

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜTERCİM-TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI
İNGİLİZCE MÜTERCİM-TERCÜMANLIK PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TİYATRO METİN ÇEVİRİLERİNDE ÇEVİRİ SORUNLARI

Nurdan MARAL

Danışman
Prof.Dr.Gülperi SERT

2010

YÜKSEK LİSANS
TEZ/ PROJE ONAY SAYFASI

2001800301

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı ve Soyadı : Nurdan MARAL
Tez Başlığı : Tiyatro Metin Çevirilerinde Çeviri Sorunları

Savunma Tarihi : 16.07.2010
Danışmanı : Prof.Dr.Gülperi SERT

JÜRI ÜYELERİ

<u>Ünvanı, Adı, Soyadı</u>	<u>Üniversitesi</u>
Prof.Dr.Gülperi SERT	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
Yrd.Doç.Dr.Müge IŞIKLAR KOÇAK	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
Yrd.Doç.Dr.Nilsen GÖKÇEN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

İmza



Oybirliği ☒
Oy Çokluğu ()

Nurdan MARAL tarafından hazırlanmış ve sunulmuş "Tiyatro Metin Çevirilerinde Çeviri Sorunları" başlıklı Tezi () / Projesi () kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Utku UTKULU
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Tiyatro Metin Çevirilerinde Çeviri Sorunları**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..../..../.....

Nurdan MARAL

İmza

ÖZET
Yüksek Lisans Tezi
Tiyatro Metinleri Çevirilerinde Çeviri Sorunları
Nurdan MARAL

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı
İngilizce Mütercim Tercümanlık Programı

Tiyatro metinleri çevirilerini temel alan bu çalışmada diğer yazın türlerinden farklı olarak görülen tiyatro metinleri çevirisi yöntemleri ele alınmaktadır. Çevirmen sahnelenmek üzere yazılan oyun metinleri çevirisinde sözel ve kültürel problemlerin yanı sıra sahneleme problemleriyle de karşı karşıya kalmaktadır, bu anlamda oyun çevirilerinin söylenebilir ve sahnelenebilir olması beklenmektedir. Çeviri sürecinde çevirmenden beklenen yalnızca kelimeleri hedef dile aktarması değildir. Sahnede seslendirmek amacıyla yazılan oyun metinlerinin hem anlam hem de eşsüremlilik açısından kaynak metinle eşdeğer olması beklenmektedir. Oyunun kaynak kültürde yarattığı etkiyi hedef kültürde de yaratmak oyun metni çevirilerinin bir diğer özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada dillerarası ve kültürlerarası aktarım sorunsalının da ötesinde çevirmenlere tiyatro metinleri çevirisi yöntemleri sunulması amaçlanmıştır. Ülkemizde yapılan tiyatro metinleri çevirisi çalışmaları irdelenerek Arthur Miller'ın Satıcının Ölümü adlı oyununun karşılaştırmalı çözümlemesi çerçevesinde tiyatro metinleri çevirisinde karşılaşılan sorunlar ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatro Tarihi, Tiyatro Çevirisi, Tiyatro Çevirisi Sorunları, Arthur Miller

ABSTRACT
Master Thesis
Translation Problems in Translations of Theatre Texts
Nurdan MARAL

Dokuz Eylul University
Institute of Social Sciences
Department of Translation and Interpreting
English Translation and Interpreting Program

This thesis, which focuses on the translation of theatre texts, deals with the translation methods of theatre texts which are seen as different from the other literary forms. The translator faces with the problems of language, problems of transferring cultural aspects as well as staging problems, in this context the translation of theatre texts must be speakable and performable. During the translation process, transferring the meanings from one language to another is not the only thing that is expected from the translator. The theatre texts which are written for a performance must be equal to the original meaning. Final production of the play on the stage must have the same effectiveness on the audience. In this thesis it is aimed to show the problems of theatre text translations with the comparative analysis of Arthur Miller’s “Death of A Salesman”.

Key Words: History of Turkish Theatre, Translation of Theatre Texts, The Issues of Theatre Translation, Arthur Miller

TİYATRO METİN ÇEVİRİLERİNDE ÇEVİRİ SORUNLARI

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TİYATROSU'NDA ÇEVİRİ OYUNLAR VE ÖNEMİ

1.1 CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE ÇEVİRİ TİYATRO ESERLERİ VE ÇEVİRİ TARİHİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRME	10
---	----

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO METİNLERİ ÇEVİRİSİ YÖNTEMLERİ

2.1 TİYATRO ÇEVİRİSİNİN ÖZGÜL SORUNLARI.....	20
2.2 ÇEVİRİ VE SAHNELEME.....	23
2.3 METİN BEDEN İLİŞKİSİ VE KONUŞMA DİLİ	26
2.4 OKUNABİLİRLİK VE SAHNELENEBİLİRLİK	27
2.5 KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİ.....	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN TİYATRO METİNLERİ ÇEVİRİSİ

3. 1 GÖSTERGEBİLİM	33
3.2 TİYATRO GÖSTERGEBİLİMİ.....	38
3.3 TİYATRO METİNLERİNİN GÖSTERGEBİLİM VE TİYATRO GÖSTERBİLİMİ İÇİNDEKİ YERİ	40

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
AMERİKAN TİYATROSU VE ARTHUR MİLLER

4.1 II. DÜNYA SAVAŞI'NIN TİYATRO ÜZERİNDEKİ ETKİSİ	43
4.2 ARTHUR MİLLER VE OYUNLARI	43
4.3 ARTHUR MİLLER'IN TİYATRO ANLAYIŞI	45
4.4 ARTHUR MİLLER'IN OYUNLARINDA GERÇEKÇİLİK VE TRAGEDYA ÖĞELERİ.....	48
4.5 TÜRK TİYATROLARI'NDA “SATICININ ÖLÜMÜ”	51

BEŞİNCİ BÖLÜM
ARTHUR MILLER'IN “SATICININ ÖLÜMÜ” ADLI ESERİNİN
KARŞILAŞTIRMALI ÇEVİRİ İNCELEMESİ

5.1 METİN DIŞI İNCELEME	53
5.1.1 Kaynak Metin.....	54
5.1.2 Hedef Metin I.....	55
5.1.3 Hedef Metin II.....	56
5.2 METİN İÇİ İNCELEME.....	57
5.2.1 Deyimler.....	60
5.2.2 Benzetmeler.....	64
5.2.3 Ünlemler.....	67
5.2.4 Argo	70
5.2.5 Günlük Konuşma	73
5.2.6 Kültürel Öğeler.....	77
5.2.7 Özel İsimler	79
SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	85

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: DEYİMLER.....	60
Tablo 2: BENZETMELER	64
Tablo 3: ÜNLEMLER.....	67
Tablo 4: ARGO	70
Tablo 5: GÜNLÜK KONUŞMA	73
Tablo 6: KÜLTÜREL ÖĞELER	78
Tablo 7: ÖZEL İSİMLER	79

GİRİŞ

Kültürlerarası etkileşimde önemli bir yere sahip olan çeviri, toplumların gelişmesinde etkili bir sahiptir. Çeviribilim alanında yazın çevirisi ile ilgili uzun yıllardır çalışmalar yapılmaktadır. Roman, şiir ve öykü çevirisi gibi yazın türleri ile ilgili pek çok çalışma olmasına rağmen tiyatro metinleri çevirisi ile ilgili yeterli sayıda çalışma bulunmamaktadır.

Tiyatronun geçmişi yazılı tarih öncesine dayanmaktadır. İnsanoğlu eski çağlardan bu yana taklitlerle doğa olaylarını canlandırmış, kutlamalar yapmış ve tanrılarına törenler düzenlemişlerdir. Tiyatro eski çağlardan bu yana insanlar üzerindeki etkisini kaybetmeden günümüze ulaşmıştır. Tiyatronun farklı kültürlerde, farklı zaman ve mekanlarda izleyiciyle buluşmasını sağlayan en önemli etken kuşkusuz çeviridir. Bu çalışmanın temel amacı tiyatro metinleri çevirilerinde karşılaşılan sorunları Arthur Miller’ın “Saticının Ölümü” adlı oyununun karşılaştırmalı çeviri incelemesi ile ortaya koymak ve tiyatro metinleri çevirisi sürecinde üzerinde durulması gereken noktaları incelemektir.

Çalışmanın ilk bölümünde Türkiye’de Tanzimat Dönemi’nden bu yana tiyatro çevirisi alanında yapılan çalışmalara yer verilecektir. Türk yazın dizgesine tıpkı diğer yazın türleri gibi “Batılılaşma” anlayışı çerçevesinde çeviri yoluyla giren tiyatronun gelişimi bu bölümde ele alınacaktır.

İkinci bölümde çeviriyi hem kaynak hem de hedef kültürde dilbilimsel, kültürel ve tiyatro uygulamaları açısından somutlaştırmalar dizisi olarak gören Patrice Pavis’nin oluşturduğu tiyatro metinleri çevirisi yöntemleri incelenecektir. Bu bölümde ayrıca tiyatro metinleri çevirisinin kendine özgü sorunları üzerinde durulacaktır. Anlık olarak sunulan pek çok göstergeden oluşan tiyatro gösterilerinde metin belki de en önemli sıradadır. Seyirci izlediği anda metni anlayabilmeli ve oyun ile seyirci arasındaki bağ kopmamalıdır. Bu bağ sağlayan ise karşılıklı diyaloglardan oluşan tiyatro metinlerinde kullanılan dil ve sahne üzerindeki oyuncuların beden dili arasındaki uyumdur. Kaynak dilde oyun yazarı tarafından sağlanan metin beden

ilişisini hedef dilde de oluşturmak önemlidir. Bu noktada ise hem okunabilir hem de sahnelenebilir bir metin üretmek söz konusudur. Göstergebilimci Patrice Pavis, çevirmenin çevirmen kimliğinin yanında kendisini dramaturg ya da oyun yönetmeni gibi görerek metni somutlaştırması gerektiğini savunmaktadır. Önceleri çeviri metinde çevirmenin görevlerinden birinin sahnelenebilirlik olgusunu sağlamak olduğunu düşünen çeviribilimci Susan Bassnett daha sonraları ise bunun çevirmen için insanüstü bir çaba gerektirdiğini söylemektedir. Çevirmen tiyatro metinleri çevirisi sırasında dilsel bazı zorluklarla karşılaşırken buna bir de kültürel farklılıkların yarattığı sorunlar eklenmektedir. Farklı bir zaman diliminde farklı bir kültüre özgü biçimde yazılan tiyatro metninin çevirisi sırasında çevirmen bu kültürel öğeleri aktarırken yerelleştirme ve yabancılaştırma gibi bazı yöntemler kullanmaktadır. Tüm bu konular çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Dil, eylemleri anlamlı hale gelmesi olarak düşünüldüğünde anlam yalnızca dilde değil aynı zamanda sosyal hareketlerde, davranışlarda, işaret ve sembollerde de bulunmaktadır. Bu noktada çevirmenin görevi kaynak kültüre ve erek kültüre göstergebilimsel açıdan yaklaşması gerekmektedir. Her kültürün kendine özgü gösterge biçimleri, söyleyişleri, davranışları vardır. O zaman çevirmen çeviri sürecinde kültürlerin göstergesel biçimlerinin de farkında olmalıdır. Çalışmanın “Göstergebilim Açısından Tiyatro Metinleri Çevirisi” başlıklı üçüncü bölümünde çeviri metinlerde göstergebilimin yeri incelenecektir. Bu bölümde ayrıca bir göstergeler bütünü olarak görülen tiyatronun göstergeleri ele alınacaktır. Tiyatro metni tiyatro göstergelerinden yalnızca biri olduğundan çevirmenin diğer tiyatro göstergelerinin de bilincinde olması çeviri sürecinde çevirmenin vereceği kararları etkileyebilir.

Bu çalışmada temel olarak Arthur Miller’ın “Saticının Ölümü” adlı oyunu ele alınacaktır. Bu yüzden dünya tiyatrosunda önemli bir yere sahip olan Arthur Miller’ın yaşadığı dönem, tiyatro anlayışı ve eserlerindeki gerçekçilik ve tragedya öğeleri dördüncü bölümde incelenecektir. Farklı bir dilde yazılan bir metnin ilk okuru kuşkusuz çevirmendir. Çevirmen yazarı, yazarın anlayışını ve yaşadığı dönemi

iyi bir şekilde çözümlendiği anda yazarın kaynak dilde yarattığı etkinin eşdeğerini erek dilde ve kültürde de yaratması kolaylaşacaktır.

Çalışmanın son bölümünde Arthur Miller’ın “Saticının Ölümü” adlı eserinin farklı dönemlerde yapılmış iki çevirisi incelenecektir. Eser ilk olarak Hasan Ali Yücel döneminde kurulan Tercüme Bürosu’nun çeviri etkinlikleri kapsamında Orhan Burian tarafından 1950’li yıllarda çevrilmiştir. Eserin diğer çevirisi ise 2000’li yıllarda Aytuğ İz’at ve Emre İz’at tarafından yapılmıştır. Her iki eserin çevirisi arasında uzun yıllar fark olması dildeki değişimleri görmek ve çevirmen seçimlerini değerlendirmek açısından önemli olacaktır.

Bu çalışma, tiyatro metinleri çevirisi sürecinde karşılaşılan sorunları ele alarak, tiyatro metinleri çevirisinde dikkat edilmesi gereken unsurlar, çevirmen seçimlerinin önemi, sahnelenebilirlik ve söylenebilirlik kavramı açısından çevirmenin sorumlulukları gibi sorulara yanıt bulmak için yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TİYATROSU'NDA ÇEVİRİ OYUNLAR VE ÖNEMİ

İnsanoğlunun varlığı kadar eskidir oyun tarihi. İnsanoğlu eski çağlardan bu yana doğa olaylarını canlandırmıştır. Yaşanan olayların mağara duvarlarına resmedilmesiyle başlayan oyun olgusu yaşamımızdan hiçbir zaman çıkmamıştır. Aziz Çalışlar'ın da belirttiği gibi tiyatro toplumsal gücünü yaşamla olan bağından almaktadır. Ona göre sahne bir toplumun durumunu ne kadar yansıtıyorsa o kadar etkilidir. Bir toplumun manevi (zihinsel, düşünsel, psikolojik, ideolojik) yaşamında durgunluk varsa bu durgunluk tiyatrodan da kendisini göstermektedir (Çalışlar, 1993: 28). Ülkemizde tiyatro çalışmaları incelendiğinde Anadolu'da çok eski yıllardan bu yana köy seyirlik oyunları, meddah ve ortaoyunu, gölge oyunu varlığını sürdürürken Batı geleneğinde tiyatronun 19. yüzyıldan itibaren Anadolu'da yer almaya başladığı ve ilk çeviri eserlerin yayınlandığı görülmektedir.

Tiyatronun bir yazın türü olarak tanınması Tanzimat Dönemi'ne rastlamaktadır. 1839 yılında Gülhane-i Hattı Hümayun'un okunmasıyla başlayan Tanzimat Dönemi toplumsal yaşamda, yönetimde ve ekonomik alanda çeşitli yeniliklerin yapıldığı bir dönem olarak tarihimize geçmiştir. "Batılılaşma Hareketi" olarak da bilinen Tanzimat Dönemi'nde yazınsal alanda da birçok yenilik ve ilkler gerçekleşmiştir. Batı eserlerinin özellikle Fransız Edebiyatı'ndan eserlerin çeviri yoluyla aktarılması sonucu o zamana dek Türk Edebiyatı'nda örnekleri görülmeyen roman, öykü makale, deneme, eleştiri gibi yazın türlerinin tanınması sağlanmıştır. Ayrıca edebiyat yapıtları aracılığıyla toplumun eğitilmesine de önem verilmiştir (Şener, 1998: 25).

Tanzimat Dönemi'nde yazın alanında yeniliklerin ilk adımı, Fransız Edebiyatı'ndan yapılan çeviriler olmuştur. Her biri bir yazın türünü (Batı şiiri, felsefi diyalog, roman) temsil eden ilk üç çeviri 1859'da yayınlanmıştır. Saliha Pakar, İbrahim Şinasi'nin bir yıl sonra Batı geleneğine özgü ilk yerli oyunu yazmış olmasını bunun bir sonucu olarak değerlendirmektedir. (Pakar, 2004: 23). Tanzimat Dönemi'nde kurulan Babıali Tercüme Odası, Encümen-i Daniş, Cemiyet-i İlmiye-i

Osmaniye hedef ve işlevleriyle Tanzimat Dönemi'nde önemli rol oynamışlardır¹ (Paker, 2004: 23-24).

Bu dönemde özgün yapıtlardan ziyade çeviri ve uyarlama yapıtların merkez konumunda olduğu görülmektedir. Dönemin padişahlarından III. Selim, II. Mahmud ve Abdülmecid'in Batı'ya açılma kararının yanı sıra bu görüşü benimseyen okuryazar çevrenin de Batı tiyatrosunun başlamasında etkili olduğu görülmektedir. İstanbul'daki yabancı elçiliklerin aracılığı ve azınlıkların da girişiyle çeşitli sanat dallarında Batı tarzları denenmeye başlanmış, tiyatro da bir kurum olarak saray ve halk tarafından büyük ilgi görmüştür.²

İstanbul'da ilk yerli tiyatro topluluğunu kuran Güllü Agop ilk adı Asya Kumpanyası olan topluluğun adını Osmanlı Tiyatrosu koyarak, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştır. Metin And, Batı tiyatrosunun ilk örneklerinin özgün dilde sahnelenmesinden dolayı bu oyunları ancak o dilleri bilen kişilerin izleyebildiğini belirtmektedir. Güllü Agop'un girişiyle önceleri Ermenice oyunlar oynayan topluluklar yerine, 1866'den başlayarak yalnız Türkçe oynayan ve Türk yazarların yetişmesine ön ayak olan bir tiyatro kurulmuştur. Tanzimat döneminde oynanan ilk oyunların, melodram, duygulu komedi, romantik trajedi, tarihsel oyunlar ve kolay beğenilir vodviller olduğu görülmektedir. Karagöz ve ortaoyunu geleneğine alışkın olan izleyicilerin bu oyunları hemen kabullenmesinin ve kısa zamanda bir tiyatro kültürü edinmesinin kolay olmadığı anlaşılmaktadır³ (And, 2004: 69-90).

Tanzimat Dönemi'nde çeviri oyunların yanı sıra uyarlama ve telif oyunlara da yer verilmiş, özellikle Fransızca'dan çeviriler yapılmıştır. Ancak Metin And'ın da belirttiği gibi bu dönemde seçilen oyunların toplum yaşamına uygun olmaması ve

¹ Örneğin Moliere çevirileriyle tanınan Ahmet Vefik Paşa Encümen-i Daniş'in üyesi olmasının yanında Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'de tarih dersleri vermiştir.

² Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tiyatro salonları yaptırılmıştır. İtalyan, Fransız, Alman, Avusturyalı tiyatro, opera ve bale toplulukları, Adelaide Ristori ve Sarah Bernhardt gibi dünyaca ünlü sanatçılar İstanbul ve İzmir'de temsiller vererek bu kentleri önemli sanat merkezleri durumuna getirmişlerdir

³ İzleyicilerin üst localardan aşağı su dökmeleri, salonda sigara içmeleri, gürültü yapmaları sık rastlanan olaylar olmuştur (And, 1992: 69-90).

yabancı uyruklu oyuncuların sahne üzerinde kullandıkları Türkçe'nin ağır ve bozuk olması büyük sıkıntılara yol açmıştır. Bu dönemde ilk çeviri oyunlarda yaşanan oyun dili sıkıntısının seyircinin oyunla olan organik bağını kopardığı anlaşılmaktadır. Daha sonraları Şinasi, Namık Kemal, Direktör Âli Bey, Ahmed Midhat Efendi, Ebüzziya Tevfik, Teodor Kasap, Ahmed Vefik Paşa ve Abdülhak Hamid gibi ilk Türk oyun yazarları da yazdıkları ve uyarladıkları oyunlarla Güllü Agop, Mardiros Minakyan, Tomas Fasulyeciyan ve Ahmed Fehim (1856-1930) gibi tiyatro adamlarının çabalarına destek olmuşlardır (And, 1992: 69-90).

Bu dönemde yabancı eserlerden yapılan uyarlamaların bu dönemde etkili olduğu gözlenmektedir. Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey, Teodor Kasap, Moliere oyunlarını yerelleştirerek hem Batı ile Doğunun, yabancı ile yerlinin bulunduğu ortak insanlık paydasını ortaya çıkarmış hem de geleneksel güdülerimizin kapsamadığı karakter komedyası türünü tanıtmışlardır (Şener, 1998: 52). Özellikle, Ahmet Vefik Paşa Osmanlıcanın sadeleşmesinden, yazı dilinin halk diline özgü söyleyişler ve deyimler içermesinden yana olmuştur.⁴ Bu çağlarda başlayan oyun dilinin konuşma diline yakın olması düşüncesinin hala varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Tiyatro adamları ve çevirmenler günümüzde de kaynak dile özgü bazı durumları erek dilin kültürel özelliklerine göre çevirmeyi uygun görmektedir.

Tanzimat Dönemi oyunlarına genel olarak bakıldığında genellikle vatan ve özgürlük aşkı, evlilik ve aile düzeninin eleştirildiği görülmektedir. Ayrıca inançlar ve boş inançlar ve Batı'ya açılmanın getirdiği sorunların da irdelendiği göze çarpmaktadır. Metin And, bu dönemde Batılı biçimlere yerli içerik bulmaya çalışan Tanzimat tiyatrosunun ahlakçı, öğretici bir tutumu olmakla birlikte, eğlendiriciliği de elden bırakmamış olmasının da dikkate değer olduğunu belirtmektedir.⁵ (And, 1992: 68-88)

⁴ www.ceviribilim.com “Tanzimat’a Nereden Baksak?” (22.12.2009).

⁵ Özellikle müzikli oyunlar Dikran Çuhacıyan'ın kurduğu Opera Tiyatrosu'nda büyük ilgi görmeye başlayınca, bu türün Güllü Agop tarafından da ele alınmasına yol açmış ve Çuhacıyan'ın sahneye koyduğu Leblebici Horhor Ağa adlı müzikli oyun büyük başarı kazanmıştır.

Tanzimat Dönemi'yle birlikte tiyatro da yazınsal bir tür olarak yer almaya başlamıştır. Genelde eğlendirici olma özelliğiyle ön plana çıkan tiyatronun bu dönemde artık eğitici ve bilinçlendirici bir görev üstlendiği görülmektedir. Saliha Parker, “Batılılaşma Hareketi” olarak bilinen Tanzimat Dönemi'nde yapılan çevirilerin başlıca etki aracı olarak oldukça önemli bir rol oynadığını belirtmektedir (Paker, 2004: 22). Bu noktada bu dönemde yapılan çevirilerin şekillendirici bir görev üstlendiğini söyleyebiliriz.

1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte 1876 Anayasası yeniden yürürlüğe girmiştir, bu dönemin en önemli özelliği özgürlük ve istibdat döneminde yaşanan sorunlardan kurtulma inancının yazın alanının neredeyse tüm türlerini etkilemiş olmasıdır. Yaşanan bu gelişmelerin tiyatro alanında da etkisini gösterdiğini de açıkça söyleyebiliriz.

Meşrutiyet Dönemi'nde özgürlük, siyaset, istibdat döneminde yaşanan hafiyelik ve jurnalcılık gibi konuların yanı sıra o dönemde hemen hemen tüm toplumsal olaylarla ilgili oyunlar yazılmıştır (Nutku, 1985: 265-272). Bir başka deyişle Meşrutiyet Dönemi'nde pek çok yazar ve sanatçı görüşlerini paylaşmak için tiyatroyu elverişli bir araç olarak görmüştür. Tanzimat döneminde daha çok Ermeni sanatçıların ön planda olduğu tiyatro, Türk oyuncuların da katılmasıyla güçlenmeye ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Ancak Meşrutiyet'in ilk yıllarındaki özgürlük havası bir süre sonra savaşların olumsuz sonuçları ve devlet yönetimindeki başarısızlıklarla karamsarlığa dönmüştür (And, 1992: 114-116).

Doğu Batı tartışmaları ve ulusal sanat yaratma tartışmaları arasında bu dönemin önemli yazarlarının çeviriler ve uyarlamalar yaptığı bilinmektedir. Meşrutiyet Dönemi'nde tiyatroya en çok yapıt veren yazarlardan biri olan Hüseyin Suat, Fransızcadan pek çok uyarlama ve çeviri yapmıştır. (And, 2004:134)⁶. Hüseyin Suat'ın kendi yazdığı bir oyun gibi gösterdiği “Kirli Çamaşırlar” adlı oyunun Ablin Valalabregue ile Maurice Hennequin'in “Carolie et Cie” oyunundan bir uyarlama

⁶ Metin And'ın “Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi” adlı eserinde belirttiği gibi Hüseyin Suat'ın Kirli Çamaşırlar, Çürük Temel, Kundak Takımları ve Münir Nigar ile birlikte uyarladıkları Kayseri Gülleri gibi uyarlamaları vardır

olduğu ortaya çıkmıştır. Metin And, Kirli Çamaşırlar adlı oyunun uyarlamasının aslından daha etkileyici olduğunu belirtmektedir. Yazar, alafrangalık özentisi, yerli malı yerine Avrupa malı kullanmak gibi günün töresel eleştirisini yapmış ve oyunu tam bir Türk oyunu gibi gösterebilmiştir⁷ (And, 1971: 272). Bu dönemin en önemli oyun yazarlarından biri olan İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) de başarılı uyarlamaları ile göze çarpmaktadır (Nutku, 1985: 272-275). İbnürrefik Ahmet Nuri daha çok uyarlama oyunları ve bu oyunları sanki yerli oyunmuş gibi sunmadaki başarısıyla dikkatleri çekmiştir (And, 2004: 139).

Tanzimat Dönemi oyun türleri varlıklarını sürdürürken, tarihsel ve belgesel oyunlar da önem kazanmıştır. Genç yazarlardan oyun yazarlar olmasına rağmen Fransızcadan çeviriler de önemli bir yer tutmuştur. Ancak bu eserlerin bir çoğu sahnelenmemiş ancak dergi ve gazete ekleri halinde yayınlanmıştır. (Özön, 1966: 667).

İnci San, Meşrutiyet Dönemi'nin, Cumhuriyet Türkiye'si ile eski devir arasında bir köprü görevi gördüğünü belirtmektedir. Bu dönemde tiyatro alanındaki sorunlar tartışılmış, sorunların ne olduğu anlaşılmış, tiyatro eğitiminin önemi kavranmış ve tiyatro etkin bir hal almıştır (San,1972:145) İlk tiyatro okulu ve ödenekli tiyatro da Meşrutiyet Dönemi'nde kurulmuştur. Belediye Başkanı Operatör Cemil Paşa'nın bir konservatuar kurma teklifi belediye meclisi tarafından onaylanmış ve danışman olarak ünlü Fransız tiyatrocusu Andre Antoine İstanbul'a davet edilmiştir. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle Antoine bir süre sonra ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Sık sık yurtdışına giderek tiyatro çalışmaları yapan Muhsin Ertuğrul, Darülbeyti'nin başına geçerek ülkemizde Avrupa düzeyinde bir tiyatro özlemini gerçekleştirmeye çalışmış ve disiplini, çalışma anlayışı, çalışkanlığı ile modern Türk Tiyatrosunu yönlendirmiştir (Şener, 1998: 38). Darülbeyti'de 1916-1918 yıllarında 14 çeviri ve uyarlama oyun sahnelenmiştir (Sanlı, 1988: 92).

⁷ Daha çok romanlarıyla tanınan ve Edebiyat-ı Cedideciler arasında yer alan Mehmet Rauf, Fecr-i Ati akımı yazarlarından Tahsin Nahit ve Milli Edebiyat Akımı yazarlarından Halit Fahri de birçok çeviri ve uyarlama yapmıştır (Nutku, 1985: 272-275).

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatronun geleneksel tiyatro anlayışından farklı bir yönde gelişmeye başladığı görülmektedir. Avrupa’da toplumların siyasal, kültürel gelişimine paralel bir şekilde gelişen Batı tiyatrosundan yapıtların ithal edilmesinin yerli oyun yazarlarını etkilediği görülmektedir. Sevrda Şener bu gelişmeyle birlikte tiyatro sanatının yeni temalar, konu zenginliği, tip çeşitlenmesi, toplumsal sorumluluk duygusu ve ciddiyet kazandığını belirtmektedir. Aydın kesimin tiyatroyu desteklenmesi, tiyatro binalarının yapılması, tiyatro yönetimi için yönetmeliklerin hazırlanması, oyuncuların önce konuşma sonra oyunculuk alanlarında eğitilmesi gereğinin anlaşılması bir okul açma düşüncesi ve uygulama denemesi, bir iki Müslüman Türk kadınının sahneye çıkma denemesi önemli gelişmeler olarak görülmektedir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatronun eğitici yönü de öne çıkarılmış ve tutucu görüşlere karşı bu yön savunulmuştur. Şener’in de haklı olarak belirttiği gibi, gazete ve dergilerde tiyatronun iyi bir eğitim aracı olduğu, halkı toplumun ahlak ve edep kuralları açısından eğittiği belirtilerek tiyatronun seyirciyi zamanın doğru saydığı düşünceler konusunda bilgilendirme sorumluluğu olduğu da vurgulanmıştır (Şener, 1998: 41).

Yukarıda da belirtildiği gibi Tanzimat Dönemi’nde “Batılılaşma Hareketi”nin bir sonucu olarak Türk edebiyat dizgesinde yerini almaya başlayan tiyatro alanında çeviri eserler plana çıkmıştır. Avrupa ve özellikle Fransız etkisi altında kalan Türk tiyatrosunda çeviri eserler önemli bir yer tutmuştur. Eski çağlarda tiyatro yalnızca eğlenme amaçlı bir gösteri iken Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde halkı eğitime ve bilinçlendirme görevini üstlenmiştir. Oyun çevirmenlerinin genelde edebiyat ve tiyatro dünyasından kişiler olduğu ise göze çarpan diğer bir noktadır. Yazarlar ve çevirmenlerin ortak noktası ise kaynak kültüre özgü metinleri yerelleştirmeleri ve seyircinin anlayabileceği bir düzeye getirmeleridir.

1.1 CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE ÇEVİRİ TİYATRO ESERLERİ VE ÇEVİRİ TARİHİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRME

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte tiyatro alanında yapılan çalışmalar artmıştır. Osmanlı Dönemi'nde zenginlik ve modernlik göstergesi olarak değerlendirilen, lüks bir eğlence aracı sayılan tiyatronun Cumhuriyet Dönemi'nde uygarlığın vazgeçilmez bir gereği ve insan niteliği kazanmanın ön koşulu olarak kabul edildiği görülmektedir (Şener, 1998: 50).

Cumhuriyetin ilk yıllarında farklı sanat dallarını geniş halk kesimlerine yayma, seçkin kültürüyle halk kültürü arasında iletişim kurma çalışmaları Halkevleri'nin, Köy Enstitüleri'nin açılması, bu kurumlarda sanat eğitimi yapılması, tiyatro kolu çalışmaları, halk tiyatrosunu Batı tiyatrosu biçimleri içinde ele alma gibi girişimlerle sürdürülmüştür (Şener, 1998: 53). Yirmili ve otuzlu yıllarda Devlet Konservatuvarı açılmış, devlet, tiyatro sanatını destekleme görevini üstlenmiştir. Mustafa Kemal'in tiyatro sanatçılarını övmesi, müzik ve tiyatro sanatlarının öğretileceği bir okul açılmasını sağlaması, Darülbeyti'nin sergilediği oyunları, Halkevleri'nde verilen temsilleri izleyip görüşlerini bildirmesi, İsmet İnönü'nün aynı yolu izlemesi tiyatro sanatına verilen önemi göstermektedir.

1914 yılında konservatuar olarak kurulan ve daha sonra İstanbul Şehir Tiyatroları tiyatro topluluğu olarak devam eden Darülbeyti cumhuriyetin ilk yıllarında yeniden atağa geçmiştir. Türk tiyatrosunun babası olarak adlandırılan Muhsin Ertuğrul'un başına geçtiği topluluk 1927-1928 yıllarında August Strindberg'in Muhsin Ertuğrul'un "Cehennem" adıyla çevirdiği "Baba" adlı oyunu ve Shakespeare'in "Hamlet"i gibi Batı tiyatrosunun önemli eserlerini sahnelemiştir. (Şener, 1998: 64) Batılı anlamda Türk tiyatrosunun gelişimine bakıldığında çeviri oyunlarla uyarlamaların özellikle İstanbul Şehir Tiyatroları'nda repertuarın ağırlık merkezinde olduğu görülmektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı tiyatrosundan çoğunlukla vodvil, güldürü, komedi, melodram ve müzikli oyun eserlerin çevirileri ve uyarlamaları yapılmıştır.

Batı komedyalarının geleneksel güldürüden farklı bir yapısı ve kültürel tabanı nedeniyle kendi yaşamımıza uyarlamak ise Sevdâ Şener'in de belirttiği gibi bir beceri gerektiriyordu. İbnürrefik Ahmet Nuri'nin "Hisse-i Şayia", "Ceza Kanunu" gibi bugün bile geçerliliğini koruyan uyarlamalar ve çeviriler yaptığı görülmektedir. Birçoğu Meşrutiyet Dönemi'nde de etkili olan Hüseyin Suat, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarların çeviri ve uyarlamaları Cumhuriyet Dönemi'nde de sahnelere taşınmıştır. Şener'in de altını çizdiği gibi İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci ve Ahmet Vefik Paşa'nın Fransızcadan yaptığı uyarlamalar yerli oyun sayılabilecek bir havaya bürünmüştür (Şener, 1998: 69).

Kırsal kesimde hızlı ve yaygın eğitimin gerçekleşmesi amacıyla 1940 yılında çıkarılan Köy Enstitüleri Yasası çerçevesinde Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un çabalarıyla Köy Enstitüleri açılmıştır. Türk eğitim ve sanat tarihi açısından önemli bir yeri olan Köy Enstitüleri'nin sayısı 1948'e kadar yirmi olmuş ve Hasanoğlu Köy Enstitüsü'nde verilen temsil derslerinin sonunda "Müfettiş", "Kibarlık Budalası", "Cimri", "Teklif", "Bir Evlenme", "Çömlek", "Bir Yaz Gecesi Rüyası", "Kral Oidupus", "Amphitryon", "Julius Caesar" gibi önemli oyunlar sahnelenmiştir (Şener, 1998: 99).

Cumhuriyet'in ilanının ardından her alanda yoğun bir çeviri süreci başlamıştır. 19. yüzyılda bütün alanlara uzanan çeviri etkinliği 20. yüzyılda büyük bir önem kazanmıştır. Bu çeviri hareketinin Hasan Ali Yücel döneminde yapılan sayısız klasik eser çevirisini ve uzmanlık alanlarında yapılan çevirileri kapsadığı görülmektedir. 1939 yılında düzenlenen Birinci Türk Neşriyat Kongresi Milli Eğitim Bakanlığı'nın bünyesinde Tercüme Bürosu'nun kurulmasına yol açmıştır. Birinci Türk Neşriyat Kongresi çeviri etkinliklerinin ve normlarının belirlenmesi açısından önemli görülmektedir. Gideon Toury, çeviri normlarının çeviriler ve içinde yer aldıkları kültürler arasındaki etkileşimi ortaya çıkaran yararlı birer araç olduğunu belirtmekte ve normları iki başlık altında toplamaktadır: süreç öncesi ve süreç içi normlar. Süreç öncesi normlar; bilinçli bir çeviri politikasının uygulanıp uygulanmadığını ve çevirinin doğrudan özgün kaynak dilde yapılıp yapılmadığını göstermektedir. Süreç içi normlar ise yeterlilik ve kabul edilebilirlik ilkelerinin

uygulanması, sözcük seçimi, çeviri metinlerin kısaltılması ya da ekleme yapılması gibi çeviri sürecinde alınan kararlarla ilgilidir. Gürçağlar'ın belirttiği gibi Birinci Türk Neşriyat Kongresi'nde süreç öncesi norm olarak çevirinin aslından yapılması koşulu, süreç içi norm olarak da çevrilecek yapıtların hümanist kültüre ait olması ve metinlerin kısaltılmadan çevrilmesi önerilmiştir (Gürçağlar, 2008: 41).

Tercüme Bürosu etkinlikleriyle dünya klasikleri ve düşün alanında birçok yapıt çoğu kez hem yazar hem çevirmen olan uzmanlar tarafından Türkçeye kazandırılmıştır (Eruz,2003: 58-59). Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın belirttiği gibi Tercüme Bürosu aracılığıyla yapılan çevirilerin ana işlevi Türk dilini zenginleştirmesi ve Batı kültürünü aktararak eğitici bir görev üstlenmesiydi (Gürçağlar, 2008: 39). Özlem Berk, Tercüme Bürosu'nun Türk tarihinde sosyo-kültürel sistemi etkileyen, politik, tarihi ve sosyal gelişmelerle şekillenen en etkili çeviri etkinliğini gerçekleştirdiğini söylemektedir. 1940-1966 yılları arasında faaliyet gösteren Tercüme Bürosu, Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu gibi yazar-çevirmenlerle ülkenin kültürel batılılaşma çabasında önemli bir rol oynamıştır. Bu yıllar arasında bini aşkın eser çevrilmiştir. Özellikle 1923 -1950 yılları arasında ülkemizde yerli örneklerine az rastlanan tiyatro, bale, opera gibi dallara önem verilmiştir.⁸

Özlem Berk, Türk çeviri tarihinde çeviri etkinliğinin yoğun olduğu 19. yüzyılın ikinci yarısında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yerelleştirme stratejisinin kullanıldığını belirtmektedir. Ona göre 19. yüzyılın ikinci yarısında Batıdan yapılan çevirilerle Batı etkisinin yeni kavram ve fikirlerle girmesi ve yeni Türk edebiyatının gelişmesiyle birlikte baskın olan çeviri stratejisi yerelleştirme olmuştur. Bu strateji erek yazın dizgesine sadece yeni türler ve konular katarak yeni bir Türk edebiyatının doğuşunu sağlamamış aynı zamanda daha geniş sosyo-kültürel dizgede etki sağlamıştır. (Berk, 2001: 4)

Yerelleştirme modelinin Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılı modelleri izleyen bilinçli ve planlı bir merkezi devlet politikası sayesinde yaygınlaştığını belirten Berk,

⁸ www.rilune.org/ENGLISH/mono4/4_Berk.pdf

genç Cumhuriyet'in modern, Batılı ve laik bir Türk ulusu yaratma çabalarının Avrupa kültürü ve uygarlığı içinde bir yer istemesiyle temellendiğini söylemektedir. Bu bakış açısına göre de Türkiye'deki sosyo-kültürel yaşamın çeviriler üzerine kurulduğu söylenebilmektedir. 1940'lı yıllarda liberal hümanist anlayışın yaygın olduğunun altını çizen Berk dönemin çevirmenlerinin savundukları ideal kültür anlayışına ulaşmak “evrensel doğruları ve değerleri” ulaşılabilir kılmak için çevirileri bir araç olarak gördüklerini söylemektedir. Berk'e göre Batıyı ve Batı kültürünü Türk okurlara fazla yabancı olmayan tanıdık bir biçimde sunmak aslında kendilerinin de bu kültür ve uygarlık dünyasından farklı olmadıklarına ve hatta bu dünyaya ait olduklarına inandırmak gibi bir sonu doğurmuştur. Çeviride akıcılık ve konuşma dili kullanımı batı kültürünün doğallaştırılması sonucunda yaratılmıştır (Berk,2001:6-9) .

Suat Karantay, 19. yüzyılda çevirmenlerin stratejilerini yönetecek belirlenmiş çeviri normlarının olmadığını söylemektedir. Metinler kısmen özetlenmiş, bazen de bir metnin taşıdığı ahlak dersi, dış kaynaklardan yapılan, konuya ilişkin alıntılarla pekiştirilmiştir. Çeviri metinlerin çoğu gazete ve dergilerde tefrika halinde yayınlanmıştır (Karantay, 2008: 49). Ancak Karantay, Tanzimat döneminde yapılan çevirilerin çoğunun ciddi çalışmalar olarak değerlendirilmediğini söylemektedir. İstibdat ve Meşrutiyet dönemleriyle Cumhuriyet'in 1940 yılına kadar olan dönemde Shakespeare çevirilerine ağırlık verilmiştir. Karantay'a göre Fransızcanın dışındaki dillerde yapılan çevirilerin giderek arttığı bu dönemlerde, çeviri niteliğinin düşük olduğu görülmektedir (Karantay, 1989: 87).

Suat Karantay, Tercüme Bürosu döneminden önce Türkçeye çevrilmiş ve yayınlanmış oyun sayısının fazla olmadığını 1940 yılından sonra ise oyun çevirilerinde bir patlama olduğunu belirtmektedir. Ancak Karantay'a göre MEB Tiyatro dizisinde Orhan Burian'ın “Saticının Ölümü” (1952), Sevgi Batur'un (Sanlı) “Küçük Tilkiler”i (1958) gibi başarılı birkaç çevirinin dışında sözü edilmeye değer çeviriler yoktur. Bu dönemde yabancı dil bilen hemen herkesin oyun çevirdiği gözlenmektedir ve yakın tarihlerde yapılan çevirilerde belirli bir düzeyin tutturulduğu söylenmektedir (Karantay, 1989: 89). Özdemir Nutku oyun çevirilerinde görülen en büyük eksikliği tiyatro için zorunlu olan konuşma dili yerine

yazın dilinin kullanılmasına bağlamaktadır. Nutku'ya göre yazınsal çeviri biçimi, oyuncunun sahne üzerindeki hareketlerini olumsuz yönde etkilediği gibi sahne-seyirci arasındaki iletişimi de zayıflatmaktadır ve tiyatro yönetmenleri bu çevirileri-güzel bir Türkçeyle çevrilmiş olsalar bile sahne diline aktarma işiyle uğraşmaktadır (Nutku, 1978: 80). Dolayısıyla çevirmenin yalnızca hedef dili bilmesi bu bağlamda yeterli olmamaktadır. Çevirmenin aynı zamanda tiyatro geleneğini bilmesinin yanında tiyatrodaki kullanılan tekniklere de egemen olması beklenmektedir.

Tiyatro dünyasının gelişmelerine baktığımızda 1940'lı yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarı'nın ilk mezunlarını verdiğini ve 1940 yılında konservatuar öğrencileri Maeterlinck'in "Evin İçi", Moliere'in "Gülünç Kibarlar" adlı oyunlarını sahnelediklerini görmekteyiz. Ardından Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi kurulmuştur. 1940 yılına kadar olan tiyatro eserleri adapte ve çeviri olarak varlıklarını sürdürmüştür. Örneğin Konservatuar ilk denemelere Goldoni ile başlamıştır (Özön, 1966: 672). Tatbikat Sahnesi'nin ilk oyunlarına bakıldığında Maeterlinck, Moliere, Goldoni, Syngene, Sophokles, Shakespeare adlarına sık rastlanan yazarlar olmuştur. 1947-1948 mevsimine kadar çok az sayıda yerli oyun sahnelendiği görülmektedir. 1952-1953 yıllarında yerli yabancı oyunlar bir dengeye ulaşsa da 1960'lara kadar bu denge çeviri oyunlar lehine değişmiştir (Sanlı, 1988: 93).

1949 yılında ise Devlet Tiyatrosu kurulmuştur. Muhsin Ertuğrul'un başında olduğu Devlet Tiyatrosu'nda dünya tiyatrosunun seçkin oyunları sahnelenmeye başlamıştır. Bu oyunlar arasında Alfred de Musset'in "Şamdancı", Moliere'in "Cimri", Luigi Pirandello'nun "Size Öyle Geliyorsa Öyledir" ve "Eskisi Gibi Eskisinden Üstün", Shakespeare'in "On İkinci Gece", Friedrich Hebbel'in "Anton Usta (Maria Magdelana)", F. Von Schonthan'ın "Sözün Kısası" adlı oyunlar yer almıştır. Muhsin Ertuğrul, dünya tiyatrosundan seyirciyi düşünmeye zorlayan klasik ve modern yapıtların sahnelenmesine öncülük etmiştir. 1954 yılında tekrar Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olan Muhsin Ertuğrul, daha önce İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda uyguladığı her yıl bir Shakespeare oyunu sahneleme geleneğini sürdürmüş ve ayrıca repertuarda Schiller, Ibsen, Maeterlinck, Giraudoux, Anouilh,

Cocteau, Pirandello, Ugo Betti, Emanuel Robles gibi Batı tiyatrosunun klasik ve modern yazarlarının oyunlarına yer vermiştir (Şener, 1998: 103-106).

Yetmişli yıllarda Bertolt Brecht, Ervin Piscator gibi çağdaş tiyatro yazarlarının görüşleri ve kuramları tartışılmaya başlamıştır. Ayrıca yetmişli yıllarda çağdaş müzikli oyunlar da sahnelenmiştir. Todd Bolender'in sahnelediği, metni Sam ve Bela-Spewack, müzikleri Cole Porter'in olan ve Sevgi Sanlı tarafından Türkçeye çevrilen "Öp Beni Kate" (1963), Sevgi Sanlı ve Nüvit Kodallı'nın çevirdiği A. J. Lerner-F. Loewe'nin "My Fair Lady" (1967), metni Dale Wasserman-Joe Darion, müziğini Mitch Leigh'in yaptığı ve Güngör Dilmen'in çevirdiği "Mançalı Don Kişot", metni Joseph Stein-Sheldon Arnick, müziği Jerry Boc'a ait olan "Damdaki Kemancı" (1970) adlı Amerikan müzikallerinin sahnelendiği görülmektedir. Bu yıllarda Avrupa ve Amerikan Tiyatrosu'nun seçkin yapıtlarına yer verilerek klasik oyunların yanı sıra J. P. Sartre, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Arthur Miller, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Edward Albee, Harold Pinter, Eugene Ionesco gibi modern yazarların oyunları da izleyiciyle buluşmuştur. (Şener, 1998: 148-150).

Meşrutiyet Dönemi'nde konservatuar olarak kurulan Darülbeyti Cumhuriyet'in ilk yıllarında da varlığını sürdürmüş ve daha sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu adını almıştır. Kurulduğu günden bu yana iniş ve çıkışlar yaşayan İstanbul Şehir Tiyatrosu 1959-1966 yıllarında seyircinin ilgisini doruk noktasına ulaştırarak altın çağını yaşamaya başlamıştır. Muhsin Ertuğrul, her tiyatro mevsimini bir Shakespeare oyunuyla açma ve bir sezonda en az iki Shakespeare oyunu sahneleme geleneğini sürdürmüştür. 1960-1966 yılları arasında Shakespeare'in doğumunun dört yüzüncü yılı sebebiyle "Romeo ve Juliet", "Venedik Taciri", "On İkinci Gece", "Bir Yaz Gecesi Rüyası", "Kuru Gürültü" oyunları sahnelenmiştir. Bu dönemde Tennessee Williams, Arthur Miller, Arnold Wesker, J. P. Sartre, Pirandello, Bertolt Brecht gibi yazarların oyunları da sahnelenmiştir (Şener, 1998: 162-163).

Altmışlı ve yetmişli yıllarda Ankara'da özel tiyatrolar seyirci karşısına çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde Ankara'nın en uzun soluklu özel tiyatrosu olan Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) perdelerini Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken

adlı oyunuyla açmıştır (Şener, 1998: 153-161). İstanbul'da Muammer Karaca, Şen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu, Tevhid Bilge Tiyatrosu, Saat 6 gibi önceden beri varlıklarını sürdüren topluluklara yeni topluluklar da eklenmiştir ve bu toplulukların bir kısmı günümüzde de varlıklarını sürdürmektedir. Tiyatroların artmasına koşut çeviri oyunlar da artmıştır.

Seksenli ve doksanlı yıllarda tiyatro etkinliklerine ilginin azaldığı görülmektedir. Bu dönemde kurultaylar, toplantılar, paneller, açık oturumlar, şenlikler ve kutlamaların sayısı artmıştır. Bu etkinliklerin en önemlilerinden biri 1987 yılında Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün (ITI) Türkiye Milli Merkezi'nin düzenlediği ve tiyatro sorunlarının ele alındığı sempozyumdur. Bu sempozyumda telif haklarıyla ilgili önemli kararlar alınmıştır (Şener, 1998: 222).

Bu yıllarda Devlet Tiyatrolarında sahnelenen pek çok yabancı oyun arasında dünya tiyatrosunun başyapıtlarına giderek daha az yer verilmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul'un her yıl bir Shakespeare oyunu sahneleme geleneği terk edilmiştir. Klasik oyunların yanısıra çağdaş tiyatro anlayışına yaklaşma eğilimi gösteren Bertolt Brecht'in "Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi", "Üç Kuruşluk Opera", "Kafkas Tebeşir Dairesi", "Galilei'nin Yaşamı" gibi oyunları da sahnelenmiştir. Devlet Tiyatroları pek çok çağdaş oyunu başarıyla sahnelemiştir ve bu oyunların çevirilerinde Sevgi Sanlı, Nüvit Özdoğru, Hale Kuntay, Asude Zeybekoğlu, Nurettin Sevin, Armağan Ersin, Belgi Paksoy, Can Yücel, Filiz Ofluoğlu, Esin Talu Çelikkhan, Olcay Poyraz, Yücel Erten, Yılmaz Onay, Yıldırım Türker, Nesrin Kazankaya imzaları yer almaktadır. (Şener, 239-247) Cumhuriyet döneminin diğer oyun çevirmenlerine baktığımızda ise Muhsin Ertuğrul, Bedrettin Tuncel, Muhtar Bastoncu, F. Belisar, S. B. Göknıl, Kemal Ragıp, M. Alevok, Orhan Burian, Lütfi Ay, Asude Zeybekoğlu, Ali Süha Delilbaşı ve Sabahattin Eyüboğlu ile karşılaşmaktayız (Özön, 1966: 673).

Yine bu yıllarda İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) kurulmuştur. TAL'ın amaçlarından biri kültürlerarası tiyatro

alanındaki çağdaş gelişmeleri değerlendirmektir (Şener, 1998: 249). Cumhuriyet Dönemi'nde Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları'nın yanı sıra kurulan özel tiyatroların artması nedeniyle ihtiyacı karşılayabilmek için çeviri alanları genişlemiştir. Batı dünyasının en son fikir akımlarını gösteren oyunlardan yalnızca eğlence amaçlı oyunlara kadar çeşitli çeviriler yapılmıştır (Özön, 1966: 673).

Cumhuriyet Dönemi çevirmenlerine genel olarak bakıldığında çevirmenleri çoğunun yazın dünyasının içinden geldiği görülmektedir. Tiyatro metinleri çevirisi yapan isimler ise çoğunlukla tiyatro dünyasından olmuştur. Bu noktada da tiyatro uygulayıcılarının tiyatro eserlerini tiyatro adamlarının yapması gerektiği görüşünün yaygın olduğu söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO METİNLERİ ÇEVİRİSİ YÖNTEMLERİ

Oyuncu tarafından somut bir zamanda ve yerde, bir metnin sahnelemesini anında alımlayan seyirci kitlesine yönelik olarak seslendirilen metin, oyun metnidir. Dillerarası çeviri belli bir yazılı metnin kaynak dilden hedef dile aktarımını kapsar, ancak tiyatro metinleri çevirisinde dilsel etkinliklerin yanı sıra başka etkenler de önem kazanmaktadır: yapımcının/yönetmenin yorumu, tasarımcı ve oyuncuların katkısı, görsel/işitsel araçlar, seyirci tepkisi.... Yazılı metin ve sahne metni birbirinden ayrılmaz iki parçadır. Tiyatro çevirisi süreci düşünüldüğünde, çevirmenin hem oyun yazarına, hem yönetmene ve oyuncuya sorular sorması ve onlarla birlikte işbirliği yapması gerekmektedir. Ayrıca çeviri edimini, dramatik bir metnin sahnelenişi ve birbirlerine yabancı iki kültürle seyirci kitlesinin karşı karşıya getirilmesi olan bir aktarmayla bütünleştirmek gerekmektedir. (Pavis, 1999:153) Tiyatroda, çevirmen yalnızca dilsel metni bir başka dile çevirmekle kalmaz, sahne sayesinde türdeş olmayan, uzamla ve zamanla birbirlerinden ayrılmış sözceleme durumlarını ve kültürleri birbirleriyle karşı karşıya getirerek iletişim kurar. (Pavis, 1999:154) Çevirmen bu noktada çeşitli sorunlarla karşılaşmaktadır. Düzyazı ve şiirden farklı olarak zamana bağımlı olan oyun metni, konuşmalar ve sahne talimatlarından oluştuğundan biçim sorununun yanı sıra konuşma ritmi sorunu ortaya çıkmaktadır. Konuşma ritmi, söz dizimi ve günlük dil kullanımı sorunlarının tiyatro metinleri gibi konuşmalı metinlere özgü olduğu görülmektedir. Bu noktada çevirmen Susan Bassnett-McGuire'ın da belirttiği gibi çevirmen kaynak ve hedef dil dizgelerinde belli bir bağlama ait toplumsal konum, ton, biçim gibi öğelerin göstereceği belli belirsiz değişikliklere dikkat etmelidir. (Bassnett-McGuire: 33).

Tiyatro metinleri çevirisi yazılı metnin hem içinde hem de çevresinde bulunan birçok etmenin bilincinde olmayı gerektirmektedir. Çeviri sürecinde bazen kaynak metni yakından, neredeyse kelimesi kelimesine takip etmek gereklidir. Bazen de nükte, cinas, küfür, yerel yergi vb. öğelerin çevirileri sırasında olduğu gibi kaynak metnin bir işlevinin ya da içinde yer alan bir dizgenin başka bir işlev ya da dizgeyle

karşılandığı göstergeler arası bir çeviri sürecine başvurmak gereklidir (Bassnet-McGuire: 38). Bassnet Mc-Guire bu noktada çeşitli stratejiler önermektedir:

- 1- *Tiyatro metnini bir yazın yapısı olarak ele almak:*** Çevirmen metni bir yazın yapısı gibi ele alarak konuşmaların ayırıcı özelliklerine dikkat eder. “Özgün metne sadakat düşüncesi”nin hakim olduğu bu durumda ses uyumu kalıplarına ve diğer üstdil özelliklerinden ödün verilmez. Bu, genellikle sahnelemek için değil yayınlanmak amacıyla yapılan çeviriler için geçerlidir.
- 2- *Kaynak dilin ekinel bağlamını çerçeve metin olarak kullanmak:*** Burada hedef dilde gülünç bir çerçeve yaratmak için kaynak dil ekinindeki kalıplaşmış imgelerin kullanılmasıdır. Bu tür çevirinin sonucunda ideolojik kayma yaşanır.
- 3- *“Sahnelenebilirlik” özelliğini çevirmek:*** Sahnelenebilirlik terimiyle amaç dilde akıcı konuşma ritimleri yaratmaktır. Çevirmen, hedef dil oyuncularının fazla zorluk çekmeden söyleyebileceği bir metin üretme çabasıdadır. Kaynak dildeki yöresel söyleyişleri amaç dilde yöresel söyleyişlerle karşılamak, amaç dilde eşdeğer karşılıklar bulmak, kaynak dilin ekinel bağlamına aşırı derecede bağlı bölümleri çıkarmak “sahnelenebilirlik” olgusunun özellikleri olarak görülmektedir.
- 4- *Kaynak dilde koşuk tiyatrosunun değişik seçeneklerle yaratılması:*** Başlıca ölçüt koşuk biçimidir. Tiyatroda koşuk çeviri denemelerinde çoğu zaman kaynak dil metnindeki hareketler iletilenmemiştir.
- 5- *Ortak Çeviri:*** Bassnet-McGuire burada hedef dil metninin oluşturulması sırasında en az iki kişinin işbirliğinden söz etmektedir; anadilleri kaynak ve hedef diller olan iki kişi ya da yapıtı sunacak olan yönetmen ve/veya oyuncularla birlikte çalışan kaynak dili bilen bir kişi olmalıdır. Bu yöntemle çevirmen, tiyatro topluluğu tarafından geliştirilmek üzere temel bir senaryo üreten birine dönüşür. Bir metnin sahnelenebilir olma özelliği metnin metnin

yazılı ve sözlü çeşitlemelerine katılır. Bu yöntemle çeviri sürecinde kaynak ve hedef dil ekinlerindeki farklı tiyatro geleneklerinin, farklı oyunculuk biçimlerinin ortaya koyduğu sorunlar metnin sahnelenmesiyle birlikte ele alınır. (Bassnet-McGuire, 35-36).

2.1 TİYATRO ÇEVİRİSİNİN ÖZGÜL SORUNLARI

Çeviri metin hem kaynak-metne ve kaynak-kültüre hem de hedef metne ve hedef-kültüre aittir. (Pavis, 1999: 154) Çevirmen ve çeviri metin farklı düzeylerde sözceleme gruplarının kavşağında yer almaktadır, bu da kaynak kültür ve hedef kültürün birbirine karışması anlamına gelmektedir. Pavis’ye göre çevirmenin çıkış noktası olan kaynak metnin çok yönlülüğü, hedef dile ve hedef kültüre transfer edilmektedir.

Tiyatro çevirisi diğer çeviriler gibi hermeneutik bir edimdir. Kaynak metnin ne dediğini anlamak için, hedef-dil ve kültürden yola çıkarak sorular sormak ve metni ‘mal edinmek’ gerekir. Oyun çevirisi, kaynak metni yorumlamak, kökeni ve kaynağıyla gösterdiği tüm farkı anlamak için kaynak dildeki metni hedef dile ve kültüre doğru çekmekten oluşan yorumsal bir edimdir. Loren Kruger’e göre çeviri, iki metnin anlamsal eşdeğerliğini arayışı değil, bir kaynak metnin bir hedef metin tarafından özümzenmesidir. Kruger’e göre “Bir çevirinin ‘mal edinilmesi’ için kaynak metnin sözceleme durumunun, çevirmen ve hedef söylemin birbirlerine denk olduğunun kabul edilebilmesine bağlıdır. Çevrilmiş metnin anlamı, özgün metinden geriye kalandan çok çeviri metinde yapılanlardır (Aktaran, Pavis, 1999:155). Patrice Pavis çevrilmiş metnin anlamın oluşumunu aşağıda görüldüğü biçimde formül etmektedir.

Kaynak kültür	Hedef Kültür			
MO	M1	M2	M3	M4
Kaynak metin	metinsel	dramaturjik	sahnesel	alımsal
	somitlaştıırma	somitlaştıırma	somitlaştıırma	somitlaştıırma

Kaynak metin (MO), yazarının seçimlerinin ve dile getirişinin bir bileşkesidir. Bir başka deyişle yazarın gerçekliği yorumlama biçimidir (Pavis, 1999: 156).

Yazılı çevirinin metni (M1), M0'ın (kaynak metin) sanal ve geçmiş sözceleme durumuna, aynı anda da metni M3 (sahnesel somutlaştırma) ve M4'te(alımsal somutlaştırma) alımlayacak olan gelecekteki seyirci kitlesi önündeki sözceleme durumuna bağımlıdır. Çevirinin M1 metni ilk somutlaştırmayı oluşturur. Ardından M2 yani dramaturjik somutlaştırma gelir. Çevirmen hem okurun ve hem de dramaturgun konumundadır, çevrilmesi gereken metnin olasılıkları ve olası yolları arasında seçimini yapar. Pavis'e göre çevirmen önce, metnin aracı olduğu yapıntının dramaturjik analizini yapması gereken bir dramaturgdur. Öykünceyi uygun görünen edimsel mantığa göre kurarak; "sanatsal bütünlük"ü, karakterler dizgesini, edimcilerin içinde hareket ettiği uzam ve zamanı, yazarın ya da çağın metinde görünen ideolojik bakış açısını yeniden kurar. Her karakterin özgül ve bireysel özelliklerini ve tüm söylemleri homojenleştirme eğiliminde olan yazarın parçalar-üstü özelliklerini göz önünde bulundurarak kaynak metnin tutarlılığını sağlayan yankıların, yinelemelerin, yeniden ele alışların, denkliklerin dizgesini ana çizgileriyle ortaya çıkarır. Pavis'in de altını çizdiği gibi tiyatro çevirisi tıpkı diğer yazınsal çeviri türleri gibi basit bir diller arası aktarım işlemi değildir (Pavis, 1999:156-157) ve beraberinde farklı sorunları da taşımaktadır. Edebi ve dilbilimsel öğelerin yanı sıra kültürel, tarihi, sosyo-politik yönler de çeviri sürecinin bir parçası olmaktadır. Yalnızca kelimelerin ve cümlelerin anlamlarını değil aynı zamanda ritm, ton, deyimler, argo vb. yapıları da çevirmekle yükümlüdür çevirmen (Zuber, 1980:92).

Dramaturjik çözümleme ve çeviri sürecinin M2 aşamasında, özellikle öyküncenin tutarlı okunması, metinde yer alan uzamsal-zamansal belirtilerin, sahnesel yönergelerin aktarımının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Pavis'in de belirttiği gibi dramaturjik analiz, metni bugünün seyircisi/okuru için okunabilir kılmak amacıyla metni harekete geçirmektir. Yazara göre metni okunabilir kılmak, aynı zamanda sahnesel (M3) ve algısal (M4) bir somutlaştırmaya hazır ya da uygun kılmaktır. (Pavis, 1999:157).

Dramaturjinin metni (M2), M0'ın çevirisi içinde her zaman okunabilmelidir. Dramaturjik çevirinin metin üzerinde gerçekleştirdiği somutlaştırma (öyküleştirme ve düşünselleştirme) süreci önemlidir, bu bağlamda dramaturjik çeviri zorunlu olarak bir uyarılma ve bir yorum olarak görülmektedir. Pavis'nin de altını çizdiği gibi çevirmen bir dramaturg olarak, metnine (ya da daha sonra sahnelemeye) ek olarak, hedef-seyirci kitlesinin bir durumu ya da bir karakteri anlamak için gereksinim duyacağı bilgileri sağlamalıdır. Yorum fazla uzun ya da anlaşılmasa ise, çevirmen-dramaturg her zaman hedef-seyirci kitlesinin yararına, yönetmenle uyum içinde, çeviri metinde kesintiler yapma olanağına sahiptir, çünkü yönetmen de kendi yorumlarını yapmak için çeşitli sahneleme araçları bulabilir. Vinaver bu konuda görüşlerini şöyle açıklamaktadır: *“Her çeviri özellikle de seyirci kitlesince hemen ve açıkça anlaşılması gereken tiyatro çevirisi bir uyarılma ve yaşadığımız anla özdeşleştirmedir. Bach'ın müziğini böyle dinler, Cervantes ya da Shakespeare'i böyle okuruz. Onların geçmişe ait yapıtlarını güncelleştirir, onları yaşadığımız an ile özdeşleştiririz; bunu yaparken, onların özgün amaçlarından kimilerini ortadan kaldırmış ve yerlerine kendi amaçlarımızı koymuş oluruz. Sürekli uyarlarız”* (Aktaran Pavis, 1999:158).

Sonraki aşama, M3, daha önce M1 ve M2'de çevrilmiş olan metnin sahnede sınanması, sahnesel sözceleme somutlaştırmasıdır. Sözcelemenin M0 ve M1 durumların metinsel ve teatral işaretler arasındaki tüm olasılıkların sunulmasıdır. Pavis, çevirmen çoğu zaman metnin sahnelenmesinden önceki aşamada yer aldığı için bu aşamanın gerçekleşmediğini söylemektedir. Çevirmen kimi zaman, ya

sahneleyen ile birlikte somut olarak çalışabilir ya da yalnızca metnin nasıl sahnelenebileceğini düşleyebilir.

Seyircinin, M3 sahnesel somutlaştırmasını alımlaması ve oyunu izlediğinde özümsemesi gereklidir: Bu son aşama (M4) alımsal somutlaştırma ya da alımsal sözceleme olarak adlandırılmaktadır. Kaynak-metnin amacına ulaştığı bu noktada, seyirci metni kafasında somutlaştırarak, bitmemiş ara çevirilerin sonunda özümser. Pavis'in de altını çizdiği gibi sahne amaçlı çeviri, aynı anda, ama birbirinin ayırımında olmadan, hem bir dramaturjik analiz (M1-M2), hem bir sahneleme (M3) hem de seyirci kitlesine sesleniş (M4) olarak görülmektedir. Sözceleme, çevre kültürün dinleyişi nasıl düzenlediğine, karakterlere ve oyunculara kendilerini nasıl anlattırdığına bağlı olarak değişmektedir.(Pavis, 1999:159)

Kaynak metnin (M0) ve sahnesel somutlaştırmanın metninin (M3) birbirlerine denkliği ya da tartımsal ve prosodik aktarımı çoğu zaman iyi çevirinin vazgeçilmez bir ögesi olarak kabul edilmektedir. Müzikte müziğin esasına dokunmadan bazı çalgılar için ses perdelerinde tonların değiştirilmesi gibi tiyatrodan da metnin hedef dile transpoze edilmesi gereklidir (Nutku, 2009:132). Yalın, iyi konuşma ölçütünden çok daha önemli olan, jestin ve söylemin inandırıcı uygunluğu, yani dil-beden ya da söz beden olarak adlandırılan durumdur. Duyulabilir ya da alımlanabilir metin, seyirci kitlesine ve çevirmenin metnin seyirciler üzerindeki duygusal etkinliğini kestirebilme yeteneğine bağlıdır. (Pavis, 1960:160).

2.2 ÇEVİRİ VE SAHNELEME

Çeviri, M3'teki biçimiyle somut bir sahneleme içindedir. Bu durumda çevrilmiş metin yalnızca sözcelemeleri bağlamında anlaşılabilir olan terimlerinden kurtularak hafifleyebilir. Örneğin “şapkayı masaya bırakmanı istiyorum” sözleri “şunu şuraya koy” diye çevrilerek, gösterimcilerine indirgenmiş olan tümce oyuncunun bir bakışı ya da işaretiyle tamamlanmaktadır. Yalnızca sahnesel olan bir çeviri, bakışın yönünü ve nesneyle ilişkisini belirtmekten oluşmaktadır. Dramatik metnin sahne için çevirisinin bu özelliği, oyuncunun söylenecek metni her türlü

akustik, tonal, jestuel, mimiksel, duruşsal yollarla bütünlemesine ve kipleştirmesine olanak tanımaktadır (Pavis, 1999:161).

Çevirinin sahneleme durumuyla ilgili iki karşıt akım vardır.

- 1- Daniele Sallenave'a göre "çevirmek, ya da sahnelemek, bir metni yorumlamak değildir-ancak aynı dilin sözcüklerini kullanarak yorum yapılabilir: Başka bir dile ya da başka bir anlatım dizgesine aktarmaktır. Tiyatro çevirisinin -ve genel olarak çevirinin- kurallarından biri, hiçbir zaman metnin yorumu gibi görünmemek, metnin gizini korumak için hep geride kalmaktır. Sahne için çeviri yapmak bir sahnelemeyi öncelemek, kestirmek, ya da önermek değil, onu olanaklı kılmak, söyleyen sesleri, şimdiden duymak, davranan bedenleri önceden görmektir" (Aktaran Pavis, 1999:162). J.M. Deprats çeviriyi "metinsel olarak gelecek sahneleme değil, bu sahneleme için bir hazırlık olarak görmektedir: *"Çeviri açık kalmalı, oyuna izin vermeli, ama zorla tek bir oyunu benimsetmemeli. Sahne için çeviri yapmak, metni, gösterilmesi umulan şeye, nasıl oynanacağına, ya da kimin oynayacağına göre bükmek değildir; bir sahnelemeyi öncelemek, kestirmek ya da önermek değil, onu olanaklı kılmaktır"* (Pavis, 1999:162.).

- 2- *"Bir metin özgün ya da çevrilmiş olsun, her zaman için ayrı sahnelemelere elverişli olacak kadar açık kalır; ancak çeviri dolayısıyla yeniden yazılması, çevirmenin zorunlu olarak yaptığı ve her biri birer dramaturjik analiz ve birer sahneleme seçeneği olan seçimler-aynı anda da bir takım kısıtlamalar ve açılmalar getirmektedir.* (Pavis, 1999: 163)"

Susan Bassnet, 1980'li yıllarda tiyatro metninin sahnelemeden ayrılamayacağından ve aralarındaki diyalektik ilişkiden söz etmektedir. Ona göre tiyatro çevirmeninin kaynak dilde eksik olan metni ve bu metnin içinde gizlenen jestuel metni amaç dilde var olacak şekilde jestuel bir metin taşıyan başka bir metne

çevirmek zorundadır (Bassnett, 1991:101). Ancak Bassnett, bu tarz bir çeviri sürecinde çevirmenin masa başında oturup sahnelemeyi düşlemesinin saçma olduğunu belirtmektedir.

“Translating for the Theatre: The Case Against Performability” başlıklı makalesinde Susan Bassnett, sahnelenebilirlik konusunda üç tartışma gündeme getirmektedir. Bunlar ilk olarak sahnelenebilirlik kavramının çevirmenler ve yönetmenler tarafından çeviride uyguladıkları dilbilimsel tercihlerini haklı çıkarmak, ikinci olarak hedef dilde yapılan kısaltma ve eklemeleri haklı çıkarmak ve son olarak da yazılı metin içinde olduğu var sayılan jestuel metni oyuncular için söylenebilir kılmaktır (Bassnett, 1991:101-104). Bassnett “eski moda evrensellik yaklaşımı” çerçevesinde sahnelenebilirlik olgusunun karşısında durmaktadır ve tiyatro metinlerinin kültürlerarası düzeyde sabit bir evrensellik taşıdığı fikrini reddetmektedir.

Bassnett, bu konudaki görüşünü açıklamak için Susan Melrose’un evrensellik konusuna dair iki anlayışını açıklamaktadır(Bassnett, 1991:110). Melrose’a göre jestler evrensel değildir aksine kültür temellidir. Melrose’un “Neo-Platonic” adını verdiği ve bazı araştırmacıların ‘gerçeklik’, ‘içtenlik’, ‘derin anlam’ ve ‘gizli metin’ ve gizli metin olarak tanımladıkları kavramların tek kabul edilmesine de karşı çıkmaktadır. Bu durumda kültürler ilişkili jestlerde evrensellik arayışı söz konusu bile değildir.

Susan Bassnett, sahnelenebilirlik kavramının kökenlerinin naturalist tiyatroya dayandığını ve çevirmenlerin bunu oyun yazarının ve sahneleme metninin ezici üstünlüğünden kaçınmak için kullandığını söylemektedir. Bassnett’a göre naturalist tiyatro, sahneleme metninin önemini ortaya çıkartmakta ve yönetmen ve oyuncuların bu konuyu dikkatle incelemeleri ve yeniden üretmeleri gerektiği fikrini savunmaktadır. Naturalist tiyatro aynı zamanda oyun yazarının öneminin artmasına neden olmuş ve bunun bir sonucu olarak da “sadakat” kavramını ön plana çıkartmıştır (Bassnett, 1991:103). Bassnett’a göre, eğer yazılı metinle çeviri metin arasında sahip - köle ilişkisi kuruluyorsa oyun yazarının etkisi, dilbilimsel çeviri

yapan tiyatro çevirmeni için de önem taşımaktadır (Bassnett, 1991:105). Bassnett'in görüşüne göre sahnelenebilirlik çevirmen için imkansız bir görevdir ve çevirmenin görevi metni dilbilimsel olarak ele almak ve geri kalanını ise tiyatro uygulayıcılarına bırakmaktır (Bassnett, 1991:103-110).

2.3 METİN BEDEN İLİŞKİSİ VE KONUŞMA DİLİ

Tiyatro sahnesinde söylenen metinle, konuşmalara uygun sessel ve bedensel jestler arasındaki uyum, metnin jestle kurduğu özgül bağ olarak görülmektedir. Kaynak oyunun sahnelenmesi ile hedef oyunun sahneye aktarılması sırasında söz-beden'in bir dizgeden diğerine aktarılması da zorunludur. Denk sözcük temsillerinin (sözel gösteren düzeyi) ve kaynak metni "yeterli ve uygun bir biçimde" ifade eden temsillerin (dildeki gösterge düzeyi) bulunması gereklidir. Pavis, söz bedeni jestuel ve sessel tartımı, metnin bir dile ve kültüre özgü ayarlaması olarak tanımlamaktadır. Aynı anda hem söylenen bir edim hem de edim halinde bir sözdür. Bu da Snell Hornby'nin "edimin ve dilin teatral birliğine (Aktaran Pavis, 1999:168) yakın bir kavram olarak görülmektedir. Kaynak metnin, kaynak-oyuna koyuşun, belli bir jestuel ve tartımsal sözcelendirme türünü bir metinle nasıl bağdaştırdığını kavramak gereklidir. Pavis'nin de altını çizdiği gibi dramatik metnin çevirisini yaparken, hedef kültürden ve hedef dilden yola çıkarak kaynak kültürün ve kaynak dilin söz bedenini özümseyebilmek için bu söz beden konusunda görsel ve jestuel bir imge oluşturmak gerekmektedir. (Pavis, 1999: 169) Sahnelenmek amacıyla yazılan oyunun çevirisi yazınsal dil yerine güncel konuşma dilini gerektirmektedir ve güncel konuşma dili hareketlerden soyutlanamaz. Tiyatroda sözcükler tek başına anlamı sağlayamaz ve bu nedenle seyircinin alımlanmasına yardımcı olacak sözcüğün gerektirdiği mimik, jest ve gövdesel görünüm sözün dışında gibi görülmemelidir Sözcükler oyuncunun canlandırmakla görevli olduğu kişinin tavrıyla anlam kazanmaktadır (Nutku: 1978:81).

Çeviri oyun metni bir sahnelemeden bağımsız olarak var olabilir, ancak Pavis'ye göre sahnelemenin tüm göstergeleriyle anlam kazanır, doğrulanır: Oyuncunun oyunu, sahne düzeni, ses etkileri, ışıklandırma vb. Böylece söz beden

sahne gerekliliklerinin işlevi ve yapısı tarafından oluşturulmuş olmaktadır (Pavis, 1999:172).

Özdemir Nutku'ya göre, oyun çevirmeni üzerinde çalıştığı tiyatro yapıtını, o yapıtın kişilerini, durumlarını ve olaylarını düşünsel açıdan çok yaşamsal açıdan hedef kültüre aktarmalıdır. Nutku çeviri metnin a) seyirci tarafından yadırganmaması, b) oyuncunun kişileri canlandırmakta zorluk çekmemesi, 3) oyun dili açısından yönetmeni uğraştırmaması gerektiğinin altını çizmektedir. Ayrıca konunun geçtiği dönem, kişilerin yapıları, içinde bulundukları durum, oyunun genel havası çevirmen tarafından eksiksiz anlaşılmalıdır. (Nutku, 1978:81).

İnsanı ve insan ilişkilerini gösteren tiyatro metinlerinde konuşmaların rolü önemlidir. Konuşmalar, kişilerin yapısını, toplumdaki yerini, ruh halini ve düşünsel eğilimlerini seyirciye iletmede önemli bir etkindir. Bu nedenle konuşma diliyle kişilerin ilişkilerinin doğru tavrını çeviride verilmelidir. Nutku, doğru ve güzel çevrilmiş bir tümcede, tavır ve vurgu açısından yanlış yere konan bir sözcüğün bir sahnenin anlamını bile değiştirebileceğini belirtmektedir. Nutku'ya göre önemli olan bir diğer nokta da çevirmenin sözcüklerin ne amaçla kullanıldığını doğru saptaması gerekliliğidir. Konuşmalar, oyun kişilerinin niteliklerine, içinde yaşadıkları döneme, ortaya çıkan durumlara ve insancıl ilişkilere uygun olarak çevrilmelidir. Özellikle de kendine özgü karakterleri olan kişileri yapısal özelliklerine uygun bir biçimde konuşturmak önemlidir. Her karakterin dil-tavır rengi ve vurgusu farklıdır. (Nutku, 1978:81-84)

2.4 OKUNABİLİRLİK VE SAHNELENEBİLİRLİK

Pek çok akademisyen tiyatro metinleri çevirisi için diğer yazın türleri çevirilerinden farklı yöntemler uygulanması gerektiğini vurgulamaktadır. Tiyatro çevirisinde kullanılan yöntemlerin farklı olmasının sebebi ise okunabilirlik, konuşulabilirlik ve sahnelenebilirlik kavramlarıyla açıklanmaktadır. Konuşulabilirlik ya da sahnelenebilirlik kavramı tiyatro çevirisi alanının sorunsallarından biridir. Jiri Levy, tiyatro dilinin konuşmacı, dinleyici ve konuşulan dilin normlarıyla ilişki

halinde olduğunu vurgulamaktadır. Tiyatro dilini, konuşma dilinin bir üslupla dönüştürülmesi olarak gören Levy'nin, farklı dillere yapılan tiyatro metinleri çevirilerini konuşulabilirlik ve sahnelenebilirlik açısından değerlendirirken göz önüne aldığı noktalar şunlardır: kısa cümleler, nadir kullanılan kelimeler yerine sık kullanılan kelimeler, kelimeler içinde çok sayıda sessiz harfin kullanılmaması. Levy, sahneleme olgusunu tiyatro çevirisinin merkezine almaktadır. Ancak sahnelenebilirlik olgusu teorik olarak tanımlanmadığı için eleştirilmektedir. Susan Bassnett, sahnelenebilirlik olgusunun teorik bir temeli olmadığını ve olsa bile bunun kültürden kültüre, dönemden döneme ve metin türüne göre değişiklik göstereceğini vurgulamaktadır. Konuşulabilirliği kolay telaffuz olarak değerlendiren Pavis, bu noktada çevirmenin basitliğe düşmemesi gerektiğini vurgulamakta ve konuşulabilirlik olgusunun dil ve kültüre özgü hareketlerle de bağlantılı olduğunu söylemektedir (Aaltonen, 2000:42-43).

Tiyatro metinlerinin konuşulabilir olması, basit olması ya da kolay söylenen cümlelerden oluşması anlamına gelmemektedir. Mary-Snell Hornby konuşulabilirlik ve sahnelenebilirlik kavramlarını “sahnelenebilir konuşulabilirlik” olarak adlandırmaktadır ve konuşma ritminin önemini vurgulamaktadır. Oyun karakteri tiyatro sahnesinde anlaşılabilir olmalıdır ve kullandığı dil doğal nefes alma ritmine uygun seçilmelidir. Konuşma biçimlerinin sürekli olarak değiştiğini söyleyen Susan Bassnett-McGuire bu nedenle hedef dildeki tiyatro metinlerinin güncelleştirilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Çevirmenin üzerine düşen iki önemli görev vardır: çevirmen kaynak dili iyi bilmelidir ve oyunun yazıldığı dönem ile ilgili bilgi sahibi olmalıdır, ikinci olarak da hedef dili olduğu kadar hedef sistemdeki sahne gerekliliklerini ve sistemik normları da iyi bilmelidir (Aaltonen, 2000:44) Özdemir Nutku oyun dilini yorum dili olarak tanımlamaktadır. Oyun karakterlerinin konuşmaları yaşadıkları döneme, ortaya çıkan durumlara, sınıfsal farklılıklara uygun olmalıdır (Nutku, 2009:130).

Oyun çevirmeninden beklenenin yalnızca kelimelerin anlamlarını çevirmek değil aynı zamanda konuşulabilen ve sahnelenebilen bir metin üretmek olduğunu söyleyebiliriz. Çevirmen bu süreçte oyunun yönetmeni, oyuncusu ve izleyicisidir.

Ortrun Zuber çevirmenin metninin önce sahnede denenmesi ve provalar sırasında tartışılarak gerekli değişimlerin yapılması gerektiğini söylemektedir. Sonraki sahnelemeler ya da okuyucular için baskının bu sürecin sonunda yapılması gerektiğini belirtmektedir. Çevirmen yazılı metnin sahnelenme aşamasında yapılan tartışmalarda ve çalışmalarda yer almalıdır, kaynak metnin bilincinde olan çevirmen, oyun yazarının amacına sadık kalarak yapılacak olan değişim, uyarlama ve/veya sahne yönlendirmelerini en iyi bilen kişi olarak görülmektedir. Ayrıca metin dilsel ve sanatsal olarak en iyi biçimde çevrilmiş olsa da metnin ve sahnelemenin bütünlüğüne ulaşmak için sahne üzerindeki hareketler önemlidir. Örneğin çevirmen, oyuncunun A noktasından B noktasına gidene kadar söylemesi gereken cümle için hedef dilde en iyi cümleyi bulmuş olabilir, ancak bu cümle çok uzun olabilir ve oyuncu A noktasından B noktasına gidene kadar bu cümleyi bitirmek zorundadır. Bu durumda oyuncu B noktasına ulaştığında sözü bitmeyebilir ve bu da sahne bütünlüğünü bozabilir. Böyle bir sorunla karşılaşıldığında oyuncu ve yönetmen, oyuncunun hareketinin mi yavaşlatılacağına, A ve B noktalarında iki kez mi gidip geleceğine ya da B noktasındaki konuşmasını destekleyecek hareketler mi yapacağına karar vermelidir Zuber bu kararın çevirmenin yardımıyla verilmesinin en uygunu olduğunu söylemektedir (Zuber, 1980:92-94).

2.5 KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİ

Günümüzde toplumların kültürel değerleri çağlar boyunca nesilden nesile gelen birikimleri oluşturmaktadır. Sürekli gelişen bu süreç içinde çevirmen de ulusal kültürler arasında bir taşıyıcı rolü üstlenmektedir. Pavis'ye göre kültür bir toplumun kendisini dünya ile ilişkisi çerçevesinde anlamasını sağlayan bir simgeler dizgesidir. Kültür duygularımızın ve davranışlarımızın, ruh halimizin ve kültürel düzenimizin temsilcisidir. Tiyatro sahnesi söz konusu olduğunda ise kültür ortaya çıkan eserin hemen hemen tüm noktalarını etkilemektedir. Yine Pavis'ye göre kültürlerarası tiyatro kültürler arasındaki alışveriştir (Aaltonen, 2000:11).

Belirli bir zaman dilimi içinde ve belirli bir yerde kendi seyircisi olan bir tiyatro eseri sahnelenmek için seçildiğinde hem çeviri metin hem de sahnelenen oyun

değişimler taşımaktadır. Kaynak metin bir kültürde olması istenen iyi özellikleri taşıyabilir ya da sembolik bir değeri olabilir ve evrensel ölçülerde yerel sorunlara değinebilir. Tiyatro çevirisi süreci, aynı zamanda hedef kültürdeki seyircinin toplumsal söylemi ve teatral estetiği uyumlulaştırma olarak değerlendirilmektedir (Aaaltonen, 2000:11).

Kültürler arası değişimler kaçınılmaz olarak kültürel ve hiyerarşik yapıyla da bağıntılıdır. Bir kültürden seçilen bir unsur kültürlerarası bağlamda tiyatro uygulayıcıları arasında farklı yorumlamalara neden olabilmektedir. Bazı çevreler tiyatro gelenekleri arasında çeviri yoluyla kurulan iletişimin toplumların birbirlerini daha iyi anlamasını sağladığını savunurken bazı çevreler de bu tür iletişimin kültürel, sosyal ve ekonomik dengesizliği daha da belirginleştireceğini savunmaktadır. Birbirinden oldukça farklı olan bu görüşler kültürlerarası tiyatronun kaynak ve hedef kültür ilişkileri çerçevesinde değil birbiriyle alışveriş halinde olan kültürlerin asimetrik durumları çerçevesinde okunması gerektiğini ortaya koymaktadır. (Aaaltonen, 2000:17). Kültürlerarası tiyatro çevirisi yöntemleri konusunda farklı görüşler vardır:

A) Çeviride düşünce oluşturan öğeleri ve felsefi kavramları hedef kültüre uyarlamadan, aralarındaki farkı vurgulayabilir. Böyle olduğu zaman ise hedef kültür tarafından anlaşılamama ya da reddedilme tehlikesi ortaya çıkmaktadır: Kaynak kültür yeniden oluşturulmaya çalışıldığında ise metin tümüyle okunmaz kılınmaktadır. Kaynak kültürün korunması seçildiğinde, metnin seyirci ile olan bağı koparılmış olmaktadır (Pavis, 1999:174). Lawrence Venuti, kaynak metnin yabancı özelliklerinden bir kısmını korumayı tercih ederek hedef dildeki normları zorlayan bu durumu yabancılaştırma olarak adlandırmaktadır. Schleiermacher ise yabancılaştırma kavramını açıklarken iki çeviri yöntemi olduğundan söz etmektedir: “Çevirmen ya yazarı rahat bırakarak okuru ona yaklaştırmalı ya da okuyucu rahat bırakarak yazarı okuyucuya yaklaştırmalıdır.” İki kültür arasındaki çevirmen kaynak metnin dilsel ve kültürel farklılığını koruyarak yabancılaştırmayı sağlayabilir ve bu da ulusların gelişmesine katkı sağlayan bir yöntem olarak görülmektedir. (Venuti, 1995:19-20).

B) Kültürel farklılıkları izleyiciye tanıdık gelen metnin hangi yabancı yerden geldiğinin anlaşılamayacağı ölçüde uyarlayarak, kültürel durumu “standartlaştırarak” kaynak kültürü hedef kültüre uyarlama tercih edilebilir. Pavis’ye göre metni tamamen hedef kültüre uyarlama, kaynak metin ve kaynak kültür karşısında küçümseyici bir tavır taşıyor olabilir (Pavis, 1999:174). Venuti, kaynak kültürü hedef kültüre uyarlayarak kaynak metnin yabancılığını azaltma yöntemini yerelleştirme olarak adlandırmaktadır. Durumu Schleiermacher’ın görüşüne göre değerlendirdiğimizde ise çevirmen farklı olan kültürü hedef kültürle aynı hale getirir, başka bir deyişle yazarı okura yaklaştırır (Venuti, 1995:19).

C) En sık kullanılan üçüncü bir yaklaşım da iki kültür arasında ödün vermeden, iki kültür arasında geçişi sağlayan ve yakınlıkla uzaklığı, tanışıklıkla yabancılığı aynı anda ortaya koyan bir çeviri üretmektir. Kaynak kültürle hedef kültürü tiyatronun olanaklarıyla bu biçimde iletişime sokmak aynı zamanda iletişimin toplumsal işlevinin korunmasıdır (Pavis, 1999:175).

Yukarıda da belirtildiği gibi çevirmen iki kültür arasında aracı rolündedir. Bu noktada çevirmenin hem kaynak dildeki metnin özgünlüğü koruması hem de hedef dilin özelliklerini kullanarak oyunu seyirci tarafından anlaşılabilir kılması gerekmektedir. Günümüzde tiyatro uygulayıcıları genelde oyun çevirmeninin tiyatro dünyasının içinden gelmesi gerekliliğini vurgulamaktadırlar. Seyirciyle sahne üzerinde anlık olarak buluşan tiyatro metni sahnelenmeye başladığı anda bir daha geri dönüş yoktur. Bu nedenle de tiyatro göstergelerinden yalnızca biri olarak kabul gören tiyatro metninin çevirisi sırasında çevirmene büyük görevler düşmektedir. Bunlardan en önemlisi sahnelendiği anda seyirci tarafından anlaşılması gereken tiyatro metninin dilidir. Sahne dili ya da oyun dili diye de adlandırılan metin dilini seçerken çevirmen kaynak kültürün özelliklerini hedef dili kullanarak vermek zorundadır. Bu da hedef dilin özelliklerini kullanan çevirmenin seçimlerinin önemini ortaya çıkarmaktadır. Hem yazarı hem de oyunu özgün dilinde yarattığı etkinin benzerini hedef kültürde yaratmaya çalışan çevirmen zaman zaman yerelleştirme zaman zaman da yabancılaştırma seçeneğini kullanmaktadır. Oyunun yazıldığı dönem, oyun kişileri ve bazen de oyunun sahnelendiği dönem çevirmen seçimlerinde

etkili olmaktadır. Genelde diyaloglardan oluşan tiyatro metinlerinde oyun yazarlarının günlük konuşma kalıplarını oyun karakterlerinin özelliklerine uygun bir biçimde kullanmaktadırlar. Bu noktada çevirmen oyunun ve oyun karakterlerinin analizini yaparak oyunu hedef dile aktarmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi oyun metninin sahneye aktarılması ya da diğer bir deyişle sahnelenebilir olması da önemlidir. Bu noktada çevirmen eğer tiyatro dünyasının içinden gelen biriye sahne gerekliliklerini bildiğinden sahnelenebilir bir metin üretmesi zor olmayacaktır. Ancak çevirmenin tiyatro uygulayıcısı olmaması durumunda bazı sıkıntılar ortaya çıkabilmektedir. Böyle bir durumda da çevirmenin oyun yönetmeni ya da oyuncu/larla çalışması söylenebilir ve sahnelenebilir bir metin ortaya çıkması sağlanabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN TİYATRO METİNLERİ ÇEVİRİSİ

3.1 GÖSTERGEBİLİM

İsviçreli dilbilimci Ferdinand d. Saussure'ün Cenevre Üniversitesi'nde verdiği “Genel Dilbilim” dersi notları ölümünden sonra öğrencileri tarafından derlenerek “Genel Dilbilim Dersleri” başlığı altında yayınlanmıştır. Böylelikle “Yapısalcılık” ve “Göstergebilim”in temelleri atılmıştır.

Dili fikirleri anlatan bir göstergeler sistemi olarak tanımlayan Saussure (1857-1913), dil ve toplum bağlantısını vurgulamaktadır. Çeviriyi ise bir dilin bütününe yani dili kullananların hepsinin belleklerinin incelenmesinden çıkacak ortak bir olgu olarak tanımlamaktadır.

Fransız göstergebilimci Roland Barthes ise göstergebilimi “*tözü ve sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi*” olarak tanımlamaktadır. “*Görüntüler, davranışlar, ezgisel sesler, ayin törenlerinde, protokol kuralları ya da gösterilerdeki o töz karmaşası ve nesneler birer “dil” olmasa da, hiç değilse anlamlama dizgeleridir. Tüm gösterge dizgeleri dille ilişkilidir*” (Barthes, 1989:131). Barthes, görsel tözün verdiği anlamların dilsel bir bildiriyle pekiştiğini ve görsel görüntünün en azından bir bölümünün dil dizgesiyle bağıntı içinde olduğunu söylemektedir.

Yirminci yüzyılda dil ve yazın çalışmalarını büyük ölçüde etkileyen akımların arasında Prag Dilbilim Çevresi ve kurucularından biri olan Roman Jakobson özel bir yere sahiptir. Jakobson her çeşit dilsel bildirişimin altı temel öğrenin birleşimiyle oluştuğunu ortaya koyan bir taslak geliştirmiştir. Buna göre, “***konusan*** (*konusan kişi, verici, gösteren*) –***addresser-dinleyene*** (*dinleyen kişi, alıcı, gönderilen*)-***addressee-belli bir koddan*** (*düzgüden, kurallar bütünü-code- yararlanarak bir bildiri* (*ileti, mesaj*) –***message- gönderir***. Bu karşılıklı ya da tek yönlü bildiri iletimi belli bir ***bağlamda*** (*ortam, dış gerçek*) –***context-*** ve ***bağlantı sağlayan bir kanal*** (*oluk, fiziksel destek*)-***channel-*** aracılığıyla gerçekleşir” (Mehmet Rifat, 1998:37). Seyide Parsa ve

Alev Fatoş Parsa mesajın işaret haline dönüşmesi ve bunlar arasındaki ilişkilerin düzenlenme kurallarının tümünün kod olarak adlandırıldığı düşünüldüğünde insan dillerinin birer kod olarak adlandırılabilirliğini söylemektedirler. (Parsa & Parsa, Göstergebilim 2002 s: 32). Çalışmalarını şiir, destan, halk masalı gibi daha çok sözlü sanatın ses ve anlam özellikleri üzerine yoğunlaştıran Jakobson, konuşmanın anlamını belirleyen tek etkenin ileti olmadığını belirterek bunun yanında kod, ortam, kanal gibi etmenlerin de etkili olduğunu ortaya koymuştur. Dili işlevlerinin çeşitliliği içinde ele alarak yazının dilin diğer işlevleri arasındaki yerini belirlemek ve söz konusu işlevler hakkında bir fikir verebilmek için her dilsel oluşu ve her dilsel iletişimi oluşturan etkenleri gözden geçirmektedir. Bu etkenler bir şemaya yerleştirildiğinde ayrı bir dilsel işlev ortaya çıkmaktadır:

Bağlam-Dış Gerçek İşlev

Coşku İşlevi → Yazın İşlevi → Çağrı İşlevi

İlişki İşlevi

Üstdil İşlevi

Şekil: 1 Sanatsal İletişimin İşlevleri (Rifat, 2. Cilt, 1998:85)

Jakobson'un "On Linguistic Aspect of Translation" başlıklı makalesinde belirttiği gibi dilsel bir göstergenin yorumlanabilmesi için aynı dilin göstergelerine başka bir dile ya da dilsel olmayan simgeler dizgesine çevrilmesine göre üç farklı yol seçeriz:

- "1. Dil içi çeviri ya da açıklama(rewording), dilsel göstergelerin aynı dilin başka göstergeleri aracılığıyla yorumlanması;*
- 2. Dillerarası çeviri ya da gerçek anlamıyla çeviri(translation proper), dilsel göstergelerin başka bir dil aracılığıyla yorumlanmasıdır.*
- 3. Göstergelerarası çeviri ya da dönüştürme(transmutation), dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstergeler aracılığıyla yorumlanmasıdır"* (Jakobson, 2008: 62).

Jakobson'a göre dillerarası çeviri ya da gerçek anlamıyla çeviri iki ya da daha fazla dilin söz konusu olmasıyla gerçekleşir. Bir dilden ötekine çeviri yapılırken bir dildeki verilerin yerine konan, öteki dilin ayrı birimleri değil bütün halindeki

iletileridir. Ona göre çeviri bir tür dolaylı anlatımdır ve çevirmen bir kaynaktan aldığı bir iletiyi yeniden kodlar, yeniden iletir. Çeviri böylece iki farklı kodda eşdeğere sahip iki ileti anlamına gelir (Jakobson, 2008:62). Her bilişsel deneyimin varolan herhangi bir dile çevrilebileceğini ve bu dilde düzenlenebileceğini belirten Jakobson yetersizlik söz konusu olduğunda ise şunları söylemektedir “*terimler aktarmalarla, öyküntülerle, yeni sözcüklerle, anlam kay(dır)malarıyla ve son çözüm olarak dolaşık anlatımla değişikliğe uğratılabilir ve anlam genişlemesi sağlanabilir*” (Jakobson, 2008:63). Tiyatro metinleri söz konusu olduğunda ise kodlanmış olan oyun metni bir kaynaktan çıkarak bir yol aracılığıyla bir hedefe ulaşmaktadır. Oyun metni bir aracı olarak kullanılarak mesajı hedef seyirci kitlesine ulaşmaktadır. Jakobson’un görüşüne göre kodların çözülmesi gösterge dizgesinin ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşmektedir. Her anlam bütünün birbiriyle ve diğer unsurlarla ilişkisinin belirlenmesi gereklidir.

Yazınsal metinler de diğer metin türleri gibi dilsel bir iletişim sağlamaktadır. Akşit Göktürk “Yazınsal İletişim” başlıklı denemesinde her iletişim olgusunun gerçekleşebilmesi için gerekli koşulların yazınsal iletişimde de zorunlu olduğunun altını çizmektedir. Ona göre yazar, iletişimin ilk koşulu olan bir düşüncüyü, duyguyu, iletiyi dile getirecek kişidir. İkinci koşul ise iletinin gönderici ile alıcının paylaştığı bir simgeler dizisine dönüşmesidir. Burada işitsel bir iletiyi görsel bir iletiye dönüştüren simgeler dizisi olan yazın söz konusudur. Göktürk üçüncü koşul olarak iletinin bir iletişim kanalından geçmesini sayar ve yazınsal iletişimde bu kanalın kitap, dergi gibi metni içeren araçlar olduğunu belirtir. İletinin yerini bulmasını, algılanmasını sağlayan dördüncü koşulda da okur yer almaktadır (Göktürk, 1998: 20).

Estetik işlev yazın metinlerini diğer metin türlerinden ayırmaktadır. O.B. Kula ve C. Sakallı yazın bilgisinin tanımını “*söz konusu estetik işlevinden dolayı yazın bilgisi, estetiğin bir alt alanı, diyesi, dilsel iletişimin estetik olanakların bilgisi ya da bilimi*” olarak tanımlamaktadır (Kula & Sakallı, 2005:22). Basım ve yayım aşamalarının ardından okuyucu ile buluşan ve bu andan itibaren bir iletişim aracı olan yazın metinleri göstergebilim açısından incelendiğinde “göstergeler toplamı”

olarak değerlendirilmektedir. Akşit Göktürk ise yazınsal metnin yüzeydeki biçimsel özellikleriyle değil ilettiği anlamlarla yazınsal olma özelliği kazandığının altını çizmektedir: *“Yazınsal metinlerin büyük çoğunluğu, yaşadığımız dünyadaki durumlarla değerleri, gerçek deneysel bilgilerimizle açıklayamayacağımız bir bağlamda, bir kurmaca dünyanın kendine özgü tutarlılığı içinde, yeni ilişkilerde sunar”* (Göktürk, 1998: 45).

1960’lı yıllarda Tadeusz Kowzan, Prag Okulu’nun ortaya koyduğu görüşlerin devamı sayılacak yaklaşımlar geliştirmiştir. Kowzan teatral göstergeler ve gösterge sistemlerini tanımlarken doğal ve yapay göstergeler arasındaki ayrıma işaret etmiştir. Ona göre doğal göstergeler insanın isteği dışında oluşmaktadır. Örneğin ateş hastalığın işaretidir. Yapay göstergeler ise insanın isteğine bağlı olarak başka biriyle iletişim kurmak ya da mesaj iletmek için kullandığı göstergelerdir. Kowzan, tiyatrodaki bu ilişkinin sahneye yansımaları ise *“doğal göstergelerin yapaylaştırılması”* olarak tanımlamaktadır. Doğal göstergeler hayatın içinde yer alsalar dahi tiyatro sahnesinde istemli göstergelere dönüşürler. Gerçek yaşamda bir işlevleri olmasa bile sahnede bunun tersi olabilir.⁹

Kowzan tiyatro göstergelerini onüç gruba ayırmıştır. Bu gösterge sistemleri ise oyuncunun içinde ve dışında bulunan, zaman ve mekana bağlı olan “görsel” ve “işitsel” olmak üzere iki ana gruptan oluşmaktadır:

1. İşitsel göstergeler: oyuncu tarafından belirli bir zaman içinde kullanılan göstergelerdir. Bu işitsel göstergeler sözcük (1. sistem) ve konuşma tonu’dur (2. sistem).
2. Görsel göstergeler: oyuncuya ait hem zaman hem de mekan içinde yer alan göstergelerdir. Bu göstergeler “bedensel anlatım”ı oluşturmaktadırlar. Bu tür görsel göstergeler mimik (3. sistem), jest (4. sistem) ve hareket’tir (5. sistem).

⁹ www.accurapid.com/journal/22theatre.htm (25.03.3009)

3. Görsel göstergeler: oyuncunun dış görünümüyle ilgili göstergelerdir. Oyuncuya ait göstergeler olmalarına rağmen sadece mekan içinde yer alabilirler. Bu göstergeler makyaj (6. sistem), saç şekli (7. sistem), kostümden (8. sistem) oluşmaktadır.

4. Görsel göstergeler: sahnenin görünümüyle ilgili göstergelerdir. Bu tür göstergeler oyuncunun dışında yer alırlar ve hem zaman ve hem de mekan içinde yer alırlar. Bunlar sahne aksesuarları (9. sistem), dekor (10.sistem) ve ışıktır (11. sistem)

5. İşitsel göstergeler: bu göstergeler oyuncunun dışında yer alan ve sadece zaman içinde yer alan göstergelerdir. Müzik (12. sistem), ve ses efektleri (13. sistem) bu tür göstergeleri oluşturmaktadır.¹⁰

Kowzan, oyun metnini sahneleme göstergelerinden yalnızca biri olarak görmektedir. Kowzan'ın sistemine göre görsel ve işitsel göstergeler arasında yalnızca tiyatro metni varlığını sürdürmektedir. Tiyatro metni, aksan, tonlama gibi dil dışı özellikleri barındırmaktadır ve aynı zamanda oyuncuların rollerini canlandırmak için kullandığı sözleri söylerken yapacağı hareketleri belirleyen alt metin olarak görülmektedir.

Sanatı göstergebilimsel olarak ele alanlar bir diğer göstergebilimci de Jan Mukarovsky'dir. Estetik işlev ve bildirişim işlevini tanımlayan Mukarovsky'e göre bir sanat yapıtı "*ruhbilimci estetikçilerin düşünmek istedikleri gibi yaratıcısının zihinsel ya da ruhsal durumuyla ya da o yapıtı algılayıcılarda yaratabileceği olası zihinsel ve ruhsal durumların herhangi biriyle özdeşleştirilemez.....Sanat yapıtı açıktan açığa yaratıcısıyla toplum arasında bir aracılık işlevi görmek üzere konmuştur ortaya. Bundan başka sanat yapıtını dış dünyada temsil eden, tek tek ve tüm insanlar tarafından algılanabilen bir "şey" bir "ürün" vardır her zaman. Bununla birlikte sanat yapıtını böyle bir "ürün"e indirgemek olanaksızdır; çünkü zaman ya da uzam içinde değişikliğe uğrayan ürünün görünüşü ve içyapısı bakımından bütünüyle değişmesi olasılığı vardır*"(Mukarovsky, 1982:147).

¹⁰ a.g.e

Ona göre ürün “*salt bilinçte kendini karşılayan (ve çoğu zaman estetik nesne denen) bir dış nesneyi gösteren bir göstergesel anlam olarak iş görür*” (Mukarovsky, 1982:148). Bu göstergesel anlam, ürünün belli bir toplumdaki bireylerde yarattığı öznel zihinsel durumlarda ortak olan şeyden doğar.

Sanat görüngüsünün gösterge sayılmasını gerektiren nedenler ise şöyledir:

- 1) sanatçı tarafından yaratılan algılanabilir bir gösterge
- 2) toplumsal bilinçte kaydedilmiş bir anlam =/ estetik nesne
- 3) gösterilenle bir bağıntı; toplumsal görüngünün toplam bağlamını gösteren bir bağıntı (Bu bağıntı herhangi bir belirgin varoluşu değil, tersine belli bir ortamdaki toplumsal görüngülerin bilim, felsefe, din, siyaset, ekonomi vb.nin toplam bağlamını gösterir) (Mukarovsky, 1982:149).

Sanat yapıtını ikinci gruba sokan Mukorovsky, aynı zamanda sanat yapıtının bilgi ileten bir gösterge olduğuna da işaret etmektedir. Özellikle temsil edici sanatlar ya da konulu (konu=izlek, içerik) sanatlarda konu yapıtın ilk bakışta bildirişmeyi sağlayan anlamı olarak işlev görür. Ona göre en biçimsel sanat yapıtının bile her bileşeni konudan bağımsız bilgi iletme değeri taşır. Sanat yapıtına özerk ve bilgi iletici olmak üzere iki işlev yüklemektedir. Temsil sanatlarını bunun sebebinin sanat yapıtının belirgin bir gerçeği, belli bir olayı ya da kişiyi anlattığından bilgi iletici gösterge olarak görmektedir. Ancak Mukorovsky’e göre sanat yapıtıyla, gösterilen şey arasındaki bilgi iletici bağıntı, böyle bir şey vurgulanarak belirtildiği zaman bile varoluş açısından değer taşımaz ve sanat yapıtının konusunun belgesel doğruluğu konusunda ortaya hiçbir soru atılamaz (Mukorovsky, 1989:149).

3.2 TİYATRO GÖSTERGEBİLİMİ

1930’lardan sonra tiyatroda göstergebilim oluşturma çabaları başlamıştır. Esen Çamurdan, “Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi” adlı kitabında tiyatro göstergebiliminin doğuşunun, tiyatro olgusunu bir bütün olarak kendi içinde görme ve aynı zamanda dış etkenlerden uzak bir biçimde tiyatroyu kendi içinde inceleme

kaygısından kaynaklandığını söylemektedir. Çamurdan tiyatro göstergebilimini şöyle tanımlamaktadır: “*Seyircilerin ve sahneyi oluşturanların (sanatçılar ve uzmanlar) bir yazılı metni ve/veya sahnedeki oyunu biçimlendirme ve anlamlandırma sürecini incelemeyi, çözümlemeyi amaçlayan yöntem*”. (Çamurdan, 1996:37). Arka arkaya sıralanmış göstergelerin iç içe geçtiği ve birbirini tamamladığı hareketli bir resim gibi değerlendirilebilecek olan tiyatrodaki göstergebilim bu göstergelerin nasıl seçilmesi gerektiğini ve birbirleriyle ne tür etkileşim içinde olmaları gerektiğini araştırmaktadır.

Sahne bir göstergeler bütünü olarak ele alınırken sahneye koyma da göstergeye dönüştürme eylemi olarak değerlendirilmektedir. Sahnelenmek ve seyirciye ulaşmak amacıyla yazılan tiyatro metinlerinin sahnelenmesinde tüm göstergelerin belirlenmesi gereklidir. Kendi dışında bir şey belirten her öge gösterge sayıldığına göre gösterge temelde bir gösteren ile gösterileni kapsamalıdır. Esen Çamurdan tiyatro göstergesinin formülünü şu şekilde açıklamaktadır:

Gösterge= Gösteren (imge/görüntü) + Gösterilen (Kavram / Anlam)
(Çamurdan, 1996:39).

Patrice Pavis “gösteren”in nesne, renk, biçim, ışık, mimik, hareket gibi sahnede kullanılan her şeyi kapsadığını “gösterilen”in ise gösterene yüklenen anlam yani oyunun / gösterinin kendisi olduğunu belirtmektedir (Aktaran E. Çamurdan, 1996: 39). Hem kendi başlarına var olan hem de oyundaki eylemle ilişki halinde olan tiyatro göstergeleri, sahne üzerindeki bütün içinde tek başlarına değil bağlı bulundukları bütüne göre anlam kazanmaktadırlar (Çamurdan, 1996: 40).

Bir göstergenin gerçek dünyada ya da imgesel, düşsel dünyada ilettiği şey, varlık, yer, kaynak ise gönderge olarak tanımlanmaktadır. Esen Çamurdan bu tanımlamayı tiyatroya şu şekilde uyarlamaktadır: “*Sahnedeki bir göstergenin, başka bir dünyada, gerçekte var olan veya imgesel, düşsel bir dünyada bulunan bir nesne ya da varlığa, yere gönderme yapması, bağlantı kurması*” (Çamurdan, 1996: 41). Peirce, belirti, görüntüsel gösterge (ikon) ve simge olarak üç göndergesel

gösterge saptamıştır. Esen Çamurdan'ın da altını çizdiği gibi belirti, göndergeyle yakınlık ilişkisi içinde olan, gözükmeyen ama varlığını hissettiren şeydir (ateş-duman ilişkisi). Görüntüsel gösterge, göndergeyle birebir ve nedenli bir ilişki içindedir. Simge söz konusu olduğunda ise göndergeyle toplumsal uzlaşıya dayalı ortak bir dil bir 'yasa' uyarınca bağ kurar (Avrupa'da yasın simgesi olan siyahın Asya'da aynı anlamı taşımaması) (Çamurdan, 1996:42).

3.3 TİYATRO METİNLERİNİN GÖSTERGEBİLİM VE TİYATRO GÖSTERBİLİMİ İÇİNDEKİ YERİ

Martin Esslin, "Dram Sanatının Alanı" adlı eserinde bir dramatik gösterinin birinci anlam aşamasını ortaya çıkaran farklı öğeleri sistemleştirerek şöyle bir çizelge oluşturmaktadır:

Tüm Dramatik Medyalar İçin Geçerli Olan Gösterge Sistemleri

1. OYUN DIŞINDA KALAN ÇERÇEVELEME SİSTEMLERİ

- a) Mimari çatı ve çevrenin albenisi
- b) Başlık, jenerik, önpazarlama
- c) Prolog, başlık sekansı, epilog vb.

2. OYUNCUNUN EMRİNDEKİ GÖSTERGE SİSTEMLERİ

- a) Kişilik, "rol dağılımı" dengesi
- b) Metnin aktarılması
- c) Yüz ifadesi
- d) Jest, gövde dili
- e) Mekan içinde hareket
- f) Makyaj, saç stili
- g) Giysi

3. GÖRSEL GÖSTERGE SİSTEMLERİ

- a) Asal mekansal uyum
- b) Yörenin görsel gösterimi

- c) Renk tasarımı
- d) Aksesuarlar
- e) Işıklama

4. METİN

- a) Sözcüklerin asal sözlük, yapı, ilişkili anlamları
- b) Üslup-süslü/yalın, düzyazı/koşuk vb.
- c) Karakterlerin bireyselleştirilmesi
- d) Yapının tamamı-tartım-zamanlama
- e) Aksiyon olarak metin-alt metin

5. İŞİTSEL GÖSTERGE SİSTEMLERİ

- a) Müzik
- b) Ses efektleri (Esslin, 1996:84).

Bir tiyatro gösterisinde seyirciyle olan anlık paylaşımın ardından geriye yalnızca yazılı metin kalmaktadır. Basılı bir oyun metni uzun yıllar boyunca korunabilir, okunabilir ve sahnelenebilir. Pek çok eleştirmen ve bilim adamı, tiyatro gösterisinin sürekli olarak gelecek kuşaklara kalan parçasının genellikle yazılı metin olmasından dolayı dram sanatının temeli olarak yazılı metni görmektedir (Esslin, 1996: 65). Roman Ingarden, bir oyunu oyuncular tarafından konuşulan metni kapsayan Asal Metin / Haupttext ve sahne açıklamalarını kapsayan Altmetin/ Neben text olarak ikiye ayırmaktadır. Buna göre Asal Metin anlam üretici olarak bir gösteri metninin seyircilere yönelik olan parçasıyken alt metin de diğer sözel olmayan gösterge sistemleri içinde yer almaktadır (Esslin, 1996:66). Modern tiyatrodaki yönetmen, tasarımcı ve oyuncular özgün alt metin oluşturma peşindedirler.

Martin Esslin, dramatik yapıtın metninin çok sayıda anlam içeren ögeyi içerdiğinin altını çizmektedir: “Sözcüklerin her birinin asal sözlük anlamı vardır; bunların sözdizimsel anlamı, ‘gerçek’ yaşamın koşullarına ilişkin anlamları (örneğin politik bir oyunda bir toplumsal durum üzerine yorumu hedefleyen anlam gibi), kısacası günlük yaşamda konuşmanın ilettiği tüm anlamlar bu sözcüklerde”

(Esslin, 1996:67) . Oyunda metindeki üslubun anlam üreten öğeleri şu şekilde belirtilmektedir: metin koşuk ya da düzyazı olabilir ya da her ikisinin karışımı olabilir ya da metnin üslubu üst ya da alt düzeyde dil kullanımını hedefleyebilir. Sözcükler her karakterin kişisel konuşma dokusunu ve sözlüğünü, yöresel şivesini ya da mesleki argosunu vb. vererek *karakterleri bireyselleştirme* işlevini de görürler. Tiyatro sahnesinde diyaloglar hem gerçek anlamı iletir hem de sözcükleri kullanan karakter hakkında bilgi verir. Martin Esslin'in Ingarden'den alıntılanarak belirttiği gibi “*dram sanatı kendi dünyasını 1) görsellik ve diğer araçlarla gösterilen olaylarla 2) hem sözel hem görsel olarak gösterilen öğelerle yalnızca sözel olarak gösterilen olaylarla, örneğin aksiyonun geçtiği zaman ve mekan dışındaki olayların aktarılması ile yansıtır*” (Esslin, 1996:69).

Tiyatroda metin ve sahneleme arasındaki ayrıma dikkat çeken göstergebilimcilerden biri de Anne Ubersfeld'dir. Ubersfeld tiyatro metnini ve sahnelemeyi birbirinden ayrılmaz bir parça olarak görmekte ve yazılı metnin tamamlanması gereken bir metin olduğunu söylemektedir. Yazılı metni ve sahnelemeyi birbirinden ayırmayan Ubersfeld, yazılı metin (T) ve performans (P) ve yazılı metinle performansın arasında dengeyi sağlayan bir metnin (T1) varlığından söz etmektedir: $T + T1 = P$. Burada T1 ya da alt metin, oyun metninde yer alan boşlukları doldurur. Ubersfeld yazılı metnin sınırları içinde alt metnin varlığından söz etmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi her dil bir dünya görüşünü her görüş de kendine özgü bir dünyayı belirtmektedir. Anlam yalnızca dilsel olarak bulunmaz aynı zamanda hareketler, davranışlar, işaretler ve semboller de anlamın oluşmasında etkilidir. Bu bağlamda çevirmen her kültürün kendine özgü ayırd edici göstergesel özelliklerinin (gösterge tarzı, söyleyiş tarzı, davranış tarzı vb.) mesaj iletmedeki rolünün farkında olması gerekmektedir. Diğer bir deyişle çevirmenin hem iki dilli hem de iki kültürlü olması gerektiğini söyleyebiliriz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AMERİKAN TİYATROSU VE ARTHUR MİLLER

4.1 II. DÜNYA SAVAŞI'NIN TİYATRO ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

II. Dünya Savaşı'nın sanatın birçok alanında olduğu gibi tiyatro dünyasında da etkili olmuştur. Bu yıllarda tiyatronun gelişiminde bir duraklama yaşansa da savaşa katılan tüm Avrupa ve Asya ülkelerinde tiyatrolar çalışmalarını sürdürmüştür. Savaş sonunda ise savaşın acılarının silinmesi, ekonomik durumun düzelmesiyle birlikte tiyatro çalışmaları da büyük bir gelişme göstermektedir. Çeşitli yönlerden tiyatroya giren, yeni anlatım yolları deneyen yazarların II. Dünya Savaşı sonrasında tiyatronun gelişimini hızlandırdığı görülmektedir. Örneğin İngiltere ve Amerika'da devlet ödeneği ile tiyatro kurulması gündeme gelmiş, Sovyet Rusya'da Stalin'in ölümünden sonra aralanan demir perdeden kültür alışverişi başlamış, yeni kurulan Çin Halk Cumhuriyeti yeni bir tiyatro türü geliştirme çalışmaları yapmıştır. (Nutku, 1985:215).

II. Dünya Savaşı sırasında Eugene O'Neill gibi Amerika'nın edebiyat dünyasında tanınmış yazarları dışında yeni isimlerin pek gündeme gelmediği belirtilmektedir. Bu dönemde yapıtlar ortaya koyan genç yazarların isimleri duyulmamış ve yazarlar daha çok ticari anlamda işler yapmışlardır. Oynanan yeni oyunlarda da O'Neill'in etkisi görülürken yazarların toplum düzenine karşı daha sert ve kızgın çıkışları olmuştur. Ancak bu çoğu karamsar ve umutsuz olan çıkışlar tiyatro dünyasında önemli değişiklikler yapmamıştır. Savaş sonrasında ise Amerika'da tiyatro alanında büyük değişimler görülmektedir (Nutku:1985:216).

4.2 ARTHUR MİLLER VE OYUNLARI

Arthur Asher Miller, 17 Ekim 1915 yılında NewYork'da doğmuştur. 1932 yılında Abraham Lincoln Yüksek Okulu'nu bitiren Miller, 1934'te Michigan Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'ne başlamıştır. Miller, 1936 yılında yazdığı ve Avery Hopwood ödülü kazanan *No Villain* adlı oyunla yazarlık mesleğine adım

atmıştır. 1937 yılında “*They Too Arise*” Theatre Guild En İyi Yeni Oyunlar Ödülü’nü kazanmış ve yine aynı eseri 1938 yılında “*The Grass Still Grows*” adıyla New York’da sahnelenmiştir. Miller 1936 yılından 2004 yılında yazdığı “*Finish The Picture*” adlı son oyununa kadar çeşitli ödüller kazanmıştır (Beşe, 2007:18).

Yazarın ilk dönem yapıtları “*Situation Normal*” (1949), “*The Man Who Had All the Luck*” (1944) ve “*All My Sons*” (1947) olarak sayılabilir. Miller’ın uluslararası arenada tanınmasını sağlayan “*Death of A Salesman*” (1949)’dir. “*The Crucible*” (1953), 1955 yılında sahnelenen “*A View From the Bridge*” ve “*A Memory of Two Mondays*” adlı oyunları da yazarı yirminci yüzyılın en iyi yazarları arasına yerleştirmiştir. 1956-1961 yılları arasında bir durgunluk dönemi yaşayan Miller bu dönemde yalnızca “*The Misfits*” adlı film senaryosunu yazmıştır. “*After The Fall*” ve “*Incident at Vichy*” adlı oyunları ile yeniden üretmeye başlayan Arthur Miller’ın diğer oyunları arasında, “*Fame*”, “*The Reason Why*” (1970), “*The Creation of the World and the Other Business*” (1972), “*In The Country*”, “*The Archbishop’s Ceiling*” (1977), “*The American Clock*” (1980) yer almaktadır. 1980’li yıllardan başlayarak oyunları radyo, televizyon ve Hollywood’da sahnelenmeye başlayan Miller, 2004 yılında “*Finish The Picture*” adlı oyunla yazarlık kariyerini bitirmiştir. Yazarın son dönem oyunları arasında tek perdelik oyunları “*Elegy for a Lady*” ve “*So kind of Love Story*” (1982), monolog biçiminde yazdığı “*I Think About a Great Deal*” (1986), “*The Last Yankee*” ve “*The Ride Down Mt. Morgan*” (1991), “*Broken Glass*” (1994) ve “*Mr. Peter’s Connection*” (1998) sayılabilir (Beşe, 2007:18).¹¹

Miller’ı dünyaca üne kavuşturan, 1949 yılında Elia Kazan tarafından sahnelenen “*Satıcı’nın Ölümü*” (Death of a Salesman) adlı oyunu olmuştur. 742 kez sahnelenen oyun Tiyatro Eleştirmenleri ve Pulitzer Ödülleri’ni almıştır. “*Satıcının Ölümü*” Amerika’da ilk sahnelenişinden bir yıl sonra Orhan Burian tarafından Türkçe’ye çevrilmiş ve Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Arthur Miller,

¹¹ Yazar Tiyatro oyunlarının yanı sıra yayınladığı romanı *Focus* (1945), kısa öyküler *I Don’t Need You Anymore* (1967), otobiyografisi *Timebends: A Life* ve novella türü *Homely Girl*, tiyatro eleştirileri *Arthur Miller’s Collected Plays* (1957) ile de dikkatleri çekmiştir. Ayrıca radyo tiyatrosu ve adaptasyon oyunları, Hollywood için film senaryoları, politik yazıları ve kısa öyküleriyle de yazarlık kariyerini pekiştirmiştir.(Beşe, 2007:19)

Türk tiyatro seyircisinin tanıdığı bir yazardır. “Satıcının Ölümü/Death of A Salesman” (çev. Orhan Burian), “Cadı Kazanı/The Crucible” (çev: Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol), “Bedel/The Price” (Nüvit Özdoğru), “Köprüden Görünüş/ A View from the Bridge”(çev. Galip Kardam), “Bütün Oğullarım/All My Sons” (çev. Ülkü Tamer ve Aykut Tamer) adlı oyunları Devlet Tiyatroları’nda farklı şehirler ve zamanlarda birçok kez sahnelenmiştir (Şener, 1982:10).

4.3 ARTHUR MİLLER’IN TİYATRO ANLAYIŞI

Amerika’da, 1929 yılında yaşanan ekonomik kriz, 1940’larda yapılan II. Dünya Savaşı hazırlıkları, 1950 ve 60’ların politik kargaşası yazarların bakış açısını etkilemiştir. 1930’lu yıllarda Amerikan Tiyatrosu’nda toplumsal ve politik olaylar ayrıntılı bir şekilde tartışılmış ve değerlendirilmiştir (Beşe, 2007:23). Arthur Miller, 1930’lu yıllarda yaşanan ve Büyük Buhran olarak adlandırılan bir dönemde yazarlık mesleğine başlamıştır.

Çağdaş Amerikan Tiyatrosu’nun en büyük yazarlarından biri olan Arthur Miller, Amerikan Tiyatrosu’nda Clifford Odets’in öncülüğünü yaptığı, bireysel ve toplumsal sorunların birbirine bağlı olarak ele alındığı ‘toplumsal dram’ yaklaşımının ustalarından sayılmaktadır. Sevdâ Şener’in de altını çizdiği gibi Miller’a göre toplumsal dram, toplum ilişkilerini incelemenin yanı sıra insanın gereksinimlerini ortaya çıkaran ve bu gereksinimleri toplumsal bağlam içinde ortaya koyan dramdır. Miller, kişinin özel gerçeği ile toplumsal gerçek arasında bağlantı kurarak toplumsal sorunlara eğilmiştir. Antik Yunan tragedyası ile çağdaş gerçekçi dram arasında bir karşılaştırma yoluna giden Miller, Antik Yunan tragedyasında toplum ile bütünleşmiş insanın ele alınışına karşın, çağdaş Amerikan dramında topluma yabancılaşmış bireyin ele alındığını göstermektedir. Antik Yunan tragedyasında insan yalnızca özel bir kişi değil aynı zamanda insanlığı simgeleyen bireydir. Toplumu ile bütünleşmiş insanın tragedyası dile getirilirken kahraman, korkuları, inançları, umutları, sorumluluk bilinci ile ahlak değerlerin, siyasal ilgileri ile kent halkının temsilcisi olmaktadır (Şener, 1982: 10). Toplumdan kopmuş, düş kırıklığına uğramış, toplumun değer yargıları ile çelişen ve içine kapanan insanın dramına

eğilen Amerikan tiyatrosunda insan kaderine meydan okuyan trajik bir kahraman olarak değil bir kurban olarak ele alınmaktadır. Makinenin gücü karşısında önemini yitiren insan aynı zamanda manevi gücünü de yitirmektedir ve artık çağdaş toplumda baskın olan ahlaki değerler değil, meta ile ilgili değerlerdir, insan ve insana ilişkin değerler giderek yok olmaktadır. Her yönü ile gücünü yitiren insan kaderine ve de bir başka anlamda yeni egemen değerlere ne kadar baş kaldırırsa kaldırsın, artık o özlenen trajik etkiyi yaratamamaktadır (Şener, 1982:11). Bu noktada, Arthur Miller'ın, Amerikan dramında hep bu güçsüzlüğün ve umutsuzluğun dile getirilmesine karşı çıktığını söyleyebiliriz, asıl olan insanı trajik boyutuyla ele almaktır ve bu yazarlık görevidir. Ona göre insanın insan olma, toplumun bir üyesi olma gereksinimini dile getiren oyunlar yazılmalıdır ve çağdaş toplumsal tragedyanın kahramanı, tıpkı eski Yunan'da olduğu gibi toplumu ile bütünleşmiş, onun doğal bir üyesi olmuş birey olmalıdır.¹²

Şener, Miller'ın oyunlarının ortak noktasının insanın toplum içinde onurlu bir yaşam savaşı vermesi ve bu uğurda ölümü göze alması olduğunu belirtmektedir ve endüstrileşen ülkelerde görülen değerler karmaşası sonucu ortaya çıkan iç huzursuzlukları ele alırken insanın dramının piyasa değerlerine karşı açtığı savaşta ortaya çıkmaktadır. Savaş sonrası Amerikan toplumuna olduğu kadar, Amerikan tiyatrosuna da sorumluluk duygusunu aşılama çalışan Miller'a göre Amerikan toplumu, toplumsal, siyasal ve ekonomik bilinçten yoksundur. Bu noktada Miller, yabancılaşmış Amerikan insanının çekişmelerini yoz ve saptırılmış yorumlardan kurtararak, gerçekleri göstermeye yönelmiştir. Ona göre birey öncelikle kendisiyle hesaplaşmalıdır, ancak bu yolla yaşadığı yanlışlıkları giderecek ve kendi tragedyasını oluşturacak ve oluşan bu tragedya ile insanlığını yeniden elde edecek, verdiği savaşla sarsılmaz bir iradeye sahip olduğunu, olanak ve olanaksızlık arasında bir denge kurulabildiğini görecektir. Böylece insan mükemmelliğe inanışıyla kendisine bir çıkış yolu bulabileceğini anlama olanağını yakalayacaktır. Bu anlayışla Amerikan orta sınıf insanı ile tragedya arasında bağlantı kuran Miller, toplumun değer yargılarındaki çelişki nedeniyle hata yapan ve bunalıma düşen bireyin ruhsal durumunu oldukça iyi gözlemlemiştir. Bugünün tragedyasını getirmek isteyen

¹² Kerim Dündar "Amerikan Tiyatrosunda Arthur Miller'ın Satıcın Ölümü"
<http://www.tiyatroonline.com/yinceleme5.htm> (01.01.2010)

Miller, küçük adamın acısını, trajik yanını toplumsal koşullar içinde incelemektedir. Tragedyanın insanın kendi kendini adil bir yolda değerlendirmeye zorlamasındaki sonuçtan doğduğunu düşünen yazara göre klasik tragedyada izlenen, trajik kahramanın yüksek rütbeli oluşu ve soylu niteliği, 'tragedyanın dış biçimine bağlı kalmaktır'. Tragedyanın özünün, rütbeleri, unvanları ortadan kaldırdıktan sonra ortaya çıkan insanla bu insanın belli toplum düzenleriyle olan ilişkisiyle belirlenmektedir. Trajik öz ise birtakım soyut ya da metafizik değerlerin bulunması değil insanın yaşadığı düzen içinde kendini yaratmasını ve tanıtmasını gerektiren bir zorunluluktur¹³.

Bu bağlamda da Miller'ın "*Bütün Oğullarım*", "*Satıcının Ölümü*", "*Cadı Kazanı*", *Köprü'den Görünüş* gibi oyunları insan onurunu koruma sorununu ele aldığını söyleyebiliriz. Oyunlarında toplumun değer yargıları yüzünden hata yapan ve bunalıma düşen insanı konu eden Miller, düş kırıklığına uğramış kişinin iç çatışmasını kendi ile hesaplaşmasını ustalıkla yansıtmaktadır. Böylece seyirci, tanıdığı, inandığı, hatta kendi hayatıyla özdeşleştirdiği bireysel dram ile kendi toplumunun sorunlarına yönelir ve kendi toplumunun benzer bunalımlarını sahnede görmüş olur (Şener, 1982:14).

Bireysel bunalımın toplumsal boyutta incelendiği başarılı bir oyun olan *Satıcının Ölümü*'nde Willy Loman'ın kişisel dramı, toplumun değer yargılarındaki karmaşaya, yanlış başarı anlayışına, piyasa değer yargılarındaki karmaşaya, yanlış başarı anlayışına ve yanlış piyasa değer yargılarının insanı koşullandırmasına dikkat çekilmektedir.(Şener, 1982:14) Miller'ın babasının işyerinde çalışırken tanıdığı bir satıcıdan ilham alarak yazdığı oyunun ilk adı, her şey satıcı karakterinin kafasının içinde olup bittiği için "*The Inside of His Head*"dir. II. Dünya Savaşı sonrasında modern Amerikalının yeni mesleği olan satıcılık mesleği kapitalist toplumdaki sorunlarıyla bir oyunda ölümsüzleşmiştir ve Willy Loman da "modern dünyadaki sıradan insanın trajedi karakteri" olmuştur (Uslu, 2001: 293).

¹³ Kerim Dünder "Amerikan Tiyatrosunda Arthur Miller'ın Satıcının Ölümü"...<http://www.tiyatroonline.com/yinceleme5htm> (01.01.2010)

“*Satıcının Ölümü*” adlı oyunda Willy Loman adlı karakterin yaşam öyküsü bütünüyle bir aile ilişkisi içinde ele alınmaktadır. Oğullarını Amerikan toplumuna faydalı bir şekilde yetiştirmek isteyen ve onlara bu dünya içinde onurlu bir yer yapmak isteyen Willy Loman oğullarıyla büyük çekişmeler yaşar. Ancak bu beklentileri ve durum umduğu gibi gelişmez. İyi bir satıcı olduğunu düşünen Loman düş kırıklığına uğrar ve iyi bir satıcı olmadığı yüzüne vurulur. Üstelik oğulları da istediği gibi yetişmemiştir. Bütün koşulları yerine getirdiğini düşünen Loman hatanın nerede olduğunu aramaya başlar. Yaşadığı suçluluk duygusuyla ruhsal bir bunalıma girer. Özlemleri, düşleri gerçek yaşama karışırken kendisini küçülten hiçe sayan topluma karşı son bir çıkış yapmak ister; bir işe yaradığını kanıtlamayabilmek için kendini yok etmekten başka bir çıkış yolu olmadığını görür ve intihar eder. Ancak ölümünden sonra sigorta parası ailesine verilmez, ölümünün bir intihar olduğu anlaşılır (Şener, 1982:15). Bireyin ruhsal bunalımından yola çıkarak toplumun önemli bir sorunsalına dikkat çekilen bu oyunda yazar Amerikan toplumunun yüzeysel başarıya verdiği önemi eleştirirken toplumda sağlam ahlak değerlerinin yaşadığına inandığını da belirtmektedir (Şener, 1982:15).

4.4 ARTHUR MİLLER’IN OYUNLARINDA GERÇEKÇİLİK VE TRAGEDYA ÖĞELERİ

Gerçekçilik akımı 18. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’ya hakim olan Coşkuculuk (Romanticism) akımına bir tepki olarak çıkmıştır. Olguların, ayrıntılı belgelerin ve kanıtların yansıtıldığı gerçekçilik akımı yaşamda katı maddi ve somut açıklamalardan yana olmaktadır. Günlük yaşamı ve çağdaş olanın konu edildiği gerçekçilik akımında sıradan karakterlerin yaşamları konu edilmektedir ve daha çok düzyazı, roman alanlarında karşımıza çıkmaktadır (Uslu, 2001:229).

Tiyatroda gerçekçilik akımını yansıtan oyunlar 19. yüzyılda siyasal ve endüstriyel devrimlerin sonunda orta sınıfın yükselmesiyle birlikte görülmeye başlamıştır. Oyun karakterleri sıradan insanlara dönüşmüş ve oyunlarda gündelik yaşam dili kullanılmıştır. Oyuncuların sahnede seyirciye yönelik ağır ve şiirsel dili

basitleşmiş, olay dizilerinin karmaşıklığı yerini sıradan insanın başına gelen olaylara bırakmıştır (Uslu, 2001:230).

Gerçekçilik akımı Arthur Miller'ın oyunlarında belirgin bir şekilde kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Karakterler, acıları ve sevinçleriyle gündelik yaşamın içinden alınmıştır. Oyundaki sahne direktifleri ve sahne tasarımı ise yer, dekor ve kostümler karakterlerin hangi kesimden, sınıftan, cinsiyetten ve özelliklerden geldiğini gösteren ipuçları yansıtmaktadır. Yaşanan olaylar ve olay örgüleri yaşamın istenmeyen, sevilmeyen ve çirkin yönlerini yansıtırken karakter gündelik yaşamdan alınmış bir dil kullanılmaktadır (Uslu, 2001: 238-239).

Miller, rüya alemine ve düşsel fantezilere benzer sahnelerin yanı sıra gündelik yaşamı yansıtan öğeleri de oyunlarında kullanmıştır. Uslu, buna örnek olarak "Satıcının Ölümü" oyununda satıcının giderek kötüleşen ekonomik ve ruhsal durumunun boyutlarının sahnede tamir edilmeyi bekleyen bir buzdolabı ya da patronun odasındaki teypile daha da gerçek yaşama benzer bir görüntü içinde verildiğini ve böylece zorluğun boyutlarının yansıtıldığını belirtmektedir (Uslu, 2001:245).

Yazarın gerçekçiliği açık ve kesin bir kesin şekilde yansıttığı oyunlarında güçlü bir toplumsal duygu ele alınmaktadır. Miller'ın dünyası erkeksi sanayileşmiş Kuzeyli izlerini taşımaktadır. Ancak Uslu, Miller'ın gerçekçilik öğelerine sıkı sıkıya bağlı kalmadığını ve sık sık geriye dönüş sahneleriyle karakterin geçmişini de sahneye taşıdığını söylemektedir (Uslu, 2001:246).

II. Dünya Savaşı sonrasında yazarı olarak tanınan Miller, yaşanan ekonomik buhrandan etkilenmiş ve kapitalizmin etkilerinden korkmuştur. Bu düşüncelerini Ibsen ve Shaw'un toplumsal nedenselliğin önemi düşüncesiyle tamamlayan Miller'ın oyunlarında ahlakçılık da kendisini göstermektedir (Uslu, 2001:287).

Oyunlarının pek çoğunda Amerikan kapitalizmini yansıtan Miller, kapitalizmin insanı yıpratıcı, güzel değerleri yok eden, insanı kendisine ve çevresine

yabancılaştıran, yalnızca paraya ve çıkara dayalı yüzünü eleştiren bir tavır sergilemektedir (Uslu, 2001: 313).

Modern insanın tragedyasını yansıtmak isteyen Miller, krallar ve krallıklarla ilgili olayları anlatan antik tragedyanın zaman aşımına uğradığını ve modern dünyada krallar kadar yüksek konuma sahip insanların trajedi konusu olabileceğini iddia etmektedir. Miller'ın trajedileri Antik Yunan trajedilerinin 20. yüzyıla uyarlanması olarak değerlendirilmektedir. Uslu, Miller'ın modern tragedyasının özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

- a. modern tragedya karşılıklı seri iletişimi sağlayan diyaloglarla ilerleyen düzyazı biçimindedir.
- b. Tıpkı Antik Yunan tragedyelerinde olduğu ana karakter bulunduğu yüksek konumdan ansızın düşerek trajik sona ulaşmaktadır ve oyunun sonunda katharsis etkisi yaratılmaktadır.
- c. Antik Yunan tragedyasında karakterin başına gelen felaketler kişisel hataları yüzündendir, ancak modern trajedide ise toplum karşısında zavallı olan kahraman mücadeleyi baştan kaybetmektedir ve bütün samimiyetiyle savaşmasına rağmen yine de acıyla karşılaşmaktadır.
- d. Sözcüklere dökülmemiş örtük anlamlar içermektedir.
- e. Antik Yunan tragedyasından farklı olarak sahnede ışık, renk ve biçim etkili olarak kullanılmaktadır.
- f. Antik Yunan tragedyasında krallar gibi önemli kişiler yaşamlarının doruğunda kaderlerinin kötü gitmesi sonucu hüsrana uğramaktadır ve bu durum o kişinin yaşadığı tüm ülkeyi etkilemektedir. Ancak Miller'ın modern trajedilerinde kahraman sıradan bir insandır ve bu kahramanın acı sonu aslında kimseyi etkilememektedir. Uslu, Miller'ın kahramanının

asında bir karşı kahraman (anti-hero) olduğunu söylemektedir, çünkü kahramanın savaşı kapitalist düzenin ölçülerine ayak uydurmak ve her Amerikalının istediği Amerikan düşünüyü elde etmektir.

- g. Olay dizisinde ekonomik ve toplumsal durumların insan üzerindeki etkisi yansıtılmaktadır ve aksiyon Yunan tragedyalarında olduğu gibi doruğa çıkarak keskin bir şekilde tanımlanan giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle tamamlanmaktadır.
- h. Modern trajedide kahramanlar Antik Yunan tragedyasında olduğu gibi önemli karakter değillerdir ancak toplumun değişen değer yargıları nedeniyle kendi dünyalarında yaşamın anlamını arayan bireyler olarak acı çekmektedirler.
- i. Oyunlarda kullanılan dil Antik Yunan tragedyasının tersine gündelik ve sade bir dildir (Uslu,2001:300-303).

4.5 TÜRK TİYATROLARI'NDA “SATICININ ÖLÜMÜ”

1950'li yıllar dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel yönetiminde dünya klasiklerinin çevrilmeye başladığı dönemdir. O dönemde kişisel çabaların ödüllendirildiği Amerika, fırsatlar ülkesi olarak değerlendiriliyordu; buna benzer bir durum Türk kültürüne de aktarılabilirse Atatürk'ün ön gördüğü ve batılı modelleri temel alan laik cumhuriyet süreci hızlandırılabilirdi düşüncesi egemendi. “*Saticının Ölümü*”, Amerikan rüyasına alaycı bakışına rağmen bu rüyayı anlatan iyi örneklerden biri olarak seçilmiştir. Öğrenciler ve/veya seyirciler oyunu izlediklerinde batılı sosyal ve ahlaki değerlerini daha iyi anlayıp Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişiminde daha verimli atılımlarda bulunabilirler diye düşünülmüştür. Raw'a göre oyun, batılı- özellikle Amerikan- kültürel bilincini oluşturacak bir örnek olarak görülüyordu. Oyunun Türkçe'ye çevrilmesindeki ve sahnelenmesindeki bir diğer

amaç da insanların Amerikan Tiyatrosu'ndaki gelişmeleri görmeleri ve Türk Tiyatrosu yazarlarının da benzer metinler üretmelerine kaynak sağlaması olmuştur.¹⁴

Tıpkı dünyanın diğer ülkelerinde olduğu gibi Türk tiyatrolarında da *Satıcının Ölümü* popüler bir oyun olmuştur. Orhan Burian'ın Türkçeye çevirdiği oyun, 1952 yılında –oyunun Broadway'deki prömiyerinden 3 yıl sonra- Devlet Tiyatrolarında sahnelenmiştir.

¹⁴ Laurence Raw, « Evolving Attitudes To the American Dream: *Death of a Salesman* in the Turkish Context », *European Journal of American Studies*, EJAS 2008-1, <http://ejas.revues.org/document1933.html> (22.12.2009)

BEŞİNCİ BÖLÜM

ARTHUR MILLER’IN “SATICININ ÖLÜMÜ” ADLI ESERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ÇEVİRİ İNCELEMESİ

“Saticının Ölümü”, Arthur Miller’ın 1949 yılında yazdığı ve yazarın uluslararası alanda tanınmasını sağlayan oyunudur. Amerika’da endüstrileşme ve kentleşme süreci ile birlikte gelen kapitalizmin etkilerinin bireyi geri dönülmez yanılgılara sürüklediği bir dönemde yazılan oyun yazıldığı yıl Pulitzer Ödülü’nü almıştır. Miller, özellikle “Ekonomik Buhran”la birlikte gelen işsizlik maddi olanaksızlık, çaresizlik, büyük kentlere göç gibi olayların güncelliğini koruduğu bir dönemde, Amerikan toplumunun içinde bulunduğu ağır toplumsal koşullara değinmiştir (Beşe, 2007:47).

Arthur Miller’ın “Saticının Ölümü” adlı oyununu Türkçe’ye ilk çeviren Orhan Burian olmuştur. İngiliz Edebiyatı profesörü olan Burian daha çok Shakespeare çevirileriyle tanınmaktadır. 1940’lı yıllarda yer alan çeviri hareketinde yer almıştır. Aynı adlı eser daha sonra 2002 yılında Aytuğ İz’at ve Y. Emre İz’at çevirileriyle yayınlanmıştır. Bu çalışmada her iki çeviri çevrildikleri dönem göz önünde bulundurularak çevirmen seçimleri ışığında karşılaştırılacaktır.

5.1 METİN DIŞI İNCELEME

Karşılaştırmalı çeviri incelemelerinde Gerard Genette’ın “paratext, peritext ve epitext” kavramları önemlidir. “Peritext” metnin içinde, “epitext” metnin dışında yer alan metinle ilgili okura bilgi veren araçlar olarak tanımlanmaktadır. “Paratext”(yan metin) ise peritext ve epitextlerin toplamıdır (Sert, 2009:337). Çeviri metinlerde kitabın ön ve arka kapaklarında ya da ilk sayfalarında yer alan bilgiler, resimler, kitabın adı, kime ithaf edildiği, önsöz, son söz gibi bilgiler okura okuyacağı kitap hakkında ipuçları vermektedir. Metnin içinde veya dışında metni çerçeveleyen tüm bu bilgiler “paratext” olarak adlandırılmaktadır.

Aşağıda ilk önce kaynak metnin ardından da iki farklı çeviri metnin yan metin özellikleri hakkında bilgi verilecektir.

5.1.1 Kaynak Metin

Arthur Miller'ın "Satıcının Ölümü" 1949 yılında Compass Book Edition tarafından yayınlanmıştır. Aynı eserin daha sonraki yıllarda da baskıları devam etmiştir. İnceleyeceğimiz eser 1949 yılında yayımlanan eserdir ve çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde kaynak metin olarak geçecektir. Kaynak metnin kapağında büyük puntolarla eserin adı ve alt kısmında da yazarın adı bulunmaktadır. Ayrıca kitabın adının alt kısmında eserin kazandığı ödüllerin listesi yer almaktadır. Burada bu eserin adına ve kazandığı ödüllere dikkat çekilmektedir. Kapakta sırtı okuyucuya dönük başı önde elinde çantalar olan bir adam çizimi vardır. Joseph Hirsch'in yaptığı çizimde adam iki elinde çantalarla yürümektedir ve bir tarafı karanlıktır. Burada satıcı kavramına dikkat çekilmektedir. Çizimin sağ tarafındaki karanlık ve adamın önündeki aydınlık satıcının geçmişi ve geleceği ile ilgili hesaplaşması hakkında ipucu vermektedir.

Kitabın arka kapağında ise eseri tanıtan kısa eleştiri yazıları yer almaktadır. Burada özellikle oyunun baş karakteri Willy Loman'ın kişiliği ile ilgili bilgi verilmektedir. En altta ise basım yeri ve kapak çiziminin sahibinin adı yer almaktadır.

İç kapağa gelince sol sayfada Compass Yayınevi'nden çıkan kitapların listesi verilmiştir. Sağ sayfada da oyunun adı küçük puntolarla yazılmış. Burada yazarın adı ve eserle ilgili başka bir bilgi yer almamaktadır. Arka sol sayfada yazarın adı ve altında yazarın diğer eserlerinin bir listesi verilmiştir. Arka sağ sayfada ise oyunun adı ve yazarın adı büyük puntolarla yazılmıştır. Diğer sayfaya geçildiğinde ise yayınevinin bilgileri ve oyunun telif haklarıyla ilgili bilgi verildiğini görmekteyiz. Oyun karakterleri de sağ sayfa yer almaktadır. Burada oyun karakterlerinin yanı sıra oyunun ilk sahnelenmesinde rol alan sanatçıların, oyun yönetmeninin bilgisi yer

almaktadır. Ayrıca oyun müziği, dekor, kostüm ve ışıklandırma bilgileri oyunun ilk olarak sahnelendiği yer bilgileri de bulunmaktadır.

Kaynak metin iki perde ve bir requiem'den (ağıt) oluşan oyunun geçtiği yer bilgisi yani sahne açıklamalarıyla başlamaktadır. Kaynak metin sahne açıklamalarıyla birlikte toplam 139 sayfadan oluşmaktadır.

Hedef metinlerdeki yan metin özelliklerinden önce her iki çevirinin de dış özelliklerine değinmek istiyorum. İngilizce özgün başlığı “Death of A Salesman” olan eser her iki hedef metinde de özgün başlıkla aynı çevrilmiştir: “Satıcının Ölümü”. Başlıklar her iki hedef metinde de orjinalinden farklı biçimlerde yazılmıştır. Orhan Burian’ın çevirisi Adam Yayınları tarafından “Artur Miller, Seçilmiş Oyunlar 1” başlığıyla yayınlanırken, Aytuğ İz’at ve Y. Emre İz’at çevirisi Mitos Boyut Yayınları tarafından yayınlanmıştır.

5.1.2 Hedef Metin I

Birinci hedef metin Orhan Burian’ın çevirisidir. Orhan Burian’ın çevirisi Adam Yayınları tarafından Arthur Miller’ın toplu oyunları biçiminde basıldığı için ön kapak tamamen farklıdır. “Arthur Miller Seçilmiş Oyunlar 1” başlığıyla yayınlanan kitapta ön kapakta yazarın karakalem çizilmiş bir portresi yer almaktadır ve yalnızca yazarın adından ve oyunlarının tümünden söz edilmektedir. İç kapakta ise sol tarafta kitapta yer alan oyunların İngilizce isimleri küçük puntolarla yazılmıştır. Telif haklarının Adam Yayıncılık’a ait olduğunu belirten yazının altında kitapta yer alan üç oyunun da daha önce ayrı ayrı kitaplar olarak basıldığından söz edilmektedir. Sağ sayfada ise Arthur Miller’ın adı büyük puntolarla yazılmıştır ve hemen altında yine aynı puntolarda kitabın adı “Seçilmiş Oyunlar I” yazmaktadır. Çevirmen bilgisi de bu sayfada verilmektedir. Oyunları çeviren çevirmenlerin isimleri hangi oyunları çevirdikleri belirtilmeden verilmiştir. Çevirmen isimleri yazarın ismine göre daha küçük puntolarla yazılmıştır. Burada yazara dikkat çekilmek istenmiştir. Ancak daha sonraki sayfalarda oyunların başlıklarından önceki

sayfalarda oyun çevirmeninin adı bilgisi tekrar verilmiştir. Sayfanın sonunda da yayınevinin amblemi yer almaktadır.

Kitap Sevdâ Şener'in "Arthur Miller Üzerine" başlıklı ayrıntılı bir yazısıyla başlamaktadır. Yazıda Arthur Miller ve oyunları hakkında ayrıntılı bir bilgi verilmektedir. 14 sayfa süren bu yazıda amacın Miller'ı ve oyunlarını Türk okurlara tanıtmak olduğu görülmektedir.

Oyunun başladığı 117. sayfada oyunun adı büyük puntolarla yazılmıştır. Çevirmen Orhan Burian'ın adı ise daha küçük puntolarla yazılmıştır. Kitap yalnızca Arthur Miller'ın oyunlarından oluştuğundan yazar bilgisi tekrarlanmamıştır. Oyun yalnızca kişi isimlerinin yer aldığı bir liste ile başlamaktadır. Kaynak metinde olduğu gibi sahnelenme bilgilerine ve ayrıca oyunun perde sayısı bilgilerine yer verilmemiştir. Dikkat çeken bir nokta da Orhan Burian'ın kaynak metinde yer alan oyunu geçtiği yer sahne sayısı ve sahne yapılanmasıyla ilgili bilgileri vermemiş olmasıdır. Hedef Metin 1 toplam 119 sayfadan oluşmaktadır.

5.1.3 Hedef Metin II

İkinci hedef metin Aytuğ İz'at ve Y. Emre İz'at çevirisidir. Mitos Boyut Yayınları tarafından basılan metnin kapağında yazarın ismi büyük puntolarla yazılmıştır. Daha küçük puntolarla oyunun adı hem Türkçe hem de İngilizce olarak yer almaktadır. Kitabın kapağında hem İngilizce hem de Türkçe kullanılmıştır. Ayrıca kaynak metin de kitapta yer almaktadır. İngilizce orijinalinden farklı olarak kapakta oyunu temsil eden bir resim kullanılmamıştır.

Arka kapakta ise Arthur Miller'ın bir fotoğrafı yer almaktadır. Fotoğrafın altında oyunla ilgili kısa bir bilgi verilmektedir. İç kapakta sol tarafta oyunun telif hakları, basım bilgileri yer almaktadır. Sağ tarafta ise yazarın adı ve oyunun adı büyük puntolarla yazılmıştır. İç kapakta da hem Türkçe hem de İngilizce kullanılmıştır. Arka sayfada sol tarafta yazarın hayatıyla ilgili bilgiler verilmiştir. Kitap oyunun ilk olarak ne zaman ve nerede sahnelendiğini belirten bilgilerle

başlamaktadır. Karakter isimlerinin yanı sıra sahne ile ilgili bilgiler çevirmenin notu olarak verilmiştir. Bu sayfada ayrıca aynı oyunun ilk olarak Orhan Burian tarafından çevrildiği belirtilmektedir. Oyun toplam 119 sayfadan oluşmaktadır.

Kaynak metin ve hedef metinlerin paratext özellikleri incelendiğinde şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

- a. Amerikan yayınevi kitabın kapağında oyunun adını ve önemini kazandığı ödülleri de belirterek ön plana çıkarmaya çalışırken Türk yayınevleri daha sade kapak kullanmayı tercih etmişlerdir. Burada yayınevlerinin farklı kapak kullanması yayın politikasının, ticari kaygının ve okur beklentilerinin farklı olduğunu göstermektedir.
- b. Amerikan yayınevi arka kapakta kitapla ilgili eleştirmen düşüncelerini kısa biçimde verirken Adam Yayınları arka kapakta böyle bir bilgi kullanmamıştır. Mitos Boyut Yayınevi ise arka kapakta yazarın fotoğrafını kullanmayı ve oyun hakkında kısa bir bilgi vermeyi tercih etmiştir.
- c. Kaynak metin ve Hedef Metin 1’de yazarın hayatıyla ilgili bir bilgi yer almazken Hedef Metin II’de yazarın yaşamını anlatan kısa bir biyografiye yer verilmiştir. Hedef Metin 1’de yazarın tüm oyunlarını kapsayan bir yazı yer almaktadır.

5.2 METİN İÇİ İNCELEME

İletişimsel bir sürecin uzantısı olan çeviride bir vericiden çıkan ve belirli bir anlam taşıyan kodlanmış mesaj bir alıcı tarafından alınarak kodları çözülmesiyle taşıdığı anlam tekrar oluşturulmaktadır. Alıcı (çeviride erek dil) ve verici (çeviride kaynak dil) arasındaki çeviri sürecinde kodlama ve kodların tekrar çözülmesi belirli yöntemlerin kullanılması zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Çevirmen bir dilden aldığı mesajı diğer dile taşıırken kodları belirli bir yorumlama sürecinden geçirerek yeniden şekillendirmektedir. Çevirmen tiyatrodaki sözcüklerin anlamını

ortaya çıkarabilmek için iki yola başvurmaktadır: sözcüksel anlam ve bağlamsal anlam. Eugene Nida “Çeviri Süreçleri” başlıklı makalesinde çevirinin uygulanmasıyla ilgili iki kategori önermektedir: Teknik süreçler ve çalışmanın düzenlenmesiyle ilgili süreçler (Nida, 2008:67). Nida’ya göre koşullar belirlendikten sonra metin anlamsal olarak incelenmelidir. Nida, kaynak metnin kaynak metnin çözümlenmesiyle ilgili beş başlık belirlemektedir. Bu başlıklar sırasıyla şöyledir:

- 1) *Tek tek ele alınan birimsel sözlüksel-dilbilgisel özellikleri*: Bir cümlemin ya da paragrafın anlamı çözülürken tüm anlamsal öğelerin belirlenmesidir. Bu süreçte hem biçim hem de içerik göz önüne alınmalıdır.
- 2) *Söylem bağlamı*: Nida’ya göre bir metin kısalık ya da uzunluğuna bakılmaksızın bütün olarak kendisiyle ilgili söylemin daha geniş toplam bağlamı açısından çözümlenmelidir.
- 3) *Bildirişim bağlamı*: Bir bildirinin anlamı, kaynağın artalanı, yazarın bildirisini üretirken başvurduğu kendine özgü yol, bildirinin gerçeklerle ilgili artalanı ve kaynağın yaşamında, bu özel bildirışmeye yol açan koşullar açısından incelenmelidir.
- 4) *Kaynak dilin ekin sel bağlamı*: Nida’ya göre kaynak dilin ekin sel bağlamı çok önemlidir, çünkü sözcüklerin sadece geniş ekin sel ortam içinde anlamı vardır ve bir söylemin daha geniş insan eylemi ya da düşüncesiyle ilgili olması gerekir. Metin anlamını yorumlayabilmek için önemli ipuçları elde edebilmek açısından önemlidir.
- 5) *Hedef dilin ekin sel bağlamı*: Nida’ya göre metin bu aşamada amaç dil okurlarına göre yeniden anlamlandırılmaktadır. (Nida, 2008: 68-70)

Nida’ya göre kaynak dil ile hedef dil arasındaki eşdeğerliğin belirlenmesi sürecini de iki ana başlık altında toplamaktadır. Buna göre bildirinin en açık bağıntıları gösterilerek en yalın anlamsal yapıya dek çözümlenmesi gerekmektedir. Aynı zamanda bildirinin biçimsel eşdeğerlik çevirisine, devinimsel eşdeğerlik çevirisine uymak ve amaçlanan alılmayıcılar için en iyi bildirim yükünü sağlamak da önemlidir (Nida, 2008:71). Tiyatro çevirisi söz konusu olduğunda bütünsel anlamın keşfedilmesi önemlidir. Buna göre tüm gösterge birimleri tek tek keşfedilerek bütünsel anlam yaratacak şekilde yorumlanmalıdır.

Yabancı bir dünyanın çeviri yoluyla aktarıldığı düşünüldüğünde çevirmen kaynak dil çerçevelerini (frame) ve bunların içinde yer alan kodlanmış zihinsel resimleri (scene) doğru tanımlayarak doğru bir şekilde yorumlamalı ve kaynak dil yazarının amacını dikkate almalıdır (Schulz, 2009:282). Schulz çevirmenin görevlerini Stolze'den alıntılanarak şu şekilde belirtmektedir, ona göre çevirmen “metin örneğinin scenes-yapısını olabildiğince korumalıdır ve diğer taraftan da kendi dil duygusu ile scenes tarafından canlandırılan frame'lerin gerçekten çevirinin okurlarında canlanması istenilenlerle eş değer olduğundan emin olmalıdır” (Aktaran, Schulze, 2009:282). “Satıcının Ölümü” adlı eserin her iki çeviri de incelendiğinde çevirmenlerin metnin yapısal özelliklerine bağlı kaldığı görülmektedir.

Bu bölümde kaynak metin ve iki hedef metin farklı örnekler göz önünde bulundurularak incelenecektir. Karşılaştırmalı olarak incelenecek olan bölüm başlıkları, özel isimler, deyimler, benzetmeler, ünlemler, konuşma dili ve argo kelimeler tablolar şeklinde verilecektir ve iki farklı çevirmenin yaptığı çevirilerde ne tür çeviri yöntemleri kullandığı hakkında açıklama yapılacaktır.

Farklı çeviri örneklerini göstermek amacıyla tabloda yer alan kelime ya da cümleler italik yazılacaktır.

5.2.1 Deyimler

Tablo 1: DEYİMLER

Kaynak Metin	Hedef Metin 1(Orhan Burian)	Hedef Metin II (Aytuğ İz'at- Y. Emre İz'at)
Well, dear, <i>life is a casting off</i> (15)	<i>Yaşamın gidişi öyle insanları dağıtıp duruyor</i> (123)	<i>Ama canım yaşamın kendisi rol dağıtmaktır. Her zaman bu böyledir</i> (11)
<i>You mustn't lose your temper with him</i> (15)	<i>Onunla konuşurken sabrın taşıvermesin hemen</i> (123)	<i>Onunla konuşurken hemen ayranın kabarmamalı</i> (11)
<i>I got more in my pinky finger than he's got in his head</i> (24)	<i>Oysa benim serçe parmağım kadar olamaz</i> (132)	<i>Üstelik benim işaret parmağımın bildikleri onun beynindekilerden daha fazla</i> (20)
<i>What an anemic</i> (33)	<i>Ne mızımız şey?</i> (140)	<i>Amma da şom ağızlı</i> (27)
<i>...people don't seem to take to me</i> (36)	<i>...beni yan çiziyorlar kimse önem vermiyor</i> (143)	<i>...beni görmezlikten geliyorlar. Fark edilmiyorum artık</i> (130)
<i>Well, bottoms up!</i> (39)	<i>Bu da işler rast gitsin diye</i> (145)	<i>Pekala, işler altlı üstlü böyle gitsin!</i> (32)
<i>Good night. And keep your pores open</i> (39)	<i>Güle güle.</i> (145)	<i>İyi geceler. İstimin üzerinde olsun ha!</i> (32)
<i>Loaded with it! Loaded!</i>	<i>Kaynıyor içi, kaynıyor</i> (1469)	<i>Burasına kadar doldu çocuk, tılandı</i> (34)
<i>The world is an oyster, but you don't crack it open on a mattress !</i> (41)	<i>Dünyada bulunup çıkarılacak cevher çok ama bu iş yerinde oturmakla olmuyor</i> (147)	<i>Dünya içinde inci saklayan bir istirdyedir, yan gelip yatarak onun içindekine erişemezsin</i> (35)
<i>Whe a deposit bottle is broken you don't get your nickel back</i> (44)	<i>Kaybolan olmuştur hesabı aranmaz</i> (149)	<i>Şişe kırılınca depozitini geri alamazsın ki</i> (37)
<i>...spewing out that vomit from his mind</i> (56)	<i>...böyle kafasındaki kusup ortaya dökmek</i> (160)	<i>...beynindeki kusmuğu ortalara saçmak gibi</i> (47)
<i>May he rest in the peace</i> (80)	<i>Allah rahmet eylesin</i> (181)	<i>Toprağı bol olsun</i> (67)
<i>Kid, I can't take blood from a Stone, I-</i> (182)	<i>Yahu taşı sıkıp para çıkaramam ya</i> (183)	<i>Ama babalık ben yoktan var edemem ki</i> (69)
<i>You can't eat the orange and throw the peel away- a man is not a piece of fruit</i> (82)	<i>Portakalı yiyip kabuğunu atmaya benzemez; insandır bu yemiş parçası değil!</i> (183)	<i>Sen portakalı yiyip de kabuğunu atamazsın. İnsan bir meyve değildir</i> (69)
<i>In a Turkish bath he'd look like a butcher</i> (97)	<i>Hamamda görsen kasap sanırdın</i> (197)	<i>Türk hamamına soksan insanlar onu kasap sanır</i> (82)

Bir ulusun düşüncesine, algılama dünyasına, coğrafi, ekonomik, kültürel, tarihsel ve sosyal şartlarına göre şekillenen biçim ve tarzlar başka bir deyişle atasözleri ve deyimler bir dilin anlatım ve iletişim yeteneklerini zenginleştirmektedir (Öztürk, 2002:81). Konuşmaları monotonluktan kurtararak zengin halk söylemlerini espri havasında birleştiren deyimler farklı kültürlerde bile az da olsa benzerlikler ve farklılıklar göstermektedirler. Öztürk, deyimlerin çevirisi söz konusu olduğunda çevirmenin yapması gerekenlerin başında Kaynak Metin ve Hedef Metin elementleri arasındaki ilgilerin metin, dil ve tarih kriterlerine göre tanımlanması ve algılanması olduğunu belirtmektedir. Çevirmen, kaynak metin ve erek metinde örtüşen ve örtüşmeyen değerleri bularak bir yol izlemektedir.

Deyimlerin çevirisinde çevirmen anlamı erek dilde eşdeğeri varsa eşdeğeri ile, eşdeğeri yoksa aynı anlamı karşılayan farklı bir ifadeyle ya da deyim anlamını açıklayarak yansıtmalıdır (Toklu, 2002: 95). Yukarıdaki örneklerde deyimlerin zaman zaman Türk kültürüne uyarlandığı zaman zaman da kaynak kültüre ait deyimlerin aynen korunduğunu görmekteyiz. Burian'ın genel olarak kaynak dili erek dile uyarladığı görülmektedir.

Willy'nin yaşamın zorluklarından ve aile bireylerinin dağılmasından söz ederken kullandığı “*Life is a cast off*” deyimini aktarırken Orhan Burian “*Yaşamın gidişi öyle insanları dağıtıp duruyor*” diyerek günlük yaşamda daha çok karşımıza çıkan bir yapıyı tercih etmiştir. İz'at & İz'at ise sözcüğü sözcüğüne çeviriyi tercih etmiştir. “*Ama canım yaşamın kendisi rol dağıtmaktır. Her zaman bu böyledir*” demeyi tercih etmiş ve ekleme yapmayı uygun görmüştür. Ancak burada sözcüğü sözcüğüne yapılan tercih erek kültürde pek de kullanılmayan bir ifadedir.

Kaynak metinde Linda, kocası Willy'e oğulları Biff'e hemen sinirlenmemesi konusunda “*You mustn't lose your temper with him*” der. “*Onunla konuşurken sabrın taşıvermesin hemen*” diyen Burian günlük dilde sıklıkla kullandığımız bir ifadeyi tercih etmiştir. Ancak İz'at& İz'at ise “*Onunla konuşurken hemen ayranın kabarmamalı*” diyerek Türkçede çok da fazla bilinmeyen bir ifade kullanmış ve kaynak metinde vurgulanmak istenen ifadeyi tam olarak yansıtamamıştır.

Happy ve Biff satıcı hakkında konuşmaktadırlar. Biff'in satıcıyla kendini karşılaştırdığı *"I got more in my pinky finger than he's got in his head"* ifadesi Burian tarafından *"Oysa benim serçe parmağım kadar olamaz"* şeklinde çevrilmiştir. Burada çevirmenin karşılaştırma cümlesi yerine daha kısa bir cümle kullandığı görülmektedir. İz'at & İz'at ise *"Üstelik benim işaret parmağımın bildikleri onun beynindekilerden daha fazla"* şeklinde kelimesi kelimesine çeviriyi tercih etmiştir.

Willy ve Charley kağıt oynarken Biff hakkında konuşmaktadırlar. Biff'in yine Texas'a dönecek olması Biff'i endişelendirmektedir. Olan olmuş artı geri dönüş yok anlamında kullanılan *"When a deposit bottle is broken you don't get your nickel back"* ifadesindeki anlamı *Orhan Burian* *"Kaybolan olmuştur hesabı aranmaz"* cümlesiyle vermiştir. İz'at & İz'at *"Şişe kırılınca depozitini geri alamazsın ki"* diyerek yine kelimesi kelimesine çeviriyi tercih etse de yazarın iletmek istediği mesajı erek kültüre uygun bir biçimde aktarmamıştır.

"What an anemic" ifadesini Burian *"Ne mızımız şey?"* İz'at & İz'at ise *"Amma da şom ağızlı"* olarak çevirmişlerdir. Bernard, matematik öğretmenlerinin Biff'i sınıfta bırakacağını duymuştur bu nedenle de biff'i ders çalışma konusunda ikna etmeye çalışmaktadır ve Bernard'ın konuyla ilgili söylediği şeylerin ardından Willy, Bernard'ın hakkında *"what an anemic"* ifadesini kullanılır. Konuşmanın bütününe bakıldığında İz'at & İz'at'ın çevirisinin duruma uygun olduğu görülmektedir.

Willy artık eskisi gibi iş yapamadığı konusunda konuşurken *"...people don't seem to take to me"* diyerek insanların artık kendisine eskisi gibi ilgi göstermediğinden yakınmaktadır Bu ifade Burian tarafından *"...beni yan çiziyorlar kimse önem vermiyor"* olarak çevrilmiştir. İz'at & İz'at ise *"...beni görmezlikten geliyorlar. Fark edilmiyorum artık"* şeklinde çevirmeyi uygun bulmuş ve *"Fark edilmiyorum"* artık ifadesini kullanarak durumu vurgulamıştır.

Willy, otel odasında sevgilisiyle buluşmuştur ve konuşmaktadır. Konuşmanın sonunda kadın odadan ayrılmak üzereyken Willy kadının poposuna vurarak “*Well, bottoms up!*” der. Burian “ *Bu da işler rast gitsin diye*”, İz’at & İz’at ise “*Pekala, işler altlı üstlü böyle gitsin!*” demiştir. İz’at & İz’at kelimesi kelimesine çeviriyi tercih etse de duruma uygun anlamı tam olarak verememiştir.

Biff, babası hakkında konuşurken onu Charley ile karşılaştırır ve bu sıra “*...spewing out that vomit from his mind*” ifadesini kullanarak Charley’nin böyle bir şey yapmadığını söyler. Bu durumda çevirmen seçimlerine bakıldığında Burian’ın erek kültüre yakın bir ifade kullandığını İz’at & iz’at’ın ise kelimesi kelimesine çeviriyi tercih ettiği görülmektedir.

Genel olarak bakıldığında Orhan Burian’ın kaynak metni okuyucuya/izleyiciye yaklaştırmayı, İz’at& İz’at’ın ise okuru / izleyiciyi metne yaklaştırmayı çeviri stratejisi olarak seçmiştir. Tiyatronun metinlerinin anlık olarak algılandığı düşünüldüğünde izleyicilerin izledikleri metni o anda algılayabilmeleri gerekmektedir. Bu nedenle Burian’ın çevirisinin okur/izleyici açısından daha anlaşılır olduğu görülmektedir.

5.2.2 Benzetmeler

Tablo 2: BENZETMELER

Kaynak Metin	Hedef Metin I (Orhan Burian)	Hedef Metin II (Aytuğ İz'at- Y. Emre İz'at)
...the surrounding areas shows <i>an angry glow of orange</i> (11)	...çevreyi <i>çiğ turuncu bir ışık</i> almıştır (119)	...etrafı <i>kızgın portakal rengi bir ışık</i> altındadır (7)
<i>That man was a prince, he was a masterful man</i> (14)	<i>Paşa adamdı o, patronluğun sırasını iyi bilirdi</i> (123)	<i>O, çok baba bir adamdı, işinin tam ehliydi</i> (10)
<i>You want him to be a worm like Bernard</i> (40)	Bernard gibi <i>sümsüğü</i> n teki mi olsun istiyorsun (146)	Bernard gibi bir <i>sürüngen</i> mi olmasını istiyorsun (34)
<i>You sneeze in here and in my house hats blow off</i> (42)	<i>Bu evde aksır, bizim evde insan burnunu silecek</i> (148)	<i>Siz burada hapşırınca, bizim evde şapkalar uçuşuyor</i> (35)
<i>A man who can't handle tools is not a man. You're disgusting</i> (44)	<i>Eline alet almasını bilmeyen adam adam değildir. Çok nafile adamsın vesselam</i> (150)	<i>Alet kullanmasını bilmeyen erkek, erkek sayılmaz, işe yaramaz birisin sen</i> (37)
<i>Oh, nerves of iron, that Biff</i> (51)	Oooo, Biff, <i>çakı</i> gibi <i>çocuktur!</i> (156)	A, <i>sinirleri çelik</i> gibidir <i>bizim Biff'in</i> (43)
<i>Glad to hear it, Willy</i> (51)	<i>Oh, oh, Allah versin Willy!</i> (156)	<i>Duyduğuma sevindim Willy</i> (43)
Biff, a man is not a bird to come and go with the spring time ? (54)	<i>Biff, insan kuş değil ki oğlum, baharla yerden yere göç etsin</i> (159)	<i>İnsan kuş değil ki Biff, baharlarda gelip gitsin</i> (46)
<i>He's only a little boat looking for a harbour</i> (76)	<i>Liman arayan bir küçük gemiden başka bir şey değil zavallı</i> (177)	<i>Çünkü o liman arayan küçük bir teknedir</i> (64)
<i>Biff, you'll save his life</i> (76)	<i>Yaşamını sağlam bir kazığa bağlamış olacaksın</i> (178)	<i>Onun hayatını kurtarmış olursun</i> (64)
<i>...died like a hammer hit him !</i> (93)	<i>...vurulmuş gibi düştüğü yerde dondu kaldı</i> (193)	<i>...sanki kafasına tokmak yemiş gibi yatıp öldü</i> (79)
<i>That snoutnose</i> (97)	Evet o <i>küt</i> burun (197)	<i>Sümüklü pezevenk</i> (82)
<i>You've just a prince walk by. A fine, troubled prince</i> (114)	<i>Şimdi yanımızdan geçip giden bir beykişiydi, mert ve acılı bir bey kişi</i> (212)	<i>Siz bir an evvel yanınızdan geçen bir prens gördünüz. Dört dörtlük sıkıntılı bir prens</i> (97)

R. Jakobson, eğretileme ve düzdeğişmece kavramlarının iletilerin göndergesel işlevlerini yerine getiren temel yolları belirlediğini söylemektedir. Eğretilemede iki

şey arasındaki ilişki benzerliğin kurulmasıyla bildirilmektedir. Bunun için “gibi”, “kadar” edatları kullanılmaktadır. Lakoff ve Johnson gündelik deneyimlerimizi anlamlandırmamıza yardımcı olan eğretilmelerin çok daha temel gündelik işlevleri olduğunu söylemektedir (Özgür, 2006:30). Düzdeğişmece bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır. Jakobson’a göre düzdeğişmeceler romanın, eğretilmeler şiirin başat tarzıdır. Ona göre gerçekliğin temsil edilmesi kaçınılmaz olarak düzdeğişmeyi gerektirmektedir. Eğretilme ise özünde gerçekçi değil imgelemseldir: aynı anlam düzlemindeki bitişik sınırdaki çalışma ilkesiyle kuşatılmamıştır; bunun yerine çağrışım (association) ilkesini kullandığı için bizim açık biçimde farklı düzlemlerdeki benzerlikleri aramamızı zorunlu kılar. Fiske’ye göre daha sanatsal, gizli eğretilmeler okurun daha fazla imgelemsel çaba göstermesini gerektirir (Aktaran Özgür, 2006:30-32). Çağrıştırma ilkesi bir gerçeklik ya da anlam düzleminden diğerine değerlerin yer değiştirmesini içerir: *“Bu yer değiştirme bir paradigmadaki birimler (örneğin geminin sabana benzetilmesi, kesmeler, doğramalar gibi ya da hayatımı doğum günleriyle geçirdiğim kışlarla, işimi yitirdiğim zamanlarla ölçmem gibi) ile eğretilmeler arasında meydana gelir ve dolayısıyla paradigmasal olarak işler. Eğretilme imgelemsel, şiirsel etkisini buradan alır, çünkü normal paradigmalar imgelem düzeyinde yeni, ilginç olanı yaratıcı olanı içerecek biçimde genişletilebilirler”*(Özgür, 2006: 32).

Düzdeğişmeceler gerçekçi etki yaratmak için dizimsel olarak işlerken, eğretilmeler imgelemsel ya da gerçeküstü etki yaratmak için paradigmasal olarak çalışırlar.

Yukarıda yer alan örneklerden de anlaşıldığı gibi hem Burian, hem de İz’at & İz’at benzetmeleri zaman zaman değiştirilmeden zaman zaman da Türk kültürüne uyarlayarak çevirmiştir. Bruian’ın sözcük seçimlerinde Türk kültürüne daha yakın gelen kelimeler tercih ettiğini ve metni okura/seyirciye yaklaştırdığını görmekteyiz.

Willy, Howard’la babası hakkında konuşurken onu *“That man was a prince, he was a masterful man”* ifadesiyle anlatır. Aynı cümle *“Paşa adamdı o,*

patronluğun sırasını iyi bilirdi” ve “*O, çok baba bir adamdı, işinin tam ehliydi*” şeklinde çevrilmiştir. Her iki çevirinin de duruma uygun olduğu görülmektedir.

Ancak “*That snotnose*” deyişi her iki çevirmen tarafından da farklı şekilde çevrilmiştir. Burian “küt burun”, İz’at & İz’at ise “sümüklü pezevenk” şeklinde çevirmeyi tercih etmişlerdir. Burada “sümüklü pezevenk” deyişinin Willy’nin yaptığı konuşmaya daha uygun olduğu görülmektedir. “Küt burun ifadesinde anlam kayması söz konusudur.

Charley Willy ile evlerinin birbirine ne kadar yakın olduğundan bahsederken “*You sneeze in here and in my house hats blow off*” demektedir. Burian bu cümleyi “*Bu evde aksır, bizim evde insan burnunu silecek*” şeklinde çevirmiştir ancak burada cümlede özne yüklem uyumu açısından bir bozukluk göze çarpmaktadır. İz’at & İz’at ise “*Siz burada hapsirince, bizim evde şapkalar uçuşuyor*” diyerek anlatılmak isteneni erek dilde tam olarak vermiştir.

Charley ve Willy konuşurlarken Willy edindiği çevreyi gururla anlatmaktadır. Charley bu duruma sevindiğini “*Glad to hear it, Willy*” ifadesiyle belirtmektedir. Bu durumu Burian “*Oh, oh, Allah versin Willy!*”, İz’at & İz’at ise “*Duyduğuma sevindim Willy*” demeyi tercih etmiştir. Burian, deyiş kaydırma yöntemini kullanarak tamamen Türk kültürüne uygun bir ifadeyi seçmiştir. İz’at & İz’at ise kelimesi kelimesine çeviriyi tercih ederek konuşmanın durumunu yansıtmıştır.

Linda oğlu Biff’le Willy hakkında konuşmaktadır ve oğluna eğer iş bulursa babasını zor bir durumdan kurtarmış olacağını “*Biff, you’ll save his life*” sözleriyle ifade eder. Burian bu ifadeyi “*Yaşamını sağlam bir kazığa bağlamış olacaksın*” şeklinde çevirmeyi uygun bulmuştur ancak bu cümlede Biff’in kendisinin mi yoksa babasının mı yaşamını sağlam kazığa bağlamış olacağı tam olarak anlaşılamamaktadır. İz’at & İz’at ise “*Onun hayatını kurtarmış olursun*” diyerek bu ayrımı net olarak vermiştir.

5.2.3 Ünlemler

Sözlü/verbal ya da sözsüz/non-verbal iletişimle kültürlerarası transfer gerçekleşmektedir. Özellikle sözlü ifadeler, selamlaşmak, düşünmek, özür dilemek, dil estetiği, sosyolektlerin kullanımı, diğer yandan da bakış, jest ve mimik gibi olgularda kültürel farklılıklar ortaya çıkmaktadır (Öztürk, 2002:83).

Tablo 3: ÜNLEMLER

Kaynak Metin	Hedef Metin I (Orhan Burian)	Hedef Metin II (Aytuğ İz'at & Emre İz'at)
A word-sigh escapes his lips- it might be " <i>Oh, boy oh boy</i> " (12)	Ağzından inler gibi bir iki sözcük dökülür bunlar " <i>vay, vay, vay</i> " olabilir. (120)	Ağzından mırıltı şeklinde sözler çıkar " <i>hey gidi günler</i> " gibilerden (8)
<i>What, darling?</i> (18)	<i>Ne kuzum?</i> (126)	<i>Neymiş o hayatım</i> (14)
<i>Jesus,....</i>	<i>....</i> (127)	<i>Tanrım,...</i> (14)
<i>Oh, Pop</i> (29)	<i>Yaşa baba</i> (136)	<i>Yaşa baba</i> (24)
<i>Gee, we were lonesome for you</i> (30)	<i>Vallahi seni çok göreceğimiz geldi</i> (137)	<i>Seni gerçekten çok özledik</i> (25)
<i>Gee, I'd love to go with you sometime, Dad</i> (31)	<i>Ay, bir gün ben de seninle gidebilsem baba</i> (138)	<i>Amanın! Bir gün ben de seninle gelmek isterim baba</i> (25)
<i>What a sensation</i> (31)	<i>Herkes hayran kalır vallahi</i> (138)	<i>Öff havaya bak sen havaya</i> (26)
<i>Go ahead now!</i> (32)	<i>Hadi bakalım !</i> (139)	<i>...hadi Biff, yallah</i> (27)
<i>Sweatheart !</i> (34)	<i>Karıcığım benim !</i> (140)	<i>Merhaba tatlım</i> (28)
<i>Well,...</i> (36)	<i>Sonra...</i> (142)	<i>Sonracıma...</i> (30)
<i>Oh, Willy</i> (144)	<i>İlahi Willy</i> (145)	<i>İlahi Willy !</i> (33)
<i>That's too bad</i> (46)	<i>Ya, vah vah</i> (151)	<i>Çok yazık</i> (38)
<i>Gee !</i> (49)	<i>Vayyy !</i> (154)	<i>Vay vay vay</i> (41)
<i>Really, now</i> (50)	<i>Deme !</i> (154)	<i>Gerçekten mi</i> (42)

<i>God Almighty (53)</i>	<i>Hey yarabbi (157)</i>	<i>Aman Tanrım (45)</i>
<i>Hey, Pop, come on now (61)</i>	<i>Canım baba (165)</i>	<i>Hadi baba sakinleş (52)</i>
<i>Oh, Jesus (63)</i>	<i>Hay hepsi yere batsın (167)</i>	<i>Allah kahretsin (54)</i>
<i>Gee I don't know (64)</i>	<i>Vay canına düşünmedim hiç... (168)</i>	<i>Amanın bilmiyorum (55)</i>
<i>You know with ten thousand bucks, boy (66)</i>	<i>Biliyor musun on bin dolarla işimiz iştir (169)</i>	<i>Biliyor musun on bin dolarla aman allahım (57)</i>
<i>Gee, look at the moon between the buildins! 869)</i>	<i>Vay canına, ay nasıl da binaların arasından süzülüyor (172)</i>	<i>Amanın, binaların arasından süzülen aya baksana (59)</i>
<i>Gee, on the way home tonight I'd like to buy some seeds (72)</i>	<i>Sahi akşama dönüşte biraz tohum alayım (174)</i>	<i>Amanın akşam eve dönerken biraz tohum almak istiyorum (60)</i>
<i>Gee, whiz! (74)</i>	<i>Vay canına (176)</i>	<i>Amanın, hey (62)</i>
<i>Pst!, Pst! (76)</i>	<i>Pst! Pst! (178)</i>	<i>Şist! Şist! (64)</i>
<i>Sh! (77)</i>	<i>Sus! (179)</i>	<i>Şşş! (65)</i>
<i>Sh, for God's sake (65)</i>	<i>Sus, ses etme kuzum (179)</i>	<i>Şşş, tanrı aşkına (165)</i>
<i>That really is 878)</i>	<i>E vallahi (179)</i>	<i>Gerçekten de (66)</i>
<i>Hello! (78)</i>	<i>Alo (179)</i>	<i>Merhaba (66)</i>
<i>Geez (79)</i>	<i>Aman (180)</i>	<i>Oh yahu (67)</i>
<i>Ha! Howard (84)</i>	<i>Heyy! Howard (184)</i>	<i>Aaaaa! Howard (70)</i>
<i>Good-by William (86)</i>	<i>Allahaismarladık, Willy (187)</i>	<i>Hadi eyvallah William (188)</i>
<i>Geez, did he catch you (104)</i>	<i>Vayy, seni yakaladı mı? (187)</i>	<i>Amanın, seni yakaladı mı? (88)</i>
<i>Hello Scout! (1059)</i>	<i>Merhaba (204)</i>	<i>Merhaba komutan (89)</i>
<i>Gee, I haven't been here in years (105)</i>	<i>Vay vay yıllar var buraya ayak basmamıştım (204)</i>	<i>Amanın buraya gelmeyeli yıllar olmuş (89)</i>

Lawrence Venuti, orijinal metnin yabancı özelliklerinden bir kısmını korumayı tercih ederek hedef dildeki normları zorlayan bu durumu yabancılaştırma olarak adlandırmaktadır. Schleiermacher ise yabancılaştırma kavramını açıklarken iki çeviri yöntemi olduğundan söz etmektedir: “*Çevirmen ya yazarı rahat bırakarak okuru ona yaklaştırmalı ya da okuyucu rahat bırakarak yazarı okuyucuya yaklaştırmalıdır.*” İki kültür arasındaki çevirmen kaynak metnin dilsel ve kültürel farklılığını koruyarak yabancılaştırmayı sağlayabilir ve bu da ulusların gelişmesine katkı sağlayan bir yöntem olarak görülmektedir (Venuti, 1995:19-20). Venuti, kaynak kültürü hedef kültüre uyarlayarak kaynak metnin yabancılığını azaltma yöntemini yerelleştirme olarak adlandırmaktadır. Durumu Schleiermacher’ın görüşüne göre değerlendirdiğimizde ise çevirmen farklı olan kültürü hedef kültürle aynı hale getirir, başka bir deyişle yazarı okura yaklaştırır (Venuti, 1995:19).

Yukarıda yer alan örneklerde de görüldüğü gibi her iki çevirmen de ünlem ifadelerini çevirirken farklı çeviri stratejileri izlemiştir. Kaynak metinde sık kullanılan “*Gee*” ifadesi Orhan Burian tarafından her defasında duruma uygun bir şekilde ve farklı kelimeler kullanılarak çevrilmiştir ve Burian ünlem ifadelerinin özgün metindeki anlatımını yerelleştirme yoluyla Türkçe’de de yansıtmaya çalışmıştır. Çevirmenin görevlerinden biri de kaynak metnin biçimini korurken, kaynak metinde yaratılan havayı yansıtmak olduğu düşünüldüğünde Burian’ın doğru bir yol izlediği görülmektedir. İz’at & İz’at ise aynı ifadenin çevirisinde “*Amanın*” demeyi tercih etmiştir. Ancak bu ifadenin her zaman konuşma ortamındaki havayı yansıtmadığı görülmektedir.

5.2.4 Argo

Tablo 4: ARGO

Kaynak Metin	Erek Metin I (Orhan Burian)	Erek Metin II (Aytuğ İz'at- Y. Emre İz'at)
<i>The trouble is he' lazy, goddammit (16)</i>	<i>Derdin başı herif tembel (124)</i>	<i>Esas sorun, kahretsin herif tembel (12)</i>
<i>I have to take orders from those common, petty son of bitches... (24)</i>	<i>Yine de o beceriksiz on para etmez eşşeoğullarından emir alıyorum (131)</i>	<i>Şu pespaye kişiliksiz piç kurularının emirlerini yerine getirmek zorundayım (19)</i>
<i>What the hell are offering me a job for ? (43)</i>	<i>Ne diye bana iş önerisine kalkıyorsun kuzum (149)</i>	<i>Allah kahretsin, bana ne diye iş teklif ediyorsun ki (36)</i>
<i>To hell with it (44)</i>	<i>Adam sen de aldırma (149)</i>	<i>Canı cehenneme (137)</i>
<i>Yes, sir! On the double, Hap (50)</i>	<i>Peki, baş üstüne! Fırla Hap! (149)</i>	<i>Tamam, efendim! Haydi ikile Hap! (42)</i>
<i>What the hell is the matter with him ? (54)</i>	<i>Nesi var Allh aşkına (157)</i>	<i>Zoru ne? (45)</i>
<i>Those ungrateful bastards! (57)</i>	<i>O nankör herifler! (161)</i>	<i>Nankör piç kuruları (48)</i>
<i>That jerk! (59)</i>	<i>Kaçık (163)</i>	<i>Seni ahmak (50)</i>
<i>How do you like damned fool ? (60)</i>	<i>Buna ne buyurursun? (164)</i>	<i>Nasıl, o budalanın neler yaptığını görüyor musun ? (51)</i>
<i>Screw the business world! (61)</i>	<i>Ticaretin canı cehenneme (165)</i>	<i>İş dünyasının içine edeyim! (52)</i>
<i>Without some smart cooky gettin' up ahead of you (64)</i>	<i>Kimse de başına geçip sana üstünlük taslamaya kalkmaz ! (167)</i>	<i>Üstelik cin fikirli bir yosma senin önüne geçmeden! (54)</i>
<i>Lick the world (64)</i>	<i>Bütün dünyayı alt</i>	<i>Kaymağını yiyin dünyanın</i>

	<i>edersiniz! (168)</i>	<i>(54)</i>
<i>Don't take his side all the time, goddamit (65)</i>	<i>Hep onun tarafını tutma be kadın ! (169)</i>	<i>Her zaman onun tarafında olma kahrolası! (56)</i>
<i>It's twenty years old. It's stil good, that son of a bitch (73)</i>	<i>Meret yirmi yıldır kullanıyor hala yepyeni (75)</i>	<i>Yirmi yaşında olmasına rağmen hala iyi, şu orospu çocuğu (61)</i>
<i>Where am I going to put you kid? (80)</i>	<i>İyi ama seni nereye yerleştireyim canım (181)</i>	<i>Ama seni nereye koyacağın babalık (69)</i>
<i>You go to the hell (89)</i>	<i>Allah senin müstahakını versin (190)</i>	<i>Canın cehenneme (75)</i>
<i>Oh, son-of-a bitch ruined his life (93)</i>	<i>Ah, o köpoğlu herif, çocuğun yaşamını mahvetti (193)</i>	<i>O Allahın belası onun hayatını mahvetti (78)</i>
<i>Goddammit (113)</i>	<i>Lanet olsun be! (211)</i>	<i>Kahretsin! (196)</i>
<i>You rotten little louse (113)</i>	<i>Seni saygısız köpek seni (211)</i>	<i>Kokuşmuş piç kurusu (96)</i>

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi her iki çevirmenin de izlediği çeviri stratejileri sonucunda zaman zaman deyiş kaymaları olmuştur. Anton Popoviç'e göre çeviri dilsel ve yazınsal norm ve törelerin karşı karşıya gelmesi, dilsel ve yazınsal dizgelerin karşılaşması demektir. Ona göre bir çeviride yer alan değişiklikler iki dil, iki yazar ve iki yazınsal durum arasındaki ayrımla belirlenir (Popoviç, 2008:88). Özgün yapının normu/biçemi değişmez bir etkidir ve bu etken değiştirilemediği için çevirmeni bağlar diyen Popoviç'e göre bu normun çevirinin normuna dönüşmesi çevirmenin görüşüne ve yeteneğine bağlıdır: "Özgün metnin bıraktığı "dilsel izlenim" in (başka deyişle tekörnek[homojen, türdeş] bir anlatım olarak biçiminin) çeviriye geçirilmesi doğrudan doğruya yapılamaz; ancak eşdeğer bir işlev aracılığıyla, adını koyarak söylersek, uygun kaydırmalarla başarılabilir. Özgün biçimsel niteliklerin özgün etinden çeviriye aktarılması, bu sürece katılan bütünleyici parçaların örgensel niteliği yüzünden engellenir" (Popoviç, 2008: 90). Çevirinin yapısı gereği belki bazı zihinsel ve estetik değerlerin kaydırılması sonucu doğabileceğini vurgulayan Popoviç özgün metin ile çeviri arasındaki ayrımların

yapısal süreç içindeki kaydırmalara indirgenebileceğini söylemektedir. Çevirmenin tek görevinin kendini “özgün metin”le özdeşleştirmek olmadığını belirten Popoviç çeviride gerçekleşen deyiş kaydırmalarının nedeninin çevirmenin yapıtı değiştirmek istemesi değil, yapıta olabildiğince bağlı kalarak onu yeniden yaratmaya çalışması ve onu örgensel bütünlüğü içinde korumaya çalışmasıdır (Popoviç, 2008:87).

Argo cümleler kültürden kültüre değişiklik göstermektedirler.

Willy ve Linda oğulları Biff hakkında konuşurken Willy, Biff’in tembelliğinden yakınır ve “*The trouble is he’ lazy, goddammit*” der. Orhan Burian bu ifadeyi Türkçeye aktarırken kahretsin anlamındaki “goddammit” kelimesini kullanmamıştır ve “Derdin başı herif tembel” demiştir. İz’at & İz’at ise kelimesi kelimesine çeviriyi tercih ederek Willy’nin yakınmasını tam olarak yansıtmıştır: “*Esas sorun, kahretsin herif tembel*”.

Biff Happy’e çalışma hayatında emir almak zorunda olduğu için yakınmaktadır: “*I have to take orders from those common, petty son of bitches...*” . “Piç kurusu” anlamında kullanılan “son of bitches” ifadesi Burian tarafından yumuşatılarak “eşşeoğulları” olarak çevrilmiştir. İz’at ve İz’at ise “piç kuruları” diyerek yazarın verdiği anlamı aynen korumuştur.

Willy’nin işlerinin pek de yolunda gitmediğini bilen Charley, Willy’e iş teklif etmektedir. Bu duruma sinirlenen Willy cümlesine “kahretsin” anlamına gelen “what the hell” ifadesiyle başlar: “*What the hell are offering me a job for?*”. Bu ifadeyi “*Ne diye bana iş önerisine kalkıyorsun kuzum*” diyerek çeviren Burian Willy’nin kızgınlık ifadesini tam olarak yansıtmamıştır. Oysa İz’at&İza’at “*Allah kahretsin bana ne diye iş önerirsin ki*” diyerek Willy’nin kızgınlık ifadesini yansıtmıştır.

Konuşma metninde sıklıkla geçen ve genelde kahrolsun gibi anlamlarda kullanılan “goddammit” kelimesinin çevirisinde Burian her defasında farklı kelimeler kullanarak konuşmanın bütününe uygun ifadelerle vermiştir. Çevirmenin burada metne sadık kalmak ve kaynak metindeki ifadeleri yansıtmak amacıyla

sıklıkla deyiş kaydırma ve yerleştirme örnekleri verdiği görmekteyiz. İz’at& İz’at ise kelimesi kelimesine çeviriyi tercih etmiştir. Ancak bu durum zaman zaman konuşmanın bütününde yansıtılan ifadeyi tam olarak vermemiştir.

Kaynak metinde kullanılan “*son of a bitch*” ifadesi ise Burian tarafından “eşşeoğlu”, “köpoğlu” gibi ifadelerle karşılanmıştır. Burian izlediği stratejide yazarın karaktere yüklediği kızgın ifade tam olarak verilememiştir. İz’at & İz’at ise kelimesi kelimesine çeviri yaparak yazarın yaratmak istediği kızgın ifadeyi vermiştir.

Yukarıdaki örneklere bakıldığında Burian’ın argo kelimeleri biraz daha yumuşatarak Türkçe’ye aktardığını görmekteyiz. İz’at & İz’at ise doğrudan çevirmeyi tercih etmiştir.

5.2.5 Günlük Konuşma

Tablo 5: GÜNLÜK KONUŞMA

Kaynak Metin	Erek Metin I (Orhan Burian)	Erek Metin II (Aytuğ İz’at- Emre İz’at)
<i>I couldn’t make it. I just couldn’t make it, Linda (13)</i>	<i>Baktım yapamayacağım bir türlü gözüm yemedi Linda (121)</i>	<i>Yapamadım. Başaramadım Linda. (9)</i>
<i>The car kept going off on to the shoulder, y’know? (13)</i>	<i>İkide bir yana kayıvermeye başladı (121)</i>	<i>Sürekli yoldan çıkmaya başladı (9)</i>
<i>There’s no reason why you can’t work in NewYork (14)</i>	<i>Neden New York’da çalışamazmışsın anlamıyorum (122)</i>	<i>New York’da çalışmaman için bir sebep göremiyorum (10)</i>
<i>When the hell did I lose my temper? (15)</i>	<i>Neden sabrım taşıyormuş kuzum Allah aşkına (123)</i>	<i>Yapma Allah aşkına, ne zaman kabardı ki? (11)</i>

<i>I don' know I think he's lost. I think he's very lost (16)</i>	<i>Bilmiyorum, bana sorarsan kendini bulmuş değil, Willy. Kendini kaybetmiş bir hali var (124)</i>	<i>Bilmiyorum. Sanırım o hala kayıp Willy. Sanırım o gerçekten kayıp (12)</i>
<i>Remember that big Betsy something- what the hell was her name- over an Bushwick Avenue (20)</i>	<i>O iri kız aklında mı? Adı Betsy gibi bir şeydi neydi. Allah müstahakını versin!... Hani Buschwick Caddesi'nde otururdu.(128)</i>	<i>Betsy miydi neydi... şu iri kıyım kızı hatırlıyor musun...Şu Bushwick Caddesi'ndeki. (16)</i>
<i>Don't make any promises. No promises of any kind ((27)</i>	<i>Sakin vaatlerde filan bulunma! Hiçbir türlü vaatte! (135)</i>	<i>Sakin söz verme. Hiçbir vaatte bulunma (22)</i>
<i>Because a girl y'know they always believe what you tell 'em and you're very young Biff, you're too young to be talking seriously to girls (27)</i>	<i>Kız değil mi bilirsin sen ne söylersen inanır. Sen daha gençsin; kızlarla ciddi şeyler konuşacak yaşta değilsin, çok gençsin(135)</i>	<i>Kız dediğin, Biff her dediğin şeye hemencecik inanıverir. Sen de pek gençsin, kızlarla ciddi konular konuşacak yaşta değilsin henüz (23)</i>
<i>What are you talking about? Do you know the first thing about it ? (43)</i>	<i>Bari ağzını açma. Bu işin a'sından haberin yok.</i>	<i>Sen ne söylüyorsun? Sen bu işten ne anlarsın ki? (36)</i>
<i>Don't get insulted (43)</i>	<i>Hemen parlayıverme (148)</i>	<i>Alınma (36)</i>
<i>How do you do my dear? (47)</i>	<i>Nasılsın yavrum (152)</i>	<i>Nasılsınız hanımefendi (39)</i>
<i>Yes, my dear (48)</i>	<i>Evet, yavrum (48)</i>	<i>Evet azizim (40)</i>
<i>No, Ben! (48)</i>	<i>Deme ağabey! (153)</i>	<i>Hayır, Ben ! (40)</i>
<i>That's just the way I'm bringing them up, Ben-rugged, well liked, all</i>	<i>Ben de onları öyle yetiştiriyorum ağabey: sıkı düzene girmez, kendini</i>	<i>Ben de onları tam öyle yetiştiriyorum Ben... dayanıklı, çok sevilen ve</i>

<i>around (49)</i>	<i>çevresine kolayca sevdirebilir, eli her işe yatar insanlar olacaklar (154)</i>	<i>dört dörtlük (41)</i>
<i>Oh, no sir! (41)</i>	<i>Hiç olur mu efendim (154)</i>	<i>A, hayır, efendim (41)</i>
<i>Okay! (43)</i>	-	<i>Pekala (49)</i>
<i>How's that Ben, heh?</i>	<i>Nasıl ha, ağabey, nasıl? (154)</i>	<i>Nasılmış ha, Ben? (50)</i>
<i>And good luck with your- what do you do? (50)</i>	<i>Sen de şeyde başarılı olursun inşallah- ne iş görüyorsun (154)</i>	<i>İşinse sana iyi şanslar. Sen ne iş yapıyorsun (42)</i>
<i>There was a man worth talking to. I was right (53)</i>	<i>İşte bak onunla konuşulurdu. Haklıymışım ben! (157)</i>	<i>Konuşmaya değer bir adam vardır, haklıydım (44)</i>
<i>Why are you so hateful to each other (54)</i>	<i>Neden birbirinizin sinirine dokunuyorsunuz (158)</i>	<i>Neden birbirinize karşı böylesine nefret dolusunuz (45)</i>
<i>I want my pal looking old (55)</i>	<i>Anneciğimin yaşlı görünmesine razı değilim (159)</i>	<i>Sevgilimin yaşlı görünmesini istemiyorum (46)</i>
<i>What are you talking about? (55)</i>	<i>Neler söylüyorsun Allah aşkına (159)</i>	<i>Sen neden bahsediyorsun (46)</i>
<i>I know he's fake and he doesn't like anybody around who knows (58)</i>	<i>Çünkü onun bir kalp olduğunu biliyorum. Evde bunu bilen kimseyi de tutmak istemiyor (162)</i>	<i>Çünkü ben onun ne dolaplar çevirdiğini biliyorum, o ise etrafında bunu bilen kimse olsun istemiyor (49)</i>
<i>Mom, I don't fit in the business (60)</i>	<i>Anne: İş yaşamına kendimi uyduramıyorum (164)</i>	<i>Anne, ben bir baltaya sap olamıyorum (51)</i>
<i>Like when you'd go off and swim in the middle of the day instead of taking the line around (60)</i>	<i>Kumş örnekleri göstermeye şuraya buraya gideceğine gün ortasında kalkıp yüzmeye gidişin de</i>	<i>Yani tıpkı bir markanın reklamını yapman gerekirken, alıp başını yüzmeye gitmen gibi (51)</i>

	<i>o anlamdadır (164)</i>	
<i>Come up and say good night to him (65)</i>	<i>Gel de ona Allah rahatlık versin de (169)</i>	<i>Gel de ona iyi geceler dile (52)</i>
<i>Good-by, I'm late (74)</i>	<i>Allahaısmarladık geç kaldım (175)</i>	<i>Hadi eyvallah, geç kaldım (63)</i>
<i>Just the two of us, punching each other down the cellar, and crying right through (94)</i>	<i>Bir başımıza orada bodrumda birbirimiz yumrukladık, bir yandan da ağladık durduk (194)</i>	<i>Sadece ikimizdik...Öylece dolaştık ve birbirimize bağırıp çağırdık (80)</i>
<i>What's the matter with you? (96)</i>	<i>Ne oluyor sana Allahını seversen? (197)</i>	<i>Senin sorunun ne? (82)</i>
<i>I'm out (197)</i>	<i>O geçti (206)</i>	<i>Kovuldum (91)</i>
<i>What are you lookin' so anemic about Bernard? (32)</i>	<i>Nedir o cansızlık (139)</i>	<i>Nedir bu halin paniklemiş gibisin (27)</i>
<i>That's right, Pop (33)</i>	<i>Evet, baba (140)</i>	-
<i>That's wht I thank Almighty God you're both built like Adonises (33)</i>	<i>Onun için böyle civan gibi yaratılmışsınız diye Allaha hep şükrediyorum (140)</i>	<i>Bu yüzden Tanrı'ya çok teşekkür ediyorum ki ikiniz de aslanlar gibi büyüdüünüz (28)</i>
<i>Knocked 'em cold in Providence, slaughtered 'em in Boston (33)</i>	<i>Providence'da afallattım, Boston'da biçtim, biçtim! (140)</i>	<i>Providence'da dondurup, Boston'da mahvettim (28)</i>

Arapçadan dilimize geçmiş olan “Allaha şükürler olsun”, “valla(hi)”, “maşallah”, “inşallah” gibi ifadeler Türkçede sıklıkla kullanılmaktadır. Ancak bu yemin ifadeleri Türkçede güçlü bir yemin olma özelliğini yitirerek konuşmacının söylediklerinin doğruluğu konusunda dinleyiciyi ikna amaçlı kullandığı “içtenlik” ifadeleri haline gelmiştir (Yetkiner, 2009:171). Bu ifadelerin işlevlerini Yetkiner “Çeviride Edimbilimsel Boyut: Bir Söz Eylem Olarak Sözlü Söylemde “Yemin” Çevirileri” başlıklı makalesinde şöyle sıralamaktadır: “içtenlik belirleyici olarak kullanımı, başkası odaklı yüz stratejilerinde doğrudan zıtlaşmayı engellemek

amacıyla yumuşatıcı sözcük olarak kullanımı, mahcup edici bir davranış ve/veya sorgulama karşısında savunma sözcüğü olarak kullanımı, etkileşimsel soru olarak kullanımı (vallahi?), bir hemfikir olma durumunda pekiştirici sözcük olarak kullanımı ve geciktirme mekanizması olarak kullanımı” (Yetkiner, 2009:171-172). Yetkiner, bu tür ifadelerin kullanımında ise çevirmenin izlediği stratejileri üç başlık altında toplamıştır:

- 1) Yemin söz eylemini görmezden gelmek ve bunun yerine farklı bir düz sözylemi kullanmak*
- 2) Dinsel içerikli olsun ya da olmasın yemini erek dilde bir güçlendirici ile karşılamak*
- 3) Koller’in edimsel eşdeğerlilik (1989), Nida (1964)’nın ise devininmsel eşdeğerlilik adını verdiği kaynak metnin özgün dil okurları üzerinde yarattığı etkinin aynısını erek metin okuru üzerinde yaratmak amacıyla erek dildeki yerleşik yemin kalıplarına yönelmek (Yetkiner, 2009:174-176)*

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Burian ve İz’at & İz’at zaman zaman kaynak kültürde özel anlam yüklenmemiş bazı durumları hedef kültüre yaklaştırdıklarını görmekteyiz. İz’at & İz’at genel anlamda sözcüğü sözcüğüne çeviriyi tercih etmiştir. Burian ise kaynak metinde yaratılan etkiyi hedef metinde de yaratabilmek için yerleşik yemin kalıplarını kullanarak yerelleştirmeyi tercih etmiştir.

5.2.6 Kültürel Öğeler

Batı kültürüne ait ölçü birimleri vb. öğeler aşağıdaki tabloda verilmiştir. Örneğin feet ölçü birimini Burian ayak olarak kullanmış ve “six and a half feet”, “two feet” gibi ölçü birimlerini “altı buçuk ayak” ve “iki ayak biçiminde çevirmiştir. İz’at & İz’at ise aynı ölçü birimini Türk ölçü sistemine çevirmeyi tercih etmiştir: “iki metre” ve “55- 60 cm”. Ancak inch ölçü birimini her iki çevirmen de Türk ölçü birimine çevirmeyi tercih etmemiştir.

Tablo 6: KÜLTÜREL ÖĞELER

Kaynak Metin	Erek Metin I (Orhan Burian)	Erek Metin II (Aytuğ İz'at- Y. Emre İz'at)
<i>Behind the kitchen, on a level raised six and a half feet, is the boys' bedroom... (11)</i>	<i>Mutfağın arkasında, altı buçuk ayak yüksekte çocukların yatak odası vardır...(120)</i>	<i>Mutfağın arkasında, yaklaşık iki metre kadar yükseklikte henüz belli belirsiz görünen çocukları yatak odası bulunur (7)</i>
<i>To the right of the kitchen, on a level raised two feet (11)</i>	<i>Mutfağın sağında yaklaşık iki ayak yükseklikte....(119)</i>	<i>Mutfağın sağında yaklaşık 55-60 cm yüksekte,..... (7)</i>
<i>Suddenly I realize I'm goin' sixty miles an hour... (13)</i>	<i>Bir de bakıyorum seksen kilometre gitmeye başlamışım (121)</i>	<i>Birdenbire saatte altmış mil hızla gittiğimi fark ettim (9)</i>
<i>I came back ten miles an hour... (13)</i>	<i>Dönüşte saat başına onbeş kilometre yaptım (121)</i>	<i>Saatte on mil hızla geri döndüm (9)</i>
<i>...I got a new kind of American-type cheese. It's whipped. (17)</i>	<i>....yeni çeşit bir Amerikan peyniri aldım (124)</i>	<i>...yeni bir tür Amerikan peyniri aldım. Köpürtülmüş.(12)</i>
<i>How can they whip the cheese? (18)</i>	<i>Peynir nasıl (125)</i>	<i>Peyniri nasıl köpürtürler ki? (13)</i>
<i>Eighty thousand miles-eighty two thousand (20)</i>	<i>Yüzbin kilometre! Yüz iki bin! (128)</i>	<i>Seksen bin mil-seksen iki bin!</i>
<i>Christmas time, fifty dollars! (57)</i>	<i>Geçen yılbaşı elli dolar (161)</i>	<i>Noel zamanı elli dolar (49)</i>
<i>...seven hundred miles (57)</i>	<i>...yedi yüz mil (161)</i>	<i>Yedi yüz mil... (48)</i>
<i>Frank's Chop House (74)</i>	<i>Frank'in Kebapçı Dükkanı (176)</i>	<i>Frank'in Biftek Salonu (62)</i>

<i>Scotch all around</i> <i>Nake it doubles</i> (105)	<i>Hepimize birer viski. Büyük bardak olsun</i> (205)	<i>Herkese viski. Duple olsun</i> (89)
---	---	--

5.2.7 Özel İsimler

Tablo 7: ÖZEL İSİMLER

Kaynak Metin	Erek Metin I (Orhan Burian)	Erek Metin II (Aytuğ İz'at- Y. Emre İz'at)
<i>I was thinking of the Chevvy</i> (19)	<i>Bizim Chevrolet'yi düşünüyordum</i> (126)	<i>Chevvy'i düşünüyordum</i> (14)
<i>I tell ya, Hap</i> (22)	<i>Sana dedim ya</i> (129)	<i>Sana söylüyorum Hap (HAPPY'nin kısaltımıştı-çev)</i> (17)
<i>Hap, I've had....</i> (22)	<i>.....değiştirdim, Happy</i> (130)	<i>Hap,....</i> (17)
<i>It's got Gene Tunney's signature on it</i> (29)	<i>Üstünde Dempsey'in imzası var</i> (136)	<i>Üzerinde Gene Tunney'in imzası var</i> (24)
<i>...they know me up and down New England</i> (30)	<i>New England kentlerinde nereye gitsem beni tanırılar</i> (138)	<i>New England'ın bir ucundan bir ucuna nereye gitsem beni tanırılar</i> (26)
<i>He's got Regents next week</i> (32)	<i>Haftaya devlet sınavları var</i> (139)	<i>Haftaya eyalet sınavlarına girecek</i> (27)
<i>I heard Mr. Birnbaum say that...</i> (32)	<i>Matematik öğretmenini</i> (139)	<i>Bay Birnbaum</i> (27)
<i>How'd the Chevvy run ?</i> (34)	<i>Chevrolet'miz nasıldı, bir aksilik çıkarmadı ya?</i> (140)	<i>Chevvy nasıldı</i> (27)
<i>That goddam Chevrolet,...</i> (36)	<i>O Allahın belası Chevrolet</i> (142)	<i>Şu Allahın belası Şevrole</i> (30)
<i>God</i> (34)	<i>Yarabbi</i> (147)	<i>Tanrım !</i> (34)
<i>I'm getting awfully tired, Ben</i> (44)	<i>Çok yorgunum ağabey</i> (150)	<i>Giderek yorulmaya başladım Ben</i> (37)
<i>Hey, hey, Biffo</i> (55)	<i>Heyyy Biff</i> (159)	<i>Hey, hey, Biffo</i> (47)
<i>Hap! Hap !</i> (61)	<i>Hap! Hap!</i> (165)	<i>Happy, Happy</i> (52)
<i>Mr. Oliver</i> (76)	<i>Mister olibver</i> (177)	<i>Bay Oliver</i> (64)
<i>"Roll out the Barrel" is heard</i> (77)	<i>Bir türkü söylendiği duyulur</i> (178)	<i>"Roll out the barrel" duyulur</i> (65)
<i>Mr. Loman</i> (90)	<i>Mister Loman</i> (191)	<i>Bay Loman</i> (76)
<i>Jesus!</i> (98)	<i>Yarabbi !</i> (198)	<i>Tanrım</i> (83)
<i>She's on call</i> (102)	<i>Çağırılmayı bekliyor</i> (202)	<i>Telekız o</i> (87)
<i>Miss Forsythe</i> (112)	<i>Miss Forsythe</i> (212)	<i>Bayan Forsythe</i> (97)
<i>Mrs Loman</i> (109)	<i>Misis Loman</i> (208)	<i>Bayan Loman</i> (93)

Her iki çevirmen de özel isimleri kaynak dilde olduğu gibi kullanmayı tercih etmiştir. Ancak, ‘Mr.’, ‘Mrs.’ gibi ifadelerin kullanımında çevirmenlerin birbirinden ayrıldığını görmekteyiz. Burian bu ifadeleri kaynak metinde olduğu gibi ancak açık yazılışlarıyla ‘Mister’, ‘Missis’ olarak kullanmayı tercih etmiştir. İz’at & İz’at ise Bay- Bayan demeyi uygun bulmuştur.

‘*She’s on call*’ ifadesi çevirmenler tarafından tamamen farklı biçimde çevrilmiştir. Burian “çağırılmayı bekliyor”, İz’at & İz’at ise “*telekız o*” olarak çevirmiştir. Konuşmanın geçtiği bölüme baktığımızda Biff ve Happy bir restorantta babalarını beklerken gördükleri kız hakkında konuşmaktadırlar ve tanışmaya çalışmaktadırlar. Bu durumda her iki ifadenin de farklı çevrilmiş olmalarına rağmen konuşma ortamına uygun düştüğü görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı tiyatro metinleri çevirilerinde karşılaşılan sorunları Arthur Miller'ın "Saticının Ölümü" adlı eserinin Orhan Burian ve Aytuğ İz'at & Y. Emre İz'at tarafından yapılan çevirileri ışığında çözümlemek ve yorumlamaktır. Bu çalışmada teorisyen Susan Bassnett-McGuire ve tiyatro göstergebilimcisi Patrice Pavis ve göstergebilimci Roman Jakobson'un çeviri ve göstergebilim kavramları açısından sahnelenebilirlik ve okunabilirlik kavramları üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada genel olarak şu sonuçlara varılmıştır:

Kaynak metni basan yayınevi kapakta kullandığı resimle oyunu ve oyunun aldığı ödülleri ön plana çıkarırken Adam Yayınları tarafından basılan Hedef Metin 1'de yalnızca yazar ön plana çıkarılmıştır. Mitos Boyut Yayınları ise hem oyunun hem de yazarın adının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Adam Yayınları tarafından basılan Hedef Metin 1'de yazarın oyunları ve konuları hakkında ayrıntılı bir yazı yer alırken Mitos Boyut Yayınları Hedef Metin II'de yazarın biyografisine yer vermiştir. Okur elindeki metnin bir çeviri metin olduğunu ilk bakışta kolaylıkla anlamaktadır.

Bir göstergeler bütünü olan tiyatroda yazılı metin bu göstergelerden yalnızca biri ve belki de en önemlisi olarak görülmektedir. Tiyatro çevirisi sırasında çevirmen kodları çözerken hedef dilde yeni kodlar oluşturmaktadır. Çevirmen hem kaynak kültürdeki hem de hedef kültürdeki mesajın alıcısı konumundadır. Bu bakış açısına göre Nida'nın vurguladığı "dinamik eşdeğerliği" sağlarken çevirmen kaynak dilde aldığı mesajın eşdeğerini erek dilde de yansıtmalıdır. Çeviri süreci sırasında kaynak dildeki mesaj hedef dildeki eşdeğer mesaj ile yer değiştirmektedir. Tiyatro metinlerini diğer yazın türlerinden ayıran en önemli özellik karşılıklı diyaloglardan oluşmasıdır. Çevirmen metni çevirmeye başlamadan önce metnin sahnelenmek üzere mi yoksa okunmak üzere mi yazıldığının farkında olmalıdır. Bu durumda sahnelenmek üzere yazılan metinlerde kullanılan dilin konuşma diline daha uygun

olması ve seyirci tarafından yadırganmaması gerekmektedir. Patrice Pavis'in de belirttiği gibi belli bir dile ve kültüre özgü metin/beden ayarlamasının gerekliliğini yadsıyamayız. Bu durumda çevirmen kaynak metni erek dile aktarırken söz-beden uyumunu korumak durumundadır.

Orhan Burian ve Aytuğ İz'at & Y. Emre İz'at Arthur Miller'ın "Satıcının Ölümü" adlı eserini Türkçe'ye kazandırırken hemen hemen aynı çeviri stratejilerini izlemişlerdir. Orhan Burian çeviriyi Türk erek yazın dizgesine yaklaştırmaya çalışmıştır. Sahnelenebilirlik özelliğini de göz önüne alan Burian kaynak metindeki cümleleri Türkçe'ye aktarırken zaman zaman kaynak metindeki cümle yapılarını bölme yoluna gitmiştir. Eserin 1950'li yıllarda Tercüme Bürosu'nun çeviri etkinlikleri kapsamında henüz gelişmekte olan tiyatro türünü tanıtmak amacıyla çevrildiği göz önüne alındığında Burian'ın bazı ifadeleri (argo, küfür, deyim, benzetme) yerelleştirme ve deyiş kaydırma yöntemiyle aktardığı ve bunun da kullandığı dili etkilediği görülmektedir. Burian aynı zamanda erek kültürün ekinel bağlamını göz önünde tutarak kelimeler seçmiştir. Pavis, filolojik yalınlaştırmanın uygun söz-beden bulabilmek için gerekli olduğuna inanmaktadır (Pavis, 1999:173).

İz'at & İz'at aynı adlı eseri çevirirken metnin biçimine ve söylemine sadık kalmıştır. İz'at & İz'at'ın da çeviri sürecinde zaman zaman yerelleştirme ve deyiş kaydırma örneklerine rastlansa da daha çok kaynak metni kelime kelimesine çevirmişlerdir. Eserin 2000'li yıllarda çevrilmiş olması kullanılan dili günümüz Türkçesine daha yakın kılmıştır. Her iki çeviri arasında erek dilin kullanımında görülen farklılıklar dilin yaşayan bir organizma olduğunu ve özellikle tiyatro metinlerinde tek bir çeviriye bağlı kalınamayacağını göstermektedir.

Çevirmenler kültürlerarası aktarımın en önemli öğelerinden biri sayılmaktadırlar. Bu çalışmada kaynak kültüre ait bazı kullanımların her iki çevirmen tarafından zaman zaman korunduğu bazen de erek kültüre uyarlandığı gözlenmiştir. Burian'ın çevirisine genel olarak bakıldığında kaynak kültürü hedef kültüre yakınlattığı göze çarpmaktadır. İz'at & İz'at ise iki kültür arasında ödün vermeden

tanışıklıkla yabancılığı çekip çevirmiştir. Her iki çeviri metinde de kaynak kültürle erek kültür arasındaki toplumsal iletişimin korunduğunu görmekteyiz.

Tiyatronun anlık bir gösteri olduğu düşünüldüğünde sahne üzerinde söylenen metinle izleyici arasındaki bağın kopmaması önemlidir. Seyirci, kültürel ve sanatsal modellendirmeleri kendi kültüründekilerle kıyaslama, farklılıkları gözlemleme ve değişiklikleri doğrulama eğilimindedir. Pavis seyircinin konumunu şöyle açıklamaktadır: *“yabancı kaynak kültürü anlamak için seyircinin kendisini ona aktarması değil, kendi yerini ona göre alması ve iki kültür arasındaki zamansal, uzamsal, davranışsal uzaklığı üstlenmesi gerekmektedir”* (Pavis, 1999: 232).

Anton Popoviç’in “deyiş kaydırma kavramı” kaynak ve erek metin arasındaki farklılıkları “yanlış”, “erek dilin yetersizliği” gibi sınıflandırmaların dışında tutmaktadır. Her çevirmen aslında kaynak metine bağlı kalma fikrinden yola çıkar ve çeviri sırasında yaptığı kaydırmalar kaynak metni en iyi şekilde yansıtmak istemesindendir. Yapılan çalışmada karşılaşılan dil düzeyindeki sapmalar izlendiğinde şu sonuçlara varılmıştır: Sözcük kullanımlarında belirlenen kaymaların çoğunda ağız eşlemesi ön plandadır; bazı kaymalar erek metni erek dil normlarına uydurmak üzere yapılmıştır; bazı kaymalarda ise çevirmenin kaynak dildeki bir sözcüğü erek dilde daha az bilinen/kullanılan bir sözcük yerine daha sık kullanılan bir sözcükle karşılama isteğindendir.

Oyun metnlerinin çevirisi söz konusu olduğunda karşılaşılan en önemli sorun oyun metnlerinin sahnelenmek üzere yazılmasından doğan sorunlardır. Bu konuda yapılan çalışmalarda metnin sahnelenebilirlik özelliğinin korunmasının çok önemli olduğu belirtilmektedir. Ancak bu durum çevirmenin sırtına daha fazla yük bindirmektedir. Bu durumda bazı teorisyenler çevirmenin tiyatro uygulayıcılarıyla birlikte çalışmasını önermektedirler. Böylece çevirmen hem metne sadık kalabilmekte hem de sahnelemenin gerekliliklerini yerine getiren bir metin ortaya koyabilmektedir. Ancak çevirmenin çeviri sürecinde sahnelemeyi göz önüne alıp almaması gerekliliği konusundaki tartışmalar sürüp gitmektedir. Daniele Sallenave’a göre *“çevirmek, ya da sahnelemek, bir metni yorumlamak değildir; ancak aynı dilin*

sözcüklerini kullanarak yorum yapılabilir: Başka bir dile ya da başka bir anlatım dizgesine aktarmaktır”(Aktaran Pavis, 1999:162). Elbette bunun tersi görüşler de mevcuttur. Vitez’e göre “büyük bir çeviri, gerçek bir yapıt olduğu için sahneye konuşunu zaten içerir. İdeal olarak, çeviri sahnelemeyi yönetmelidir, tersi değil (...). Çeviri ve sahneleme aynı iştir, göstergelerin hiyerarşisi içinde seçim yapma sanatıdır” (Aktaran Pavis, 1999:163).

Çevirmen tiyatro metnindeki biçim ve içeriği aynen koruyarak kaynak metnin kaynak kültür izleyicisinde yarattığı etkinin aynısını erek dilde ve erek kültürde yansıtmak durumundadır. Çevirmen içinde bulunduğu koşullara uygun olarak erek dile aktarmak üzere seçtiği metni çevirmeye başlamadan önce metinle ilgili duyumları, açıklamaları, notları, önsözü eve yazarın hakkında edindiği bilgileri içsel olarak değerlendirmekle yola çıkar. Bu aşamada zihninde oluşan kavramlar ve göstergeler yardımıyla çeviri sürecine başlar. Kaynak metinde verilen anlamın bir bütün olarak korunabilmesi ve birbiriyle bağlantılı olan diyaloglar arasında kopukluk yaşanmaması için metnin söyleminden uzaklaşmadan bir çeviri ortaya koymaya çalışır. Nida’nın da vurguladığı gibi sözcükler tek başına bir öge olarak düşünülemez aksine toplam söylemin bir parçası olarak görülmelidir. Çevirmen amaç, ilke ve bağıntı ilkesini göz ardı etmeden çeviri sürecinde ilerler. Metnin hem okuru hem de ileticisi olan çevirmen kaynak metinde algıladığı dünyayı çeviri metinde toplumsal değerlerle bütünleştirerek aktarmaktadır. Bu çalışmanın sonucunda, çevirmenin çeviri amacını ve kullandığı dili günün koşullarının belirlemiş olduğu belirgin bir şekilde görülmüştür.

Sonuç olarak, bu çalışmada elde edilen tüm verilere bakıldığında çeviri sürecinin kaynak kültürden yola çıkarak erek kültürü hedef aldığı söylenebilir. Kaynak kültürle erek kültür arasında yer alan çevirmenden beklenen iletken bir cisim gibi olmasıdır. Tıpkı Roman Jakobson’un da dediği gibi “*Her bilişsel deneyim, var olan herhangi bir dile çevrilebilir ve bu dilde düzenlenebilir. Yetersizliğin söz konusu olduğu durumlarda terimler, aktarmalarla, öyküntülerle, yeni sözcüklerle, anlam kay(dır)malarıyla ve son çözüm olarak dolaşık anlatımla değişikliğe uğratılabilir ve anlam genişlemeleriyle sağlanabilir*” (Jakobson, 2008:63).

KAYNAKÇA

AALTONEN, Sirkku (2000). **Time Sharing On Stage Drama Translation in Theatre and Society**, Multilingual Matter Ltd,

AKSOY, N. Berrin (2002). **Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi**, İmge Kitabevi, İstanbul

AND, Metin(2004). **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____ (1971)**Meşrutiyet Dönemi'nde Türk Tiyatrosu 1908-1923**, İşbankası Kültür Yayınları, Ankara.

_____ (1972). **İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, İşbankası Kültür yayınları, Ankara.

BARTHES, Roland (1982). “Göstergebilime Bir Yaklaşım”. Yazko Çeviri, Sayı 19.ss 130-132.

BENGİ-ÖNER, Işın (1999). **Çeviri Bir Süreçtir...Ya Çeviribilim**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

_____ (2001)**Çeviri Kuramlarını Düşünürken...** Sel Yayıncılık, İstanbul

BASSNETT-MCGUIRE, Susan (1998). “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre, Topics in Translation” Constructing Cultures Essays on Literary Translation, Multilingual Matters.

_____ (1989) **“Labirentin içinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler”**, Çev. Fatma Günal, Metis Çeviri, Sayı 9 Güz 1989, ss 33-39

_____ (1991) **Translating for the Theatre: The Case Against Performability**, TTR, vol 4, n1, ss 99-111

BEŞE, Ahmet (2007). **Amerikan Tiyatrosunda Aile ve Başarı Düşü Arthur Miller-Edward Albee**, De KI Basım Yayım, İstanbul.

ÇALIŞLAR, Aziz (1990). **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

ÇAPAN, Cevat(1972). **Değişen Tiyatro**, Adam Yayıncılık, İstanbul.

DÜNDAR, KERİM (2010) <http://www.tiyatroonline.com/yinceleme5.htm>
(01.01.2010)

ERTEN, Asalet (1993). **“Çeviri Ediminde Kayıplar Sorunu”**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 10, Sayı 1, Temmuz, ss 315-330

ERUZ, F. Sakine (2003). **Çeviriden Çeviribilime**, Multilingual Yayıncılık Dil Yayınları, İstanbul.

ESSLIN, Martin (1996), **Dram Sanatının Alanı**, YKY, İstanbul.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1986). **“Yazınsal Polisistem İçinde Çeviri Yazının Durumu”**, Adam Sanat, Sayı 14, ocak 1986, ss 59-67

GÖKTÜRK, Akşit (1998). **Sözün Ötesi**, YKY, İstanbul.

_____ (1997) **Okuma Uğraşı**, YKY, İstanbul.

JAKOBSON, Roman (2008). “**Çevirinin Dil(bilimsel) Özellikleri Üstüne**. (çev. Ö. B. Albayrak) Çeviri Seçkisi II, Çeviri(bilim) Nedir? Yay. Hazırlayan: Mehmet Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul ss61-67.

KANSU-YETKİNER, Neslihan (2009). “**Çeviride Edimbilimsel Boyut: Biz Sözeylem Olarak Sözlü Sözeylemde ‘Yemin’ Çevirileri**”. Çeviri: Araştırma, İnceleme, Eleştiri. Yay. Hazırlayan Gülperi Sert, , DEU Matbaası, İzmir, ss. 159-184

KARANTAY, Suat (1988). **Tiyatro Çevirisinin Sorunları**, Metis Çeviri, Sayı 2. ss 78-88

_____ (1989). “**Türkiye’de Oyun Çevirisi Tarihine Kısa Bir Bakış**”, Metis Çeviri, Sayı 9 Güz. ss 87-91

KULA, Onur Bilge (2002). “**Hegel’in ‘Özgürlük’ Kavramına İlişkin Bazı Açılımları Çevrilebilir mi?- Dil felsefesi Açısından Bir Yaklaşım Denemesi**. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sayı 4, İzmir.

MILLER, Arthur (1949). **Death of A Salesman**, Compass Book edition, NewYork.

_____ (1982). **Seçilmiş Oyunlar 1**, Adam Yayıncılık, İstanbul.

_____ (2002). **Satıcının Ölümü**, Mitos Boyut, İstanbul.

MUKAROVSKY, Jan (1982). “**Göstergebilimsel Bir Olgu Olarak Sanat**”. Yazko Çeviri, sayı 9. ss147-150.

NIDA, Eugene A (2008). **“Çeviri Süreçleri”** (çev: Y. Salman) Çeviri Seçkisi II, Çeviri(bilim) Nedir?, Yay. Hazırlayan: Mehmet Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul ss67-77.

NIKOLAREA, Ekaterini. **Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation**
[www. accurapid.com/journal/22theater.html](http://www accurapid.com/journal/22theater.html)

NUTKU, Hülya (1999). **Oyun Yazarlığı** Mitos Boyu, İstanbul.

NUTKU, Özdemir (1990). **Dram Sanatı Tiyatroya Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

_____ (1985) **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2**, Remzi Kitabevi.

_____ (1978) **”Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi”**, Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı, Sayı 322, ss 79-86

_____ (2009) **“Tiyatro Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi ve Bir Model:GÖKTAŞI, Ç.N , sayı 8 ss128-135**

ÖNDER, Meriç (2005). **Oyun Metni çevirisi ve Harold Pinter’ın Gitgel Dolap Adlı oyunun Çevirilerinin İncelenmesi** (Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi Tiyatro Anabilim Dalı 2005

ÖNDÜL, Selda (2006). **“Okuma Stratejisi: İkili karşıtlık, Birliktelik/Yanyanalık”** TAD Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 21. ss: 73-165

ÖZDEMİR, Emin (2002). **Yazınsal Türler**, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

ÖZGÜR, Ahmet(2006). **Göstergebilim.** www.ahmetozgur.com

ÖZKUL, Barış. **“Tanzimat’ Nereden Baksak?** www.ceviribilim.com/?p=2073
(28.12.2009)

ÖZÖN, M.Nihat (1966). **“Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış”**, Türk Dili Dergisi
Tiyatro Özel Sayısı, Sayı 178, Temmuz 1966 ss654-673

ÖZTÜRK, İlyas (2002). **“Çevirmenin Kültür Transferindeki Rolü”** Ege
Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, sayı 4. İzmir.

PARSA, Seyide & Parsa, Alev Fatoş (2002). **Göstergebilim Çözümlemeleri**, Ege
Üniversitesi Basımevi, İzmir.

PAKER, Saliha (1987). **“Yazınsal Çeviri: Yazın İncelemeleri ve Polisistem
Kuramı”**, Adam Sanat Sayı 14. ss58-59

PAVIS, Partice (1999). **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Dost Kitabevi,
Ankara,

POPOVIÇ, Anton (2008). **“Çeviri Çözümlemesinde “Değiş Kaydırma Kavramı”**
Çeviri Seçkisi II, Çeviri(bilim) Nedir?, Yay. Hazırlayan: Mehmet Rifat, Sel
Yayıncılık, İstanbul ss 87-93.

RAW, Laurence. **“Evolving Attitudes To The Amerikan Dream: A Death of A
Salesman in Turkish Context”** [http:// ejas.revues.org/document1933.html](http://ejas.revues.org/document1933.html)
(27.12.2009)

SANLI, Sevgi (1988). **“Tiyatroda Çevirinin Payı”**, Metis Çeviri, Sayı 2. ss 89-94

SERT, Gülperi (2009). **“Stewan Zweig’ın “Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar”
Adlı Eserinin Türkçe Çevirilerinde Çevirmenin Görünürlüğü ve Çevirmenin**

Sesi”, Çeviri: İnceleme, Araştırma, Eleştiri. Yay. Hazırlayan: Gülperi Sert, DEU Matbaası, İzmir.ss330-402.

ŞENER, Sevda (2008). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul.

_____ (1996). **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

_____ (1982). **Arthur Miller Üzerine**, Arthur Miller Seçilmiş oyunlar 1, Adam Yayınları, İstanbul.

TAHİR GÜRÇAĞLAR, Şehnaz(2005). **Kapılar Çeviri Tarihine Yaklaşımlar**, Scala Yayıncılık, İstanbul.

TOKLU, Osman (2002). **“Kültürel Ardalının Şiir Çevirine Getirdiği Güçlükler”**. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, sayı 4. İzmir.

TOLUN, Ahmet (1978). **“Uyarlamalar ve Ahmet Vefik Paşa’nın Moliere Uyarlamalarının Özellikleri”**, Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı, Sayı 322. ss96-104

TROUSBORG, Anna (1997). **Text typology and translation**, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.

USLU, A. Didem (2001) **Amerikan Tiyatrosunda Düşler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir

ZUBER, Ortrun (1990). **The languages of the Translation and Transposition of Drama**, Pergamon Press,

ZUBER-Ortrun(1988) **“Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science”**, Meta, XXXIII.