğerleri için aynı şeyi söylemek mümkün olmamaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, *A Midsummer Night’s Dream*’de üç kişi grubu söz konusudur. Bu grupların adları arasındaki farklar kaynak metinde bile dikkati çekmektedir. Birinci grup olan Atina soylular, kaynak metinde konumlarına uygun isimler taşıırken erek metinde bizi şaşırtacak sapmalar göstermezler. Atina soylularının isimlerinin küçük kaydırmalarla ama kaynak metne mümkün mertebe bağlı kalınarak çevrilmesi Başar Sabuncu ve Can Yücel’in oyuna getirdiği yorumla yakından ilgilidir. Yazar ve çevirmen tarafından bu oyuna siyasi bir anlam yüklendiği önceki bölümde belirtilmişti. Bu siyasi anlam, avamdan kişiler ile soylular arasındaki çekişme, ikinci grubun ilkine karşı takındığı küçümseyici tavırda gizlidir. İlerleyen bölümde görüleceği üzere, Can Yücel avama dâhil olan Atinalı zanaatkârları benimseyip erek dizgeye dâhil ederken (bir anlamda bizim ve bizden kılarken), iktidar sahiplerine mesafeyle yaklaşır. Soylular, benimsenen ve bizden

olanlar değildir. Onlarla ancak mücadele içinde olunabilir. Dahası onlar da avamı ancak küçümser, hakkı olan değeri veremez. Bu nedenle, soyluların isimleri kaynak metne yakın söyleyişlerle aktarılmış, yabancılaştırma ve dışlama bu yöntemle sağlanmış olur. Bu tavra uygun olarak Theseus’un “Tezeus”, Hippolyta’nın “İpolita”, Philostrate’in Filostrata, Hermia’nın “Hermiya” olarak Türkçe okunuşuna biçimde yazıldığı; Egeus’un “Ege”, Helena’nın “Eleni”, Lysander’ın “İskender”, Demetrius’un “Dimitri” gibi tanıdık söyleyişlerle değiştirildiği görülür.

Atinalı zanaatkârın lakâpları, erek dilde anlamlı olduğu için yaptıkları işlere uygun olarak Türkçeleştirilir. Fakat bu noktada çalışma için önemli olan isteğe bağlı bir kaydırma devreye girer. Atinalılar zanaatkârların kimlikleri ve isimlerinde yerel kaydırmalar görülür. “Atinalı zanaatkâr” kimliği, “Rum zanaatkâr” kimliği ile, isimler ise Rumca isimlerle değiştirilir. Can Yücel, “Yunan” kimliğini toplumun yazın ve kültür dizgelerinde zaten mevcut olan “Rum” kimliği ile değiştirerek, metne erek toplumun kültür hafızasında bulunan bir öge ile seslenir. Rum azınlıkların Osmanlı kültür tarihinde “zanaatkâr” olarak öne çıkmaları kaynak metindeki kimlikleriyle örtüşmektedir. İsteğe bağlı olarak yapılan kaydırma, bu öğeleri erek kültürde halihazırda zaten mevcut olan ve kaynak metindeki amaçla paralellik gösteren yapı içine yerleştirme amacını gütmektedir. Ayrıca bu yolla, Can Yücel’in politik olarak sahiplendiği kesim olan zanaatkârlar, seyirci tarafından da sahiplenilir, bizden biri olur çıkar. Bu kaydırma sonucunda Marangoz Peter Quince (Perde 1, Sahne 2, 29) “Testere” lakaplı “Marangoz Petraki” (Perde 1, Sahne 2, 48); dokumacı Nick Bottom (Perde 1, Sahne 2, 29) “Öreke” lakaplı “Dokumacı Niko” (Perde 1, Sahne 2, 48); körük tamircisi Francis Flute (Perde 1, Sahne 2, 30) “Körük” lakaplı Körükçü Lambo (Perde 1, Sahne 2, 49); lehimci Tom Snout (Perde 1, Sahne 2, 30) “Teneke” lakaplı Lehimci Mavridis (Perde 1, Sahne 2, 49); terzi Robin Starveling

(Perde 1, Sahne 2, 30) ise “Yüksük” lakaplı Terzi Yani (Perde 1, Sahne 2, 49) olur. Bu kaydırmayı tamamlayıcı bir unsur olarak zanaatkârların konuşmalarında da Rumca sözcüklere ya da Rum şivesini temsil eden söyleyişlere yer verilir. Örnek olarak, rol dağıtımı sırasında geçen konuşma sırasında kendisine Tisbe’nin annesi rolü verilen Yüksük, kaynak metinde yer almadığı halde erek metinde eklenen bir replikle “Madam pek şişman olmasın, be Ustaki!” (Perde 1, Sahne 2, 49) cevap verirken, aynı konuşma içerisinde Teneke’nin kaynak metindeki “Here Peter Quince” (Perde 1, Sahne 2, 30) cevabı, Rumca’da “efendim buyurun” anlamına gelen “oriste” (Perde 1, Sahne 2, 49) sözcüğü ile karşılanır. Bir başka bölümde de kaynak metnindeki “I believe we must leave the killing out, when all is done” repliğinin karşılığı olarak Körük’ün “Biz de atlarız, vre, o kendini intiyar numarasını” repliği çıkar (Perde 1, Sahne 5, 69). Öreke ikinci perdenin dördüncü sahnesinde arkadaşlarına Rumca’da “delikanlı” anlamına gelen “palikarya” sözcüğü ile hitap eder (104).

Oyunun kişilerinin üçüncü grubu olan periler dünyasında da Can Yücel’in yeniden yazma ve yerel kaydırmalarına başvurduğu alanlardan biridir. Periler Sultânı Oberon “Babaron”, Periler Ecesi Titania “Müzeyyen”, Jan Kott’un “bir şeytan, kır tanrısı” (174) olarak nitelendirdiği Puck (Robin Goodfellow) ise Cin, nâm-ı diğer Babacan Bican olur. Perilerin isimleri ise bir büyü tarifini andırırcasına kaynak metne uygun olarak Türkçeleştirilir: Peaseblossom “Mürdümük”, Cobweb “Örümcek”, Mustardseed “Hardal” olurken, erek metinde repliği olmayan Moth (Pervane) kişiler listesinden çıkarılır. “Babaron” kaynak isimden hareketle bulunmuş bir isimdir. Baştaki “baba” ibaresi sultanlığına, iktidarına işaret eder niteliktedir. Erek kültür için “baba” zaten iktidarı doğrudan imleyen bir sözcüktür. Mesela, erek kültürde devlet “baba”dır. “Müzeyyen” ise Titania’nın karakteri ve Jan Kott’un tarifi

göz önünde bulundurularak seçilmiş bir isim olabilir. Jan Kott kitabında Titania'yı “çok uzun, duru tenli ve güzel bir kız” (182) olarak düşündüğünü söyler. İnce sesleri bir araya toplayan ve “süslenmiş, bezenmiş” anlamına gelen “Müzeyyen” hem bu güzelliği hem de bir parça cinselliği, gücü içinde barındırır gibidir. Zaten Titania'nın kökü kabul edebileceğimiz “titan” sözcüğü “büyük bir gücü elinde bulunduran kişi ya da nesne” anlamına gelmesiyle, istediğini elde etme özelliğini çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla “Müzeyyen” ismi, karakterin erek metinde doğru biçimde temsil edilmesi açısından uygun bir seçim gibi görünmektedir.

Bu üç grubun birbirlerinden ayrılarak sosyal çeşitliğin korunması amacıyla isimler aktarılırken takınılan tutum, konuşmaların çevrilmesi sürecinde de geçerlidir. Örnek vermek gerekirse, Tezeus'un konuşmalarında bir iç kafiye ve ahenk, diğer kişilerinkine nazaran bir dil tedbiri sezilmektedir. Konuşmalarından anlaşıldığı kadarıyla, babacan, fakat otoritesinin farkında bir tavır takınmıştır. Konuşmalardaki ahenk kafiyenin, çok üstten, resmi ve tumturaklı bir dilin alternatifi olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca cinsellik yüklü bu maskeli balonun bağlamına uygun olarak, yerinde benzetmelerle ile müstehcen göndermeler Tezeus'un bilgisine ve konumuna yakışır bir söyleyiş içinde verilmektedir. Söyleyişin doğallığı okuyan üzerinde kaynak metinden fazlasıyla uzaklaşıldığı izlenimini verse de karşılaştırmalı örnekler öyle olmadığını göstermektedir.

“Shakespeare Çevrilmeli Mi?” başlıklı yazısında Kemal Atakay, Shakespeare'in hem dil içi (Elizabeth dönemi İngilizcesinden günümüz İngilizcesine) hem de diller arası çeviriminde karşılaşılan sorunlara ve metinde oluşan kayıplara değinir. Eleştirisinde Can Yücel'in *Bahar Noktası*'na da değinen Atakay, Can Yücel'in Türkçe'ye yabancı sayılabilecek imgeleri yerelleştirme çabasının başarısızlıkla sonuçlandığını ifade eder (73). Atakay'a göre, Can Yücel bu

yerelleştirme kaygısı nedeniyle oyundaki sosyal çeşitliği yok etmiş ve farklı dilsel kullanımları tek bir dile indirgemıştır. Ne Theseus’un siz-bizli konuşması, ne de “*bu dünyanın, bu kültürün* değil, bir başka dünyanın, doğaüstünün yaratıkları” (73, vurgu Atakay’a aittir) olan perilerin ayrıştırıcı söylemi fark edilmektedir. Oysa Atakay’ın gözden kaçırdığı bir ayrıntı vardır. “Bu dünyadan”, “bu kültürden” ayrı kabul ettiği perilerin sultânı Oberon, Hippolyta ile perilerin ecesi Titania ise Theseus ile cinsel anlamda beraber olacak, onların düğününe katılacak kadar insanların dünyasına ve kültürüne dâhil olmuş durumdadırlar. Bu açıdan bakıldığı zaman Theseus ve Oberon, ikisi de (farklı âlemlerde olmakla beraber) bir topluluğun lideri ve iktidarı elinde bulunduran kişiler olmaları itibariyle aslında aynı konumu paylaşmaktadırlar. Dolayısıyla çeviride de aynı dili, aynı söylemi paylaşmaları bir fakirleştirme, bir kayıp olarak nitelendirilemez. Çeviride Babaron’un farkı tecrübelerinden kaynaklanmaktadır. Atina dışında bambaşka mekânları görme yetisi sadece ona ve karısı Müzeyyen’e aittir. Bunlara ek olarak asıl dikkate değer olan Filostrata’nın söylemindeki farklılıktır. Kibar sınıfa hizmet eden Filostrata’nın konumu, söylemiyle son derece başarılı bir biçimde belirlenmektedir. “Kulunuz her zamanki gibi, hünkârım, hâki payenizdeyim” (Perde 2, Sahne 4, 106) diyen Filostrata âdeta Tezeus’un huzurunda el-pençe divân durmaktadır. Her tavrıyla ve konuşmalarıyla saray çevresine mensup biri olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı saray hizmetlilerinin konuşmasını çağrıştıran söyleminin güzel örneklerinden biri, düğün gecesi Atinalı zanaatkârların gösterisi konusundaki düşüncelerini dile getirirken görülür:

Ben müsaadenizle söyleyim, ömrü âcizânemde rastlamadım böyle kısa, böyle muhtasar temsile. On kelimeyi geçmiyor, korkarım, bu muazzam oyunun tekмили. Lâkin öyle uzuyor, öyle üzüyor ki, bu on kelimeyle bile kabak tadı veriyor tâbiri mahsûsiyle. Bir tek yerinde

sarfedilmiş kelime, yerine oturmuş tek bir oyuncu yok içinde. Hüngür hüngür diyorlar ya, o da doğru bir bakıma: Provalarını göreyim diye gitmişim geçende, Pirus'un kendini öldürdüğü sahnede tutamadım, valla, kendimi, yaşlar boşandı gözlerimden, ağlamaktan değil, gülmekten ama. Kusurumu bağışlayın, efendim, yaşlılık, galiba kaçırdım da biraz altıma. (Perde 2, Sahne 4, 107-8)

Tezeus'un oyunu görmek istemesi üzerine itirazlarını sürdüren Filostrata şöyle devam eder:

Aman, sultânun, aman! Size göre değil, efendim, teeddüp ederim. Bu pespaye oyunu seyrettim şahsen ben ta başından. Tutulacak bir yanı varsa, ben de anlamıyormuşum demek ki hiç tiyatrodan. Ama zatiâlinizi memnun etmek için nasıl çarpınıp çırpındıklarını görmek zevk verecekse size, ona karışmam. (Perde 2, Sahne 4, 108)

Bir başka grup olan Atinalı zanaatkârların dilinin diğer kişi gruplarından farklılığı ise hemen göze çarpar. Erek kültüre özgü argo kullanımlarına ağırlık verilerek bu grubun toplumsal konumu, dilsel farklılıkları sergilenerek vurgulanmıştır. Kimi sözcüklerin metin içinde okundukları biçimde yazılması, kaynak metinlerde sahneleme direktifleri olmayan Shakespeare oyunlarında söylemin içine gizlenen direktiflerin erek metindeki karşılıkları olarak adlandırılabilir. Örnek olarak “diğ mi”, “zaar”, “purova” (Perde 1, Sahne 3, 51), “ağnaşıldı mı” (Perde 1, Sahne 5, 70) gibi sözcükler verilebilir. Bu sözcükler aracılığıyla oyuncu ve okuyucu telaffuz konusunda yönlendirilmektedir. Metin içerisinde bu grubun ağzından erek kültüre ait birçok argo sözcük dökülmektedir. Bu argo sözcükler birçok yerde, kaynak metnin zorunlu kıldığı değil, Can Yücel'in gruplar arasındaki farklılığı gösterme çabasıyla tercih ettiği kaydırmalar olduğu için

Çözümleme açısından önem taşımaktadır. Fikir vermesi açısından kabaca şöyle bir liste oluşturulabilir: Birinci perdenin üçüncü sahnesinde darağacını boylamak (50), kibar paço (50), fiyakasını bozmak (50), ipte sallandırmak (50), lolo (50), eşek cennetini boylamak (50), su koy vermek (51), bokunu çıkarmak (51), kirişi kırmak (51); birinci perdenin beşinci sahnesinde çakaralmaz (69), kavat (69), yürek Selanik (69), postu kaptırmak (70), düzü (70), fiskoslaşmak (71), ananın örekesi (72), volta almak (73); ikinci perde üçüncü sahnede kıyak (103), nekeslik etmek (104), racon (104), ağzını kokutmak (105). Üsluba bir örnek oluşturması açısından Öreke'nin rüyadan uyandıktan sonraki monologu incelenebilir:

Bottom: When my cue comes, call me, and I will answer: my next is, 'Most fair Pyramus.' Heigh-ho! Peter Quince! Flute, the bellows-mender! Snout, the tinker! Starveling! God's my life, stolen hence, and left me asleep! I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was—there is no man can tell what. Methought I was,—and methought I had,—but man is but a patched fool, if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke: peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death.

(Perde 4, Sahne 1, 75-6)

Bu monolog şöyle aktarılır:

Verin t  yoyu yolayım t  y  n  z  ! Bu merkep yarışında “Benim ateş yeleli, küheylan Perimuzum” diye girecektim, diğ mi, sahneyen ve ıstarta? Hey be, heeey! Vre Petraki, alık Yani, mavra Mivrides, nerdesiniz k  ftehorlar? Terkettiniz, terkettiniz beni kendi terkemde finişe! Katır karıyla biz   ifte bahis oynarken, ne ganyan kaldı, ne pilase! Etmişim ben böyle beş karış yarışın içine! Kapılmışım ki, yau,   yle olmadık bir d  şe; sorsan me  hule nasılım bir d  ş diye, adam bodoslama düşecek dişin dişine! Anlatırsa, o biçim, bu biçim değil, kendi biçiminden beter bir eşşeoğlueşşeyim! Nasıl söyleyeyim vre, diyemem ki ben şöyle bişeyim! İnsan kısmı zurnadan peşrev bir ney, cazgırlar   alıyor onu, neyleyim! Bu d  ş var ya, bu düşman, benim dibini boyladığım ve anamın anasını ağlatan görüş; ne el tatmış, ne göz duymış, ne kul kokmuş, ne bur değmiş, ne dil görmüş; anlatana deh, anlatmayana    şş!.. Yarı dostum, yarı postum, Petraki, benden kapıp kaçacağına,   yle bir koşma yaz ki Niko'cuğuna! “  reke'nin Koşması” de üstelik adına! Dinleyenlerin t  m   “Ananın   rekesi!” deyip; giydirdsin anana, avradına! Belki de bizim oyunun sonunda, D  k  m  z  n karşısında türküler de bunu, bitemiz düdükler topumuzu!

(Perde 2, Sahne 3, 102-3)

Görüldüğü   zere Atakay’ın “dilsel   şitliliğin” tek bir söylem biçimine indirgendiği yönündeki eleştirisi pek de geçerli değildir. Bu yanılgıyı yaratan bir çevirinin, üstelik klasik kabul edilen bir yapıtın   virisinin bu kadar doğal, akıcı ve ilgi uyandırıcı biçimde Türkçe’ye aktarılmış olmasıdır. “Zor”, “anlaşılmaz”, “uğraş gerektiren” kodlarıyla tanımlanan klasik bir yazarın, böyle rahat anlaşılır

hale gelmesi yazara ihanet ediliyormuş hissi uyandırabilir. Oysa Can Yücel'in amacı yazara ihanet değil, aksine tam anlamıyla yazara sadakattir.

Bunlara ek olarak Can Yücel'in metninde yer alan Theseus'un bir konuşmasını sınıfına özgü dilsel nitelikleri kaybetmesi nedeniyle eleştiren Atakay, aynı metnin sözcüğü sözcüğüne çeviri anlayışını benimseyen Nurettin Sevin'in çevirisini ne dramatik ne dilsel işlev açısından yeterli bulur (78-9). Demek ki dilsel yapıyı ya da göndermeleri birebir aktarmak da işe yaramamakta ve kaynak metnin erek yazın dizgesinde kabul görmesi için yeterli olmamaktadır.

Bütün bunların ışığında, söyleyişteki serbestliğe rağmen kaynak metinle arasındaki sadakat bağını ortaya koymak adına Theseus'un konuşmasından bir örnek de çözümlenecektir. Alıntılanan bölüm, Tezeus'un babasının sözünü dinlemesi için Hermiya'ya öğüt verirken yaptığı bir konuşmadır.

Either to die the death or to abjure
For ever the society of men.
Therefore, fair Hermia, question your desires;
Know of your youth, examine well your blood,
Whether, if you yield not to your father's choice,
You can endure the livery of a nun,
For aye to be in shady cloister mew'd,
To live a barren sister all your life,
Chanting faint hymns to the cold fruitless moon.
Thrice-blessed they that master so their blood,
To undergo such maiden pilgrimage;
But earthlier happy is the rose distill'd,

Than that which withering on the virgin thorn

Grows, lives and dies in single blessedness. (Perde 1, Sahne 1, 23)

Bu konuşmayı betikbirimleri, diğer bir deyişle değişmez öğeleri olarak şunlar saptanabilir: ölüm ve inzivaya çekilme / erkeklerden vazgeçme arasında bir tercih söz konusudur. Manastır karanlık bir yer olarak, orada geçirilen hayat ise tutsaklıkla nitelenir. Tek eylem seçeneği soğuk ve kısır sıfatlarıyla daha da yalnızlaştırılan aya yine güçsüzlüğü ve çaresizliği vurgulanan zayıf ilahiler söylemektedir. Böyle bir erdem için üç kez kutsanma öngörülür. Genç kız bir güle benzetilir: damıtılan / suyu çıkarılan gülün evli kadına; daldaki gülün ise bakire genç kıza benzetildiği bir metafor dizgesi oluşturulur.

Şimdi de Can Yücel'in çevirisine bakalım:

Ya öleceksin tezelden, ya da vazgeçeceksin erkek denen cinselden.

Onun için, Hermiya, düşün taşın! Danış o genç yaşına! Demek istiyorum ki, danış kanının dolaşımına! Dayanabilecek misin, bakalım, emrine uymazsan beypederin, dayanabilecek misin, yaşamına rahibelerin? Bir manastırda, dar bir hücrede loş, uyurken döşekte, düşünün ve düşünün yarısı bol... Düzdüğün, düzüldüğün bütün bumbuz ve kısır bir aya o kısılmış sesinle okuduğun mayalanmış bir maya! Böyle bir hac yoluna, kanının donduğuna razı olan kız oğlan kıza üç tepsi nur indirir ya tanrı, sen yine inan bana, yavrum zeker diye bir dikenin üstünde bekâr, ömür tüketen gülbe şeker, Isparta'da imbiklenen gülyâğına hasret çeker.

(Perde 1, Sahne 1, 41)

Açıkça görülmektedir ki, çeviride belirlenen betikbirimlerin dışına çıkılmamaktadır. Tezeus'un söylemindeki ahenk dikkati çekmektedir. Metnin

cinsellikle yüklü havası nedeniyle, gül dikenin erkek cinsel organıyla ilişkilendirilmiş ve yine gül bağlamında yerel bir öge olarak “İsparta” metne dâhil edilerek yerel bir kaydırma yapılmıştır. Bütün bunların ışığında Can Yücel’in, kaynak metnin dizgelerinden ödün vermeden erek metinde doğal bir söyleyişe ulaştığı, kaynak metnin barındırdığı dilsel ve sosyal çeşitliği erek metinde yansıtmayı başardığı görülmektedir.

Can Yücel’in erek metinde yaptığı isteğe bağlı kaydırmalar bununla sınırlı değildir. En önemli kaydırmalardan biri Babaron’un sihirli aşk çiçeği ile ilgili hikâyeyi anlattığı bölümde görülür. Kaynak metinde Oberon, bir zamanlar yerleştiği bir burunda bir yunus üzerinde çıkagelen bir deniz kızından ve tanık olduğu bir olaydan bahseder. Aşk Tanrısı Cupid, okunu bir Vesta rahibesine yöneltir, ancak hedefini tutturamaz ve ok bir çiçeğe isabet eder. Vurulmadan önce bembeyaz olan çiçek, aşk yarasıyla mosmor kesilir. Bu çiçeğin uyurken kimin göz kapaklarına sürülürse, o kişi uyandığında gördüğü ilk şeye aşık olur. Oberon, Puck’tan bu çiçeği kendisine getirmesini ister (Perde 2, Sahne 1, 37-8).

Can Yücel’in Babaron’unun anlattığı öykünün dizgesi kaynak metindeki öykünün dizgesiyle aynıdır. Fakat kaynak metinde herhangi bir mekân, kişi, hatta çiçek ismiyle belirli bir coğrafya ya da kültüre bağlanmayan, âdeta boşlukta yüzyörmüş gibi duran bu öykü, Can Yücel’in metninde mekânı, kişileri, hatta belki zamanı belli bir anlatıya dönüştür. Yer İstanbul Boğazı, Babaron’un mesken tuttuğu çıkıntı ise Kız Kulesi’dir. Babaron “Emre” adlı bir “yunus” üzerinde çıkıp gelen bir deniz kızıyla tanışır. Bu arada yaramaz Aşk Tanrısı, Yahya Kemal’in yedi kara sevdalısını anlattığı şiirden çıkıp gelen ve o anda Salacak’ta bir salıncakta mehtaba karşı sallanan “ay yüzlü” Mehlika Sultân’a doğrultur okunu. Ok yaydan çıkar, ama Mehlika Sultan o anda havalanınca salıncakla, onun yerine “hanımına gümüş tepsi

içinde buzlu şerbet getiren bir hercai bir cariyeyi vurur. Teni bembeyaz olan cariyeye, mosmor kesilir ve boynunu büküp öylece kalakalır: “Bin yıllık meşeler bile şaştı bu işe. O zaman, bu zaman, Türkler mor menekşe diyorlar o çiçeğe” (Perde 2, Sahne 1, 57-8). Tam da bu alıntıdan yola çıkarak Can Yücel’in amacına ulaşamadığını belirten Kemal Atakay’nın aksine (73), bu tezin savı Aşk Tanrısının olmasa da Can Yücel’in çeviri metinde hedeflediği amaca ulaştığı yönündedir.

Öncelikle bütün bu değişikliklerin oynanmak için hazırlanan bir tiyatro metni üzerinde yapıldığı ve hepsinin yönetmen tarafından onaylandığı hatırlanırsa, *Bahar Noktası* çevrildiği koşullardan soyutlanarak değerlendirilmemiş olur. Eğer amaç sahnelenmek ise ve yönetmen bu metni onaylayıp sahneliyorsa, bu durumda tiyatro metni her şeyden önce ilk amacına ulaşmış demektir. İkinci olarak metin içine yerleştirilen bu anlatının amacı, istenilecek olan aşk iksirinin ortaya çıkışını içinde lirik göndermeleri bulunan bir öyküyle anlatmaktır. Anlatı kaynak metindeki biçiminde yerel kaydırmalar yapılmadan bırakıldığında da erek dilin seyircisi ne demek istenildiğini anlar. Fakat deniz kızı, yunus, Vesta rahibesi ve ne olduğu bilinmeyen mor bir çiçek, bu iksirin önemli özelliği olan aşkı yoğun bir biçimde hatırlatacak gerekli çağrışımları yapmayacaktır. Oysa Shakespeare’in amacı da kaynak dilin seyircisi üzerinde böyle bir etki bırakmaktır. Dolayısıyla öykünün İstanbul Boğaziçi, Kız Kulesi, Yunus Emre, Yahya Kemal ve şiiri, bu şiirde anlatılan yedi âşıklı Mehlika Sultân ve mor menekşenin çağrışımlarıyla anlatmak, aslında yönetmenin ya da çevirmenin değil Shakespeare’in amacını erek dilde yerine getirmek demektir. Bütün bu öğeler bir araya getirildiğinde “aşk” imgelemi seyircinin / okuyucunun zihninde yoğun biçimde oluşturulmaktadır.

Bu kaydırmalara ek olarak, yine isteğe bağlı yerel kaydırmalara rastlanır. Mesela Körük’e, sahneleyecekleri oyunda kadın rolü oynayacağı söylenince

“Zenneye çıkaracaksın beni, diğ mi, ille!” (Perde 1, Sahne 2, 49) diyerek itiraz eder. Oysa kaynak metinde Körük’ün bu role itiraz etmesi ya da kadın kılığında sahneye çıkmaktan duyduğu rahatsızlığı dile getirmesi söz konusu değildir. Bu repliğin eklenmesiyle erkek tiyatro dizgesinde zaten yeri olan bir tiyatro geleneğine atıfta bulunulur. Kaynak metinde bir Tatar yayından çıkmış bir ok kadar hızlı gidip geleceğini söyleyen (Perde 2, Sahne 1, 56) Babacan Bican, çeviride “gittim bile, gittim, gittim. Ben, Fuzulî’nin yayından çıkmış berceste bir beyitim” (Perde 2, Sahne 1, 80) diye cevap verir. Böylece “hız” Tatar yayıyla değil, “berceste beyit” ile anlatılmış olur. “Zahmetsizce hatıra geliveren, fakat yüksek bir mânâ taşıyan mısra” (Devellioğlu 86) olarak tanımlanan “berceste” beytin Fuzulî’ye ait olması da ayrıca önemli taşımaktadır. Erkek yazın dizgesinin şiir geleneğinin önemli isimlerinden olan ve “aşk” şairi olarak nitelendirilen Fuzulî’nin beytine benzetilmesi karışıklığı düzeltmek ve âşıkları bir araya getirmekle görevlendirilen Babacan Bican’ın oyundaki önemini de güçlendirmektedir. Kaynak metinde Oberon’un Titania’dan kendisine vermesini istediği çocuğu “henchman” (Perde 2, Sahne 1, 36) yapmak isterken, erkek metinde bu ifade “uşak” yerine “içoğlanı” olarak aktarılmıştır. İçoğlanı, erkek kültürde sarayda hizmet eden anlamıyla kullanılmakla birlikte, eşcinselliğe bir gönderme olarak da yorumlanabilir. Böylece kaynak metnin cinsellikle ilgili göndermelerine yeni bir boyut eklenmiştir. Oyunlarını sergileyecekleri gece, dolunay olup olmadığını bilmeyen arkadaşlarını Öreke şöyle azarlar: “Hiç mi nasibiniz yok be ilimden, irfandan? Bir Maarif Takvimi edinip, bakın ‘lan!’” (Perde 1, Sahne 5, 70). Görüldüğü üzere kaynak metinde danışılacak kaynak olarak gösterilen “calender” ve “almanac” sözcükleri erkek kültür açısından çok daha uygun göndermeleri olan “Maarif Takvimi” ifadesiyle değiştirilmiştir.

Son olarak yine isteğe bağı kaydırmalar içinde ele alınabilecek, ancak kaynak metnin erek kültür yapısında farklı bir işlev üstlenmesi amacıyla yapılan değişikliklere değinilecektir. *Bahar Noktası*'nın oynandığı dönemin siyasal koşulları, yönetmenin ve çevirmenin kaynak metni sadece “güldürü” değil, aynı zamanda hesaplaşma olarak alımladığı, ayrıca izleyici profili dikkate alındığında erek metinde siyasal eleştiriler ve göndermeler bulunmaması düşünülemez. Bu amaca yönelik olarak metinde zaten var olan sosyal farklılıklar keskinleştirilirken, bunun dışında eklemeler de yapılmıştır. Örnek olarak Atinalı zanaatkârların oyunundaki intihar sahnesi ve aslanın rolü, oyunu izleyen üst sınıf korkup kızmasın diye bir girişle her şeyin bir oyundan ibaret olduğunun anlatılması, kostümlerin de buna göre hazırlanması kararlaştırılır; çünkü “orta oyununda bile aslanlaşmasına gelemeyen bunlar ayak takımının” (*Bahar Noktası* 69). Atinalı zanaatkârlar, soyluların gözünden bakıp kendilerini ayak takımı olarak nitelendirmekte haksız değildir aslında. Nitekim Filostrata, bu oyuncu grubunu Dük'e tanıtırken şöyle diyecektir: “Atina'nın topaltında çalışan, eli nasırlı takımından bir avuç palikarya, sultânım. Keser görmemiş o tomruk kafalarıyla tın tın, fırsat bu fırsat, çıkmak için huzurunuzda belleklerinin merhum valdesini belleyerek, olur olmaz bişeyler ezberlemişler hâşa huzurunda” (Perde 2, Sahne 4, 108). Oyunun sahnelenmesi sırasında da soyluların, alaycı tutumları değişmeyecektir:

Tezeus: Ne dersin, aslan da konuşacak mı, ona da gelecek mi sıra?

Dimitri: Bu kadar eşek, sultânım, bu kadar konuştuktan sonra... (Perde 2, Sahne 4, 111)

Bunlar kaynak metnin içinde zaten bulunan çatışmaların öne çıkarılmış biçimleridir. Bunların yanı sıra erek metnin siyasal koşullarına yönelik

kaydırmalar ve eklemelerle eleştiri yapılır. Oyun sırasında dolunayı kapalı salonda canlandırmanın yolu ararlarken Öreke ortaya attığı fikir bu tavra bir örnek olabilir: “Onun da kolayı var, be Ustaki. Bütçe açığı mavrasına, usturubunla açık bırakırsın pencerelerden birinin kanadını, ayışığı da vurur içeri Marşal Yardımı hesabı” (Perde 1, Sahne 5, 70).

Değnilmesi gereken son bir nokta bulunmaktadır. Bölümün başında Başar Sabuncu’nun Jan Kott’un *A Midsummer Night’s Dream*’in aşk üzerine çağdaş bir anlatı olduğuna dair yorumunu dikkate aldığını aktarmıştık. Bu durumda erek metin içinde bir de aşkın çağdaşlaştırılmasına dair bir ipucu aramak gerekmektedir. Aranan ipuçlarından biri Hermia ile İskender’in kaçtıkları gecenin anlatıldığı sahnede bulunur. Kaynak metinde bu sahne kaçmaktan yorulan âşıkların dinlenmek istemeleriyle başlar (Perde 2, Sahne 2, 42-3) . Hem yorulduğunu hem de gecenin karanlığında yolunu şaşırdığını söyleyen Lysander durmalarını teklif edince, Hermia da itiraz etmez. Fakat Lysander’in birlikte yatma teklifini geri çevirir. Sonuç olarak iki âşık ayrı ayrı yatarlar.

Oysa erek metinde olaylar hiç umulmadık bir biçimde gelişir (Perde 2, Sahne 2, 63-5). İskender’in “hep söylerim, karanlıkta güç oluyor direksiyon” cümlesiyle seyirciyi / okuyucuyu irkiltir. Ardından gelen “Ha, onu soracaktım: Senin çıktığın okul? Bilmez miyim, canım, tabiy, Damdasyon!...” cümlesiyle âşıklar erek dizge seyircinin yaşadığı zamana taşınmış olur. Füzeyle aya çıkma teklifinin ardından İskender’in hayaline gem vurmasını istese de, Hermiya “Marlen Mur”a benzetilecek, gelinen kırlık alan ise “Koru Park Motel” olarak adlandırılacaktır. Hermiya, İskender’le birlikte yatmak istemediğini ima edince, İskender “Haklısın. Demek istiyorsun ki sen, resepsiyondaki siyasallı kâtip bizden nüfus soracağına göre, ayrı odalarda kalacağız mecbur” diyerek açıklık getirir duruma. Dolayısıyla bütün çağdaş

ve yadırgatıcı göndermelerine otomobille yapılan gezilere, batılı anlamda eğitim veren okullara, Marilyn Monroe'ya benzeyen kızlara, konaklanan lüks otellere rağmen, cinsellik yine de resepsiyondaki görevlinin ve gösterilecek evlilik cüzdanının iznine tabidir. Erek metnin sahnelendiği çağa göndermelerde bulunan yerel kaydırmaların görüldüğü bu kısım erek kültürde cinselliğin gençler arasında nasıl “yaşanamadığını” göstermesi açısından önemlidir. Bu değişiklik büyük bir ihtimalle, yönetmen Başar Sabuncu'nun sahne yorumuna uygun olarak ortak bir karar sonucu yapılmış bir güncelleştirmedir. İleride görüleceği üzere *Fırtına* ve *Hamlet* çevirilerinde böyle büyük bir kaydırma yoktur. Bilindiği üzere tiyatro oyunları çok daha esnek bir düzlemde ele alınmaktadır. Mesela 1996 yılında Tiyatro Boğaziçi tarafından, Can Yücel çevirisi sahnelenen *Fırtına* oyununa, topluluğun dramaturji çalışmasına uygun bir sahne eklenmiştir. Bu konuya *Fırtına* metni incelenirken ayrıntılı biçimde değinilecektir.

Cinsellikten bu kadar bahsedildiğinde anılmadan geçilemeyecek bir isim daha vardır ki, o da Sigmund Freud'dur. Nitekim daha ilk karşılaşmalarında Müzeyyen Babaron'a şöyle seslenir: “Bu sen sendeki kıskançlıktan da öte bir kompleks, bir nevroz! Furoyt diye bir Yahudi doktor var, ona görün sen istersen!” (Perde 2, Sahne 3, 54). Daha sonra “melek libidoşu” (Perde 2, Sahne 5, 74) uykusundan uyandırılacak olan Müzeyyen cinselliği eski çağların bereketli kutsal hayvanı eşek başlı sevgili Öreke ile doyasıya yaşayacaktır. Dokumacı Niko'nun “Öreke” lakabını alması da bu açıdan anlamlıdır. Kaynak metindeki “Bottom” lakabı da argo bir anlamı bulunmaktadır. Fakat Can Yücel, “kış” ya da “göt” sözcükleri yerine (dönemin siyasal gerginlikleri dikkate alındığında) hem oyunun sansürlenmesini engelleyecek hem de yeterli cinsel çağrışımı sağlayacak “Öreke” sözcüğünü seçmiştir. “Yün eğirmede kullanılan çatal uçlu değnek” anlamına gelen

“Öreke” sözcüğü, erkek kültür argosunda kadın cinsel organı anlamında kullanılmaktadır. Bu bilinçli tercihlere ek olarak, Freud’a ve onun teorisine ait bu kavramlara oyunda yer verilmesi, erek metinde oyunun cinsel potansiyelini arttırmaktadır. Son iki örnek, istenilen etkileri yaratmaları açısından işlevlerine uygun kaydırmalardır.

Can Yücel, Shakespeare’in 400 yıllık oyununa çağdaş motifler ve yerel renklerle süslenmiş bir maske giydirmiştir. Şair / çevirmen Can Yücel’in yaratıcı gücü, neredeyse “erek dilde kaleme alınmış özgün bir yapıt” niteliğinde bir erek metin ortaya çıkardığı için, çeviri genellikle Shakespeare’den “bağımsız” ve “yetersiz”miş gibi algılanmıştır. Fakat Can Yücel, bu maskeyi hazırlarken kaynak metin içindeki betikbirimleri de dikkate almış, bu öğeleri mümkün olduğunca erek kültüre aktarmıştır. Bu maskeyi takan oyun, 80’li yılların erek yazın ve kültür dizgesi, tiyatro seyircisi ve okuyucusu için üstlendiği Shakespeare oyunu olma işlevleri yerine getirebilmiştir. Dahası üzerinden 20 yıl geçmesine rağmen, metindeki kaydırmalar bugün bile geçerliliklerini korumakta, dolayısıyla kaynak metni erek yazın dizgesi içinde en iyi biçimde temsil etmeyi sürdürmektedir.

B. *The Tempest*: Türkçe(’de) Kopan Fırtına

Bu bölümde *The Tempest*, *Fırtına* olarak çevrilirken göz önünde bulundurulacak ilkeler, yapılan kaydırmalar saptanacaktır. Raymond van den Broeck’in önerdiği çözümleme modeline uygun olarak, öncelikle kaynak metnin bağlamı ve betikbirimleri irdelenecek, ardından erek metindeki yansımalarının izi sürülecektir. Son olarak elde edilen verilere göre çeviri yorumlanacaktır.

5. *The Tempest*'in Kaynakları ve Bağlamı

Can Yücel, 1991 yılında yayımlanan *Fırtına* çevirisine yazdığı önsözde oyun hakkında ayrıntılı bilgi verir (7–15). Buna göre *The Tempest*, 1623 yılında yapılan toplubasımında (1. Folio) yer almakla birlikte, yazılışı 1610 sonları ile 1611 başlarına rastlamaktadır. Can Yücel'in çevirisi 1. Folio'da yer alan metne dayanmaktadır.

Minâ Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında *The Tempest*'in, Shakespeare'in kaynağı bilinmeyen nâdir oyunlarından biri olduğunu belirtir (351). Fakat yine de hem Minâ Urgan hem de Can Yücel, oyunun döneminin önemli olaylarından izler taşıdığı kanısındadır. Can Yücel, oyunun yazıldığı bağlamın belirlenmesi açısından dönemin iki önemli olayının göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir. Bu olaylardan ilki I. James'in kızı Elizabeth'in Palatine bölgesi adına Roma İmparatoru'nu Seçici Prens ile 1613 yılında yapılan düğünleridir. *The Tempest*'in bu düğün kutlamaları sırasında sarayda oynandığı bilinmektedir. Dolayısıyla oyunda sözü edilen evlilik—Napoli Kralı Alonso'nun kızının Tunus kralıyla evliliği—Prens Elizabeth'in evliliğine gönderme yapmaktadır.

İkinci olay 1609'da Sir Thomas Gates ile Sir George Summers'ın komutasında denize açılan komutan gemisi “Sea-Adventure”ın (Deniz-Serüveni) yaşadığı Bermuda adası macerası ve bu macera üzerine yazılan kitaplar, yaprakçalardır. Shakespeare'in bu yayınları okuduğu, oyunun mekânını ve fırtınayı anlatırken bu kaynaklardan yararlandığı düşünülmektedir. *Fırtına*'ya mekân olarak seçilen ada, birçok bakımdan Bermuda adasını hatırlatmakta, hatta birinci perdenin ikinci sahnesinde bu adanın adı geçmektedir (33).

Yararlanıldığı düşünülen bir başka kaynak Ovidius'un *Metamorphoses* (Dönüşümler) adlı yapıtı ve bu yapıtta anlatılan “seni-beni, *meun-teum*'u bilmeyen, mülkiye ilişkileri yüzünden birbirini yemeyen dengeli toplum” (Yücel 1991, 10)

anlayışını dile getiren ilk Rönesans metni olan Montaigne'nin 1603 yılında kaleme aldığı “Yamyamlar” denemesidir. Adaya ve yerlilere karşı takınılan iki görüşten biri, kaynağını bu kitaplardan almaktadır. Buna göre, ada ütöpik bir komün olarak tasavvur edilir. Bu görüş, Gonzalo'nun dilinden ifade bulur. İkinci görüş ise yerliyi “ilkel”, “primitif” bulma ve üzerinde hâkimiyet kurma eğilimidir. Döneme hâkim olan İngiliz sömürge anlayışından beslenir (10). “Cinler ve Orakçılar Üzgün Üzgün Ortadan Kaybolurlar: *Fırtına*'nın Söylemsel Yan-Metinleri” başlıklı yazıda Francis Barker ve Peter Hulme, bu görüşü desteklemektedir. Bu makaleye göre, *Fırtına*'da hâkim olan söylemsel yan metinleri—Barker ve Hulme'nin ifadesiyle—“İngiliz kolonyalizmi”nin kurgusal ve yaşanmış pratiklerinden oluşturmaktadır (300).

Oyun, Napoli Kralı Alonso'nun kızının Tunus'ta yapılan düğününden dönmekte olan Kral, kralın kardeşi Sebastian, oğlu Ferdinand, danışman Gonzalo ve Prospero'nun Milano Dükâlığını gasp eden kardeşi Antonio'nun bulunduğu geminin fırtınaya yakalanmasıyla başlar. Fırtına dindiğinde gemideki soylular—kralın oğlu Ferdinand hariç—kendilerini adanın bir ucunda; Ferdinand ise adanın diğer ucunda bulur ve sahneye sürgündeki Milano Dükü Prospero ile kızı Miranda çıkar. 12 yıldır adada bulunan Miranda, fırtınaya tutulmuş bir gemi gördüğünü ve içindekiler için çok üzüldüğünü babasına anlatınca Prospero, fırtınanın kendi sanatının bir kerameti olduğunu, gemidekilerin kılına bile zarar gelmediğini söyleyerek onu yatıştırır. Bu vesileyle Miranda, adadaki 12 yıllık maceralarının gerçek hikâyesini de öğrenmiş olur. Prospero, aslında Milano Düküdür ve sanat, ilim ve kitap aşığı, dürüst ve adil bir yöneticidir. Fakat kendini tamamen kitaplarına vermek amacıyla vekâleten tahtına geçirdiği kardeşi Antonio, Napoli kralı ile birlik olarak ona ihanet eder. Gece yarısı, tek vârisi olan küçük kızı Miranda ile birlikte çürük bir tekneye apar topar bindirilir ve kaderine terk edilir. Kötü cadı Sycorax'ın oğlu Caliban ile bir ağaç

kütüğüne hapsettiğı havai cin Ariel'in bulunduğı adaya düşerler; fakat Gonzalo'nun kendisine vermiş olduğı yiyecek, giyecek ve büyücü kitapları sayesinde hayatta kalmayı başarmışlardır. Prospero, "sanat"ı sayesinde, hem Ariel'i hem Caliban'ı kendisine köle yapmıştır. Miranda'nın gördüğü gemide Prospero'ya ihanet ederek onların bu adaya düşmelerine neden olanlar bulunmaktadır.

Gemiden kurtulanların adaya çıkmasından itibaren oyun dört farklı planda ilerler. Adanın bir köşesinde Napoli Kral'ının oğlu Ferdinand kendine geldikten sonra Prospero ve Miranda'ya rastlar. Miranda ve Ferdinand ilk görüşte birbirlerine âşık olurlar, fakat Prospero—oyunun bir parçası olarak asıl düşüncelerinin tam tersi bir tutum içine girerek—Ferdinand'a karşı kaba ve sert davrandığı, onu esir ettiği gibi, kızının Ferdinand'a olan meyline de karşı çıkar.

Adanın diğer ucunda Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo, Adrian ve Francisco kendilerine gelmiştir. Oğlunun öldüğünü düşüncesiyle üzülen Alonso'yu Gonzalo teselli etmeye çalışmaktadır. Bu sırada Ariel'in söylediğı şarkının etkisiyle uykuya dalan Alonso ve Gonzalo, yaklaşmakta olan tehlikeden habersizdir. Baş başa kalır kalmaz Milano Dükü Antonio, Kral'ın kardeşi Sebastian'ı kralı öldürmesi için ikna eder. Antonio'ya göre, Ferdinand öldüğüne (o buna inanmaktadır) ve kralın kızı Napoli'ye gelemeyecek kadar uzakta olduğuna göre, Alonso ölürse Sebastian Napoli tahtına geçecektir. Fakat Ariel tam zamanında olaya müdahale ederek, Alonso ve Gonzalo'yu uyandırır. Böylece suikast engellenmiş olur.

Adanın bir başka köşesinde odun toplayan Caliban, gemiden karaya çıkan soytarı Trinculo ve sarhoş Stephano ile karşılaşır. Caliban, hayatında Prospero ve Miranda dışında gördüğü ilk insan olan Stephano'yu tanrı olarak kabul edip ona bağlılık yemini eder. Ardından Tanrısı Stephano'ya Prospero'dan bahseder. Stephano'ya Prospero'yu öldürdüğü takdirde hem güzel kızına hem de adaya sahip

olacağı anlatan Caliban onu ikna etmeye başarır. Böylece Stephano, Trinculo ve Caliban planı uygulamaya koymak için harekete geçer. Oysa konuşmalara kulak misafiri olan Ariel, Prospero'yu bu plana karşı uyarmıştır bile.

Adanın kendine ait bölümünde kızı Miranda ile Ferdinand'ı mağarasında yan yana gören ve konuşmalarını duyan Prospero, iki aşığın evlenmelerine izin verir. Oyunun son bölümünde herkes adanın aynı kesiminde buluşur. Ariel'in, bütün bu talihsizliklerin sebebinin Prospero'ya yaptıkları haksızlık olduğunu söylediği Alonso ve mahiyeti Prospero'dan özür diler. Prospero, onları affederek Ferdinand'ın aslında hayatta olduğunu söyler. Alonso, Milano Dukalığını Prospero'ya geri verir, buna karşılık Prospero da herkesin sağ salim İtalya'ya döneceğine söz verir. Soyтары Trinculo ve sarhoş Stephano bile bu aftan paylarına düşeni aldıkları halde, affedilmeyen tek kişi Caliban'dır.

6. *The Tempest*'in Betikbirimleri

Oyunun biçimine ve temasına ilişkin belirleyici özellikler, yine Can Yücel'in *Fırtına* çevirisi için kaleme aldığı giriş yazısında bulunabilir. Oyunun biçimsel özellikleri *Fırtına*'nın, Shakespeare'in "Romances" adı verilen son dönem oyunları içinde yer aldığını kanıtlamaktadır. Öykü boyunca bir "hüzün" damarı hissedildiği için "komedi", oyun mutlu sonla bittiği için "trajedi" türüne dâhil edilemeyen oyun, günlük olayların dışında "romantik" olayları da barındırdığı ve şaire olanakların dışında bir özgürlük kazandırdığı için "romance" türü içine dâhil edilmektedir. *The Tempest* ile birlikte Shakespeare'in üç oyunu daha—*Pericles*, *Cymbeline* ve *Winter's Tale* (Kış Masalı)—"romance" kategorisinde yer alır. Barışan küsler, affedilen suçlar, pişmanlıkla giderilebilen hatalar, öldü sanılan kahramanların oyunun ilerleyen

evrelerinde yaşadıklarının anlaşılması bu oyun grubunun ortak özelliklerindendir. Diğer oyunlara göre daha sade bir üslûba sahip olan bu oyunlarda, dramatik amaca daha kısa, ama ustaca bir yoldan ulaşılmaktadır (7).

Kaynak metnin perde ve sahne sayısı erek metinde korunmuştur. Sahnelere herhangi bir ekleme ya da çıkarma yapılmamıştır. Olgun Shakespeare oyunlarının özelliği olan kafiye dize sayısında azalma *The Tempest*'te görülmektedir. Can Yücel'in belirttiği üzere, *Comedy of Errors*'deki (Yanılıklar Komedi)⁴ 1.150 kafiye mısraya karşılık *The Tempest*'te sadece iki kafiye mısra bulunmaktadır. Oyunda yer alan *masqueler* istisnadır. (14-5).

Müzik, *The Tempest*'te kullanılan önemli bir öğedir. Oyun içinde kullanılan iki şarkının notaları, çevirinin arkasına eklenmiştir (95-7). Bu şarkı sözlerini çevirirken, Can Yücel'in çeviri sözlerin müziği uygunluğunu gözettiği söylenebilir.

Can Yücel'in dikkati çektiği üzere, diğer Shakespeare oyunlarından farklı olarak *The Tempest*'de “Zaman ve Mekân Birliği” kurulmuştur. Ancak Shakespeare oyunlarının ayırt edici özelliği olan yan-planlar nedeniyle eylem birliği yoktur. Olaylar, Akdeniz'de Tunus ile Napoli arasında bulunan bir adada dört saat içinde geçmiş olarak sunulur. Oyunun dış zamanı—sahnelenme süresi—ile oyunu iç zamanı eşittir (8).

Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabında oyunun zamanına ilişkin önemli bir saptamada bulunarak, diğer oyunlarında klasik tiyatronun zaman birliği kuralına uymayan Shakespeare'in *Fırtına*'yı âdeta dakika dakika sergilediğini belirtir. Oyunda fırtına saat ikiyi biraz geçe patlak verir ve oyun, kahramanların saat altıya doğru akşam yemeğine gitmeleriyle son bulur. Elizabeth döneminde oyunların saat üçe doğru başlayıp altıda bittiği hatırlandığında, oyunun iç zamanı ile seyircinin

⁴ Bu oyunun ismi Türkçe'de basılan çevirilerinde *Yanılıklar Komedi* olarak çevrilmekle beraber, Can Yücel yazdığı önsözde *Yanılıklar Komedi*'ni kullanmaktadır.

zamanı arasında bir paralellik kurulduğu açıkça görülmektedir. Kott’a göre, olaylar dizisinin başa döndüğü *Fırtına*, seyircilerini de aynı etkiye maruz bırakır. Oyunun başlamasıyla hem kahramanlar, hem oyuncular, hem de seyirci bu fırtınaya tutulur ve aynı süreci deneyimler. Saatin altıyı bulmasıyla birlikte hem kahramanlar, hem oyuncular, hem de seyirci akşam yemeğine gitmek üzere dağılacaktır. Böylece herkes fırtına ya da *Fırtına* başlamadan önceki durumlarına, diğer bir ifadeyle başa dönecektir (234–5). Bu saptamanın erek metinde işlerlik kazanabilmesi için, seyirci ve oyun arasında etkileşim sağlamak gerekir. Ancak bu biçimde Shakespeare’in döneminden farklı bir sanlayışı içinde sahnelenen oyuna seyirciyi dâhil etmek ve Shakespeare’in hedeflediği “her şeyin başladığı yere döndüğü” izlenimini yaratmak mümkün olabilecektir. Dolayısıyla bu fırtınanın erek dilde, erek dizgeye ait seyirciye uygun dil ve göndermelerle kopması gerekmektedir.

Can Yücel, Samuel Taylor Coleridge’in saptamasını alıntılararak *Fırtına*’yı “adeta mucizevi bir dram” olarak nitelendirir (14). “Mucizevi dram”, diğer bütün göndermelerinin ötesinde öncelikle imgeleme seslenmektedir. Doğal ile doğaüstünün arasında yaşanan gelgitler ve imgelemi kışkırtıcı karakterlerin yanı sıra, “şiirsel yoğunluğu” ve “ezgisel bolluğu” sayesinde oyun “baştan sona bir hayal, bir hülya uçuculuğu” içinde akar. Bu imge yoğunluğuna en fazla katkıda bulunan öge de “*masque*”lardır (14). Bu imgesel işlevlerinden dolayı, *masquelarda*, her beyit kendi içinde olmak üzere kafiyeyle bir söyleyiş dikkati çeker. “Maskeli saray seyri” olarak tanımlanan “*masque*”lar, İtalyan tiyatrosundan aktarılmış ve I. James zamanında yoğun ilgi görmüştür. Düğün seyri olarak kaleme alınan *masque*’ın çevrilmesi sırasında bu imgesel etkiyi yansıtacak bir üslup kullanılması gerektiği açıktır.

Can Yücel oyunun temalarını ele almadan önce, oyunun yazıldığı dönemde egemen olan düşünce biçimi irdeler (8-10). Can Yücel tarafından dönemin

yorumlanması, çeviri çözümlemesine ışık tutacak veriler sağlanacaktır. Bu nedenle döneme ait verileri, Can Yücel yorumlayış biçimi saptanacaktır.

Can Yücel, Rönesans hareketi sırasında kökü Eski Yunan felsefesine dayanan bir evren kuramının benimsendiğini belirtir (8). Bu kurama göre, evren akıl yoluyla kazanılan bilgiler, uyum ve birlik üzerine kuruluş bir sistemdir. 18. yüzyılın ortalarına dek bu kuram, sosyal ve kişisel uyum ve denge tartışmalarına rehberlik etmiştir. Fakat Rönesans'ta özellikle vurgulanan Hristiyanlık ile birlikte bu kuram yeni dinamik bir öge kazanır. Adem ve Havva'nın cennetten kovulması akla olan güveni sarsar. O eski tanrısal aklından çok şey kaybeden insanoğlunun tutkuları, artık doğal ve hayvanca dürtülerin, diğer bir ifadeyle Şeytanın denetimine girme eğilimindedir. Dolayısıyla insan iyi ve kötü olam üzere her iki ucada meyilli bir varlık olarak tanımlanır. Daha iyiye ulaşmasının yolu, ise uygar yaşam biçiminden geçmektedir. Ancak uygar yaşam biçimi benimsendiğinde İlk Günah'tan kurtulmak insanoğlu için mümkün olacaktır. Bu bakış açısında Can Yücel'in getirdiği şu yorum önemlidir: Akıl, insanın daha alçak güdülerini yönetirken, insan da devlete hâkim olacak ve toplumun daha aşağı üyeleri tek kişi tarafından yönetilecektir (8). Dolayısıyla *The Tempest* Kraliyet ile Parlamento arasında, diğer ifadeyle tek kişi ile toplumun aşağı tabakalarının üyeleri arasında mücadelenin yaşadığı dönemde sahnelenmiştir. Kaynak metin bu mücadelede aklın tarafını tutmaktadır. Can Yücel'in yorumu, kendi ideolojisinin de etkisiyle kaynak metnin birkaç özelliği içinde toplumsal sınıflar arası mücadeleye vurgu yapmaktadır.

Rönesans döneminin bütün çabası, özeni ve dikkati felsefî, ahlakî, sosyal ve siyasal düzlemde bozulmuş ve mükemmeliyetini yitirmiş olan insanoğlunun doğasını yeniden düzeltmek, onu denetim altına almak ve insanoğlunu hayvani güdülerden kurtararak onu toplumla uyumlu, uygar hale getirmektir. Bunun tek aracı da hem

insan doğasını hem insanın dışında kalan tüm doğayı değiştirme gücüne sahip sanattır (9). Kaynak metin, sanata sahip tek kişi olan Prospero’yu bu bağlamda olumlar ve “mutluluğa” kavuştururken; “doğal insan” Caliban’ı cezalandırmaktadır.

“Cinler ve Orakçılar Üzgün Üzgün Ortadan Kaybolurlar: *Fırtına*’nın Söylemsel Yan-Metinleri” başlıklı yazıda Francis Barker ve Peter Hulme, “İngiliz kolonyalizmi”nin *Fırtına*’da hâkim olan söylemsel yan metinleri oluşturduğunu belirtir. Bu nedenle “geleneksel eleştiri, meşruluk ve gasbetme” oyunun temalarını oluşturmaktadır. Gemide tayfabaşı ile soylular, adada Prospero ile Caliban, geçmişte Prospero ile kardeşi Antonio, şimdide Napoli kralı Alonso ile kardeşi Sebastian arasındaki sürekli eleştiri, iktidarı / başkasına ait olanı gasbetmeye ve bu gaspı meşrulaştırmaya dayalı bir ilişki söz konusudur (300). Hatta Caliban ile Prospero (sömürülen ile sömüren) arasındaki bu iktidar mücadelesinin doğa-uygarlık çatışması olarak sunulması, bu metnin sömürge söyleminin içinden konuştuğu, bu söylemi bir anlamda onayladığı gerçeğini gizlemektedir (297).

Kaynak metne hâkim olan bu toplumsal sınıflar arası ve sosyal sınıf içi iktidar mücadelesinin, dönemin sömürgeci anlayışının oyunun diğer betikbirimleri, imgeleme seslenen yapısı kaybedilmeden aktarılabilmesi gerekmektedir. Fakat Can Yücel’in ideolojisinin oyunun iletisine getirdiği yorum ve bu yorum çerçevesindeki farklılıklar da çözümleme açısından değerlidir.

7. *Fırtına*'da Can Yücel'in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam

A Midsummer Night's Dream'den farklı olarak *The Tempest* çevirisi Can Yücel'e bir yönetmen ya da tiyatro topluluğu tarafından oynanmak üzere ısmarlanmamıştır. Fakat "Can Yücel'in Çeviri Poetikası" başlıklı bölümde ayrıntılı biçimde ele alınan çeviri ilkeleri göz önünde bulundurulduğunda, Can Yücel'in metni yine de bir *performance text* (sahnelenebilir metin) olarak çevirmeyi hedeflediği rahatlıkla söylenebilir. Ömer F. Kurhan, Tiyatro Boğaziçi'nin 1996 yılında sahneye koyduğu ve aynı zamanda rejisörlerinden biri olduğu *Fırtına* oyunu için kaleme aldığı program dergisi yazısında *Fırtına*'yı sahneleme cesaretini Can Yücel'in çevirisinden aldıklarını belirterek, bu savı destekleyen bir açıklamada bulunur:

Can Yücel'in çeviri desteğini almadan *Fırtına*'yı sahnelemeye girişmek, böylesine zorlu bir sınava girmek bizim için imkânsızdı. Yıllar önce, "Ne zaman ki Can Yücel *Fırtına*'yı çevirir, işte o zaman bu oyunu oynayabiliriz" demiştik. Can Yücel'in *Fırtına*'yı çevirmeye başladığını duyduğumuzda ise "Bir gün mutlaka oynayacağız" demiştik. (237)

Görüldüğü üzere Can Yücel'in çevirisi, bir yönetmen ile işbirliği içinde yapılmamasına rağmen, tiyatro tarafından aranan ve faydalanılan bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro çevirilerinde sahnelenebilirliği asıl amaç olarak benimseyen Can Yücel, gerek kaynak metnin iletisinin doğru biçimde aktarılabilmesi gerekse erek metnin "çeviri kokmaması" ya da "Türkçe söylenmesi" için erek kültürün / dilin gerektirdiği kaydırmalar yapmıştır. Dolayısıyla Adam Yayınları tarafından hazırlanan Shakespeare dizisi için kaleme alınan *Fırtına*'nın çevirisinde yine

Shakespeare’i kendi özüne sadık kalarak, ama erek dile, erek kültüre, sahnelenebilirliğe ve kendi yorumuna uygun aktarma amacı güdülmüştür.

Bu noktada sorulması gereken soru *The Tempest* metninin Can Yücel için ne ifade ettiğidir. Kaynak metnin özüne dokunulmaması ilkesine rağmen, her çevirmenin belirleyeceği “öz” ya da öne çıkarmak isteyeceği özellikler farklılık gösterebilir. Çeviriye yazdığı önsöz Can Yücel tarafından belirlenen özü ortaya koyması açısından aydınlatıcı bir metindir.

Can Yücel’in oyunun bağlamını yorumladığı önsöze göre, sahnelendiği dönemde doğasındaki zayıflıklara mağlup olmaya mahkum olarak görülen insanoğlu için, *The Tempest*’in oynandığı dönemde tek çıkar yol uygarlıktır. Bu anlayışa göre, akıl insanın zayıf yönlerini, akıllı / uygar tek insan da toplumun zayıf üyelerini yönetip denetim altında tutmalıdır. Oyunun sahnelendiği dönemde bu görüşü savunan Kraliyet ile Parlamento arasındaki sürtüşme, kaynak metne de yansımıştır (8).

Metindeki sömürge söylemini yorumlayan Can Yücel’e göre, önlerinde “sömürülesi cennet beldeler” (9) uzanan bu topraklarla kaşifler arasındaki tek engel yerlilerdir. Can Yücel, “o sert, harbi anlayışa göre” (9) sömürgeleştirme hareketinin “vaat edilen topraklara sefer” olarak sunulduğunu, halka da böyle kabul ettirildiğini belirtir. Dolayısıyla aslında korsandan ve yağmacıdan başka bir şey olmayan sömürge kaptanları, halka peygamber gibi gösterilir. Can Yücel’in yerlinin algılanışı karşısındaki tavrı, kaynak metnin savunduğu görüşe karşı aldığı tavidir aynı zamanda:

Yerliler ise yaban, gayrı-uygar, akıldan, dilden yoksun, Tanrısız, kalles, eciş-bücüş, rengi bozuk bir sürüydü. Bunları imana getirmek, insan kılığına sokmak adına her eza-cefa mubahtı. Hele ellerindeki

olanca zenginliği sömürgelerin buyruğuna teslim etsinler, onlar da yavaş yavaş itile, kakıla, kırıla biçile insan sırasına *belki* girerlerdi...

(9-10, vurgu Yücel'e ait)

Shakespeare'in *Fırtına*'daki adanın yerlisi Caliban'ı bu üstten bakan anlayışa göre kurgulamayı tercih ettiğini (10) belirten Can Yücel'in bu sömürge söylemine karşı olan duruşu yukarıdaki alıntıdaki, sömürge anlayışını anlatmak için seçilen sözcüklerden anlaşılmaktadır.

Ada yerlilerine karşı takınılan iki farklı bakış açısının sergilendiği oyunda ilk görüş, kaynağını Montaigne'nin *Denemeler*'inden alan ve Gonzalo'nun söyleminde kendine yer bulan adanın ütöpik bir komün olarak tasavvurudur. Fakat Shakespeare, bu görüşü paylaşmadığı için Gonzalo'yu Antonio ve Sebastian'ın alaycı tavır ve karşılıklarıyla bastırır.

Oyunun Can Yücel açısından en önemli karakteri Caliban'dır. Fakat ortada bir "Caliban", bir de "Kaliban" vardır. Shakespeare'in "Caliban"ı olanca "çirkinliğiyle, yabanlığıyla, uygarlıktan nasipsiz, iflâh olmaz bir Doğal insan" (10) olarak betimlenir. Hain, nankör, ırz düşmanı, eğitilse bile insan sırasına girmeyen, aklın düzenini benimseyemeyen bir ucubedir. Adı "karanlık" anlamına gelen "Koliban" ve yeni dünya yerlisi için kullanılan "Karip" isimlerinden türetilmiştir (10). Oysa Can Yücel'in "Kaliban"ı erek metinde böylesine kötü bir portre çizmemektedir.

Can Yücel, Kaliban'ın yorumlanışıyla ilgili iki yanlışa dikkat çeker. Bunlardan ilki Nurullah Ataç'ın 1961 yılında kalem aldığı *Caliban ve Prospero* başlıklı kitabındaki yorumlama hatasıdır. Ataç eğitimin, sanatın hedefinin kitleler değil, seçkin aydınlar olması gerektiğini ileri sürmüş ve Caliban'ı çoğunluğın, toplumdaki yığınların bir simgesi olarak görmüştür (17). Can Yücel, çeviriye yazdığı

önsözde bu yorumu yanlış bulur. Can Yücel’e göre, *Fırtına*’da çoğunluğun simgesi karakterler aranacaksa, Trinculo ve Stephano seçilmelidir. Caliban’ın konumu bambaşka bir bağlam içinde yer alınmaktadır (12).

Ayrıca Caliban, “İnsan Doğasının kusurlarını değil, Doğal insanı temsil etmektedir” (13). Bu nedenle ne ayak takımından gelen Trinculo ve Stephano ile ne de toplumun “seçkin” tabakasından gelen Kral Alonso, Sebastian ve Antonio ile aynı düzlemde ele alınabilir. Zira Trinculo ve Stephano “medeniyet” denen sistemin işleyişindeki kusurlar olarak karşımıza çıkarken, Kral Alonso, Sebastian ve Antonio da “seçkin” anlayışın başarısızlığıdır. Aldıkları eğitim ve toplumsal konumlarına rağmen hain, hırslı ve ahlâksızdırlar. Dolayısıyla insan doğasının temelinde yatan kusurları taşımaktadırlar. Lâkin Caliban için böyle bir durum söz konusu değildir. Can Yücel’e göre Caliban kusurlu olmadığı gibi, seyirci üzerindeki etkisi olumlu olabilir (13). Erek metinde Kaliban’a edilen hakaretler, onun için öngörülen işkenceler ve bütün bunlar karşısında Kaliba’nın çaresizliği seyirci üzerinde kesinlikle olumlu bir etki bırakmaktadır. Şiirinin “hep nişanlı angaje ısloganlı” olduğunu ifade eden Can Yücel’in bu oyunu yorumlarken, ideolojisinin etkisinin görülmesi doğaldır. Can Yücel, erek metinde Kaliban’ı kaynak metinden farklı bir bakış açısıyla, aslında sömürülen bir yerli olarak göstermeyi amaçlamış ve bu amacına ulaşmıştır.

Can Yücel’e göre, ikiyüzlü soylular ve medeniyetin kusuru ayaktakımıyla karşılaştırıldığında olumlanabilen Caliban, Ariel ile yan yana geldiğinde bedensel çirkinliği ortaya açık seçik ortaya çıkar. Ariel havai yapıli bir ruhken, Caliban topraktan yapılmış bir yabandır. Prospero’nun bir anlamda esareti altındadır ve ona hizmet etmek mecburiyetindedir. Fakat oyunun sonunda Ariyel dileği kabul edilecek

ve çok istediği özgürlüğüne—Can Yücel’in ifadesiyle “saf şiirselliğine” (11) kavuşacaktır.

Can Yücel’e göre oyunun temel karşıtlığı ise Caliban ile Prospero arasında yaşanmaktadır. Aslında bu çatışma Doğa ile Uygarlık arasındaki çatışmadır. Prospero uygar insanın örneği iken, Caliban doğanın temsilcisidir. Prospero sanata sahiptir. Nefsine hâkim olup bilgiye, ırfana, erdeme ulaşmıştır. Sanata olan bağlılığı nedeniyle iktidarından olsa bile, yine sanatı sayesinde iktidarını geri alacaktır. Böylece sadece bilge değil, adil bir hükümdar olacaktır. Prospero, Latince “mutlu” anlamına gelmektedir ve Can Yücel’e göre “saadetli” unvanına da erişecektir. Tıpkı kaynak metnin döneminde, sanata ve akla sahip olan bir grup seçkinin bütün bir topluma hükmettiği gibi, Prospero da Milano Dükü olarak “Caliban”ları yönetmeye devam edecektir. Oysa erek metinde, oyunun sonunda adada yapayalnız bırakılan Kaliban seyirci üzerinde bir “oh olsun” etkisinden çok, bir acıma hissi uyandırır. Bu etki, Prospero’nun “zaferini” gölgelemeye yetecektir.

Can Yücel’in *Fırtına*’ya getirdiği sömürge karşıtı yorum ve erek metinde bu yorum çerçevesinde yaptığı kaydırmalar amacına ulaşmıştır. Nitekim, Ömer F. Kurhan, Can Yücel’in çevirisini kullanarak sahneledikleri *Fırtına*’da Can Yücel’in yorumunu bir adım ileriye götürerek farklı bir dramaturji ile oyunu sergilediklerini belirtir. “*Fırtına*” başlıklı program dergisi yazısında Kurhan, Shakespeare’in dramaturjisinden farklı olarak Prospero’yu, sömürgeci anlayışın uygulayıcısı, Ariyel işbirlikçi, Kaliban ise dize getirilemeyen asi köle olarak yorumladıklarını belirtir (238). Bu yorumu güçlendirmek için birinci perdenin sonuna Ömer F. Kurhan tarafından yazılan ek sahne yerleştirilir⁵. Bu bilgiden hareketle, Can Yücel’in

⁵ Bu ek sahne *Mimesis* dergisinin 7. sayısının içinde yer alan “Fırtına ve Shakespeare” özel dosyası içinde yayımlanmıştır (239-43).

çevirisinin böyle bir dramaturjiye uygun bir erek metin ortaya çıkardığı, erek metnin söyleminde bu görüşleri alt metin olarak taşıdığı ileri sürülebilir.

Görüldüğü gibi tiyatro metinleri söz konusu olduğunda metinler daha esnek bir düzlemde ele alınmakta, gerektiğinde oyuna getirilen yorumu desteklemek için sahne eklemekten kaçınılmamaktadır. Dolayısıyla kaynak metin ile erek metin arasındaki kaymalar Can Yücel'in ideolojisi etkisindeki yorumunun sonucu olarak ortaya çıkan, sahnelemeye yönelik değişiklikler olarak kabul edilmelidir.

8. *Fırtına*: “Buyurduğum [F]ırtına'yı kopardın mı buyruğumca?”

Fırtına çevirisi sırasında herhangi bir yönetmen ya da tiyatro topluluğu ile işbirliği içinde olmadığı için Can Yücel, kendi yorumuna uygun bir çeviri yapmıştır. Oyundaki kişi isimleri, iki istisna dışında, kaynak metne uygun olarak korunmuştur. Sadece “Caliban” Türkçe'ye “Kaliban” olarak; “Ariel” de “Ariyel” olarak aktarılmıştır. Ariyel, kaynak metindeki ismin İngilizce telaffuzuna yakın bir biçim olmakla birlikte, Can Yücel'in bu karakteri “havadan oluşmuş bir ruh” (10) ve özgürlüğüne düşkün bir cin olarak tanımladığı hatırlandığında bir sözcük oyunun da söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. “Temiz, pak, hür” anlamına gelen “ârî” ile “hava, rüzgar” anlamına gelen “yel” sözcüklerinin birleşmesinden oluşan “Ariyel” adı bu durumda “özgür / temiz rüzgar / hava” anlamına gelmektedir. Bu anlam, Can Yücel'in tanımladığı cinin karakterine son derece uygundur.

Erek metin oluşturulurken, oyunun zamanında herhangi bir kaydırmaya gidilip gidilmediği belirlenmelidir. Can Yücel, çeviri sırasında erek metni modernleştirmemekle birlikte, erek metnin söylem evreni ve dili günümüzden uzak değildir. Tiyatro Boğaziçi'nin sahnelediği oyunda Can Yücel'in ifadesiyle, “ıssız bir

ada İstiklal Caddesi'ne çevrilmiştir" (Kurhan 237). Dolayısıyla çeviri günümüze çok yakın bir evrenden konuşmaktadır denebilir. Farklı toplumsal sınıfları temsil eden kişilerin konumlarını ayırtırmak adına değişik dil kullanımlarına, söylem biçimlerine yer vermekle beraber, aslında Can Yücel'in *Fırtına*'sında herkesin aynı dili konuştuğu söylenebilir. Can Yücel'in yorumuna ve belirlediği profile uygun olarak, bazı karakterlerin üslubu biraz daha ayırt edicidir.

Oyunun açılışında seyirciyi karşılayan fırtına sahnesinde, denizcilerin konuşmaları erek dile denizcilik terimleriyle aktarılır.

Boatswain: Down with the topmast: yare, lower, lower, bring
her to try with main-course. (Perde 1, Sahne 1, 24)

komutları, şu biçimde aktarılır:

Tayfabaşı: Alın aşağı gabya çubuğunu! Haydaa! Daha, daha aşağı!

Grandiyle yisa, vira salpa! (Perde 1, Sahne 1, 22)

Bu aktarım, denizcilerin ustalığına âdeta katkıda bulunmaktadır. Erek dil içinde ancak bu gruba dâhil, denizcilik terminolojisine hâkim birinin anlayabileceği komutlar, denizcilerin farklılığını, işlerindeki ustalığı ve "geminin efendileri" olduklarını gösterir niteliktedir. İşlerini iyi yapmalarına rağmen, fırtınanın ortasında sık sık güverteye gelen ve tayfalara ayak bağı olan soylular ise denizcilerin bu hakimiyetini yıkmaya çalışır gibidir. Fırtınanın ortasında bile, denizcilerden saygı görmeyi beklemekte, onlara "ait oldukları" yeri hatırlatmaya çalışmaktadırlar. Soylular güverteyi terk etmemekte direnirken, denizciler de kendi alanlarına müdahale ettirmemeye karardır. Nitekim sonunda tayfabaşı çileden çıkar ve "Work you then" diyerek diklenir. Tayfabaşının kafa tuttukları, Napoli Kralı'nın kardeşi Sebastian, Milano Dükü Antonio ve Kral'ın danışmanı Gonzalo'dur. Bir denizcinin ağzından bu üst sınıftan kişilere yönelen "you" hitabı Türkçe'ye iki biçimde

aktarılabılır: “sen” ya da “siz”. Toplumsal konumları gereği beklenen aktarım tercihi, “siz” iken, Can Yücel, fırtınanın ortasında iki sınıf arasında yaşanan bu iktidar mücadelesini vurgulamak için “sen”i tercih eder. Böylece Shakespeare’in döneminin anlayışına göre karada yöneten, dolayısıyla üstün olan, ile yönetilen, dolayısıyla aşağı tabakadan olan erkek metinde eşitlenmiş olur: “Sıkıysa, sen yap işi!” (Perde 1, Sahne 1, 22). Can Yücel, bu ifade yoluyla tayfabaşı ile diğer soyluları aynı söylemde birleştirdiği gibi Sebastian ve Antonio’nun ettiği küfürler ile onları soylu konumlarından edip, Can Yücel’in yorumuna göre gerçek konumlarına indirilmiş olur:

Sebastian: Gırtlığını sıktığımının, seni bağırğan, ağzı bozuk, dinsiz
imansız köpek!

[...]

Antonio: Allah bin türlü belanı versin senin, itoğlu! Bre orospu
çocuğu, küstah cazgır! Sen boğulacağım diye bizden bin beter
korkuyorsun! (Perde 1, Sahne 1, 22)

Denizcilerin dışında yine alt tabakadan sayılabilecek iki kişinin—Stephano ve Trinculo’nun- konuşmaları da yine statülerini gösteren bir üslupla, küfürlü, argolu biçimde verilir. Fakat toplumsal sınıflarının yanı sıra uygarlık sisteminin bir başarısızlığı oldukları için hırslarını, hainliklerini de sergileyecek bir dil tavrının benimsendiği görülür. İkinci perdenin ikinci sahnesinde elinde şarap şişesiyle seyircinin karşısına çıkan Stephano, bir ezgi tutturmuş söylemektedir. Fakat hem söyler hem de “This is a very scurvy tune to sing at a man's funeral: well, here's my comfort” (Perde 2, Sahne 2, 57-8) diyerek ezgiyi ancak cenazede çalınabilecek bir şarkı olarak nitelendirir. Denizcilerden ve sevgilileri Mall, Meg, Marian ve Margery’den bahsedilen şarkıda, denizcilere yüz vermeyen Kate de kötülenir.

Denizcilere karşı zehir gibi bir dili olan Kate, terziye karşı çok yumuşak başlıdır. Stephano'nun şarkısı öncelikle Can Yücel'in çevirisinde "türkü" olur ve Caan Yücel'in söylem evreninden kaynaklanan bazı kaydırmalar görülür. Stephano'nun Türkçe'deki türküsünde sarhoş denizcinin konuşması yinelenmiş ve ana izlek korumuştur. Kaynak metinde ezgiyi nitelemek için kullanılan ve "iğrenç, berbat" anlamına gelen, "scurvy" sıfatı, erek metinde "boktan" olarak değiştirilmiştir. "Here's my comfort" ifadesi, "işte burada tesellim" yerine "Allahtan bu zıkkım var, teselli" olarak aktarılmıştır: "Boktan mı boktan bir türkü... Tam da cenâzede okunacak cinsten! Allahtan bu zıkkım var, teselli" (Perde 2, .Sahne 2, 54). Kaynak metinde Kate'in zehir dilinden (*tongue with a tang*) söz edilirken, Can Yücel bu imgeyi "terso avrattı" argosuyla vermeyi uygun görmüştür. Ayrıca kaynak metinde şarkının son dizesindeki— "Then to sea, boys, and let her go hang" (Perde 2, Sahne 2, 58)—"boys" sözcüğünün, "çocuklar" yerine, Karadeniz yöresine ait "uşaklar" sözcüğüyle aktarılması denizcilik argosu açısından yerinde bir kaydırma olmuştur. Sonuç olarak, bu kaydırmalar bir bütün olarak ele alındığında, metnin özünün değişmediği aksine kaynak dilde seyirci üzerinde yaratılmak istenen imgenin tam olarak erek metne aktarılabilirdiği görülmektedir. İsteğe bağlı kaydırmaları, yine hem Can Yücel'in yorumuna ve söylemine hem de kaynak metne uygun bir söyleyişe ulaşılmasını sağlamıştır. Trinculo'nun üslubu da Stephano'nunkinden farklı değildir. Kaliban'a içki içmesini emrettiklerinde aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Stephano: Çek, bre uşak garibesi!... Emrim emir!... Şimdiden gözlerin kaçtı kafaya!

Trinculo: Başka nereye kaçacaklardı ki?... Hem götüne kaçsalar ne lâzım gelir ki, böyle kıyak bir garibenin? (Perde 3, Sahne 2, 62)

Kaynak metinde “tail”in karşılığı olarak, “kuyruk”un değil de “göt”ün kullanılması, yine Can Yücel’in söylem evreninden bir sözcüğü bize çağrıştırmaktadır. Her ne kadar Can Yücel’in ifadesi, Türkçe argosu açısından “kuyruk” sözcüğünden daha anlamlı olsa da şiirlerini küfrü, argoyu kullanmaktan çekinmeyen Yücel’in, bu noktada isteğe bağlı bir kaydırma yaptığı söylenebilir. Bu ikilinin herhangi biri üzerinde iktidarı ele geçirdiklerinde ne kadar çirkefleşebildiklerini göstermek adına Trinculo’nun Kaliban’a söylediği “Nor go neither; but you’ll lie like dogs and yet say nothing neither”(Perde 3, Sahne 2, 66) cümlesi de daha sert bir ifadeye bürünmüştür: “Altına işemek de yok! İtler gibi siyeceksin çakıldığın yere. Tısın çıkmamacasına!” (Perde 3, Sahne 2, 63). Buna rağmen yine de zekâ pırıltısı görülmektedir bu ikilide. Elbise çalarken Trinculo’nun söylediği “Do, do; we steal by line and level, and ’t like your grace” (Perde 4, Sahne 1, 83) sözleri Can Yücel’in çevirisiyle tam manasını bulduğu gibi, Trinculo’nun zekâsına da iyi bir gönderme yapmaktadır: “Sirkatimiz bizim hatasız hatt-ı hareket üzredir, müsaadenizle” (Perde 4, Sahne 1, 80). Fakat görüldüğü üzere zihinlerinin işleyiş biçimi, “doğal insan” Kaliban’dan çok daha farklı ve içten pazarlıklıdır. Hırsızlığa, gasbetmeye ve iktidarı yakaladıkları anda egemenlikleri altındakileri aşağılayıcı davranışa meyilleri sadece Trinculo ve Stephano’ya özgü değildir. Oyunun genel yapısına bakıldığında medeniyetin yüz akı sayılan seçkinlerin de farklı hareket etmedikleri görülür. Can Yücel, oyunun yorumunda özellikle yöneten ile yönetilen arasındaki çatışmaları daha vurgulu biçimde erek metne

aktarmıştır. Oysa Kaliban, oyun boyunca ne Stephano ne de Antonio ile aynı düzlemde hareket eder. Tek isteği kaybettiği özgürlüğü biraz olsun geri almaktır.

Soyluların üsluplarının da yukarıdaki yoruma uygun olarak farklılık gösterdiği söylenebilir. Can Yücel'in Shakespeare'in veznini, dolayısıyla ahengini de Türkçe'ye aktarmaya çalıştığını biliyoruz. Bu ahenk özellikle soyluların konuşmalarında sezilmektedir. Ayrıca üslup olarak modern değil, Osmanlı saray dilini andıran bir tarz benimsenmiş, fakat bu değişiklik sözcük düzeyine fazla yansımamıştır. Zaman zaman kullanılan Osmanlıca'ya ait sözcükler ve tamlamalar daha ahenkli bir konuşmaya imkân tanımaktadır.

Uygarlık kavramının yarattığı seçkin tabakanın da aslında insana özgü onulmaz kusurlarla malûl olduğuna inanan Can Yücel, bu grubun söylemindeki farklılıkları belirginleştirmiştir. Kral'ın hain olmaya aday kardeşi Sebastian ve Prospero'nun hain kardeşi Antonio'nun denizcilerle girdikleri diyalogda küfredip, lanet okuyarak denizcilerin seviyesine "indiklerini" görmüştük. Fakat Kral Alonso, Gonzalo ve Prospero'nun konuşmalarında dil açısından daha tutarlı bir yapı söz konusudur. Sebastian ve Antonio'nun iki yüzlülüklerini, hainliklerini ve kurnazlıklarını ortaya koyan en açık bölüm Gonzalo'nun adayı mülkiyet ve para kavramının bulunmadığı bir komün olarak tasavvur ettiği diyaloglardır. Bu bölümde kralın maiyeti Gonzalo ve Adrian'ın ve her cümlesine, her hayaline bir kulp takan Sebastian ve Antonio'nun replikleri zaman zaman bu ironiyi koruyabilmek adına uyarlanmıştır. Örnek vermek gerekirse, kaynak metinde Adrian'ın adayla ilgili yorumu ve Antonio'nun cevabı uyarlanarak aktarılır:

Adrian: It must needs be of subtle, tender and delicate
temperance.

Antonio: Temperance was a delicate wench. (Perde 2, Sahne 1, 46)

Can Yücel “hava” sözcüğü ile bir sesteşlik kurar:

Adrian: Yumuşak, hem de taze, ılımlı olmalı havası.

Antonio: Evet, taze bir tazeydi Havva. (Perde 2, Sahne 1, 43)

Konuşmanın ilerleyen bölümünde ise erek kültürün edebiyat geleneğine yapılan bir göndermeyle Sebastian ve Antonio’nun alaycı yönü açığa çıkarılır:

Gonzalo: Kara bulutlara siz bürününce haşmetlim / Bizde de
vezin bozuluyor.

Sebastian: Faul derken...

Antonio: Mefaul... (Perde 2, Sahne 1, 46)

Bütün bu alayların konusu olduktan, hatta oğlunun öldüğünü düşündüğü için üzüntüden perişan olan Kral Alonso’yu teselli etme çabalarının nafile olduğunu anladıktan sonra bile Gonzalo şu cümlelerden fazlasını söylemez: “Tabiy, efendim. Ben zâten vara-yoğa kahkahayı basmak için akciğerleri alesta bekleyen bu muhteremlerin menfaatine icra-i lûbiyat etmiştim” (Perde 2, Sahne 1, 47). Böylece Sebastian ile Antonio’dan farkı ortaya koyulmaktadır. Sömürge söylemine ütöpik bir anlayışla karşılık veren Gonzalo, oyunda salt iyiliği ile öne çıkan tek karakterdir.

Prospero, bilgeliğine, sanatkârlığına ve soyluluğuna yaraşır bir üslupla konuşur. Miranda’ya kaçış öykülerini anlattığı bölümden bir parça üslubunu örneklendirmek için önemlidir:

Napoli Kralı ki, ezelden düşmanım benim,
Dikip kulaklar’nı biraderin kumkumasına,
Bilmem ne kadar baş ve biat karşılığında
Beni tâc-ı tahtımdan alelâcele halledip,

Dükalıktan maaile apar-topar defetmeye,
Güzel Milâno'yu da onca şan-şerefiyle
Bizimkine ihsan etmeye razı geliverir.
Derakap ordu devşirilir, ve kavilleri üzre,
Bir gece hain Antonio açar kale kapılar'ını
Ve bu işe memur edilmiş kapı kulları da
Gece karanlığında bizi kapıp götürür saraydan
Sen yavrucak feryat-figan... (Perde 1, Sahne 2, 27)

Fakat bütün soylular gibi Prospero'nun da iki yüzü vardır. İlki bilge, soylu Prospero; ikincisi iktidar sahibi, sömürgeci, acımasız Prospero'dur. İkinci yüzü söz konusu olduğunda ahenkli üslubunu bırakıp çok daha sert, argolu ve hakaret dolu bambaşka bir dil kullanır. Bu dilin tek hedefi de Kaliban'dır. Unutmamak gerekir ki, Can Yücel açısından Prospero ve Kaliban sadece doğa ve uygarlığın çatıştığı figürler değil, daha derin olarak sömüren ile sömürülenin mücadelesidir. Dolayısıyla Prospero'nun Kaliban'a hitabında önceki bölümde ayrıntılı biçimde ele alınan dönemin İngiliz sömürge anlayışının yerli karşısındaki tavrı bütün açıklığıyla görülür. Hatta kötülükten son derece uzak, bütün kalbiyle insanlığa ve onun iyiliğine inan, oyun boyunca Ferdinand ile âşıkane diyaloglarını izlediğimiz Miranda bile Kaliban söz konusu olduğunda lanet etmektedir; çünkü ne olursa olsun o da sömüren güce dâhildir. Birinci perdenin ikinci sahnesinde Kaliban ile karşılaşmasında onun için kullandıkları sıfatlar örnek olarak verilebilir: “nâdan” (34), “şerrine lânet” (34), “musibet” (34), “çamur herif” (34), “iblisin dölü” (34), “meş’um ananın oğlu” (34), “kırbaç artığı”, “âdi herif”, “aşağ’lık mahlûk” (35). Prospero'nun Kaliban için uygun gördüğü cezalar da aslında bütün soyluluğuna ve bilgeliğine rağmen onun vahşi tarafını ortaya çıkarmaktadır. Bu vahşi yön,

Prospero karakterinde hayat bulan İngiliz sömürge anlayışının yerli için müstahâk gördüğü tavidir:

For this, be sure, to-night thou shalt have cramps,
Side-stitches that shall pen thy breath up; urchins
Shall, for that vast of night that they may work,
All exercise on thee; thou shalt be pinch'd
As thick as honeycomb, each pinch more stinging
Than bees that made 'em. (Perde 1, Sahne 2, 37)

Prospero'nun bu tehditleri Türkçe'ye şöyle aktarılır:

Merak etme sen, bu gece, kasların bur bur burulup
Bu nutkun için, nutkun ve nefesin tutulacak!
Gulyabaniler ki, iş üstündedirler o karanlık
Saatler boyunca, eşekarlarıyla saldıracaklar üstüne
Ve peteklerden büyük yaralar, çıbanlar açılacak
En sezmez yerlerinde. (Perde 1, Sahne 2, 35)

Eylemlerin birçoğu Can Yücel tarafından aktarılırken ağırlaştırılmış ve Prospero'nun öfkesi, nefreti başarıyla erek dile aktarılmıştır. “Have Cramps”, ifadesi sadece “kasılmak” yerine, “kasların bur bur burulacak” biçiminde aktarıldığında seyirci açısından hem Prospero'nun sömürgeci gerçek yüzünü göstermekte, hem de konuşmanın sonundaki “no'lur, efendim!” (Perde 1, Sahne 2, 36) yakarışı Kaliban'ın çaresizliğini gösterip seyirciyi onun yanına çekmektedir. Daha hafif sıfatlar / eylemler Prospero ile Kaliban arasındaki mücadelenin şiddetini, Prospero'nun Kaliban'a duyduğu öfkesinin derecesini azaltmış olur, dolayısıyla Can Yücel'in yorumuyla ters düşerdi.

Kaliban, diğ er bir ifadeyle Can Yücel'in aslında asilerin bile üstünde tuttuğu karakter ise kendi ifadesiyle dil öğrenmekle bile kurtulamamıştır küfürden:

Dil  ğretmişin, ne olmuş, ne kırım oldu ki benim
S vmeyi bellemekten başka! Allah kahretsin seni,
Hay öğretmez/olaydın o pis dilini! (Perde 1, Sahne 2, 36)

Kaynak metin için Kaliban'ın küfürlü konuşması olumsuz bir özellik, onun ıslah olmazlığının bir göstergesi olarak algılanabilir. Oysa k fr  ve argoyu egemen dizgeye muhalefetin en önemli söylem öğesi olarak kullanan, şiirinde, yazısında ve konuşmalarında küfürden, argodan vazgeçmeyen Can Yücel için bu söylem ancak sömürülen yerlinin s m rene başkaldırısı biçiminde yorumlanabilir. Bu nedenle, kaynak metindeki en g zel şiirlerden biri olan Kaliba'nın s zlerine  zel bir dikkat g stererek  evirir. K f rden başka bir şey bilmeyen, Kaliban'ın i  yüzünü sergilemek ister  deta:

Be not afeard; the isle is full of noises,
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears, and sometime voices
That, if I then had waked after long sleep,
Will make me sleep again: and then, in dreaming,
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me that, when I waked,
I cried to dream again. (Perde 3, Sahne 2, 70)

Can Yücel'in çevirisinde bu sözler şiirselliğinden ve  z nden hiçbir şey kaybetmeden aktarılır:

Korkma, beyim! Gürültü eksik olmaz bu adada,
Tüy gibi gelip geçer bihoş sesler, havalar.
Mırıl mırıl mırıldanır binlerce ezgi
Kulağ'ma; kimi de, derin bir uykudan uyanmışsam,
Ninnilerle uyurum yeniden, ve derken seyrimde
Bulutlar açıldı açılacak olur, kapalı gözlerime
Bet-bereket yağdırmaya; uyanınca da ağlarım
Düşüm suya düştü diye. (Perde 3, Sahne 2, 66–7)

Şiirin son mısrasında yapılan değişiklik dikkati çeker. Kaynak metinde yeniden uykuya dalmak için ağlayan Kaliban, Can Yücel'in çevirisinde “düşü suya düştüğü” için ağlamaktadır. Bu kaydırma ile şiirde son derece lirik bir imge kullanılmış olur. Böylece Can Yücel, özündeki incige ve politik açıdan görüşleriyle uyum içindeki Kaliban'ı, erek metinde özgün ama kaynaktan bağımsız olmayan bir mısra ekleyerek son derece lirik bir biçimde yalnızlığını, korkularını ve dolayısıyla “bilge”, “uygar” Prospero'nun nelere kadir olabileceğini seyirciye hissettirir.

Kaliban, kaynak metin içinde Stephano tarafından “adanın canavarı” (Perde 2, Sahne 2, 58) olarak adlandırılır. Dolayısıyla Kaliban'a “canavar” olarak seslenirler. Triculo ise Kaliba'nı “zavallı canavar” olarak görür (Perde 2, Sahne 2, 60). Can Yücel ise erek metinde “monster” sözcüğünün karşılığı olan “canavar”ı hiç kullanmaz. Erek metinde Kaliban “garibe” (Perde 2, Sahne 2, 55), “gariban garibe” (Perde 2, Sahne 2, 57) ve “garip” (Perde 2, Sahne 2, 57) olarak adlandırılır. Burada çeviride söz konusu olan iki etkene dikkat etmek gerekir. Bunlardan ilki Kaliban sözcüğü ile “gariban”, “garibe” ve “garip” sözcükleri arasındaki sessel çağrışımdır. Can Yücel'in bu tür oyunları çeviride kullanmayı

sevdiğini *Bahar Noktası* metninde görmüştük. Elbette Can Yücel bu sıfatları “canavara” tercih ederken bu noktayı göz önünde bulundurmuştur, çünkü “garibe” sözcüğü de sonuç olarak taşıdığı “tuhaf” anlamıyla bir anlamda “canavar” sözcüğünün yerini tutmakta, hatta daha doğal bir söyleyiş sağlamaktadır.

Fakat burada asıl dikkat edilmesi gereken, Can Yücel’in Kaliban için “canavar” sıfatını kullanmamasının, Kaliban’a karşı tavrının Shakespeare’den daha yumuşak, daha olumlu olduğunu gösteren en açık kanıt olmasıdır. Can Yücel, Kaliban için bu sıfatları seçerken, aslında onu benimsemek ve seyirciye de benimsetmek istemektedir. Yazdığı önsözde Kaliban’ın Trinculo’dan, Stephano’dan, Antonio’dan ve Sebastian’dan daha sevimli bulunabileceğini söyleyen (13) Can Yücel, “garip” sözcüğünün eşsesliliğinden yararlanarak, bu düşüncesini metne taşımıştır. “Tuhaf” anlamına gelen “garip” sözcüğü aynı zamanda “zavallı” anlamını da barındırdığı için Can Yücel’in Kaliban’a olan sempatisi metinde karşılık bulur. Adası elinden zorla alınan, öğrendiği hiçbir şey hayatına olumlu katkıda bulunmayan, en kötü nitelemelere, en acı verici işkencelere layık görülen, bir kötü efendinin elinden kurtulmak için bir sarhoşu efendi belleyen, şekilsiz, biçimsiz Kaliban bu açıdan bakıldığında zavallıdır gerçekten. Stephano’nun “O brave monster : lead the way” (Perde 2, Sahne 2, 62) cümlesinin “Aslansın be gariban!... Yürrüüü! (Perde 2, Sahne 2, 58) biçiminde çevrilmesi, “garibe”nin değil, bilinçli bir biçimde “gariban”ın kullanılması, Can Yücel’in Kaliban’a dair algısını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla oyunu yorumlarken belirlediği temayı, erek metne de taşımış ve Kaliban’ı “biçimsiz canavar”dan “gariban yerli”ye dönüştürmüştür.

Can Yücel, çeviri sırasında kaynak metinden kopmamaya çalıştığı halde, birkaç durumda tamamen yeni replikler kaleme alması oyunun doğal akışının bozulmaması açısından gerekli olmuştur. Ariyel'in tekerlemesi bu durumun ilk örneğidir:

Before you can say come and go,
And breathe twice and cry so, so:
Each one, tripping on his toe,
Will be here with mop, and mow,
Do you love me, master? No? (Perde 4, Sahne 1, 76-7)

Can Yücel bu tekerlemeyi aşağıdaki biçimde yeniden kaleme almıştır:

“Leb” demeden leblebiye,
“Cö” demeden tek öcüye
Burda ol’cak o taife
Kimi “ö”, kimi “mö” diye,
Beyi memnun etmeye. (Perde 4, Sahne 1, 73)

Bu tekerlemenin kaynak metindeki işlevi *masque* gösterisini sunacak olan perileri sahneye davet etmek olduğu için, yeniden yazılan bölümün erek metinde aynı işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla kabul edilebilir bir kaydırmadır.

Yeniden yazılan ikinci örnek Sebastian'ın repliğidir. Antonio, Sebastian'ı kral kardeşini öldürmeye ikna etmeye çalışırken şöyle der: “[...] Ebbing men, indeed / Most often do so near the bottom run / By their own fear or sloth” (Perde 2, Sahne 1, 52). Bu son üç satırı Can Yücel şöyle çevirir: “[...] Siz gellerin gitleri / Hep böyle ‘aman-zaman’, bir ileri, bir geri / Hep demir tararsınız” (Perde 2, Sahne 1, 49). Dolayısıyla Sebastian'ın:

Prithee, say on:

The setting of thine eye and cheek proclaim

A matter from thee, and a birth indeed

Which throes thee much to yield. (Perde 2, Sahne 1, 52)

biçimindeki cevabını sondaki “demir taramak” ifadesine atıfta bulunarak aşağıdaki biçimde yeniden yazar:

Karıştırdın madem, tara

Neyse o saçlarını, toparla saçaklarını

Aktardığın o damın! Ve neymişse o, çıkar

Ağzındaki baklayı! (Perde 2, Sahne 1, 49)

Yeniden yazılan bu replikte, “karıştırmak” sözcüğü “bir işler karıştırmak”, “aklını karıştırmak” deyimlerini çağrıştırmakta, krala kurulan tuzağa gönderme yapmaktadır. Bu nedenle kaynak metindeki “gözlerinin ve yanaklarını haline bakılırsa” ifadesinde olduğu gibi Antonio’nun zihninden geçenleri dışarı vurmakta ve erek metindeki işlevini yerine getirmektedir.

Yeniden yazılan son replik Trinculo’ya aittir. Trinculo, Prospero ve yanındaki soyluları görünce: “If these be true spies which I wear in my head, here's a goodly sight” (Perde 5, Sahne 1, 94) der. Hiçbir değişiklik yapılmadan aktarıldığında “başımın içindeki casuslar doğru söylüyorsa, burada güzel bir manzara var” gibi çevrilebilecek bu cümledeki “başımın içindeki casuslar” ifadesi erek dizge içinde pek bir anlam taşımamaktadır. Dolayısıyla Can Yücel bu repliği şu biçimde yeniden yazar: “Gözüm dürbün, dürbün gözüm, kıyak bir manzara ileride gördüğüm” (Perde 5, Sahne 1, 91).

Bütün bunlara ek olarak, metinde sözcük düzeyinde kaydırmalar yapılmıştır. Metnin atmosferine ve işlevine uygun sözcük seçimleri dikkati çeker. Mesela “Kâdir-

i mutlak” (Perde 1, Sahne 2, 25), “üstadı kebir” (Perde 1, Sahne 2, 29) gibi ifadeler daha modern kullanımlarına tercih edilir. “Let's take leave of him” (Perde 1, Sahne 1, 25) ifadesi, “Vaktidir helâlaşalım” (Perde 1, Sahne 2, 23) olarak, Miranda’nın fırtına gününü lanetlediği cümlesi ise “Veyl bu güne!” (Perde 1, Sahne 2, 23) olarak aktarılır. Prospero, gerçeği açıklarken kızının kendisini sadece adadaki mağaranın prensi ve babası olarak tanıdığını söylediği bölüm “ Şu pespaye mağranın prensi Prospero, / Senin sarı çizmeli baban...” (Perde 1, Sahne 2, 24) olarak çevrilir. Bunlara ek olarak “Hızır” (Perde 1, Sahne 2, 29), “Lokman Hekim” (Perde 5, Sahne 1, 85) gibi erek dizgeye ait efsanevi kişiliklerin adları, “lamı–cimi yok” (Perde 2, Sahne 2, 56), “dinim hakkı için” (Perde 2, Sahne 2, 57), “Yarabbi-yâresulâllah!” (Perde 3, Sahne 2, 66), “Allahım, sana sığındık...” (Perde 3, Sahne 3, 68) gibi değişler kullanılır. Kaynak dizgedeki “perfidious” ifadesi (Perde 1, Sahne 2, 28), karşılığı olan “hain” sözcüğü yerine erek kültürde çok daha güçlü bir çağrışıma sahip olan “yılan” sözcüğü ile aktarılır (Perde 1, Sahne 2, 25). Ayrıca, Miranda Kaliban’ını nitellemek için kullandığı “savage” (Perde 1, Sahne 2, 38), erek dile bir deyim eklenerek “şenlik görmemiş yabanî” (Perde 1, Sahne 2, 36) olarak aktarılır. Böylece kendisi de halk geleneklerinden, anlatılarından ve deyimlerinden yararlanan Shakespeare’in metni özüne bağlı kalınarak, erek dizgenin kültürel birikimine atıfta bulunularak çevrilir.

Sonuç olarak *Fırtına*, Can Yücel’in çeviri ilkeleri ve oyuna getirdiği yorum çerçevesinde ortaya çıkmış bir metindir. Amaç, yine Shakespeare’in kaynak metnini erek dilde oynanabilir kılmaktır. Kaynak metnin hem biçimsel hem temasal özelliklerine bağlı olan metinde, gereken bölümlerde erek dizgeden kaynaklanan zorunlu, ayrıca çevirmenin oynanma ve anlaşılma ilkesinden kaynaklanan isteğe bağlı kaydırmalar yapılmıştır. Erek metindeki ipuçları, Can Yücel’in bu oyunu

sömürge söylemini eleştiren, sömüren ile sömürülen arasındaki çatışmayı öne çıkaran bir oyun olarak yorumladığını göstermektedir. Bu nedenle Kaliban kaynak metinden farklı bakış açısı ışığında, sömürülen yerlinin simgesi haline gelmiş, Prospero ise bütün bilgeliğine ve sanatına rağmen Kaliban karşısında gerçek yüzünü ortaya koymuştur. Prospero’nun Kaliban’a ettiği hakaretlerin erek metinde iyice ağırlaşması bu işlevi yerine getirmektedir. Şiiri ile siyasi görüşleri iç içe geçen Can Yücel’in oyuna dair yorumunu ideolojisinden izler taşımaktadır. Oyun birçok kez hem özel tiyatrolarda hem de devlet tiyatrolarında sahnelenmiştir. Dolayısıyla *Fırtına* çevirisi kaynak metnin özüne ve biçimine sadık kalan yeni bir yorum olması nedeniyle *The Tempest*’in Türkçe’de sahnelenmesini mümkün kılan kabul edilebilir bir metindir.

C. *Hamlet*: *Hamlet* Çevirisinde “Bir İhtimal Daha Var” Mı?

Bu bölümde Can Yücel’in tartışmalara neden olan *Hamlet* çevirisinde göz önünde bulundurulmuş ilkeler irdelenecek ve yapılan kaydırmalar bu ilkeler ışığında yorumlanacaktır. Raymond van den Broeck’in önerdiği çözümleme modeline uygun olarak, öncelikle kaynak metnin bağlamı ve betikbirimleri irdelenecek, ardından erek metindeki farklılıklar serimlenecektir. Son olarak çevirmenin başlangıç ilkeleri göz önünde bulundurularak çeviri yorumlanacaktır.

5. *Hamlet*’in Kaynakları ve Bağlamı

Hamlet, birkaç açıdan Shakespear’ın sorunlu oyunlarından. Öncelikle kesin olarak hangi tarihte yazıldığı / sahnelendiği belirlenememektedir. İkinci olarak

Shakespeare'in *Hamlet*'i yazarken yararlandığı çeşitli kaynaklar bulunmakta, ama kesin bir sonuca varılamamaktadır. Son olarak, *Hamlet* oyunun mevcut üç baskısı birbiriyle görmezden gelinemeyecek farklılıklar sergilediği için ana metin olarak hangisinin kabul edileceği sorun yaratmaktadır. Bu bölümde Gülbahar Tunç'un *Mimesis* dergisinin özel *Hamlet* sayısı için derlediği "*Hamlet*'in Yazınsal Kaynakları" başlıklı yazıdan hareketle bu sorulara cevap aranacaktır.

Hamlet'in kesin olarak 1599 ve 1602 yılı sonu arasında, büyük bir ihtimalle de 1601'de yazılmış / sahnelenmiş olduğu düşünülmektedir. Bizi bu sonuca götüren referanslar şöyle sıralanabilir. Gülbahar Tunç'un belirttiği üzere, *Hamlet* oyununda Shakespeare'in bir başka oyunu olan *Julius Ceaser*'a doğrudan gönderme yapılmaktadır. Dolayısıyla 1598 sonbaharında sahnelenen *Julius Ceaser*'dan önce sahnelenmiş olamaz. 1602'de sahnelenen ve yine Shakespeare'in bir oyunu olan *The Merry Wives of Windsor*'da (Windsor'un Şen Kadınları) *Hamlet*'ten bir replik alıntılandığı için bu tarihten önce sahnelendiği kesindir. Üçüncü bir referans noktası da 1601 İngiltere'sinde yaşanan ve çocuk oyuncuların neden olduğu "tiyatrolar savaşı"dır. *Hamlet*'te bu "savaşa" doğrudan gönderme bulunmaktadır. Bu üç referans noktası, baştaki savı desteklemektedir.

Hamlet'in Shakespeare hayattayken yapılan iki, ölümünden sonra yapılan bir baskısı bulunmaktadır. Shakespeare'e ait olan *Hamlet*'in ilk basımı 1603'te yapılır, bu basıma "birinci quarto" ya da "kötü quarto" adı verilir. Bu ilk basım, oyunun süresi, bazı karakterlerin isimleri ve sahnelerin düzenlenişi gibi konularda gerçek oyundan kayda değer farklılıklar gösterdiği için "bozuk metin" olarak kabul edilir. "İkinci quarto" ya da "iyi quarto" olarak bilinen ve 1604'de yapılan basımı Shakespeare'in el yazmasına dayalı "sağlam" bir metindir. Fakat basımı sırasında kötü quartodan yararlanıldığı ve bazı bölümler oradan alındığı için oyun çok uzamış,

eksiksiz sahnelenme süresi altı saate çıkmıştır. 1623 yılında yayınlanan birinci Folio'daki metin, sahne yönergeleri açısından daha anlaşılırdır. Bu basımda yer alan 70 dize, iyi quartoda bulunmazken; iyi quartoda yer alan 230 dize de Folio'da görülmez. Günümüzdeki *Hamlet* metinleri genellikle son iki metnin karşılaştırılmasıyla oluşturulan ortak metindir.

Hamlet'in beslendiği kaynaklar başında, Danimarkalı tarihçi Saxo Grammaticus tarafından Latin dilinde yazılan ve ilk olarak 1514 yılında basılan *Historiae Danicae* (Danimarka Tarihi) adlı kitabı gelir. Bu kitapta yer alan *Amleth* efsanesinin, öykü bağlamında Shakespeare'in *Hamlet*'ini beslediği düşünülebilir. Fakat yine de oyunun ana hatlarının kaynağının, François Belleforest'in 1567 yılında İngilizce'ye çevrilen *Histoires Tragiques* (Trajik Öyküler) adlı yapıtındaki "The Historie of Hamblet" bölümü olabileceği iddia edilir. Belleforest, Saxo'nun sade ve dolayimsız anlatıma sahip olan öyküsüne çelişkiler eklemiş, Gertrude ve Ophelia karakterlerini daha ayrıntılı işlemiştir. Belleforest'ın eseri, Saxo Grammaticus'un öyküsünün iki katı uzunluktadır. Shakespeare'in bu yapıttan yararlanarak ve yeni öğeler ekleyerek *Hamlet*'i kaleme aldığı söylenebilir. Cinayeti işleyen gizli tutulması, hayalet figürünün eklenmesi, Laertes ve Fortinbras karakterlerini ortaya çıkması, Ophelia'nın rolünün genişletilmesi gibi değişiklikler Shakespeare'in *Hamlet*'ine ait özelliklerdir. Gülbahar Tunç ayrıca 1589 yılında oynandığı söylenen ve Alman Shakespeare uzmanları tarafından "Ur-Hamlet" (İlk Hamlet) olarak kabul edilen bir metinden söz eder. Söz konusu "Ur-Hamlet" in dönemin ünlü trajedi yazarlarından, *The Spanish Tragedy* (İspanyol Trajedisi) adlı eserin sahibi Thomas Kyde'a ait olduğu ileri sürülmektedir.

Oyunun konusu kaynak metinden hareketle kısaca şöyledir: Hamlet, (oyunun başlamasından önce ölen) eski Danimarka Kralı Hamlet'in oğludur. Kral Hamlet'in

ölümünden sonra kardeşi Claudius tahta oturur ve kralın dul eşi, Danimarka Kraliçesi Gertrude ile evlenir. Babasının ölümüyle zaten yeterince yaralanmış olan genç Prens Hamlet amcası ile annesinin evliliğini içine sindirememektedir Bu durumu içine sindiremeyen biri daha vardır: mezarında huzur bulamayan merhum kral. Kral Hamlet'in hayaleti, tepeden tırnağa zırhlarına bürünmüş olarak önce, iki askere (Marcellus ve Barnardo), ardından Prens Hamlet'in arkadaşı olan Horatio'ya, son olarak da Prens Hamlet'e görünür. Kralın hayaleti, oğlunu ıssız bir köşeye çekerek aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını, Claudius'un kulağından içeri zehir akıtarak kendisini öldürdüğünü söyler ve Hamlet'ten intikamını almasını ister. Babasının kanı üzerine intikam yemini eden öfkeli genç Hamlet, düşüncesini bu meseleye yöneltir. Bir süre sonra Hamlet'i planının gereği olarak, delirmiş rolü yaparken buluruz. Böylece Kral Claudius ve Kraliçe Gertrude'un dikkatini üzerine çeker.

Bu gelişmelerin öncesinde oğlu Laertes'i Fransa'ya gönderen Polonius, oğlu ile kızı Ophelia'nın konuşmalarına tanık olmuş, Prens Hamlet'in kızına kur yaptığını öğrenmiş ve kızının Prens Hamlet ile görüşmesini yasaklamıştır. Bu nedenle Polonius, Prens Hamlet'i "mecnun"a çevirenin kızı Ophelia'ya duyduğu aşk olduğuna inanmaktadır. Fakat Kral Claudius bu düşünceye çekinceli yaklaşır. Bu deliliğin nedenini anlamak için, Prens Hamlet'in okul arkadaşları olan Rosencrantz ve Guildenstern'i Hamlet'in ağızını aramaları ve bu işin arkasındaki gerçeği öğrenmeleri için görevlendirir. Kralın danışmanı Polonius da aynı görevle kızı Ophelia'yı Hamlet'in üzerine salar.

Arkadaşlarının ve Ophelia'nın girişimlerine rağmen, Prens Hamlet'i delirtiren neden anlaşılamayınca, Kral Claudius'un Hamlet'in cinayeti bildiğine dair şüpheleri artar ve Hamlet'in kendisini öldüreceğinden korkmaya başlar. Kraliçe Gertrude'u

ikna ederek Hamlet'i İngiltere'ye göndermeye karar verir. Kral'ın bu planından habersiz olan Hamlet ise Hayalet'in söylediklerinden emin olmak için bir oyun tertipler. Saraya gelen tiyatroculara, saray ahalisinin önünde aslında babasının ölümünü anlatan bir oyun oynatır. Amacı bu oyun sayesinde, Kral'ın direncini kırarak suçunu itiraf etmesini sağlamaktır. Oyunu yarıda bırakarak salonu terk eden Claudius öfkelenmesine rağmen, suçunu itiraf etmez. Kral hemen ertesi gün Hamlet'i İngiltere'ye göndermeye ve gizli bir notla İngiltere kralından Hamlet'in öldürülmesini istemeye karar verir. Kraliçe Gertrude, oğlu Hamlet'i sakinleştirmek ve kafasındaki kuşkuların aslı astarı olmadığına inandırmak için onunla konuşur. Konuşmayı, perde arkasından gizlice dinleyen Polonius ise bir yanlış anlamaya kurban gider. Perdenin arkasındakinin Kral olduğunu zanneden Hamlet, Polonius'u öldürür. Bu yanlış ölüme pek de önem vermeyen Hamlet, artık Danimarka'da kalamayacağını farkındadır. Kral'ın ekmeğine yağ süren bu kaza sayesinde Prens Hamlet, refakatinde Rosencrantz ve Guildenstern olduğu halde, İngiltere'ye sözde vergi almak, gerçekte ise öldürülmek üzere gönderilir.

Hamlet'in ülkeden ayrılmasının hemen ardından, babasının ölüm haberini alan Laertes, öfkeden deliye dönmüş bir biçimde Danimarka'ya döner. Babasının katili sandığı Kral Claudius'tan asıl katilin Hamlet olduğunu öğrenir. Bu arada kız kardeşi Ophelia, babasının ölümünün ardından akıl sağlığını kaybetmiştir. Kısa süre sonra kendini bir ırmağın sularına bırakarak intihar eder. İngiltere'ye giderken, gemide Rosencrantz ve Guildenstern'in taşıdığı ölüm fermanını bulan Hamlet, bu fermanı sözde dostlarının ölüm fermanı olarak değiştirir ve hemen ardından korsanlar Hamlet'i rehin alır. Korsanların Hamlet'i fidye için Danimarka'ya getirişi, Ophelia'nın cenaze törenine denk gelir. Hamlet'i görünce öfkeden deliye dönen Laertes'i sakinleştiren Claudius bir plan hazırlar. Laertes ve Hamlet arasında bir

eskrim karşılaşması yapılacaktır. Hamlet'in sonunu hazırlamak için düzenlenen bu karşılaşma, Danimarka'da yeni bir başlangıç yapılmasının gerekliliğini simgelercesine sadece Hamlet'in değil, hepsinin sonu olur. Laertes'in kılıcının ucuna ve Hamlet'in kazanması ihtimaline karşı zafer kadehine güçlü bir zehir konur. Karşılaşma sırasında zehirli kadehten Kraliçe Gertrude içer, Laertes zehirli kılıçla Hamlet'i yaralar, ama karşılaşma sırasında kılıçlar değişince Hamlet de (bilmeden) zehirli kılıçla Laertes'i yaralar. Kraliçe, içkiden zehirlendiğini söyleyerek ölür. Laertes ise tam ölmek üzereyken Claudius'un ihanetini açıklar. Kendi de ölmek üzere olan Hamlet elindeki zehirli kılıçla Claudius'u öldürür. Sadık dostu Horatio intihar etmek üzereyken, Hamlet onu durdurur ve bu hikâyeyi herkese anlatması için yaşamasını ister. Bu sırada, Polonya'da kazandığı zaferi Kral'a bildirmek için gelen Norveç Prensi Fortinbras, ölüm döşeğindeki Hamlet'in isteği üzerine Danimarka'nın yeni kralı olur.

6. *Hamlet*'in Betikbirimleri

Hamlet söz konusu olduğu zaman, ilk akla gelen genellikle *Hamlet* oyunu değil, "Hamlet" karakteridir. Bu nedenledir ki, karakter olarak Hamlet başta psikanaliz olmak üzere, farklı edebiyat kuramları ışığında yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde karakter olarak "Hamlet"ten çok, oyun olarak *Hamlet*'i tanımlayan yapılardan söz edilecektir.

Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabında *Hamlet*'in birkaç özelliğine değinir. Öncelikle, tematik açıdan *Hamlet*'te bir çoğulluk görülmektedir. Kott'a göre, *Hamlet*'te aslında birçok farklı tema bir arada bulunmaktadır: ahlaki normlarla politika ve iktidarın çatışması; uygulamayla teori arasındaki farklılıklar; hayatın nihai

amacı üzerine bir sorgulama; aşk trajedisinin yanı sıra aile dramı; din, siyaset ve metafizik tartışmaları; incelikli psikolojik çözümlemeler; kana bulanmış bir öykü; düello ve herkesi kırıp geçiren bir katliam (55). Bu neden, *Hamlet* yorumunda kişi bu temalardan birini öne çıkarabilir.

Hamlet'in bir başka özelliği “sünger gibi” olmasıdır (59). Biçimsel ya da antik model olarak sergilenmediği sürece *Hamlet*, sahnelendiği dönemin bütün sorunlarını derhal emer. Bundan ötürü, farklı dönemlerde farklı ülkelerde oyuna ve *Hamlet*'e yüklenen anlamlar değişiklik göstermiştir. Bu noktada, Türkçe edebiyat dizgesinde *Hamlet*'in benzer bir serüveni olduğunu hatırlamak, savı kanıtlamak açısından önemlidir. Bu konuya bir sonraki bölümde ayrıntılı biçimde değinilecektir.

Çoğu zaman *Hamlet* karakteri üzerinde yoğunlaşılması nedeniyle zaman zaman *Hamlet*'in psikolojik, ahlaki ya da felsefi bir inceleme olmadığı, tiyatrodan oynamak üzere yazılmış bir oyun hatırlatılabilir (64). *Hamlet*'in anlatı yapısına ilişkin yorumlarda oyun, benzeşen durumların tekrarı ve birbirini gösteren bir aynalar sistemi olarak gösterilir.

Ayşegül Yüksel buna benzer bir çalışma yaparak oyunun yapısını serimler. “‘Hamlet’te Anlatım Dizgeleri” adlı yazısında, oyunu “yoz bir düzende bir ‘aydın’, bir ‘oğul’ ve bir ‘prens’ olmanın trajedisi” olarak nitelendirir. Buna göre, oyunda üç anlatım katmanı belirlenir. İlk katmanda “öç alma izleği” bağlamında üç gencin—*Hamlet*, *Fortinbras* ve *Laertes*’in—“oğul” ve “prens” kimlikleri ve bu kimliklerin gerektirdiği eylem biçimi karşılaştırılır (50-2). Oyunun ikinci katmanın da *Hamlet*, “aydın” kimliği ile insanın dünyadaki yerini ve işlevini sorgular (53). Bu bölümde *Hamlet*'in insana bakışını belirleyen insanın doğasındaki iki çelişkidir. İlk çelişkiye göre insan hem “yüce” hem de “aşağılık” bir varlıktır. Ayrıca “yüce” insan, aynı zamanda da “ölümlü”dür (56). İnsan doğasının bu iki zaafı yüceliğini

gölgelemektedir. Hamlet’in insanın yeri ve işlevine ilişkin kesin bir hükme varması engelleyen bu durum, onun eyleme geçmesini de geciktirmektedir (60). Oyunun üçüncü katmanında karşımıza oyunun hareket düzenine yön veren “dolaylı yaklaşım” çıkar. Yüksel’in işaret ettiği üzere, amaca yönelik olarak benimsenen “dolaylı yaklaşım” stratejilerinden biri de “sahneleme”dir. Claudius, Polonius ve Hamlet’in sahneleyici olduğu ve “açığa çıkarma” ya da “saklama” amacı güden oyunlarda karşılıklı bir hedef alma söz konusudur. Claudius ve Polonius’un sahnelediği oyunlarda Hamlet hedef iken, Hamlet’in sergilediği oyunlarda Cladius hedeftedir (62). Hamlet’in deliliği ve sergilediği oyun içindeki oyunu; Claudius’un düzenlediği kılıç müsabakası, Hamlet ve Gertrude’un görüşmesi, Rosencrantz ve Guildenstern’in Hamlet’le görüşmesi; Polonius’un ayarladığı Ophelia ile Hamlet’in buluşması bu dolaylı yaklaşımın ürünlerindendir (63) . Bu yaklaşım sayesinde ki, şimdiye denk “eylemsizliği” ile tanımlanagelen Hamlet amacına ulaşarak aslında oyunun en etken karakteri haline gelmiştir. “Oğul”, “prens”, ama en önemlisi “aydın” kimliğinden ödün vermeden babasının öcünü almıştır (67). Üçüncü katmanda tersinleme ilişkisi de görülür. Yedi bölüme ayrılan oyunda, oyun için oyunun sahnelendiği merkez bölüm hariç, diğer altı bölüm ikili karşıtlık ve tersinleme ilişkisi içindedir (65-7).

Terry Eagleton, bir tiyatro oyunu olarak yapısı böyle çözümlenen *Hamlet*’te başka bir noktaya dikkat çeker. Eagleton, “Hamlet” başlıklı yazısında oyundaki temalar arasından ajanlığı seçerek bunu oyununun merkezine yerleştirir. Eagleton’a göre, *Hamlet*’te “toplum, sürekli bir nedenler, ajanlar ve sonuçlar şebekesi, karşılıklı olarak birbirini kullanan ve sömüren insanlar şebekesi olarak sunulur ve bu haliyle her karakterde vücut bulunur” (146). İç kapalılığı ve ajanlık kurumuyla yozlaşan bu klostrofobik toplumda (156), her karakter hem bir başkasını kullandığı hem de bir

başkası tarafından kullanıldığı için kişilerin kendilerine ilişkin iki algısı söz konusudur: kaynak olarak ve ajan olarak. Terry Eagleton, *Hamlet*'teki ajanın görevini, “kimliğini süreç içinde silerek, kendisine emanet edilen şeyi, ona el sürmeden iletme” (147) olarak tanımlar. Dolayısıyla oyunda ajanlık kimlikleri dışında bir kimliği olmayan karakterler bulunmaktadır. Eagleton’a göre Rosencrantz, Guildenstern ve Osric oyundaki yegane işlevi ajanlık olan karakterlerdir. Fakat mesela mezarlık sahnesindeki soytarı, verdiği bilgiyi değiştirmesi, bilgiye kendinden bir şeyler katması nedeniyle bu tanıma uymaz. Dolayısıyla özerk bir insan olarak oyunda var olabilir (147-8). Oyunun iki ana karakteri Claudius ve Hamlet ajandan çok kaynak konumundayken (157), Polonius bilinçli olarak ajanlığı, diğer bir ifadeyle nesneleşmeyi seçer (148). Bu yorum ileriki bölümde *Hamlet*'in Türkçe'deki tarihini ele alırken, önemli bir tutamak olacaktır.

Son olarak Thomas Metscher, “Rönesans Avrupası Bağlamında Shakespeare” başlıklı yazısında, *Hamlet*'i bir yönüyle dönemin İngiltere'sinin diğer yönüyle Avrupa toplumun toplumsal ve siyasal meselelerini yansıtan oyunlardan biri olarak gösterir. Metscher'in oyuna uyguladığı tarihsel-materyalist bakış açısına göre, olayın geçtiği Danimarka Sarayı Rönesans Avrupası bağlamına yerleştirilmiştir. Danimarka Sarayı feodal yapının sembolü olarak karşımıza çıkar. Bir biçimde Danimarka ile ilişki içinde olan ülkeler— İngiltere, Norveç ve Polonya—de bu feodal dünyadan farklı örnekler olmanın ötesine geçmezler. Metscher'e göre, Fransa feodal saray yaşamının en gelişmiş yönlerinin bir sembolü olarak oyunda yerini alır (89-90).

Metscher, Danimarka'ya feodal dünyayı temsil rolünü yüklerken, Wittenberg'i hem tarihsel açıdan (çünkü Avrupa'nın en iyi üniversitelerinden biridir) hem de oyun açısından Hümanizm ve Reformasyon birlikteliğinin simgesi olarak

nitelendirir. Hamlet ve Horatio ise dönemin ilerici toplumsal güçlerinin kültürünü ve ideolojisini sembolize eder. Bu durumda oyun bir değerler çatışmasını sahnelemektedir. Acımasızlığı, Kral ve saray ahalisinin sahtekarlıkları ve Danimarka geleneklerinin barbarlığı ile aşk, arkadaşlık ve Hamlet için çok önemli olan “dürüstlük” karşı karşıya gelir (90). Yine *Hamlet*’in Türkçe’deki tarihinin ele alındığı bölümde çalışma açısından aydınlatıcı olacaktır bu yorumlar, çünkü özellikle “feodal”, “baskıcı” yönetimlerle “aydın” arasında çatışma söz konusu olduğu dönemlerde, *Hamlet* bu çatışmayı yansıtacak biçimde yorumlanır Türkiye’de.

Bu yorumların ışığında *Hamlet* oyunu oldukça politik bir metin olarak konumlanmaktadır. Her döneme seslenebilirliği, Hamlet’in aydın kimliği ve bu kimliğin getirdiği sorumluluk, ajanlık kurumu ve son olarak muhalif kültürler çatışması bu oyunun betikbirimlerini oluşturuyor denebilir.

7. *Hamlet*’te Can Yücel’in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam

Hamlet çevirisinde, *Bahar Noktası* ve *Fırtına*’dan farklı olarak çeviri öncesine ilişkin aydınlatıcı bilgiler içeren bir önsöz bulunmamaktadır. Dolayısıyla Jan Kott’un belirttiği üzere, Can Yücel’in *Hamlet*’teki birçok temadan hangisini seçip çeviri ilkesi olarak benimsediğini kendi yazılarından öğrenme imkânımız bulunmaktadır. Fakat yukarıda belirlenen betikbirimler, Can Yücel’in politik ve poetik tavrı ve Hamlet’in Türkçe’deki tarihinin karşılaştırılması sonucunda Can Yücel’in *Hamlet* yorumunu ortaya çıkarmak mümkündür.

Hamlet’in Türkçe’deki tarihini, bu vesile ile erek dizge içindeki işlevini yorumlamak, Can Yücel’in çevirisinin bu dizgeye nasıl eklemlendiğini görmemizi sağlayacaktır. Saliha Paker, “Türkiye’de ‘Hamlet’” başlıklı yazısında *Hamlet*’in ilk

tam çevirisinin Mısır’da Abdullah Cevdet tarafından 1908 yılında yapıldığını belirtir (20). Abdullah Cevdet, Jön Türklerin başat ideologlarından, batılılaşma yanlısı bir tıp doktoru, şair ve yazardır. Çevirinin yapıldığı tarih, II. Abdülhamid’in 33 yıllık iktidarının II. Meşrutiyet’in ilanı ile son erdiği yıldır. II. Abdülhamid’in saltanat dönemi, istibdat, diğer bir ifadeyle baskı dönemidir. Dönemin en önemli özelliklerinden biri de kurduğu istihbarat teşkilatı, diğer ifadeyle jurnalcilik sistemidir. Saliha Parker bu dönemde yapılan çevirinin en azından uyarıcı ve aydınlatıcı olmasının hedeflendiğini belirtir (23). Bu ilk *Hamlet* çevirisi 1912’de İstanbul’da sahnelenir ve Hamlet’i Muhsin Ertuğrul oynar.

Hamlet’in ikinci kez sahneye koyulduğu tarih 1927, yani Cumhuriyet’in kuruluşundan dört yıl sonradır. Bu sefer Muhsin Ertuğrul hem sahneye çıkar hem de oyunu sahneye koyar (25). Muhsin Ertuğrul, 1927 ile 1941 yılları arasında Shakespeare’in bir çok oyunun çevrilip sahnelemesinde, dizi olarak yayımlanmasında ve seyirciye ücretsiz dağıtılmasını sağlayarak erek kültür içinde “Shakespeare sevgisinin aşılmasında” (26) önemli bir rol oynamıştır. Muhsin Ertuğrul’a göre Shakespeare, sadece erek dizgeye kazandırılan yeni bir yazın biçemi, yabancı bir yazar değil; “kültür uyanışı” sağlanmasında başı çekmesi beklenen, erek kültür seyircisine izletilmesi, okutulması ve sevdirmesi şart olan bir “misyoner”dir âdeti. Hatta Ertuğrul 1962’de yayımlanan bir makalesinde, Şehir Tiyatrosu’nun her yeni tiyatro sezonunda perdeyi bir Shakespeare oyunuyla açarak “İstanbul için bir kültür geleneği” kurulmasına ve “arada tekrar edilen *Hamlet*’lerle bir *Hamlet* bilgisi” oluşturulmasına imkân tanıdığını belirtir (26, alıntıl原因 Parker).

1940’lardan itibaren *Hamlet* çevirilerinin erek dizge içinde kendine yer bulmasında İngilizce kaynaklardan yapılan, tam çevirilerin ve “akademi”nin rolünü unutmamak gerekir. Şehnaz Tahir Gürçağlar’ın “Tercüme Bürosu Nasıl Doğdu,

Birinci Türk Neşriyat Kongresi ve Çeviri Planlaması” adlı yazısından hatırlanacağı, üzere bu dönemde kurulan Tercüme Bürosu aracılığıyla Rönesans dönemi metinleri “yeterlilik” ölçüt alınarak çevrilecek ve böylece ithal bir yüceltilmiş yapıtlar listesi oluşturulacaktır. Amaç bu listenin bir kültür planının parçası olarak erek kültüre kendi kültürünü taşıyıp kabul ettirmesi ve erek toplumu dönüştürmesidir (54-5).

1950’lilerde ilgi görmeye devam eden Hamlet, rekor sayılabilecek başarısını 1959’da İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda 170 kez art arda oynayarak kazanır. Saliha Parker, başarıyı Engin Cezzar’ın Hamlet’i özellikle genç kuşağa seslenen “öfkeli bir genç” olarak canlandırmasından kaynaklandığını belirtir (28). Parker değinmez, ama bu “öfkeli genç” adamın döneminde gördüğü ilginin nedenine biraz daha ışık tutması açısından dönemin siyasi ve toplumsal koşullarına göz atmak gerekir. 1954 yılından beri iktidarda bulunan Demokrat Parti ile Cumhuriyet Halk Partisi arasındaki gerilim DP’nin cumhuriyet ve demokrasi karşıtı açıklamalarıyla iyice artmıştır. Ekonomi, iç ve dış siyaset alanında hızla puan kaybeden DP, CHP’yi darbe hazırlığı yapmakla suçlamaktadır. Melis Komisyonuna neredeyse sınırsız yetki hakkı tanıyan “Tahkikat Encümeni Selahiyet Kanunu”nun kabul edilmesi ile ipler kopma noktasına gelir. Nitekim çok geçmeden yapılan ihtilal ile ordu duruma el koyar. *Hamlet* bu ihtilalin hemen öncesinde sahnelenir.

1960 ile 1969 arasındaki dönem hem edebiyat hem tiyatro alanındaki yaratıcı çalışmalara daha fazla özgürlük tanınan bir dönem olarak bilinir. Dolayısıyla Hamlet temsillerinin, özellikle 1964’te Shakespeare’in 400. doğum yıldönümü olması nedeniyle doruğa ulaştığı yıllardır. *Hamlet*, bu dönemde son olarak Kent Oyuncuları adıyla bilinen Kenter Tiyatrosu tarafından sahneye koyulur. Bir başka siyasi gerilime sahne olan ve ardından 12 Mart 1971 Muhtırasını getiren bu dönemde tiyatrodaki üretkenlik hızla ivme kaybeder (29).

Hamlet'in Türkçe'deki serüveni Jan Kott'un "*Hamlet* sahnelendiği dönemin bütün sorunlarını derhal emer" yorumuyla örtüşmektedir. *Hamlet*, Türkiye'de sadece kültürel değil siyasi tarihin nabzını da tutmuştur. İlk olarak II. Meşrutiyet döneminde oynanan *Hamlet*'in kendisinin hemen öncesindeki jurnalciliği, baskıyı ve feodal rejimi eleştiren bir nitelik taşıdığına şüphe yoktur. Ardından bir aydınlama ve kültür projesinin dönüştürücü ögesi, bir ideolojinin doğrudan taşıyıcısı olarak çıkar karşımıza. 1940'da Tercüme Bürosu'nun kurulmasıyla görevi ve işlevi resmiyet kazanır. 1959'da "susmak zorunda kalan" ve "susturulan" aydını temsilen sahnede "öfkeli genç" adam olarak canlandırılır. Ardından gelen darbenin getirdiği özgürlük havası *Hamlet* temsilleri içinde elverişli bir ortam de yaratır ve *Hamlet* en çok bu dönemde sahnelenir. Bu dönemdeki son gösteri—ironik bir tesadüfle—yine bir darbenin arifesinde sahnelenir. Yaşanan siyasi gerilim dönemlerinde aydının susturulması, kovuşturmalar ve soruşturmalar ile hiçbir şey yapamaz hale getirilmesi, jurnallik sisteminin böyle anlarda nefes aldirmayacak kadar katı biçimde devreye sokulması *Hamlet*'in betikbirimleriyle de örtüşen özelliklerdir. Dolayısıyla bu tür gerilim anlarında *Hamlet*'in muhalif aydının sesini duyuran bir araç olduğu söylenebilir. Oyun aslında bu kültürden ve bu zamandan birine ait olmadığı için gergin siyasal ortamla güvenli mesafeyi sağlamakta ama bu mesafeden bile bu ortama dair eleştirileri ifade etme imkânını tanımaktadır. Çalışmanın savına göre, *Hamlet*'in bir kültür planının ögesi olmasının dışında Osmanlı'dan başlayıp yakın Türkiye tarihine kadarki siyasal tarihle ilişkisi bu özelliğinden kaynaklanmaktadır. Türkiye'nin yaşadığı 12 Eylül 1980 darbesi sırasında da yine bir Shakespeare oyunu *A Midsummer Night's Dream* sahnelenmiştir. Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun oyuncularını, yönetmen Başar Sabuncu'ya ısrar edip "ülkenin katlanılmaz gerilim ortamında seyirci[sini] de, kendi[sini] de 'eğlendirmeyi' seç[meseydi]" (Sabuncu 12),

Türkiye siyasi tarihinin en karanlık dönemlerinden biri olan bu dönemde de yine karşımıza *Hamlet* çıkacaktı belki. *Hamlet* olmasa bile Shakespeare oyunu olarak, dönemin hedefi haline gelen kesimin “direniş noktası”, kimilerinin gözünde ise “şer noktası” (Sabuncu 26) haline gelen *Bahar Noktası*, *Hamlet*’in siyasi tarih içerisindeki geleneğine eklenmektedir.

Gerek şiirleriyle gerek çeviriyle siyasetten ayrı durmayan ve sanatıyla siyasi görüşlerinin iç içe geçtiğini her fırsatta dile getiren Can Yücel’in *Hamlet* çevirisinin bu izlekten ayrı okunması mümkün görünmemektedir. Can Yücel’in *Hamlet* oyunuyla arasındaki ilişki çevirinin yapıldığı 1992 yılının öncesine dayanmaktadır. Diğer iki çeviride—*Fırtına* ve *Bahar Noktası*’nda—görülmeyen bir özellik sergilemektedir. *Hamlet* oyunu ve özellikle “to be or not to be” repliği Can Yücel’in şiirlerine konu olmuştur. *Bahar Noktası* ya da *Fırtına*’nın karakterleri Can Yücel şiirinde kendilerine yer bulamadığı gibi, Can Yücel’in 1985’te Adam Yayınları’ndan ikinci baskısı yapılan, şiir çevirilerini topladığı *Her Boydan* adlı kitabında Shakespeare, Hamlet ile ilişkilendirilerek tanıtılır: “Şekpiri târife ne hacet / Ofelya ile Hamlet’e bereket...” (177). Siyasi bir izlek, birçoğu 80’lerde yazılan bu şiirlerde kendini hissettirir. İlk baskısı 1984’te yapılan *Gökyokuş*’taki “Türkiye’de Shakespeare” adlı şiir, 12 Eylül darbesi sonrasında bir aydın çaresizliğine işaret eder niteliktedir:

Hamlet’in tiradı başlamadan bitti:

Bundan böyle *to be or not to be*

Not to be or not to be...(63)

Hamlet’in ikilemini yaşabilmek için ikili karşıtlığa ihtiyaç duyulurken, Can Yücel’in 1984 Türkiye’sinde böyle bir iki karşıtlık söz konusu olmadığı gibi, geriye sadece karşıtlığın olumsuz yönünün bırakılması ya da aynı derecede kötü iki olumsuzluk

arasında tercih yapılmasının istenmesi “aydın”ın elinin kolunun bağılılığına bir gönderme olarak okunabilir. İlk olarak 1987’de yayımlanan *Canfeda*’da yer alan “Shakespeare Üzre”de eleştirinin hedefi açıkça söylenmektedir:

Türkiye’nin Manimarkası’nda bişeyler kokuyor

Kimine göre tuz, kimine göre et,

Hamlet!

Hamleeeeet! (24)

Seslenilen Hamlet, “Türkiye’nin Manimarkası”na yardıma gelir mi bilinmez, ama 1991 yılında yayımlanan *Gece Vardiyası Albümü*’nde Türkiye’deki “aydın” / “şair” üzerine onun bile söyleyecek bir çift söz vardır:

hamlet dedi ki

Bir değişiklik olacak yağmur mu güneş mi

Ozanların ozon tabakası delindiğine göre

Bir âfet olacak tufan mı kurak mı

Yedi üstünde bir deprem İstanbul’u götürür

Ölmenin adını anmıyoruz

Bir ihtimal daha var

O da yaşamak mı dersin (72)

Şairi koruyan bir varlığın ortadan kalkmasına gönderme yapıldığına göre dönemin siyasi koşullarına bakılması gerekir. 1991 yılı Türkiye’de nispeten bir özgürleşme sürecinin başladığı bir dönem gibi görünmektedir. Önemli bir adım olarak bir yıl önce özel radyo ve televizyonlara izin verilmiştir. Fakat 1991 yılı aynı zamanda “Terörle Mücadele Yasası”nın kabul edildiği tarih olarak karşımıza çıkar. O dönem yoğun tartışmalara neden olan yasanın düşünce özgürlüğünü kısıtlama yolunda kullanılacağı kaygıları dile getirilmişti. Can Yücel’in, ancak deli taklidi yaparken

istediği gibi konuşabilen, suçu / suçluyu bilmesine rağmen söyleyemeyen “Hamlet” imgesiyle dikkatimizi çektiği ve sonunda mutlaka bir “felaket” beklediği olay bu olmalıdır. “Bir ihtimal daha var / O da ölmek mi dersin” deyip yaşamayı seçen Hamlet’ten farklı olarak Türkiye’de aydına mecazi anlamda “yaşamak” değil, “ölmek” düşmektedir.

Bu durumda Can Yücel’in *Hamlet* çevirisi nasıl bir yoruma dayanmaktadır sorusuna şöyle cevap verilebilir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir, *Hamlet* çevirisinin dili diğer iki çeviri ile karşılaştırıldığında günümüz dünyasından çok daha eskiye ait bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Osmanlıca sözcüklerin fazlalığı, zaten saraylılar arasında geçen bu oyunun atmosferini ve zamanını günümüzden oldukça geriye taşımış, seyirciye çağdaş bir *Hamlet* değil, eskilerde kalmış bir *Hamlet* sunulmuştur. Can Yücel’in şiirlerindeki ve Türkçe edebiyat dizgesindeki rolü hatırlandığında Türkiye’de iktidarı eleştirme gücünü elinde tutan bir Hamlet imgesiyle karşılaşırız. Oysa 12 Eylül darbesinin yarattığı apolitik ortam ve çeviriden bir yıl önce yürürlüğe koyulan “Terörle Mücadele Yasası” eleştiriyi artık imkânsız kılmaktadır. Dolayısıyla bu Hamlet, 90’ların Türkiye’sine değil, daha geçmiş bir zamana aittir. Dil ve üslup kullanımıyla bir yabancılaştırma etkisi sağlanmaktadır.

8. *Hamlet*: Türkçe’deki “Çağdışımız” Hamlet

Can Yücel’in tiyatro metinlerini sahnelenmeye yönelik olarak çevirdiğini biliyoruz. Bu ölçüt *Hamlet* için de geçerlidir. *Hamlet*’in tamamının sahnelenmesi oldukça uzun bir metin olduğu göz önüne alındığında, Can Yücel’in metne ilişkin kendi yorumu ve sahnelenebilirlik ölçütü uyarınca erek metinde birkaç repliklik

bölümler çıkarılmıştır. Can Yücel, replikleri çıkarırken sahnenin ana izleğini zedelememeye özen göstermiştir.

Bu çalışmada kaynak metin olarak kullanılan, Penguin Books tarafından yayımlanan *Hamlet*'e yazılan önsözde yayımcılar, yayımlanan metnin iyi quarto ve Folio basımları dikkate alınarak oluşturulduğunu belirtir. Quartoda olmayıp Folio'da bulunan bölümler, ortak metne eklenmiştir. Fakat eklenen kısımlar köşeli parantez içine alınmış; böylece okuyucu sahnelenme sırasında oyundan hangi bölümlerin çıkarıldığını görmesi sağlanmıştır (21). Erek metin ile kaynak metin arasında yapılan karşılaştırmada, Can Yücel'in oyunda yaptığı eksiltmelerin bir bölümü kaynak metinde belirtilenlerle örtüşürken, bir bölümü örtüşmemektedir. Buna göre, kaynak metnin yönlendirmesine uygun olarak yapılan eksiltmeler şöyle sıralanabilir: Birinci perdenin dördüncü sahnesindeki Horatio'nun repliği (47), üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde Hamlet'in repliği (109), dördüncü perdenin yedinci sahnesinde Claudius'un repliği (130) ve son olarak beşinci perdenin ikinci sahnesinde Hamlet ile bir lord arasında geçen diyalog (148-9) erek metinde çevrilmemiştir. Bu değişiklikler, kaynak metnin yönergelerine uygun olduğu için bir anlamda metnin sahnelenme açısından gerektirdiği değişikliklerdir. Bunlara ek olarak iki yerde Can Yücel'in oyuna ilişkin yorumuna uygun olduğu anlaşılan eksiltmelere gidilir. Bunlardan ilki birinci perdenin ikinci sahnesinde Hamlet ve Horatio arasında geçen diyalogunun kısaltılmasıdır:

Hamlet: I will watch to-night;

Perchance 'twill walk again.

Horatio:I warrant it will. (39)

Hemen ardından gelen Hamlet'in sözleri o gece nöbete gideceğini zaten bildirdiği için, diyalogun yukarıda alıntılanan bölümü erek metinden çıkarılır. Bu çıkarma, herhangi bir anlam kaybına neden olmaz ve tekrarı önlemiş olur.

Önemli eksiltmelerden biri de dördüncü perdenin ikinci sahnesinde görülür (146-7). Bu sahnede Osrick, Hamlet'e Kral Claudius'ın Laertes ile Hamlet arasında bir kılıç müsabakası düzenlediğini haber vermek için sahneye çıkar. Osric, Hamlet'e uzun uzun Laertes'i över. Bunun üzerinde Hamlet bu kadar övgüyü alan birinin ancak zengin bir kişi olacağını söyler. Ardından Hamlet ile Osrick arasında bir dizi yanlış anlama yaşanır ve nihayet esas meseleyi konuşmaya başlayabilirler. Bir bölüm önce mezarlık sahnesinde, "That is Laertes, A very noble youth: mark" (Perde 5, Sahne 1, 140) sözleriyle Laertes'i Horatio'ya Hamlet tanıtır. Dolayısıyla Osrick'in Laertes'e uzun uzun tanıtması oyunun akışı açısından elzem değildir. Bu nedenle erek metinden çıkarıldığı zaman herhangi bir anlam kaybı yaşanmaz. Aksine oyunun akışı hız kazanır.

Son olarak, çıkartılan değil ama değiştirilen bir bölümden bahsetmek gerekmektedir. Hamlet'le konuşmaları ve deliliğinin nedenini öğrenmeleri için Danimarka'ya çağrılan Rosencrantz ve Guildenstern'in Kral Claudius ve Kraliçe Gertrude ile görüştükleri ikinci perdenin ikinci sahnesidir bu. Kral ve kraliçe Danimarka'ya gelmeyi kabul ettikleri için onlara teşekkür eder. Kaynak metinde konuşma şöyle gelişir:

Claudius: Thanks, Rosencrantz and gentle Guildenstern.

Gertrude: Thanks, Guildenstern and gentle Rosencrantz:

And I beseech you instantly to visit

My too much changed son. Go, some of you,

And bring these gentlemen where Hamlet is. (Perde 2, Sahne 2, 60)

Oysa erek metinde Gertrude'un sözleri, Claudius'un sözleri gibi aktarılır ve metin aşağıdaki biçime dönüşür:

Claudius: Teşekkürler, Rosencrantz, aziz Guildenstern,
İstirham ederim şimdi sizden, hemen ziyaretine gidin
O çok, o çok değişmiş oğlumun... Siz de, beyler,
Bu beyzâdeleri Hamlet neredeyse, oraya götürün!
(Perde 2, Sahne 2, 42)

Claudius tarafından dile getirilen içten (ya da içtenmiş gibi gösterilen) ilgi, ilk bakışta Claudius ile Hamlet ilişkisi açısından oyunun ana temasına ters düşüyor olarak algılanabilir. Bu algı şu durumdan kaynaklanır: Claudius ve Hamlet oyun boyunca bir baba-oğul ilişkisi, hatta amca-yeğen ilişkisi bile kurmazlar. Zaten amaç, bu değildir ve olayın doğası bu mümkün değildir. Hamlet için Claudius babasının katili, iktidarını ortağı ve annesini paylaşmak zorunda kaldığı kişidir. Claudius için Hamlet ise suçunu ortaya çıkarak bir düşman, iktidarına karşı çıkan bir rakip ve aile saadeti üzerinde dolaşan bir kara gölge, bir yeğen değil, üvey evlattır. Oyun boyunca sadece bir kere “oğlum” der Claudius: “my cousin Hamlet, and my son” (Perde 1, sahne 2, 33). Hemen ardından Hamlet ile arasında bir resmiyet belirmeye başlar ve Hamlet “our cousin and our son” (Perde 1, Sahne 2, 35), yani “bizim yeğenimiz ve oğlumuz” (Perde 1, Sahne 2, 18) olur ve uzun bir süre öyle kalır. Fakat sona yaklaşıldıkça, aralarındaki soğukluk artar ve Hamlet “your son”a (Perde 2, Sahne 2, 61) “senin oğlu”na (Perde 2, Sahne 2, 43) dönüşür. Bu dönüşümden itibaren artık Hamlet sadece Gertrude'un oğludur. Dolayısıyla Claudius'un Hamlet'i dil düzeyinde reddettiği görülmektedir. Bu aşamadan sonra Hamlet için kullandığı en yakın ifade ancak ölümünden hemen önce tekrarlanan “bizim oğlumuz” (Perde 5, Sahne 2, 129) sözcükleri olacaktır. Kaynak metindeki ilk ve tek “my son” ifadesini bile “bizim

oğlumuz” (Perde 1, sahne 2, 16) olarak aktarmayı seçen Can Yücel’in yaptığı, bu açıdan ele alındığında metnin iletişiyle ters düşer gibi görünmektedir.

Oysa farklı bir yorum, Can Yücel’in yaptığı değişikliği kabul edilebilir kılabilir. Bu sahnede Hamlet’in düşmanı olan Claudius, bu düşmanla sorgulamadan işbirliği yapan sözde Hamlet’in en iyi arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern ile Hamlet’in annesi ve sahnedeki dostu Gertrude vardır. Gertrude’un, oyunda ajanlıktan başka kimlikleri olmayan ve aslında “kötü” olan Rosencrantz ve Guildenberg’i Hamlet’e göndermesi onu da Hamlet’e karşı kurulan komplonun bir parçası, Claudius’un işbirlikçisi yapar. Oysa Can Yücel’in yorumu Gertrude’un oğlunun durumunu kendi menfaati ya da birileri istediği için değil, sırf ona olan sevgisinden ötürü merak eden bir anne olduğu yönündedir. Can Yücel, yaptığı bu değişiklikle Gertrude’u bir “hain” olmaktan kurtarır ve temize çıkarır. Dolayısıyla komplonun bütün suçu asıl kötü olan “üvey babaya” kalır. Bu açıdan bakıldığında Can Yücel’in yorumuna uygun düştüğü için kabul edilebilir bir kaydırmadır.

Can Yücel’in *Hamlet* çevirisinde benimsediği ilkeleri saptamaya çalıştığımızda, Can Yücel’in şiirlerindeki ve Türkçe edebiyat dizgesindeki *Hamlet*’in iktidarı eleştirme gücünü elinde tutan bir karakter olarak yorumlandığını görmüştük. Bu durum Can Yücel’in *Hamlet* çevirisi için de geçerli olmakla birlikte, Can Yücel’in *Hamlet*’i aktarıldığı bağlamda, diğer bir ifadeyle doksanlı yılların Türkiye’inde durum daha farklıdır. İktidarla mücadele eden Hamlet, bu yıllarda yaşamamaktadır artık. Her ne kadar doksanlar toplumda nispeten özgürleşme eğiliminin görüldüğü yıllar olsa da 12 eylül darbesinin yarattığı apolitik ortam hala geçerliliğini korumakta ve çeviriden bir yıl önce yürürlüğe koyulan “Terörle Mücadele Yasası” eleştiriye artık imkânsız kılmaktadır. Dolayısıyla Can Yücel’in *Hamlet*’i hâlâ eleştireldir, ama 90’ların Türkiye’sine değil, daha geçmiş bir zamana

aittir. Artık örneği görülmeyen bir aydını temsil etmektedir. Can Yücel bu yabancılaştırma etkisini diğer iki çevirisine göre daha fazla Osmanlıca sözcük ve üslup kullanımıyla sağlamaktadır. Üslup olarak ahengin fazlasıyla kullanılması, istenilen atmosferin yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Osmanlıca sözcüklerin fazlalığı, zaten saraylılar arasında geçen bu oyunun atmosferini ve zamanını günümüzden oldukça geriye taşımış, seyirciye çağdaş bir *Hamlet* değil, geçmişte kalmış bir *Hamlet* sunulmuştur.

Metinden verilecek birkaç örnek bu savı destekleyecektir. Norveç'ten haber getiren elçi Voltemand özetle şunları iletir Kral'a: Kral Claudius'un "selamlarına" (*greetings*) ve "iyi niyet diklerine" (*desires*) Norveç kralı da aynı biçimde karşılık vermiştir. Yeğenin "Polonya"ya (*Polack*) saldırmak için hazırlık yaptığını sanıyormuş, ama daha dikkatli bir araştırmayla, saldırının "Majestelerine" (*your highness*) olduğunu anlayınca yeğenin ve "toplanan askerlerin" (*levies*), bastırılması için emir vermiş. Hastalığının (*sickness*), yaşının (*age*) ve güçsüzlüğünün (*impotence*) bu biçimde kötüye kullanılmasına üzülmüş. Fortinbras'ın tutuklanmasını (*arrest*) emretmiş ve ondan bu saldırıdan vazgeçmesini istemiş. Fortinbras da krala itaat etmiş. Amcasının önünde bir daha majestelerine karşı askeri saldırıya kalkışmayacağına söz vermiş. Bunu duyan yaşlı Norveç kralı çok sevinmiş ve yeğenine yılda üç bin kron bağışlamış. Söz konusu askerlerin Polonya'ya yapılacak sefer için kullanılmasına izin vermiş. Claudius'tan bir ricası bulunmaktaymış ve gönderdiği mektupta bu ricasını anlatmış (Perde 2, Sahne 2, 61-2). Konuşmayı bu biçimde özetledikten sonra, Can Yücel'in aktardığı bölüme bakalım:

Selâm-ı ve kelâm-ı şahânelerine aynen mukabele ettiler.

Daha ilk görüşmede de, yeğenin önce Lehistan Krallığı

Aleyhine bir hazırlık mahiyetinde sanıp da, sonradan
Daha dikkatle tetkikte doğrudan doğruya
Zât-ı devletlerine karşı bir hareket olduğunu
Kavradığı devşirmelerinin bastırılmasına ferman çıkardı
Ve alil, düşkün halinin, ilerlemiş yaşının böyle istismar
Edilerek aldatılmasına infialle, müfreze salıp, Fontinbras'ın
Der-destini emretti. Buna karşılık, tezelden onun
Uğradığı tekdirlere hak vererek, teknil emirlere itaatle,
Devlet-i şâhâneye karşı silâha sarılmaya asla
Tevessül etmeyeceğine huzurda bizzat ahdetmesi üzerine,
Ziyâdesiyle memnun kalan kocamış Norveç Kralı
Kendisine yıllık on bin kron aidat bağladı ve
Aynı zamanda, mevzu-u bahs devşirmelerin eskisi gibi
Yine Lehistan'a karşı sevk edilmesine destur verdi.
Ve bu kuvvetin ol maksatla topraklarınızdan sulhen
Geçmesine izin vermeniz.i sizden istirham ederek,
Lüzumlu teminatı ve şartları hâvi şu nâmenin
Zâtınıza arzını istedi. (Perde 2, Sahne 2, 43)

Can Yücel'in çevirisindeki üslup hemen fark edilmektedir. Konuşma, bir Osmanlı vezirinin dudaklarından dökülür gibidir. “Levies” sözcüğünün “devşirmele” olarak aktarılması, “your highness” yerine “zât-ı devletlerine”, “your majesty” yerine “devlet-i şahane” sıfatlarının kullanılması, Fortinbras'ın tutuklanması yerine “der-dest” edilmesi, “emir vermek” olarak çevrilebilecek “send out”un “ferman çıkarmak” olarak söylenmesi, ama en önemlisi “Polack”ın “Polonya” yerine “Lehistan” olarak çevrilmesi zamandaki kaymayı kanıtlayan değişikliklerden

bazılarıdır. Sözcük seçimindeki bu isteğe bağlı kaydırmalar, konuşmanın betikbirimleri değiştirmemektedir. Ancak bu kaydırmalar sayesinde erek dizge seyircisi, geçmişte kalan oyunun gerçekten “seyircisi” konumuna indirgenir. Seyircinin, oyunla kendi zamanını arasında paralellik kurması mümkün olmaz.

Oyunun kişiler kadrosunun hemen hemen tamamı saray ahalisinden oluşur. Dolayısıyla hepsi belli bir dil tedbiri içinde ve konumlarının gerektirdiği biçimde konuşurlar. Fakat zaman zaman kişiliklerindeki iki yüzlülüğü, hainliği, dalkavukluğu sergilemek adına üsluplarında sapmalar görülür. Bu farklılıklar da onların erek metinde çok yönlü olarak ortaya çıkmalarını sağladığı gibi, Can Yücel’in ideolojisine ve yöneten sınıfa bakışına da uygundur. Polonius kızının Hamlet ile ilişkisini öğrendiğinde, hem çok kızar hem de Hamlet’e saygı duymadığını gösteren bir ifade kullanır:

Polonius: Affection! pooh! you speak like a green girl,

Unsifted in such perilous circumstance.

Do you believe his tenders, as you call them? (Perde 1, Sahne 3, 43)

Can Yücel bu cevabı şöyle çevirir:

Polonius: Muhabbet haa! Müebbet! Yeşil başlı bir ördek yavrusu gibi

Bilmeden dalgaları, akıntıya karşı yüzüyorsun sen!

Neymiş o sana gösterdiği o muhabbet kuşu? (Perde 1, Sahne 3, 26)

Oysa bu olayı Kral ve Kraliçe’ye anlatırken tam bir dalkavukluk içindedir: “‘Lord Hamlet bir prens, senin küffün de, ayarın değil, / Yürümez bu iş!’ dedim” (Perde 2, Sahne 2, 45).

Hamlet ve Ophelia’nın üslupları da oyun süresince farklılık gösterir, fakat onların üslubunda gözlenen farklılık karakterlerindeki kötülükten kaynaklanmaz. Babasını kaybettikten sonra akıl sağlığını yitiren Ophelia’nın sözleri bilinçsiz, ama

yine de anlamlı sayıklamalardan öteye gitmez. Söylediği şarkılar anlamı temel alınmak koşuluyla yine kafiyeli sözler olarak çevrilir. Kaynak metindeki

To-morrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine. (Perde 4, Sahne 5, 119)

sözlerinde yer alan kaynak kültüre ait “Saint Valentine’s day” ve “Valentine” ifadeleri “gelinler bayramı” ve “karın” olarak değiştirilir:

Gelin gelinler bayramına,
Kalkın erken ayağa!
Ben de dururum camına
Senin karın olmaya. (Perde 4, Sahne 5, 98)

Saint Valentine’na dair rivayetlerde, Roma İmparatoru Cladius’un askerlere getirdiği evlenme yasağına karşı gelerek askerleri evlendiren Hristiyan rahip olarak anlatılmaktadır. Bu durumda dilimize “Sevgililer Günü” olarak çevrilse ve sanki evli olmayan çiftleri için kutlanıyormuş gibi görünse de aslında bu kutlama “evli çiftler” içindir. Nitekim devamında, kızın “sevgili” değil, “eş” olma isteğini hem kaynak metinde hem de erek metinde açık bir biçimde görülmektedir:

Kız der ki: O iş daha olmadan,
Nikâh derdin boyuna.
Evet, evlenecektim, der oğlan,
Girmiyeydin koynuma. (Perde 4, Sahne 5, 99)

Dolayısıyla Can Yücel’in yaptığı kaydırma, metnin anlamını “Aziz Valentine Günü” ya da “Sevgililer Günü” gibi alternatiflerden daha iyi yansıtan bir çeviri olmuştur

Hamlet'e gelince, onun söyleminin değişmesi bilinçli bir tercihin, bir taktiğin sonucudur. "Geliyorlar, geliyorlar, deliliğe vurayım şimdi" (Perde 3, sahne 2, 68) diyen Hamlet, amcasını tuzağa düşürmek için deli rolü oynamaktadır. Böyle anlarda, bir zamanlar sevdiği Ophelia'ya manastıra kapanmasını salık verir: "Git bir manastıra kapan! Bir alay günahkâr peydahlayacaksın da ne olacak!" (Perde 3, Sahne 1, 64). Hamlet'in de evlenmeye niyeti yoktur zaten: "Ben yokum bu işte! Deli miyim ben! Evlenme-mevlenme yok diyorum bundan sonra! Evlenmiş olanlar, biri hariç, varsın öyle yaşasınlar, ama bekârlar bekârlığını bilsinler!... Git bir manastıra kapan! Hadi! (Perde 3, Sahne 1, 64)

Aynı Hamlet saraydaki tiyatro gösterisi sırasında Ophelia'yı taciz etmekten ve kışkırtmaktan da geri durmayacaktır. Fakat Hamlet'in deliliğinin dile vurmuş en güzel örneği tiyatro gösterisinin izlendiği sahnede sarf ettiği bir cümlede görülür. Oyunun başlamasını beklerken Ophelia ile konuşmaktadır. Ophelia'yı kışkırtmak için "Baksana annem nasıl şen, oysa iki saat olmadı babam öleli" (Perde 3, Sahne 2, 69) deyince Ophelia, kralın ölümünün üzerinden iki ay geçtiğini söyler. Bunun üzerine Hamlet, büyük bir adamın ölümünden altı ay sonra bile hatırlanabileceğini fark edip sevinir. Ama hatırlanmanın tek şartı bir kilise inşa etmesidir, aksi takdirde unutulmaya mahkumdur: "Then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year: but, by'r lady he must build churches then: or else shall he suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is 'For, O, for, O, the hobby-horse is forgot'" (Perde 3, Sahne 2, 89).

"Hobby horse", Merriam-Webster'ın internetteki sözlüğünde kostüm giyen ve ziller takan erkeklerin yaptığı hareketli bir geleneksel İngiliz dans gösterisi olan "morris"te bele takılan bir figür olarak tanımlanır. Kaynak metinde verilen bilgiye göre zamanla bu figür dindar çevreler tarafından yasaklanmıştır (171). Dolayısıyla

ölen büyük adamın unutulması ile bu halk geleneğinin unutulması arasında paralellik kurulmaktadır. Cümlelerin başındaki “For O for O” ifadesi de popüler bir baladdan alıntılanmıştır (171). Böylece sarayda sahnelenen bir oyun sırasında, bir prensin geleneksel bir dansa kullanılan ve muhafazakarlar tarafından yasaklanmış bir figürden, popüler bir balad ile söz etmesi Hamlet’in (sözde) zihinsel durumunun kanıtı gibi sunulmaktadır. Hamlet artık konumunun gerektiği biçimde konuşmamaktadır. Hamlet repliğindeki göndermeler, yan anlamlar ve çağrışımların hiçbirisi erek dilde işlevini yerine getirmemektedir. Unutulup giden tahta atlar erek kültür seyircisi için anlamsız bir benzetmedir. Böyle bir paralellik Karagöz-Hacivat figürleri için kurulabilirdi. Bu kaydırma erek kültür için “hobbyhorse”a karşılık gelebilecek bir kullanım olabilirdi. Fakat Can Yücel, böyle bir imgelem kullanmak yerine doğrudan doğruya “ölü” sözcüğünü kullanmayı ve Hamlet’in tavrını farklı bir söylemle marjinalleştirmeyi tercih eder: “Demek umut var, büyükse ölen adam, anısı öldükten altı ay sonraya sürebilecek, kilise-milise diktirmesi şartıyla elbet, yoksa unutulur gider, taşına da yazarlar ‘Ölüyü örtekorlar, götünü düрте korlar,’ diye” (Perde 3, Sahne 2, 70). Bir prensin, dahası Shakespeare’in Prens Hamlet’inin ağzından dökülen bu sözcükler, hedeflenen yadırgatma etkisini yarattığı gibi, Hamlet’in deliliği konusundaki bütün şüpheleri silmektedir. Wittenberg’te üniversite okuyan, Kral Hamlet gibi mükemmel bir kral’ın ve babanın, prensi ve oğlu olan Hamlet’in söylem evreninde bu sözcüğün kendine yer bulabilmesi için, ancak ve ancak akıl sağlığının yerinde olmaması gerekir. Fakat yine de bu uç karşılığın seçilmesinde Can Yücel’in tercihini sadece bu savla sınırlamamak gerekir.

Hatırlanacağı üzere Can Yücel’in şiir poetikası, dil kullanımından ve söylem evreninden bahsedildiği bölümde Can Yücel’in şiirlerindeki sözcük seçimlerine de değinilmişti. Selâhattin Hilâv “Bir Felsefecinin Notları: Can Yücel

Üzerine” adlı yazısında kaba sözleri, argoyu ve müstehcenliği şiire sokarak Can Yücel’in ““nezih” şiire alışmış okurların şaşırmasına ve burun kıvrmasına” (25) yol açtığını belirtiyordu. “Nezih şiir”e muhalif olan Can Yücel’in “nezih Shakespeare”e ve “nezih Hamlet”e de muhalif olduğu bu örnekle anlaşılmaktadır. Kendi söylem evreninden çıkıp gelen “göt” sözcüğünü, Hamlet’in ağzına yerleştiren Can Yücel aynı zamanda bu yapıtların ve yazarların durağanlaştırılıp, yüceltilmesine de karşı çıkmaktadır. Hatırlanacağı üzere, André Lefevere’in tanımladığı “yaratıcı çevirmen” (*spirited translator*), kaynak metnin “özgünlüğü” ve “saygınlığı” karşında mesafeli, duruşunu koruyabilir. Çevirisinde çağdaş karşılıklara yer verdiği gibi, asıl amacı kaynak metni “güncelleştirmek”, seyirciyi / okuyucuyu şaşırtmak ve kaynak metnin “klasik yapıt” olma özelliğini sarsmaktır. Bu tip çevirmenin yapıtı bir anlamda “yıkıcı”dır, okuyucunun kaynak metnin saygınlığını ve erek dildeki yorumunu hem poetika hem de ideoloji açısından sorgulamasını ister (Lefevere 1992, 50). Can Yücel erek dizge içerisindeki muhalif tavrı ile Lefevere’in yaratıcı çevirmenin ilkeleri örtüşmektedir. Bu bağlamda, Can Yücel oyunu seyirciden uzaklaştırıp onu ulaşılmaz, anlaşılmaz ve yabancı kılan “muhafazakar”, “klasik” anlayışa direnmektir. Yine bu nedenle, Hamlet babasının hayaletinin ardından gitmesini engellemekte ısrar eden arkadaşlarına:

Hâlâ çağırıyor! Bırakın, salın beni, beyler!

Kendiniz de böyle bir hayalet olmak istemiyorsanız,

Savulun, ülen!... Geliyorum, geliyorum ardından! (Perde 1, Sahne 5, 30)

diye haykırarak bir anda erek kültür seyircisine çok tanıdık bir söyleyişe ulaşır. Kaldı ki, “I say, away!” (Perde 1, Sahne 5, 47) ifadesinin “Savulun, ülen!” olarak aktarılması, bir yanlış değil Can Yücel’in metne yaklaşımına işaret etmesi açısından

bir alternatiftir. Dolayısıyla erek dizge seyircisinin Hamlet’e ilişkin ön kabulleri bu örneklerle sarsılmış olur.

Can Yücel çevirisinde oldukça tartışılan bir başka bölüm de Hamlet’in “To be or not to be...” sözleriyle başlayan ünlü monologudur (Perde 3, Sahne, 81-2). Bu ifade için şimdiye dek önerilen birkaç karşılık bulunmaktadır. Ali Neyzi, “Türkçe’de Shakespeare ve Özellikle *Hamlet* Çevirileri” başlıklı yazısında *Hamlet* oyununu çeviren altı çevirmenin—Muhsin Ertuğrul, Halide Edip Adıvar ve Abdülvahit Turhan, Orhan Burian, Sabahattin Eyüboğlu, Can Yücel ve Bülent Bozkurt—(78) metinlerinde bu ifade için kullandıkları karşılıkları sıralar. Can Yücel’in çevirisinde bu monolog, “Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin?” (Perde 3, Sahne 1, 62) sözleriyle başlar. Ali Neyzi, “o pek ün yapmış şarkı söz konusu olmasa Can Yücel’in en aykırı gözüken çevirisi olaya son derecede güzel bir yaklaşımdır” (79) diyerek Yücel’in önerdiği karşılığı onaylamaktadır. Neyzi’nin yorumu Can Yücel’in bu mısrayı “bilinçli olarak ve şaşırtıcı bir yaklaşımı öne çıkarmak amacıyla” bu biçimde aktardığını savunur (79). Neyzi’nin yorumuna katılmakla birlikte, çeviriye bir de aktarılmak istenen anlam açısından yaklaşıp kaynak dizgeyle uyumunu sorgulamak gerekir.

Söz konusu monologda Hamlet, bir ikili karşıtlık ilişkisi içinde sorulan soruyla insanın dünyadaki konumunu ve işlevini tanımlamaya çalışır. Yaşamak ve ölmek sunulan ikili karşıtlıklardan biridir. Ama bunun yanında yaşamaya devam edip mücadele etmek ya da her şeyi olurluna bırakmak da seçenekler arasındadır. Dolayısıyla mesele sadece yaşamak ve ölmek arasında değildir. Yaşamak beraberinde birçok zorluğu da sürüklemektir. Asıl mesele yaşamın sunduğu birçok seçenek ile ölmek arasındadır. Fakat ölüm sonrasının belirsizliği de bir başka yönüdür gerçeğin. Eğer dört elle “bir ihtimal” olarak sarılan ölüm, yaşamdan daha

berbat düşlerle karşılayacaksa insanı bu durumda “bir ihtimal” olmaktan çıkıp büyük bir işkenceye dönüşür:

Yoksa hangimiz dayanırdı zamanın sillesine, şamarına
Zalimin zulmüne, zorbanın zartasına, zurtasına,
Karşılıksız aşkın azâbına, hukukun gugukluğuna,
Hangimiz dayanırdı başımızdakilerin başımıza çıkmasına.
Bakar mıydık yüzüzün yüzüne hiç, paslı bir hançerle
Selâmete çıkmak dururken?

[...]

Başımıza ne gelir korkusu elimizi, kolumuzu bağlamasaydı
Ve karşımıza ne karabasanlar çıkar bilmediğimiz için
Bildiğimiz çilelere katlanmaya razı gelmeyeydik?
(Perde 3, Sahne 1, 62)

Dolayısıyla “Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin?” ifadesi bütün bu sıkıntılara karşılık bir seçeneğin daha olduğunu en çoğul ve üstü örtülü biçimde biçimde dile getirdiği için kabul edilebilir bir aktarımdır. Babasının öcünü almak ya da almamak, Claudius’u öldürmek ya da öldürmemek, iktidarı ele almak ya da almamak, bütün bu sorumlulukların toplamı karşısında mücadeleye devam etmek ya da vazgeçmek, bu monologun Hamlet bağlamında çözümlenmesi sonucu elde edeceğimiz alt metinlerdir. Shakespeare’in “to be or not to be” gibi yoruma açık bir ifadeyle gizlediği alt anlamlar, “Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin?” ifadesi ile de aynı muğlaklık içinde verilmektedir. Erek metindeki ifadede ölmek dışındaki bütün seçenekler, sadece imâ edildiği için doğru bir çeviridir. Bunun sadece iyi bilinen bir şarkıya gönderme yapmak için kullanıldığını savlamak, Can Yücel’in metin üzerindeki çalışmasını ve metni kavrayışını küçümsemek olurdu.

Oysa Ali Neyzi'nin de üstü kapalı biçimde ifade ettiği gibi, Türk tiyatrosuna hâkim olan genel kanı Can Yücel'in yaptığı bu kaydırmanın metni sahnelenemez kıldığı yönündedir. Bu görüşe göre, toplumun ortak kültür hafızasından çıkarılan ve bir şarkının ilk dizesi olan bu sözler seyircinin fazlasıyla “aşikar” olduğu bir yapıdır. Bu nedenle seyirci, *Hamlet* gibi klasik bir oyunun “felsefi” tıratlarından birinin bu sözlerle başlamasına tepki gösterecek, belki gülecek belki de şarkıyı mırıldanmaya başlayacaktır. Bu yorumun haklılık payı olabilir. Fakat bu çalışmanın savına göre, bu yorum altında, yine kaynak metni yücelten bir anlayış yatmaktadır. Cumhuriyet projesinin kültür taşıyıcılarından biri olan Shakespeare oyunlarının Türk kültürünün bu kadar içinden konuşması, “muhafazakar” anlayışa göre kabul edilemezdir. Üstün bir kültürden—Rönesans kültürü-ithal edilen bu metin, o kültürün yüksek edebiyatıyla konuşmalı ve erek kültür seyircisine bu şekilde seslenmelidir. Oysa Can Yücel'in muhalif tavrı ve yaratıcı yönü tam bu noktada devreye girer. Kaynak dizge içinde halk kültüründen yararlandığı bilinen ve oyunları ile seyircisi arasında yoğun etkileşim sağlayan Shakespeare'in oyunlarını erek kültürde kabul edilen “yüksek edebiyat” normlarına göre değil, Shakespeare'in özüne göre çevirmeyi tercih etmiştir. Can Yücel bu yorumu ile bazı kesimler için dokunulmaz olan Shakespeare imgesini sarsmayı başarmıştır. Böylece erek dizge içerisinde Can Yücel'in *Hamlet* çevirisi “oynanamaz” ilan edilse bile, bu durum erek metnin kabul edilebilir bir çeviri olduğu ve istenildiğinde—belki Can Yücel gibi yaratıcı bir zihinle ele alındığında—sahnelenebilir bir oyun metni olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Oyunda bütün karakterlerden farklı konuşan ve farklılığı sadece üslubunda değil, sözcükleri kullanışlarında da belli olan grup ise soytarılardır. Can Yücel, şiirlerinde kullandığı sözcükleri eğip bükme, bilinçli olarak harflerini değiştirme yöntemine soytarılarının konuşmalarını aktarırken de başvurur. Beşinci perdenin,

birinci sahnesinde karşımıza çıkan soytarıların ağzından “yarkıç” (112), “nefs-i zürafa” (112), “binayenaleyh” (112), “tabiyi” (112), “firaklı” (113), “dintaş” (113), “selbest” (113) sözcükleri dökülür. Böylece Terry Eagleton’un oyunda ajanlaşmamış kendi sesine ve yorumuna sahip kişiler olarak nitelendirdiği soytarılar, erek metindeki farklı dil kullanımıyla bu özelliklerini korurlar. Hâkim söylemden farklı konuşan, ama “bilgisiz” ve “cahil” olmadıkları anlaşılan soytarılar, oyuna kendi damgalarını vurmaktadırlar.

Can Yücel, oyuna dair yorumunda oyunun geçmişte yer almasına karar verdiği için bunu destekleyen kaydırmalar yapar. Birinci perde ikinci sahnede Hamlet’in konuşmasında geçen “king” (35) sözcüğü, erek metne “padişah” (Perde 1, Sahne 2, 19) olarak aktarılmıştır. Yine aynı sahnedeki “dread my lord” (33) ifadesi “haşmetlim” (16) olarak değiştirilmiştir. Konuşma içindeki “taç giyme töreni” anlamına gelen “coronation” sözcüğü “culûs töreni” olarak aktarılmıştır. Bir başka sahnede geçen “my good lord” (Perde 2, Sahne 2, 61) ifadesi “haşmetpenah” (Perde 2, Sahne 2, 42) olarak kaydırılır. Hamlet ile babasının Hayalet’i arasında geçen konuşmada babası yeniçerilerin sloganlarını hatırlatan bir ifadeyle karşılık verir Hamlet’e: “Teşnesin, haa, sen de bu işe! / İstemezük deseydin var ya” (Perde 1, Sahne 5, 31). Örnekler çoğaltılabilir, fakat değinilmesi gereken son bir nokta söz konusudur.

Oyunun tek çağdaş göndermesi Kenter Tiyatrosu’nadır. Hamlet, Guildenstern ve Rosencrantz ile saraya davet edilen tiyatro topluluğu hakkında konuşurken hangisi olduğunu çıkaramaz ve kim olduklarını sorar. Arkadaşı Rosencrantz şöyle cevap verir: “Even those you were wont to take delight in, the tragedians of the city” (Perde 2, Sahne 2, 70). Can Yücel bu cevabı, “Hani gitmiştiniz siz, pek de beğenmiştiniz. Kenterler bunlar...” (Perde 2, Sahne 2, 51) olarak çevirir. Böylece Hamlet’in

beğendiği “kentli oyuncular”, erek metinde “Kenterler”e dönüşmüştür. Oyundaki tek çağdaş gönderme olarak bu örneğe rastlanırken, “kentli” ve “Kenter” sözcükleri arasındaki hem ses düzeyindeki benzeşim hem de ikinci sözcüğün erek dizge tiyatro geleneğinde önemli bir yere sahip olan bir aileye göndermede bulunması yaratıcı çevirmen Can Yücel’i kışkırtmış olmalıdır. Bunun yanı sıra 1969’da oynan son *Hamlet* oyununun ironik biçimde Kenter Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş olması dikkate değer bir ayrıntıdır. Bu gönderme, aynı zamanda Can Yücel’in Hamlet’in erek dizge içindeki rolüne ve döneme yaptığı bir gönderme olarak kabul edilebilir. Böylece erek metin, bir anlamda yetmişli yıllara taşınmış olur.

Can Yücel, *Hamlet*’i çevirirken Shakespeare’e ya da *Hamlet*’e mümkün olduğunca bağlı kalmayı, oyunun amacını ve iletisini doğru biçimde aktarmayı hedefler. Yapılan çözümlemenin sonucunda Can Yücel’in erek metninin, erek dizge içindeki siyasi muhalefetin sözcüsü *Hamlet* izleğine eklemlendiği söylenebilir. “Devletin Danimarkası”ndaki “ufunet” (Perde 1 Sahne 5, 30) gibi, “Türkiye’nin Manimarkası”nda da bir “ufunet” söz konusudur; ama doksanlı yıllarda artık bir “Hamlet” yoktur ülkede. Dolayısıyla dil kullanımında geçmişe yönelik bir kaydırma ile bugünün seyircisi için oyun yabancılaştırılır. Dolayısıyla *Hamlet*, erek metin seyircisi için “çağdışı”, bulunduğu çağın dışından bir anlatıdır. Can Yücel, Shakespeare’e yakın dururken, onu tabulaştırmaya ve dokunulmazlaştırmaya çalışanlara uzak olmuş ve çok tepki görebilecek seçimlerle *Hamlet*’i erek kültüre yaklaştırmaktan çekinmemiştir. Nitekim Can Yücel hem anlamsal hem de biçimsel açıdan sadık, ama Türkçe’nin en akıcı metinlerinden birini ortaya koymayı başarmıştır. Ayrıca erek metin, kaynak metnin sahnelenebilirlik işlevini de erek dizgeye taşımayı başarmıştır. Yukarıda değinilen önyargılı yaklaşımlar, bu olguyu değiştirmemektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı Can Yücel'in Shakespeare'den yaptığı üç oyunun (*A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest* ve *Hamlet*) çevirisini, çevirinin ve çeviriye bakışın yeniden tanımlanması bağlamında çözümlemek ve yorumlamaktır. Şimdiye kadar çevirileri “serbest” çeviri olarak nitelendirilen, ama bu “serbest” çeviri ifadesiyle, aslında örtük biçimde “eksik”, “yetersiz” ve “yanlış” olarak yaftalanan Can Yücel'in çevirilerini çok yönlü bir yöntemle ele alarak, bu metinlerin erek yazın ve tiyatro dizgesi içindeki konumu belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma sırasında, edebiyat metnlerinin çevirilerinin yorumlanmasında kullanılagelen “sadık” çeviri ve “görünmez”, “varlığı hissedilmez” çevirmen nitelēmelerinin, kaynak metne atfedilmiş bir “yücelik”in örtük bir ifadesi olduğu görülmüştür. Kaynak metne ilişkin “özgünlük”, “kutsallık” ve “dokunulmazlık” algısı bağlamında yapılan çeviri çözümlemesi sonucunda erek metni, kaynak metnin —en iyi ihtimalle—eksik bir kopyası olarak nitelendirilmek kaçınılmaz bir sonuçtur. Anton Popovič'in, çeviribilimin kullanımına sunduğu “deyiş kaydırma kavramı”, kaynak ve erek metin arasındaki farklılıkları, “çevirmenin yanlış”, “erek dilin yetersizliği”, “kaynak metnin üstünlüğü” vb. sınıflandırmaların dışında ele alınmasına imkân tanımaktadır. Her çevirmen aslında kaynak metne bağlı kalmak amacıyla işe koyulduğuna göre, yapılan kaydırmalar aslında kaynak metni çarpıtmayı değil, en doğru biçimde yansıtmayı hedeflemektedir. Çevirmenin

“görünmezliğı” söz konusu olmadığına göre, yapılması gereken “görünen” çevirmenin tercihlerinin yorumlanmasıdır.

André Lefevere, bu yoruma başka bir boyut ekler. Çeviri metinlerin tamamını “yeniden yazılan yapıtlar” olarak nitelendiren Lefevere, çeviri çözümlemesinde metnin üretildiğı dizgelerin de göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir. Bu dizgeler poetika, ideoloji, dil ve söylem evrenidir. Erek metnin bağılı olduğu bu dört dizgenin çözümlenmesi, çevirmenin yaptığı kaydırmaların anlamlandırılmasına imkân tanıyacaktır. Lefevere’in çeviri, uyarlama, öykünme gibi türlerin tamamını “yeniden yazım” çatısı altında toplaması, türler arası sınırların belirlenmesi külfetini ortadan kaldırır. Lefevere’in bu görüşünü paylaşan Susan Bassnett-McGuire, tiyatro metinleri için bile bu tür kategorileştirmelerin ve adlandırmaların yine temelde, kaynak metnin özgünlüğüne gönderme yapan bir tutumdan ileri geldiğini belirtir.

Susan Bassnett-McGuire, tiyatro metinlerinin çevirisi söz konusu olduğunda karşılaşılan en önemli sorununun oyun metinlerinin, edebiyat metinleri gibi sabitlenmeye çalışılması olduğunu ifade eder. Mesela Shakespeare gibi sahnelenmek için oyunlar yazan bir yazarın yapıtlarının bu özelliğı bile bir süre sonra göz ardı edilir. Bu oyunlar sadece okunmak için yazılmış yapıtlar olarak kabul edilir. Bassnett-McGuire’a göre, bir tiyatro metni çevirisi için benimsenecek en iyi yöntem, bir yönetmenle işbirliğı yapmaktır. Böyle bir imkân mevcut değilse, oyununun sahnelenebilirliğini değiştirmemeye özen göstermek gerekir.

Raymond van den Broeck, çeviri çözümlemesi için bu alanda kullanılan bir kaç kavramı aynı çatı altında birleştiren ve her iki metnin de çok yönlü kuşatılmasına, irdelenip yorumlanmasına imkân tanıyan bir yöntem önerir. Bu çalışma sırasında, kaynak ve erek metinlerin karşılaştırmalı çözümlemesinde yukarıda aktarılan görüşler de dikkate alınarak, Broeck’in önerdiği yöntem

kullanılmıştır. Bu yöntemle göre, öncelikle kaynak metnin bağlı olduğu dizgeler (poetika, ideoloji, dil ve söylem evreni) ve metne ait betikbirimler saptanır. Böylece erek dile aktarılmasında göz önünde bulundurulması gereken öğeler ortaya çıkmış olur. Ardından erek metinde kaynak metinden farklılık gösteren bölümler (değiş kaydırmalar) saptanır. Saptanan kaydırmalar erek dizgenin bağlı olduğu dizgeler ve çevirmenin başlangıç ilkeleri bağlamında yorumlanır.

Bu yöntem çerçevesinde, bağlı olduğu dizgeler içinde ele alan William Shakespeare, hem geniş kitlelere hem de seçkin azınlıklara hitap etmesini bilen, oyunlarını oynanması için kaleme alan ve oyunları sahnelendiği zaman tamamlanan bir yazardır. Bir Rönesans yazarı olarak, yeni konulara değil Antik Yunan ve Roma kaynaklarına yönelmiş, kendi kültürünün halk edebiyatı ürünlerinden de beslenmiştir. Dolayısıyla bir Shakespeare oyunu her şeyden önce oynanmak için çevrilmelidir ve erek toplumun ortak kültür hafızasına seslenmelidir. Shakespeare'in kaynaklarının çeşitliliği çevirilere de yansımalıdır. Türkçe yazın dizgesinde önemli bir yeri olduğu görülen Shakespeare, Tanzimat döneminden itibaren hem edebiyat üzerinde etkili olmuş hem de erek toplumunun geçirdiği siyasi, sosyal ve kültürel dönüşüm dönemlerinde simgesel bir önem kazanmıştır. Cumhuriyet projesi kapsamında ithal yüceltilmiş yapıtlar listesinde yer alan Shakespeare, özellikle *Hamlet* oyunu dolayımında iktidar ile aydın çatışmasının yükseldiği dönemlerde de muhalefetin sesi olmuştur.

Can Yücel, Türk edebiyatında kendine özgü bir dili, üslubu ve şiiri olan bir şair / çevirmendir. İdeolojisiyle şiirini birbirinden ayırmayan Can Yücel, şiire argo ve küfrü sokarak bir anlamda ideolojisinin gereği olan muhalefetini bu yolla göstermiştir. Çeviriyi çok önemseyen Can Yücel, çeviriye ilişkin söyleşilerinde kendi ilkelerini şöyle açıklar: Şiir çevirisi söz konusu olduğunda kafiyesinden anlamına,

şiiirin bütün öğeleri tek tek irdelenmeli ve şiiirin özü—bu yapılarla da—sadık kalarak Türkçe’de “yinelenmelidir”. Tiyatro söz konusu olduğunda okur değil, seyirci söz konusu olduğu için, metnin özü oyuncunun ve seyircinin anlayabileceği biçimde, uygun göndermelerle erek metne taşınmalıdır. Şiir çevirisi için ön gördüğü incelikli çalışmayı tiyatro çevirileri için de yapan Can Yücel, Shakespeare oyunlarının çevirisinde de bu ilkeleri göz önünde bulundurmuştur. Çeviri ilkeleri ve oyunlara getirdiği yorum bağlamında hangi seyirci için, nasıl bir oyunun oynanacağını belirleyen Can Yücel, kaynak metinleri böyle bir çalışma çerçevesinde ele almaktadır. İdeolojisi, şiirinden ayrılmadığı gibi kaynak metinlere getirdiği yorumlarda da etkili olmuştur.

Bu bilgiler ışığında çözümlenen *Bahar Noktası*, *Fırtına* ve *Hamlet* çevirileri için şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Bahar Noktası, bir yönetmenle işbirliği içinde, dolayısıyla bir tiyatro oyunun çevrilmesi için benimsenebilecek en uygun strateji ile çevrilmiştir. Yönetmen Başar Sabuncu’nun belirlediği “maskeli balo” kavramına uygun olarak, Can Yücel erek metindeki kaydırmalarla bir anlamda kaynak metni maskelemiştir. Oyunun adında başlayan maskeleme, kişi ve mekân adlarında da görülür. En önemlisi kaynak kültüre ait imgelerin, göndermelerin, anlatıların ve alıntıların hepsi biçimsel yapıya sadık kalmak şartıyla erek kültüre ait öğelerle değiştirilmiştir. Önemli değişikliklerden biri de oyunun işlevinde görülmüştür. Kaynak metin, soylu bir ailenin düğünün de sahnelenmek üzere kaleme alınırken, erek metin baskı döneminin hedefi haline gelen kesimin “direniş noktası” olmuştur. Böylece kaynak dizgede “zararsız” bir oyun olan *Bahar Noktası*, erek dizgede sınıf çatışmasına bile yer veren siyasi bir oyuna dönüşmüştür.

Fırtına'ya yazdığı önsözde kaynak metnin bağlamını, biçimsel ve öze dair özelliklerini ayrıntılı biçimde saptayan Can Yücel, oyuna ilişkin yorumunu da ortaya koyar. Kaynak kültürde bir ada ütopyası olarak kaleme alınan ve sömürge söylemini olumlayan yan metinler üretilmesine neden olan *The Tempest*'te Prospero sanata sahip bir bilge, Caliban ise iflah olmaz bir “yaban” olarak gösterilirken, erek kültürde Caliban sömürülen yerli, Prospero ise en nihayetinde sömürge düzeninin uygulayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Can Yücel'in ideolojisiyle şekillenen bu yorum, sözcükler düzeyinde daha ağır ifadeler kullanmasıyla metne yansıtılırken, kaynak metnin biçimsel özellikleri korunmuştur.

Hamlet, hem erek kültür ve yazın dizgesinde hem de Can Yücel'in şiirinde ve söylem evreninde özel bir yere sahiptir. Diğer Shakespeare çevirilerinin izlerine şiirlerinde rastlanmazken, *Hamlet*'e ve *Hamlet* dolayımında Shakespeare'e şiirinde yer vermiş, kendi ideolojisiyle *Hamlet*'inkini birleştirerek dönemine dair eleştirilerde bulunmuştur. Erek dizge içinde, “baskı”, “sansür” ve “jurnalcılık” dönemlerinde muhalif “aydın” kesimin sesi olan *Hamlet*, Can Yücel'in erek metninde de bu kimliğini korumaktadır. Fakat doksanlı yıllarda 12 Eylül ihtilalinin yarattığı bu apolitik ortamda iktidarla mücadele halinde bir *Hamlet*'in kendine yer bulamayacağını düşünen Can Yücel, metni günümüze aktarmak yerine geçmişe taşımıştır. Dil kullanımıyla yaratılan bu yabancılaştırma etkisinin temelini Osmanlıca tamamlamalar, o döneme ait kavramlar ve dönemin saray üslubuna yakın bir üslup kullanılması oluşturmaktadır. Şiirine küfrü sokarak egemen edebiyat ve siyaset güçlerine baş kaldıran Can Yücel, *Hamlet*'e kendi söylem evreninden cümleler söyletmekten çekinmez. Böylece André Lefevere'in tanımladığı “yaratıcı çevirmen” edimine uygun olarak, erek dizge içinde *Hamlet*'e ilişkin “klasik”, “yüceltilmiş” metin algısını sarsmaktadır. Can Yücel'in bu sarsıcı tavrı, amacına ulaşmış ve tepki

çekmeyi başarmıştır. Erek toplumun ortak kültür hafızası içinden konuşturduğu *Hamlet*, tiyatro çevreleri tarafından “oynanamaz” ilan edilmesine rağmen, erek metnin “sahnelenebilirliği” ve kaynak metnin özüne “sadakati” açık biçimde ortaya koyulmuştur. Bu çalışmanın savına göre, erek metni oynanamaz kılan, Can Yücel’in yaptığı kaydırmalar değil, erek dizgede hâkim olan seçkinci *Hamlet* kavrayışıdır.

Can Yücel’in kaleminden çıkan üç metinde hem kaynak metne bağlı metinlerdir. Bu bağlamda, André Lefevere’in de ifade ettiği gibi, bu metinler erek yazın dizgesi içinde “ikincil yapıtlar” olarak değil, “özgün metinler” olarak kabul edilmelidir. Can Yücel’in başarılı dil kullanımı, bu “özgünlüğe” özel bir katkı sağlamakta, Shakespeare oyunlarını “Türkçe söylemektedir”.

Can Yücel’in tiyatro çevirilerine ilişkin belirlediği en önemli ilke “sahnelenebilirlik” olduğu için, kaynak metinlerin çevriminde bu amaç başattır. Sahnelenebilirliği, oyuncunun ve seyircinin oyunun özünü kavraması olarak kabul eden Can Yücel, bu amaca hizmet eden kaydırmalar yapmıştır.

Her şeye rağmen, Can Yücel ‘in amacı—Anton Popovič’in de belirttiği üzere—oyunları “yenilemek” değil, “yinelemek” olduğu için, bütün kaydırmalar sonuçta ortaya kaynak metnin özüne “sadık” yapıtlar çıkmasını sağlamıştır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Adams, Robert Martin. *The Land and Literature of England: A Historical Account*.

New York : W.W. Norton, 1983

Akbulut Atay, Ayşe Nihal. “Türk Yazın Dizgesinde Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi*

Rüyası Çevirileri: Çeviri Kuramında Norm Kavramının Değerlendirilmesi”.

Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1994.

Aksoy, Bülent. “Cumhuriyet Döneminde Çeviri Anlayışları”. *Rifat* 2003, 269-288.

Aksoy, N. Berrin. *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*. Ankara: İmge Kitabevi,

2002.

Andrews, Walter G., Najaat Black ve Mehmet Kalpaklı ed. ve çeviren. *Ottoman*

Lyric Poetry. Austin: University of Texas Pres, 1997.

“Ankara’da Ekin Rüzgarı Esecek”. *Evrensel Gazetesi* (20 Eylül 2004).

Ataç, Nurullah. *Prospero ve Caliban*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1961.

Atakay, Kemal. “Shakespeare Çevrilmeli mi?”. *Adam Sanat Dergisi* 36 (Kasım

1988): 70-79.

———. “Shakespeare’in *A Midsummer Night’s Dream* Oyununun Türkçe Çevirilerinin

Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi”. Yayımlanmamış yüksek lisans

tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1989.

Barker, Francis ve Peter Hulme. “Cinler ve Orakçılar Üzgün Üzgün Ortadan

Kaybolurlar: *Fırtına*’nın Söylemsel Yan-Metinleri”. *Mimesis* 7 (Nisan 1999):

293-307.

- Bassnett-McGuire, Susan. , “Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi için Yöntemler ve Stratejiler”. Çev. Fatma Günel. *Metis Çeviri Dergisi* 19 (Güz 1989): 33-39.
- . *Translation Studies*. Londra: Methuen, 1987.
- Bozkurt, Bülent. “Shakespeare’in Bütün Sözcükleri”. *Akşam-lık* (18 Nisan 2003) (*Akşam Gazetesi*’nin kitap eki): 4-5.
- Broeck, Raymond van den. “Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of Its Analytic Function”. *Hermans* 54-62.
- Çapan, Cevat. “Hemşerimiz Shakespeare.”, *Gösteri* 4 (Mart 1981): 18-20.
- . “Özgürlüğüne Kavuşan Shakespeare”. *Shakespeare* 2003: 31-34. (Cevat Çapan’ın bu yazısı ilk olarak 7 Şubat 1981 tarihli *Cumhuriyet Gazetesi*’nde yayımlanmıştır.)
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2002.
- Eagleton, Terry. “*Hamlet*”. *Mimesis* 10 (*Hamlet Özel Sayısı*): 145-166.
- Enginün, İnci. *Tanzimat Devrinde Shakespeare: Tercümeleri ve Tesiri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1979.
- Even-Zohar, Itamar. “The Textemic Status of Signs in Translation”. *Poetics Today* 11.1 (1990): 247-251.
- Eyüboğlu, Sabahattin. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Cem Yayınları, 1997.
- . “Shakespeare’e Saygı”. *Rifat* 2003, 184-189.
- . “Can Yücel’in Şiir Çevirileri”. *Eyüboğlu* 1997: 329-332.
- “Fırtına”. 10 Mart 2006. <<http://www.tiyatrobogazici.org/pro/pro.php>>
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londra: Routledge, 1993.

- Gürçağlar, Şehnaz Tahir. “Tercüme Bürosu Nasıl Doğdu, Birinci Türk Neşriyat Kongresi ve Çeviri Planlaması”. Rifat 2003, 48-58.
- Hermans, Theo der. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londra: Croom Helm, 1985.
- . “Translation Studies and a New Paradigm”. Hermans 7-15.
- Hilâv, Selâhattin. “Bir Felsefecinin Notları: Can Yücel Üzerine”. *Adam Sanat* 76 (Mart 1992): 23-31.
- “Hobbyhorse”. <<http://www.m-w.com/dictionary/hobbyhorse>> (1 Mayıs 2006)
- İpşiroğlu, Zehra. *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları: 2000.
- Kott, Jan. *Çağdaşımız Shakespeare*. Çev. Teoman Güney. İstanbul: Metis-Boyut Yayınları, 1999.
- Kurhan, Ömer F. “*Fırtına*, program dergisi yazısı”. *Mimesis* 7 (Nisan 1999): 237-238.
- Lefevere, André. “Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art”. Zuber: 153-161.
- . *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londra: Routledge, 1992.
- . “Why Waste Our Time On Rewrites?”. Hermans 215-243.
- Metscher, Thomas. “Rönesans Avrupası Bağlamında Shakespeare”. *Mimesis* 10 (*Hamlet* Özel Sayısı): 85-92.
- Neyzi, Ali. “Türkçede Shakespeare ve Özellikle *Hamlet* Çevirileri: Bölüm I, Bölüm II, Bölüm III, Bölüm IV, Sonuç.”. *Varlık* 1141 (Ekim 2002): 76-79.
- Oral, Zeynep. “Tiyatro: Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro”. *Milliyet Sanat Dergisi* 17 (1 Şubat 1981): 46.
- Özgüven, Fatih. “Türkçe Söyleyen: Can Yücel”. *Radikal İki* (5 Eylül 1999): 8.

- Öner Bengi, Işın. *Çeviri Kuramlarını Düşünürken...*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.
- . “Eskiler.. Yeniler.. Şiirler.. Çeviriler.. Eleştiriler.. Kuramlar *Dükkân I*”. Bengi Öner 2001: 93-101.
- Paker, Saliha. “Türkiye’de ‘Hamlet’”. *Metis Çeviri Dergisi* 2 (Kış 1988): 20-31
- . “Çeviride ‘Yanlış/Doğru’ Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi”. Rifat 2003, 153-164.
- Parla, Jale. “Tanzimat’ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlerle Çevrilmesi”. *Metis Çeviri Dergisi* 1 (Güz 1987): 22-26.
- Popovič, Anton. “Çeviri Çözümlemesinde ‘Değiş Kaydırma’ Kavramı”. Rifat 2004, 133-140.
- Rifat, Mehmet, haz. *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2003.
- . *Çeviri Seçkisi 2: Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004.
- Sabuncu, Başar. “‘Bahar Noktası’nda Şenlikli Direniş”. Shakespeare 2003: 9-30.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Sertabipoğlu, Süha. “Çeviri ve Çevirmenlik Üzerine Tezler”. *Cumhuriyet Kitap* 841: 22-23.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night’s Dream*. New York: Dover Publications, 1992.
- . *Bahar Noktası*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2003.
- . *Fırtına*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
- . *Hamlet*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.
- . *Hamlet*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

- . *Hamlet*. Maryland: Barnes & Noble Books, 1992.
- . *The Tempest*. İngiltere: Hutchinson, 1985.
- Sitarz, Paula Gaj. *The Curtain Rises*. White Hall, Virginia: Shoe Tree Press, 1991.
- Tamer, Ülkü. “‘Bahar Noktası’nda Müzeyyen”. *Milliyet Pazar* (9 şubat 2003): 2.
- Yalçın, Murat haz. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Tunç, Gülbahar. “‘Hamlet’in Yazınsal Kaynakları”. *Mimesis* 10 (*Hamlet Özel Sayısı*): 1-8.
- Urgan, Mina. *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Altın Kitaplar 1984.
- Yücel, Can. *Beşibiyerde*. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.
- . “Bir Sanatçının Günlüğünden: Can Yücel”. Söyleşiyi yapan: Güneş Buharalı. *Varlık* 886 (Temmuz 1981): 11.
- . “Can Yücel ile Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Suat Karantay. *Metis Çeviri* 8 (Yaz 1989): 11-19.
- . “Can Yücel: Genç Bir İhtiyar”. Söyleşiyi yapan: Merve Erol. *Hürriyet Gösteri* 193 (Aralık 1996): 16-21.
- . “Can Yücel: Şiir Düzerken Kahkaha Çiçekleri Üretmek!”. Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral. *Milliyet Sanat* 463 (1 Eylül 1999): 4-8.
- . “hamlet dedi ki”. *Gece Vardiyası Albümü*. İstanbul: Korsan Yayınları, 1991: 72.
- . *Her Boydan*. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.
- . “Hıyararşi”. *Beşibiyerde*: 294.
- . “Poetika”. *Çok Bi Çocuk*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1992: 25.
- . “Shakespeare Üzre”. *Canfeda*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2001: 24.

- . “Şiir Çevirisinde Yöntem, Başlıca Güçlükler, Anlam ve Şiirin Yazarıyla İçli Dışlı Olmak Üzerine”. *Milliyet Sanat Dergisi* 172 (20 Şubat 1976): 7-9
- . “Türkiye’de Shakespeare”. *Ölüm ve Oğlum / Gökyokuş*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1992: 63.
- Yüksel, Ayşegül. *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*. İstanbul: Alkım Yayınları, 2003.
- . “‘Hamlet’te Anlatım Dizgeleri”. Yüksel 2003: 45-69.
- Zuber, Ortrun ed. *The Languages of Theatre*. Oxford: Pergamon Press, 1980.

ÖZGEÇMİŞ

Neslihan Demirkol, 1980’de Ordu’nun Fatsa ilçesinde doğdu. 1991 yılında girdiği Samsun Anadolu Lisesi’nden 1998 yılında mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü’nü (İngilizce-Fransızca-Türkçe) burslu olarak kazandı. 2003 yılında tamamladığı lisans öğreniminin ardından, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans programına kabul edildi. Halen bu bölümde çalışmalarına devam eden Demirkol’un çeşitli kitap ve makale çevirileri bulunmaktadır.