



Tiyatro Çevirisi Bağlamında Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Yazınsal ve Teatral Sistem Çerçevesinde Edward Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* Başlıklı Oyununun Türkçe Çevirileri

A Comparative Analysis in the Context of Theater Translation: The Turkish Translations of Edward Albee's *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* in Literary and Theatrical System

Emine KARABULUT¹ 



¹Lecturer, Erzincan Binali Yıldırım University, School of Foreign Languages, Erzincan, Turkey

ORCID: E.K. 0000-0002-6831-2161

Corresponding author:

Emine KARABULUT,
Erzincan Binali Yıldırım University,
The School of Foreign Languages,
Erzincan, Turkey
E-mail: kربولut.emine@gmail.com

Submitted: 03.07.2020

Revision Requested: 12.09.2020

Accepted: 04.10.2020

Citation: Karabulut, E. (2020). Tiyatro çevirisi bağlamında karşılaştırmalı bir inceleme: Yazınsal ve teatral sistem çerçevesinde Edward Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlıklı oyununun Türkçe çevirileri. *Litera*, 30(2), 683-718. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0095>

öz

Tiyatro metninin doğası gereği hem yazınsal hem de sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik gibi kavramların tartışılmasına neden olmuştur. Bu metnin çevirisinde, çevirmenlerin stratejilerini, genel olarak sahnelenmeye (sahne için çeviri) ve hedef okuyucular tarafından okunmaya yönelik olarak (sayfa için çeviri) iki ayrı kutupta şekillendirdiği görülmüştür. Bu sebeple, tiyatro metinleri çevirileri değerlendirilirken, çevirilere çoğu zaman "sadık/serbest" terimleri atfedilmiştir. Sirkku Aaltonen (1997, 2000) çevirinin amaca yönelik bir eylem olarak tasarımı ve planlama gerektirdiğinden ve çevirmenlerin stratejilerinin çalıştıkları sisteme göre değiştiğinden ve ayrıca çevirilerin hedef kitlenin kültürel, davranışsal ya da ideolojik gelenekleriyle uyumlu olmasının beklendiğinden bahsetmektedir. Bu görüşlerden yola çıkılarak, çalışmanın ilk amacı, Edward Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* (1962) başlıklı oyununun, Asude Zeybekoğlu tarafından çevrilen *Hain Kurttan Kim Korkar?* (1985) ve Tuncay Birkan tarafından çevrilen *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* (1993) başlıklı Türkçe çevirilerini sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik, anlaşılabilirlik kavramları ve yazınsal ve teatral sistem çerçevesinde metinsel bir analizle irdeleyerek çevirilerin hangi sistemde işlev gördüklerini anlamaya çalışmaktır. Çalışmanın ikinci amacı ise, bahsedilen sistemleri ile Aaltonen'in, tiyatro metninin sayfa ve sahne için çevirileri için atfedilen "sadık/serbest" ikili kutuplaşmasının ötesine geçmeye nasıl ışık tuttuğunu açıklamaya çalışmaktır. Çalışmanın sonucunda, Birkan'ın okunması amacıyla yaptığı çevirisinin yazınsal ve Zeybekoğlu'nun ise sahneleme amaçlı yaptığı çevirisinin teatral sistemde işlev gördüğü gözlemlenmiştir. Buna göre, iki çevirmenin de amacına ve çalıştıkları sistemin geleneklerine uygun çeviri yaptıkları ve Aaltonen'in öne sürdüğü sistem çerçevesinin iki kutupluluğun ötesine geçip bu indirgemeci yaklaşımdan kurtulmayı sağladığı sonucuna varılabilir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro metinleri, sahnelenebilirlik, Sirkku Aaltonen, yazınsal ve teatral sistem, sadık/serbest çeviri



ABSTRACT

Theater texts being intrinsically both literary and performance texts have made concepts such as performability, playability, speakability, and intelligibility debatable. Translators have been observed to choose their strategies based on two perspectives: translation strategies oriented to performability (*translating for stage*) and reading by target readers (*translating for page*). Thus, faithful vs. free translation has mostly been attributed to their evaluation. Sirku Aaltonen (1997; 2000) posits that translation is a purpose-oriented activity that requires design and planning, adding that translators' strategies change pursuant to the literary and theatrical system they work in. The translations are expected to comply with the cultural, behavioral, or ideological customs of the target culture. This study performed a textual analysis of the Turkish translations of Edward Albee's *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* (1962) translated by Asude Zeybekoğlu as *Hain Kurttan Kim Korkar?* (1985) and Tuncay Birkan as *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* (1993) for performability, playability, speakability, and intelligibility, and the literary and theatrical system within which they function. It sought to explain how Aaltonen, with his systems, goes beyond the *faithful vs. free* bipolarization. Consequently, it was observed that while Birkan's translation strategy is a translation for page within the literary system, Zeybekoğlu's translation functions within the theatrical system as she translated for the stage. The study concluded that Birkan and Zeybekoğlu translated the text based on their goals and the conventions of the system they applied and Aaltonen's system framework enabled to digress from this minimalist approach by going beyond the bipolarization.

Keywords: Theater texts, performability, Sirku Aaltonen, literary and theatrical system, faithful/free translation

EXTENDED ABSTRACT

Translators of theater texts generally choose their translation strategies from two perspectives: strategies oriented to performability (*translating for stage*) and reading by target readers (*translating for page*). Thus, their translation is evaluated based on how faithful or free their translation is. This study departs from this bipolarized problem and proceeds with two purposes. The first is a textual analysis of the Turkish translations of Edward Albee's play *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* by Asude Zeybekoğlu—*Hain Kurttan Kim Korkar?* (1985)—and Tuncay Birkan—*Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* (1993)—within the context of much-debated concepts in theater translation such as performability, playability, speakability, intelligibility, Sirku Aaltonen's point of view, and the literary and theatrical systems put forwarded by Aaltonen (1997, 2000) to assess the system they function in. The second purpose is to arrive at a conclusion on how Aaltonen, with his systems, sheds light on going beyond the bipolarization of faithful vs. free translation.

These concepts and Aaltonen's points of view were used to shed light on the analysis of the two translations. With this aim in mind, the first section contains general information about theater of the absurd since the play to be analyzed in the study is an example of this genre. In the second section, the playwright, Albee is introduced as one of the American pioneers of the theater of the absurd theater. His plays have enjoyed critical acclaim, especially *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* which has been performed several times in both state-owned and private theaters in Turkey. A detailed research of the translations of the play shows that Zeybekoğlu's translation is the preferred one. The third

section contains a brief discussion of the Turkish translators of *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* and critical details of the e-mail interview with Birkan. In the fourth section, the general theme of the play is introduced and the shading in the original title of the play explained. Upon giving background information about the research objects of this study, a theoretical framework for the concepts performability, playability, speakability, intelligibility was discussed with an elaborative literature research. Then, in the next section, a panoramic view of the translation strategies used in theater texts was discussed. By bridging these ideas with the purposes of this study, Aaltonen's points of view and the literary and theatrical system were clarified to shed light on the case study.

According to Sirku Aaltonen (1997; 2000), translation is a purpose-oriented activity that requires design and planning and the strategies undergo a change defined by the system in which they work. Whereas translations that function within a literary system are devoted to the permanence of the language, translations that function within a theatrical system are devoted to performability, speakability, and intelligibility considering theater texts have special attributes such as their being bound to immediate context, immediacy of orality, and communality. Moreover, Aaltonen, adopting a functionalist approach, avers that translations are expected to appropriate the cultural, behavioral, or ideological customs of the target culture. In the case study, the examples selected from the source text and both translations have been explained in depth. Based on the findings in the case study, the final section contains concluding remarks in line with the analysis of the translations.

In conclusion, it was observed that Birkan's translation functioned within the literary system as his goal was a translation for page as he stated in the e-mail interview. Zeybekoğlu made a translation oriented toward performability, speakability, and intelligibility that functions within the theatrical system with omissions and additions by probably considering that theater texts are bound to immediate context, immediacy of orality, and communality. Both translators translated the work based on their purposes and the conventions of their system. Then, it may be argued that making a bipolarized evaluation may lead to a minimalist approach in the translation of theater texts. However, going beyond the bipolarization to evaluate them enables researchers in the field to see different concepts such as purpose and function. In conclusion, Aaltonen's system framework provides studies with an opportunity to make an evaluation on the basis of the concepts of purpose and function and getting rid of the minimalist approach by going beyond the faithful vs. free bipolarization.

Giriş

Tiyatro metinlerinin doğası gereği hem yazınsal hem de sahneleme metinleri olması sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramlarının tartışılmasına neden olmuştur. Bu metinlerin çevirisinde, çevirmenlerin stratejilerini, genellikle sahnelemeye (sahne için çeviri) ve hedef okuyucular tarafından okunmaya (sayfa için çeviri) yönelik olarak iki kutupta şekillendirdiği görülmüştür. Bu sebeple, tiyatro metinleri çevirileri değerlendirilirken, çevirilere çoğu zaman “sadık/serbest” terimleri atfedilmiştir. Bu sorundan hareketle, bu çalışma iki amaç çerçevesinde aşamalı olarak ilerlemektedir. Çalışmanın ilk amacı, Edward Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlıklı tiyatro oyununun Asude Zeybekoğlu tarafından çevrilen *Hain Kurttan Kim Korkar?* ve Tuncay Birkan tarafından çevrilen *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* başlıklı Türkçe çevirilerini sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik, anlaşılabilirlik kavramları ve yazınsal ve teatral sistem çerçevesinde metinsel bir analizle irdeleyerek çevirilerin hangi sistemde işlev gördüklerini anlamaya çalışmaktır. Çalışmanın ikinci amacı ise, yazınsal ve teatral sistemleri ile Aaltonen'in, tiyatro metinlerinin sayfa ve sahne için çevirileri için atfedilen “sadık/serbest” ikili kutuplaşmasının ötesine geçmeye nasıl ışık tuttuğunu açıklamaya çalışmaktır.

Araştırmanın inceleme nesnelerini, Penguin Books tarafından 1962 yılında yayımlanan Edward Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlıklı oyununun Onkajans'tan temin edilen *Hain Kurttan Kim Korkar?* başlıklı 1985 yılında yapılan Asude Zeybekoğlu çevirisi ve Kabalcı Yayınevi tarafından 1993 yılında *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* başlığı ile yayımlanan Tuncay Birkan çevirisi oluşturmaktadır.

Söz konusu araştırmada, sahnelenebilirlik (performability), oynanabilirlik (playability), söylenebilirlik (speakability) ve anlaşılabilirlik (intelligibility)¹ kavramları ve Sirkku Aaltonen'in görüşleri ve öne sürdüğü yazınsal ve teatral sistem kavramları temel alınacak ve bu kavramlar bahsedilen çevirileri değerlendirmeye ışık tutacaktır.

1 Speakability terimi için Türkçede farklı karşılıklar mevcuttur. Şirin Okyayuz Yener, Susan Bassnett'in görüşlerinden bahsederken, terimin “oyuncuların çeviri metnin “diyaloglarını dile getirebilme akıcılığını” içerdiğinden söz etmekte ve bu terimi dile getirilebilirlik/konuşulabilirlik ile karşılamaktadır. Ancak, Patrice Pavis'in sahnelenebilirlik görüşlerinden bahsederken, terimi “söylenebilirlik” ile karşılamaktadır. Pavis'in bu kavramı “kolay bir şekilde sesletimle” özdeşleştirdiğini belirtmektedir (Okyayuz Yener, 2016). Beki Haleva ise, “söylenebilirlik” karşılığını kullanmaktadır (Haleva, 2011). Benzer amaçlar olduğu gözlemlendiğinden, iki karşılığın da kullanılabilmesi düşünülmektedir. Bu çalışmada, “intelligibility” terimi için ise Haleva'nın karşıladığı şekilde “anlaşılabilirlik” kullanılacaktır (Haleva, 2011).

Çalışmada, öncelikle absürd tiyatro hakkında bilgi verilecek ve Albee'nin Amerika'nın absürd tiyatrosunun öncülerinden biri olması sebebiyle Albee tanıtılacaktır. Bunun yanı sıra, Albee'yi Türkçeye aktaran çevirmenleri Asude Zeybekoğlu ve Tuncay Birkan ile çevirdikleri oyun hakkında bilgi paylaşılacaktır. Daha sonra, uygulama bölümünü aydınlatması açısından kuramsal çerçeve bölümünde ilk olarak detaylı bir şekilde sahnelenebilirlik, söylenebilirlik, anlaşılabilirlik kavramlarına panoramik bir bakış, sonrasında ise, tiyatro metinlerinin çevirisinde kullanılan stratejilere panoramik bir bakış sağlanacak ve bu çalışmada görüşleri temel alınacak Sirkku Aaltonen'in yazınsal ve teatral sistem kavramlarına yer verilecektir. Uygulama bölümünde kuramsal çerçeveden yola çıkılarak, örnekler verilecek ve son olarak uygulamadan hareketle makalenin amaçları doğrultusunda sonuç bölümü eklenecektir.

1. Absürd Tiyatro

"İletişimsizliğin, yabancılaşma ve insansızlaşmanın pençesindeki saçma ve uyumsuz dünyayı, uyumsuz bir anlatımla sahneye taşıyan" absürd tiyatro çağdaş tiyatronun belirleyicisidir (Haleva, 2012, s. 5). Saçma Tiyatrosu², "yöntem ve gelenek benzerliklerinden, bilinçli veya bilinçdışı paylaşılan düşünsel ve sanatsal önermelerden, ortak bir gelenek dağarından gelen etkilerden oluşan karmaşık bir yapıyı simgeleyen bir tür entelektüel kısaltma"dır (Esslin, 1988, s. 109).

Martin Esslin, saçma tiyatrosu oyunlarının yıllardır süregelen geçerli ilkelerle alay ettiğiinden, "güdüsz eylemler içerdiğiinden", anlamsız, mantıksız diyalog sözleriyle dolu olduğundan bahsetmektedir (Esslin, 1988, s. 108). Saçma tiyatrosu oyun yazarları, dünyada gözlemedikleri birliktelik yoksunluğu ve anlamsızlık karşısında bir anlam bulamamayı, umutsuzluğu belirtmektedirler. Geleneksel tiyatrodaki iyi kurulmuş bir oyundaki gibi, anlam taşıyan ve gerçekleri olan bir dünyada, bir hikâye anlatıp bir sorunu çözüme kavuşturmaya inanmazlar. Akılcı ve düzenli bir dünyanın varlığına inanmazlar. Yitip giden değerlere şaşkınlığı, hayal kırıklığını anlatırlar. Dünyada olup biten savaşlar, yapılan kıyımlar, güven duygusunu, umudu ve pozitif duyguları yok etmiş, insanlık artık anlamsız, boş, saçma, umutsuz olmaya başlamış ve insan ilişkileri de bundan nasibini almış, bir diğer deyişle, bir yabancılaşma meydana gelmiştir (Esslin, 1988, s. 110-113). Bu olaylar sonucunda, dadaizm, fütürizm, kübizm, gerçeküstüçülük gibi birçok akım ortaya çıkmış

2 *Metis* dergisindeki Esslin'in makalesi Levent Mollamustafaoğlu tarafından Saçma Tiyatrosu başlığı ile çevrilmiştir. Dolayısıyla, genel olarak çalışmada absürd tiyatro kullanılsa da, çevirmene saygı bağlamında doğrudan bu makaleden yapılan alıntılarda saçma tiyatrosu kullanılacaktır.

ve bu akımlar gelenekselin yetersizliğine karşı durmuşlardır çünkü karanlıktan kurtulma ve yenilenme arzusu bu geleneksel biçimleri terk etmeyi gerektirmiştir (Demirtaş, 2008, s. 61). İşte tam da bu noktada, dil de sorgulanmıştır. Dolayısıyla, evrimi bu şekilde gerçekleşen saçma tiyatrosunun “dilini eleştirisiyle, özellikle de anlamını yitirmiş, fosilleşmiş dil kalıpları” ile ilgilendiğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Bu tiyatrodaki insanlar dili kullanır, ancak “birbirlerine hiçbir şey anlatmak istemediği gerçeğini saklamak amacıyla” kullanırlar. Buradan hareketle, saçma tiyatrosunun aslında tam da gerçeği, gerçek dünyayı, gerçek insan ilişkilerini duyarlı bir biçimde ürettiği sonucuna ulaşılabilir (Esslin, s. 110-113). Bu oyunlardaki gerçekçilik, içsel, yani ruhsal bir gerçekliktir, insanın dışından çok içine odaklanır (Esslin, 1988, s. 118). İşte bu sebepten dolayı da, absürd tiyatro izleyicilere çözümler sunmaz, doğrudan mesaj iletmez, evrendeki absürd durumu kendilerinin fark etmelerini ister (Tike, 2004, s. 78)³.

Samuel Beckett, Eugene Ionesco ya da Jean Genet ile doruğa ulaşan bu akımın ilk çağdaş örneğinin, Alfred Jarry'nin ilk kez 1896'da sahneye konulan *Kral Übü* adlı yapıtı olduğu düşünülebilir. Bertolt Brecht'in ilk oyunları da yine saçma tiyatrosunun ilk örnekleri arasında sayılabilir. Bu oyun yazarlarının oyunlarının ilk Paris'te gösterildiği düşünülürse, Paris'in saçma tiyatrosunun doğum yeri olduğu ifade edilebilir. Bunun dışında, saçma tiyatrosunun temsilcileri arasında Antonin Artaud, Arthur Adamov ve Amerikan saçma tiyatrosunun öncülerinden biri olan Edward Albee sayılabilir (Esslin, s. 114-117).

Absürd tiyatrosunun çevirisinde ise, karşılaşılan en çetin zorluk bu tiyatrodaki anlamsızlık ve uyumsuzluktur. Önemli olan bu anlamsızlık ve uyumsuzluğu yansıtmaktır (Demirtaş, 2008, s. 65). Absürd tiyatrodaki anlamsızlık ve uyumsuzluğu yansıtan içerik ve biçim arasında mutlak bir ilişki vardır. Hem bu ilişkiden kaynaklı dilsel göstergeleri incelemek ve çeviride bunu göz önünde bulundurmamak hem de çevirinin nihai amacı sahnelemeyi de göz önünde bulundurarak diğer göstergeleri incelemek gerekmektedir. Dolayısıyla, biçimsel şekilde mevcut olan absürd öğeleri çeviride yansıtmak gerekmektedir (Demirtaş, 2008, s. 87). Bu durumda, çevirmen hem kaynak hem hedef hem de sahneleme diline hâkim olmalıdır (Demirtaş, 2008, s. 89). Tiyatro bilgisi ve deneyimine sahip olan çevirmenler bu konuda daha verimli çeviriler ortaya çıkarabilirler. Dolayısıyla, kaynak, hedef ve sahneleme dili konusundaki bilinç ve tiyatro bilgisi ve deneyiminin çevirinin başarıya ulaşmasını etkileyeceği düşünülebilir.

3 Aksi belirtilmedikçe çeviriler tarafıma aittir.

2. Yazar: Edward Albee

Edward Albee, 1928 yılında Washington D.C’de doğmuştur. Büyükbabası Edward Franklin Albee’nin adını alan Albee, evlat edinilmiş bir çocuktur ve büyükbabası Keith-Albee Theatre Circuit’in ortaklarından. Dolayısıyla, yoksullukla mücadele etmiş öksüz bir çocuk olarak Albee, daha sonra evlat edinilmesiyle bir zenginliğe, üne kavuşmuştur ve aynı zamanda tiyatroyla çok küçük yaşta tanışmıştır. Öyle ki, Albee, 1940 yılında, daha on iki yaşındayken, bir oyun yazmıştır (Tike, 2004, s. 44-45).

Eğitim hayatında birçok okul değiştirmiş olan Albee New York’ta Westchester Country, Rye Country Day School ve Pennsylvania’da Wayne, Jaltey Forge Military Academy okullarında eğitim almıştır. Wallingford Connecticut’tan mezun olmuş ve sonrasında Trinity College’ta eğitime başlamıştır. Ancak, uzun süre geçmeden eğitimini bırakmış, çoğunlukla şiir ve roman yazmaya başlamıştır (Tike, 2004, s. 44-46).

Tiyatroya zaten ilgili olan Albee 1958’te *The Zoo Story* isimli oyununu yazmıştır ve bu oyunu Berlin’deki Bloeslaw Barlog tarafından 1959 yılında sahnelenince, Albee’nin bir oyun yazarı olarak kariyeri başlamıştır. Oyunları Amerikan absürd tiyatrosuna katkı sağlamıştır. Albee, temelde Ionesco’dan etkilenmiştir ve bu etki onun gerçeküstü bir perdelik absürd oyunlarını yazmasını şekillendirmiştir (Tike, 2004, s. 44-46). “Yaşamın anlamı ne?” sorusuna verilen “anlamı yok” cevabını yansıttığı absürd ruh haline sahip olan Albee, kariyeri boyunca sosyal bir mesaj iletmeyen, karamsar ve nihilist bir oyun yazarı olarak etiketlenmiştir. Albee, insan ruhunun karanlık taraflarını keşfetmeye çalışmıştır. Oyunlarındaki eylemler şiddete dayalı ya da agresif boyutta nitelendirilebilir. Amerikan yaşam şeklinin sosyal eleştirisi absürd tiyatro çerçevesinde kendinde yer edinmiştir. Albee’nin tiyatrosu varoluşçu bir dokuya sahip olmakla ve bilincin üstünlüğüne odaklanmakla birlikte, insanların nasıl kendilerine ve birbirlerine yalan söylediğine vurgu yapmaktadır. Ana teması, toplumun çöküşü, Ötekini bir tehlike olarak algılamaktır. Albee didaktik bir yazar olmaktan çok oyunlarında eğlendirmek ve aynı zamanda rahatsız etmek istemiştir. Geleneksel bir oyun yazarı imajından sıyrılmış varoluşçu sorunlarla, iletişim eksikliği, yalnızlık, toplumda insanın yabancılaşması, aşk, sevgi ve şiddet karışımı, ideal ve inançların başarısızlığı, gerçeklik ve yanılsama karmaşası, Amerikan toplumu ve aile ilişkileri eleştirilerini konu almıştır (Tike, 2004, s. 51-54).

Albee'nin oyunları arasında *The Zoo Story* (1958), *The Death of Bessie Smith* (1959), *The Sandbox* (1959), *The American Dream* (1960), *Fam and Yam* (1961) ve bu çalışmanın araştırma nesnesi *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* (1962) sayılabilir (Tike, 2004, s. 46-49)⁴.

Türkiye'de Devlet Tiyatrolarında sahnelenen Edward Albee oyunlarına bakılacak olunursa, bu oyunların sayısının hiç de az olmadığını söylemek mümkündür: Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanan Feridun Altuna çevirisi ile *Hayvanat Bahçesi* (1960), Sevgi Sanlı çevirisi ile *Amerikan Rüyası* (1962), Orhan Azizoğlu çevirisi ile *Küskünler Kahvesi* (1966), Sevgi Sanlı çevirisi ile *Kıl Payı* (1968), Asude Zeybekoğlu çevirisi ile *Hain Kurttan Kim Korkar?* (1986), Filiz Ofluoğlu çevirisi ile *Boylu Üç Kadın* (1997). Bunun dışında, Devlet Tiyatroları arşivinde yer alan ancak oynanmayan Albee oyunları ise şunlardır: Aysun Babacan çevirisi ile *Üç Uzun Kadın Ben*, Yeşim Gökçe çevirisi ile *Bendeniz ve Kendim*, Özden Gököz çevirisi ile *Deniz Manzarası*, Güngör Deniz Vural / Sinan Vural çevirisi ile *Hayvanat Bahçesi Hikayesi*, İbrahim Keskin çevirisi ile *Hayvanat Bahçesi* ("Devlet Tiyatroları Oyun Arşivi", 2020)⁵.

Ayrıca, Albee'nin oyunları kimi özel tiyatrolarca da sahnelenmiştir. Albee'nin kendisine en çok ün kazandıran ünlü oyunu *Who Is Afraid of Virginia Woolf?*'un Türk edebiyat ve kültür dizgesinde iki farklı çevirisi bulunmaktadır. Oyun ilk olarak 1963 yılında *Kim Korkar Hain Kurttan* adlı başlığı ile Kent Oyuncuları tarafından sahnelenmiştir⁶. Ulaşılabilen mevcut çeviriler, *Hain Kurttan Kim Korkar?* başlığı ile Asude Zeybekoğlu'nun 1985 yılında yaptığı çeviri ve *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* başlığı ile Tuncay Birkan'ın 1993 yılında

4 Albee'nin diğer oyunları arasında *Tiny Alice* (1965), 1966-67 sezonunda en iyi oyun seçilen ve Pulitzer ödülü kazanan *A Delicate Balance* (1966), *All Over* (1971), *Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* (1968), 1974-75 sezonunda kendisine ikinci kez Pulitzer ödülünü kazandıran oyunu *Seascape*, radyo oyunu *Listening* (1976), *The Lady from Dubuque* (1980), *The Man Who had Three Arms* (1982), yayımlanmayan *Walking* (1984) ve *Finding the Sun* (1983), *Envy* (1984), *Marriage Play* (1987), kendisine üçüncü kere Pulitzer ödülü kazandıran oyunu *Three Tall Women* (1994), *The Play About the Baby* (2001), *The Goat, or Who is Sylvia?* (2002) bulunmaktadır. Ayrıca, Albee'nin uyarlamaları da bulunmaktadır: Romandan sahneye uyarladığı Carson McCuller'in *The Ballad of the Sad Cafe* (1963) ve James Purdy'nin *Malcolm* (1966), Herman Melville'nin kısa öyküsü *Bartleby* (1961), Giles Cooper'in oyunlarından uyarladığı *Every Thing in the Garden* (1967), Truman Capote'un *Breakfast at Tiffany* isimli novellasının müzikal uyarlaması (1966), Vladimir Nabokov'un *Lolita* isimli romanının uyarlaması (1981). Sahneye koyduğu eserleri ise şunlardır: *The Occupant* (2002), *Lorca Play* (1993), *Fragments: A Concerto Grosso* (1995) (Tike, 2004, 46-51).

5 Devlet tiyatroları oyun arşiviyle ilgili detaylı bilgi için Bkz. <http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/Basdramaturgluk/9018>

6 Kent oyuncuları Kim Korkar Hain Kurttan oyununu 1963 yılında oynamıştır. Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlıklı eserini, 1985 yılında *Hain Kurttan Kim Korkar?* başlığı ile Asude Zeybekoğlu ve 1993 yılında ise *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* başlığı ile Tuncay Birkan çevirmiştir. Dizgede bulunan çevirilerin tarihine bakılırsa, çeviriler ile ilk sahnelenen oyunun tarihi örtüşmemektedir. Ancak, bu konuya dair bir bilgiye ulaşılammıştır.

yaptığı çeviridir. Yukarıda görüldüğü üzere devlet tiyatrolarında sahnelenen oyunda Asude Zeybekoğlu çevirisi kullanılmıştır. Oyun 2013-2014 sezonunda ise, özel bir tiyatro olan ve Zuhâl Olcay ve Haluk Bilginer tarafından 1999 yılında kurulan Oyun Atölyesi'nde Hira Tekindor yönetmenliğinde sahnelenmiş ve yine burada da Zeybekoğlu çevirisi kullanılmıştır ("Hakkımızda" ve "Kim Korkar Hain Kurttan" (2013-2014), ty)⁷.

Oyun Atölyesi'nde oynanan oyunun aldığı ödüllerin, oyunun hedef izleyiciler tarafından beğenildiğine işaret ettiği iddia edilebilir. Martha karakterini canlandıran Zerrin Tekindor, oyundaki performansından dolayı, 2013 yılında Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) Ödülleri'nden, 2014 yılında Afife Tiyatro Ödülleri'nden ve Sadri Alışık Tiyatro Ödülleri'nden, 2015 yılında Savaş Dinçel Ödülü ve Lions Tiyatro Ödülleri'nden "En Başarılı Kadın Oyuncu" ödülünü almıştır. Tardu Flordun, 2014 yılında Afife Tiyatro Ödülleri'nden, "Yılın En Başarılı Erkek Oyuncusu" ödülünü almıştır. Aynı yıl, Hira Tekindor, *Yeni Tiyatro Dergisi* Emek ve Başarı Ödülleri'nden "Yılın Yönetmeni" ödülünü ve Kim Korkar Hain Kurttan/Oyun Atölyesi ise, "Yılın Yapımı" ödülünü almıştır ("Kim Korkar Hain Kurttan", 2020).

Verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere, bu çalışmanın araştırma nesnesi Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* oyunu Türkçeye iki farklı çevirmen tarafından aktarılmasına rağmen, oyun sahnelendiğinde Zeybekoğlu çevirisi tercih edilmiştir. Dolayısıyla, daha önce de belirtildiği üzere, gerek bu oyunun Albee'nin kendisine büyük bir ün sağlayan en önemli oyunlarından biri olması gerekse oyunun sahnelemesinde Zeybekoğlu'nun çevirisinin kullanılması bu oyun ve çevirilerinin bu çalışmada araştırma nesnelere olarak belirlenmesinde etkili olmuştur.

3. Çevirmenler: Asude Zeybekoğlu-Tuncay Birkan

Oyunu Türkçeye kazandıran çevirmenlere değinilecek olursa, 1914 yılında İstanbul'da doğan çevirmen Asude Zeybekoğlu, babasının işinden ötürü çocukluğunda bir süre Ankara'da, bir süre de Azerbaycan'da yaşamıştır. Türkiye'ye dönünce, İzmir'e yerleşmiştir. Babasının çıkardığı *Türk Kooperatifçisi* dergisinde çeviri deneyimlerine başlamıştır. Yaptığı evlilik sonrasında Ankara'ya yerleşip burada İktisat Bakanlığı'nda ve Matbuat Umum Müdürlüğü'nde görev almıştır. Sonrasında, Fransızca, Almanca ve İngilizceden çeviriler yapmaya başlamış ve Stefan Zweig'tan yaptığı *Mary Stuart* (1942) başlıklı çevirisi Millî

7 Zeybekoğlu'nun çevirisinin başlığı *Hain Kurttan Kim Korkar?* olmasına rağmen Oyun Atölyesi'nde sahnelenen oyunun başlığı *Kim Korkar Hain Kurttan* şeklindedir.

Eğitim Bakanlığı'nca takdir edilmiştir. Tiyatro ile ilgilenmeye başlayan Zeybekoğlu'nun ilk çevirisi *İhtiras Tramvayı* İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Yaptığı tiyatro çalışmaları neticesinde, kırk üç oyunu farklı tiyatrolarda sahnelenmiştir. A.J. Cronin'den *Karanfilli Kadın*, Edward Albee'den *Hain Kurttan Kim Korkar?*, Tennessee Williams'tan *İhtiras Tramvayı*, Claude Magnier'den *Döne Döne (Oskar)* ve *Eyvah Yine Karıştı*, Felicien Marceau'dan *Yumurta* (1959), Jean Canolle'den *Kralın Kısrağı* çevirilerinden birkaçı olmakla birlikte, ayrıca *Nefret* başlıklı bir tiyatro oyunu da bulunmaktadır ("Asude Zeybekoğlu", 2018).

Tuncay Birkan ise, 1968 yılında İstanbul'da doğmuş ve Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitim almıştır. Ayrıntı Yayınları'nda 1992-1996 ve Metis Yayınları'nda 2004-2017 yılları arasında editör olarak görev yapmıştır. Çeviriyle ilgili olan Birkan, Çevirmenler Meslek Birliği'nin kurucularından biri ve ilk başkanıdır. Birçoğu sosyal ve beşerî bilimler alanından olmakla birlikte elli civarında kitap çevirmiştir. Çeşitli dergilerde ve kitaplarda deneme, eleştiri yazıları bulunmaktadır. Öncesinde kitaplarına dahil olmamış yazılarından derlemiş olduğu Refik Halid Karay'ın on sekiz kitaplık *Memleket Yazıları* dizisi 2014-2017 yılları arasında yayımlanmıştır. Beckett'den *Godot'yu Beklerken*, Slavoj Zizek'ten *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Edward W. Said'den *Entelektüel*, Anthony Giddens'den *Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori*, Immanuel Wallerstein'den *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*, Stephen Jay Gould'dan *Binyılı Sorgulamak* çevirilerinden birkaçıdır ("Tuncay Birkan", 2020).

Çevirmen profilleri incelendiğinde, iki çevirmenin de aktif çeviri yaptıkları görülmekle birlikte, Birkan'ın çevirdiği kitapların ağırlıklı olarak sosyal ve beşerî bilimler alanından olduğu ve Zeybekoğlu'nun tiyatroya yakın bir profil sergileyerek çok fazla oyun çevirisi yaptığı gözlemlenmiştir. Bu durum, neden sahnelemede Zeybekoğlu'nun çevirisinin kullanıldığına ışık tutabilir. Tiyatroya yakın bir profil sergileyen ve birçok oyun çevirisi ve hatta bir tiyatro oyunu bulunan Zeybekoğlu'nun tiyatro bilgisi ve deneyiminden kaynaklı olarak çevirisinde kullandığı çeviri stratejilerini sahnelemeye uygun olarak seçtiği düşünülebilir. Bunun yanı sıra, bu çalışma için Birkan ile e-mail üzerinden 2-3 Mart 2020 tarihinde yapılan görüşmede⁸, kendisi Albee'nin bu eserini ne amaçla çevirdiğini, "Birileri belki sahneye de uyarlar diye aklımdan geçmişti ama esasen okunacağını düşünerek çevirmiştim" sözleriyle açıklamıştır. Buradan hareketle, Birkan'ın oyunu çevirmedeki ilk gayesinin hedef kitle tarafından okunması olduğu anlaşılmaktadır. Öyleyse, Birkan'ın çevirisinde kullandığı çeviri stratejilerinin "okunmaya yönelik" amacına uygun olduğu

8 2-3 Mart 2020 tarihinde Tuncay Birkan ile e-mail üzerinden yapılan bu görüşmenin tamamı için Bkz. Ek 1.

düşünülebilir. Nitekim, bu makalenin amacını bu düşünceler şekillendirmiş ve bu doğrultuda bu iki çevirinin çalışmada daha öncede bahsedildiği üzere Aaltonen tarafından öne sürülen yazınsal sistem ve teatral sistem çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

4. Hain Kurttan Kim Korkar? – Kim Korkar Virginia Woolf’tan?

Albee, evlat edinilmiş bir çocuk olmasından dolayı “öksüz bir çocuğun yabancı bir dünyada yaşadığı yalnızlık duygusunu” özellikle *Amerikan Düşü* ve *Kim Korkar Hain Kurttan?* oyunlarında yansıtmıştır. *Kim Korkar hain Kurttan?*, kendisine Broadway’de büyük bir ün sağlamıştır. Hiç şüphe yok ki Eugene O’Neill’in döneminden beri yazılmış en iyi Amerikan oyunlarından biri olarak sayılabilir. Esslin, bu oyunu şöyle anlatmaktadır: “Strindberg’i anımsatan, dıştan biçimsel olarak gerçekçi, ama aslında, Pinter’in iyi yapıtlarında olduğu gibi, gerçekçi düzeyin dışında en az iki ayrı düzeyde daha var olan vahşi bir ölüm dansıdır: Amerikan toplumunun bir alegorisi olarak, bir toplumun boşluk ve kısırlığının şiirsel bir imgesi, Genet’in oyun örgüsüne benzer karmaşık bir ayindir” (Esslin (çev. Mollamustafaoglu), 1988, s. 117). Oyundaki ana tema yanılsamaların çözülmesi ve gerçeğin şiddet aracılığıyla bulunuşu olarak açıklanabilir. Bu oyun, modern Amerikan toplumunun uyumsuzluğunu gözler önüne sermektedir (Alkan, 2013, s. 53).

Oyunda dört karakter bulunmaktadır ve genel anlamda oyun Martha ve George karakterleri üzerinden ilerlemektedir. Oyunun konusunu kısaca şöyle özetlemek mümkündür:

EDWARD ALBEE’ nin bu yapıtında, tiyatro tarihinin en önemli orta yaş çiftlerinden Martha ve George’un evliliğindeki çöküntülere tanık oluyoruz. Martha, George’un tarih hocası olarak çalıştığı üniversitenin başkanının kızıdır. Bir fakülte partisinden sonra evlerine dönen Martha ve George, üniversitenin yeni biyoloji hocası 26 yaşındaki Nick ve karısı Honey’yi evlerinde ağırlar. Hiçbir şeyden haberi olmayan Nick ve Honey, kendilerini Martha-George çiftinin sert ve ‘eğlenceli’ ilişkisinin içinde bulur. (“Kim Korkar Hain Kurttan” (2013-2014), ty)

Oyunun konusu dışında, çevirilerle ilgili dikkat çeken bir nokta daha bulunmaktadır. İki çevirmenin eseri tamamen farklı başlıklandırmaları düşünülürse, kendisine büyük bir başarı getiren Albee’nin absürd olarak tanımlanabilecek bu oyununun başlığının öyküsünü açıklamak yerinde olacaktır.

Oyunun başlığı *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* yazar tarafından bunalım yılları süresince Amerikan ilerlemesi konusunda güven aşılacak için propaganda olarak görülebilecek "The Three Little Pigs" (Üç küçük Domuzcuk) başlıklı popüler bir çocuk çizgi filmindeki "Who Is Afraid of the Big Bad Wolf?" (Kim Korkar Büyük Kötü Kurttan?) şarkısından dolayı konulmuştur. Bunun dışında, başlıktaki Virginia Woolf ismi ile yazar aynı zamanda oyundaki karakterlerin içsel korkularına da gönderme yapmaktadır çünkü bilindiği üzere Woolf modern insanların birbirine yabancılaşması hakkında yazan bir yazardır (Tike, 2004, s. 64). Virginia Woolf göndermesi, Woolf'un yarattığı edebi yanılsamalar bakımından anlamlı görünmektedir. Bir yazar olarak Woolf, Martha ve George'un hayali hikayeleri gibi mükemmel, detaylı, yanılsamalı hikayeler yaratmıştır ve eserleri genellikle hayattaki gerilim ile ilgilidir. Nitekim, Woolf psikolojik sorunlar yaşamış ve sonunda delirmiş ve intihar etmiş bir yazardır. Onun kendini yok etmesi, Martha ve George'un kendini yok etmesinin bir yorumu olarak düşünülebilir (Tike, 2004, s. 65). Martha'nın George ile George olduğu için değil de, onun olmasını istediği üniversite rektörü olarak hayal ederek evlenmesi bahsedilen yanılsamalara örnek olarak verilebilir. Bunun dışında, oyundaki çocuk da bir yanılsama örneği olarak verilebilir. Bu çocuk gerçek değildir, kötü evliliklerini ayakta tutmak için uydurdıkları ikisinin ortak yanılsamasıdır. Anlaşılacağı üzere, Albee'nin ana temalarından biri yanılsama ve gerçekliği bir arada bulunmasıdır ve bu aynı zamanda absürd tiyatronun da özelliklerinden biridir. George ve Martha'nın tartışması ilk bakışta günümüz çiftlerinin yaşadığı bir tartışma gibi görünmektedir, ancak sonra sürekli tekrarlar, anlamsız konular bu görünümü yılmaktadır. Bu yıkımı, hem Albee'nin biçemi hem de modern evliliklerin başarısızlığını vurguladığı bir temsil olarak düşünmek mümkün olabilir (Tike, 2004, s. 75). *Conversations with Edward Albee* başlıklı kitabında, Albee, *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlığının nasıl konulduğuna dair kendisine yöneltilen soruya ise şöyle yanıt verir:

Greenwich Avenue ve Waverly Place arasında Tenth Street'de bir bar vardı. Bu salonda alt katta insanların grafiti çizdikleri büyük bir ayna bulunuyordu. Ben de orada biramı yudumluyordum ve bu aynada bir dizide geçen *Who's Afraid of Virginia Woolf?* yazısını gördüm. Oyunu yazmaya başladığımda, bu yazı yeniden aklıma geldi. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *Who is afraid of big bad wolf?*... yanlış yanılsamalar olmadan hayatı yaşamaktan kim korkar anlamına gelir. (Albee, 1988, s. 52)

Sonuç olarak, Albee'nin oyununun başlığını ve hatta tüm oyununu yanılsamalar üzerine kurduğu söylenilebilir.

5. Kuramsal Çerçeve

5.1. Sahnelenebilirlik, Oynanabilirlik, Söylenebilirlik, Anlaşılabilirlik Kavramlarına Panoramik Bir Bakış

Çeviribilim tarihinde, farklı metin türleri ile kıyaslandığında tiyatro metinlerinin çevirisinin sorunları üzerine çok çalışma yapılmadığı görülmektedir. Bu alandaki kuramsal eksikliğin sebebi ise tiyatro metinlerinin doğasından kaynaklanmaktadır (Bassnett, 1991, s. 99). Tiyatro metinlerinin bu çift doğası, bir diğer deyişle, hem yazınsal metinler hem de sahneleme metinleri olması, tiyatro çevirisini daha da karmaşık hale getirmekte ve böylelikle çevirmen yalnızca dilsel sistemle değil birçok gösterge sistemiyle alakadar olmak durumunda kalmaktadır (Mateo, 1995, s. 21). Tiyatro metinlerinin bahsedilen çift doğası, bu metinlerin çevirileri üzerinde incelemeler yapan araştırmacıların farklı düşünceler benimsemesine neden olmuş, sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramları tiyatro metinlerinin çevirilerinde gündemden düşmeyen ve araştırmacılar tarafından tartışılmalı kavramlardan olmuş ve bu kavramlar için araştırmacılar farklı görüşler dile getirmişlerdir. Genel olarak değerlendirilecek olursa, Eva Espasa, sahnelenebilirlik kavramının söylenebilirlik ve oynanabilirlik kavramlarıyla benzer olarak kullanıldığını belirtmektedir (Espasa, 2000, s. 49). Bu kavramın, metnin "sahnelemeye yönelik özellikleri"ni ele aldığı (Ergil, 2016, s. 18) ve söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramları ile bağlantılı olduğu söylenilebilir.

Çeviribilim alanında, sahnelenebilirlik konusunu en çok ele alan ve yıllar içerisinde bu konudaki fikirleri değişen araştırmacı Susan Bassnett, 1980'lerin başında, tiyatro metinlerinin çevirisinin Çeviribilimde göz ardı edilen alanlardan biri olmasını bu metinlerinin çevirisinin düz yazı gibi yapılmasına bağlamış ve bu metinlerin farklı şekillerde okunması gerektiğini ileri sürmüştür. Tiyatro metinlerinin ancak ve ancak sahnelendiğinde tamamlandığını ve potansiyelinin sahnelendiğinde ortaya çıktığından söz etmiş ve bu metinlerinin çevirisinin yalnızca yazınsal bir metin olarak mı yoksa seyirlik durumunun karmaşık sisteminin işlevine göre mi yapılması gerektiği konusunda bir soru yöneltmiştir. Bu soruya yanıt arayan Bassnett, metnin sahnelemeden ayrılamayacağını çünkü tiyatronun bu iki bileşen arasındaki diyalektik bir ilişkiyi doğduğunu belirtmektedir. Metnin sahnelemeden üstünlüğüne karşı çıkan Bassnett, bu durumun çevirmenin metne sadakat kavramına bağlı kalmasını gündeme getireceğinden ve dolayısıyla tek bir doğru sahnelemesinin oluşacağından bahsetmiş, ancak esasında tiyatro metinlerinin tek bir doğru sahnelemesinin olmayacağını belirterek bu duruma karşılık olarak tiyatro metinleri çevirmenin yazınsal metin çevirmeninden

farklı olarak iki farklı çeviri stratejisini uygulaması gerektiğinden söz etmiştir: (1) oynanabilirlik ve sahnelenebilirlik özelliklerine dikkat etmek ve (2) metnin (çevirinin) amacına uygun şekilde çeviri yapmak. Oynanabilirlik ve sahnelenebilirlik uğruna dilsel ve biçimsel anlamda kimi sapmalar meydana gelse de çevirmenin hangi yapıların sahnelenebilir olduğuna karar vermesi gerektiğini ve bunları hedef dile aktarması gerektiğinden bahsetmiştir (Nikolare'a'dan Bassnett, 2002, s. 8).

1989 yılında kaleme aldığı "Labirentin içinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler" başlıklı makalesinde ise sahnelenebilirliğe karşı bir tutum sergileyen Bassnett, tiyatro metinlerinin çevirisindeki sorunun "örtük, tanımlanmamış, tanımlanamaz" bir özelliğe sahip olan sahnelenebilirlik kavramından kaynaklandığını ileri sürmüştür. Makalesinde, çevirmenlerin uyguladıkları beş çeviri stratejisinden⁹ söz etmiştir, ancak bu makalenin ele aldığı tartışma konusundan hareketle Bassnett'in öne sürdüğü iki stratejiye değinilecektir: Bu stratejilerden ilki, tiyatro metnini bir yazın yapıtı olarak ele almaktır. Muhtemelen tiyatro çevirisinin en yaygın türü olan bu stratejide metin bir yazınsal eser gibi ele alınmakta ve çevirmen çoğunlukla "sadakat" düşüncesinden hareketle metni çevirmektedir. Çevirinin sahnelenmekten ziyade basılmak için yapıldığı durumlarda bu çeviriye rastlanmaktadır. Stratejilerden ikincisi ise, "sahnelenebilirlik" özelliğini çevirmektir. Bassnett'in bulanık ve hiçbir zaman tanımlanamamış olarak adlandırdığı bu kavramla kastedilen, çevirmenlerin tiyatro metninin sahnelenmesini düşünerek çeviri yapmalarıdır. Sahnelenebilirlik kavramın amacı dilde akıcı konuşma metinleri oluşturmak ve dolayısıyla da hedef dil okuyucularının çok fazla zorluk yaşamadan söyleyebilecekleri metinler üretmektir. Bu kavram kimi zaman ise, kaynak dilde mevcut olan yöresel söyleyişleri amaç dilde benzer şekilde karşılamak ve kaynak dilin kültürel ve dilsel bölümlerini aşırı derecede yansıtan bölümleri çıkarmak gibi özellikleri kapsamaktadır (Bassnett (çev. Günal), 1989, s. 35-36). Buna göre, sahnelenebilirlik kavramının genellikle bahsedilen iki boyutta uygulandığı belirtilebilir¹⁰.

9 Bassnett'in bahsettiği diğer çeviri stratejileri şunlardır: (3) Kaynak dilin ekinel bağlamını çerçeve metin olarak kullanmak (4) Kaynak dilde konuşma ritimlerinin ötesine geçemediğini belirtmiştir (Bassnett, 1989, 35-36).

10 1991 yılındaki "Translating for the Theatre: The Case Against Performability" başlıklı makalesinde ise, bu defa sahnelenebilirliğe tamamen karşı çıkan Bassnett, sahnelenebilirlik çabası içinde olan çevirmenin bu görevini insanüstü olarak nitelendirmiştir (Bassnett, 1991, s. 99). Ayrıca, sahnelenebilirlik kavramı tartışmaları hedef dildeki akıcı konuşma ritimlerinin ötesine geçemediğini belirtmiştir (Bassnett, 1991, s. 102). Bassnett, sahnelenebilirlik kavramına karşı çıkmasının sebeplerini, çevirinin daima güç ilişkileri sorunun temelinde oturmasından, çevirmenin ise ekonomik, estetik ve entelektüel olarak aşağıda olmasından ve sahnelenebilirlik kavramının arkasına gizlenerek çevirmenlerin metin boyutunda kendilerine büyük ölçüde özgürlükler tanıdıklarından yola çıkarak açıklamıştır (Bassnett, 1991, s. 101-105). Bassnett, soyut bir sahnelenebilirlik kavramındansa, çevirmenlerin metinle meşgul olmaları gerektiğini, yaş, toplumsal cinsiyet, sosyal konum gibi dil düzeyi farklılıkları, gösterici birimler (deictic units), monologlardaki tutarlılık gibi temelde dilsel sorunlara odaklanmaları gerektiğini belirtmiştir (Bassnett, 1991, s. 107).

Bassnett dışında, tiyatro metnlerinin bahsedilen çift doğasına değinen ve tiyatro çevirisini, yazınsal çevirinin diğer türlerinden ayırma isteğinden bahseden bir başka araştırmacı Ortrun Zuber-Skerritt, sahneleme amaçlı yazılan bir oyunun oynanabilir ve söylenebilir olması gerektiğini, bu yüzden, sözlü olmayan, kültürel yönlerin ve sahneleme sorunlarının göz önünde bulundurulması gerektiğini söylemektedir. Bir tiyatro performansının izleyici tepkisine, oyun performansına, fiziksel çevreye ve diğer faktörlere bağlı olarak bazı değişikliklere tabii olduğundan, basılı tiyatro metni kalıcıken, her bir tiyatro performansının farklı ve biricik olduğundan söz etmektedir (Zuber-Skerritt, 1988, s. 485).

Bu biricik ve geçici özelliğinden kaynaklı olsa gerek ki sahnelenmek ve oynanmak için yazılan oyunu izleyiciler o anda ve doğrudan anlayabilmelidirler. Nasıl ki Aeschylus, Sophocles, Euripides, Molière, Shakespeare gibi en büyük oyun yazarları edebiyatın bir parçası olması için oyun yazmamış; tam tersi, aktörler için oyun yazmışlarsa, aynı şekilde, bir oyun çevirmeni yalnızca sözcükleri ve anlamlarını çevirmeyip aynı zamanda söylenilebilir ve sahnelenebilir çeviriler üretmelidir. Dolayısıyla, bu çeviri sürecinde çevirmen zihninde oyunu hem yönetmeli hem oynamalı hem de izlemelidir (Zuber, 1980, s. 92-93). Bu görüşle aynı doğrultuda, Marta Mateo da, yazarların metinlerini yazarken en nihayetinde oyunlarının sahnelenmesini istediğinden ve bu sebeple de tiyatro çevirisinin de sahnelemeyi olanaklı kılabilecek sözlü ve sözlü olmayan tüm özelliklere dikkat etmesi gerektiğini düşünmektedir (Mateo, 1995, s. 25). Öyleyse, buradan hareketle, çevirmenin sahnelenebilirlik konusunda ve metni sahnelenebilir kılan faktörler konusunda bilinçli olması gerektiği ve bunları hedef metine yansıtması gerektiği sonucu çıkarılabilir (Shahba, Ameri ve Laal, 2013, s. 94). Demirtaş, "Saçmanın Çevirisi: Türkçede Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım" başlıklı yüksek lisans tezinde, sahnelenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramları üzerinde durmaktadır:

Sahnelemeye yönelik çeviride ve sahnelemenin kendisinde asıl amaç metnin anlaşılabilirliğinin sağlanabilmesidir. Dolayısıyla gerekli olan, kaynak metnin ne denli korunduğundan çok, onun erek izleyici ve oyunu gerçekleştirecek tiyatro uygulamacıları tarafından ne denli anlaşılabilir olduğudur. Bu bir anlamda kaynak metnin erek kültürde kazanacağı yerin sağlamlığının da güvencesidir. Aksi takdirde metin, asıl amacı olan oynanabilirliğini kaybedip, raflarda sadece akademisyenler tarafından üzerine çalışmalar yapılabilecek bir araç olmaktan öte gitmeyecektir. Tiyatronun yaşamla olan birebir ilişkisi onun ancak sahnelemeyle gerçeğe dönüşmesini olanaklı kılmaktadır. (Demirtaş, 2008, s. 10)

Demirtaş'ın bu ifadelerinden metni sahnelenebilir kılan faktörlerden birinin de metnin anlaşılabilirliği olduğu, anlaşılır olanın söylenebilir olacağı düşüncesinden hareketle, anlaşılabilirlik kavramının, söylenebilirlik kavramına ışık tuttuğu dile getirilebilir.

Zuber, oyun çevirisi problemlerinden söz ederken sahne çevirilerinde ilk ilke olarak gördüğü söylenebilirlik kavramına odaklanmaktadır. Bu ilkeye göre, cümleler ve anlamsal birimler, izleyiciler tarafından anlaşılması için uzun olmamalıdır. Zuber'e göre ikinci ilke ise, çevirinin kaynak metinden uzun olmamasıdır (Zuber, 1980, s. 122-123).

Bir başka araştırmacı Jiri Levy, *The Arts of Translation* başlıklı kitabında tiyatro çevirisini ele aldığı bölümde, bugünkü izleyicilerin karmaşık cümlelere alışık olmadığını ve bu nedenle de çevirmenlerin eski tiyatro metinlerinin söz dizimini basitleştirdiğinden söz etmektedir. Levy'e göre, tiyatro metinlerinin çevirisinde önemli olan kriterler söylenebilirlik ve anlaşılabilirliktir. Bu sebeple, çeviride karmaşık olmayan kısa cümlelere, eski ve daha az kullanılan sözcüklerdense izleyicilere daha tanıdık gelen sözcüklere ve söylenebilirlik açısından zor ses dizilerine dikkat etmek gerektiğini vurgulamaktadır (Levy, 2011, s. 129-134).

George E. Wellwarth da, söylenebilirliğin önemini ele aldığı "Special Considerations in Drama Translation" başlıklı makalesinde, tiyatro çevirmeninin çevirilerinde iki temel problemle karşı karşıya kaldığından söz etmektedir. Bunlardan ilki söylenebilirlik ve ikincisi ise biçemdir. Wellwarth'a göre, söylenebilirlik çeviri metindeki sözcüklerin söylenebildiği kolaylık derecesi olarak tanımlanırken, biçem oyunun hedef dilde orijinalmiş gibi yazılmış izlenimi veren bir kavramdır. Wellwarth, çeviri izlenimi veren bir oyunun iyi çevrildiğini iddia etmektedir. Dolayısıyla, çeviri hedef dilin sosyal olarak kabul görmüş biçeminde, hedef dilin sözdiziminde kaynak dilin anlamının yeniden yaratılmasıdır (Wellwarth, 1981, s. 140-142). İzleyicilere tanıdık gelen ve söylenebilirlik kavramını mümkün kılan faktörün ise, çeviride konuşma dilini yansıtmak olduğu düşünülebilir. Makalesinde ayrıca çevirideki konuşma dilinin önemine değinen Wellwarth, bu önemi şöyle dile getirmektedir:

Tiyatro çevirmeni [...] konuşma kalıplarının ve özellikle de günlük konuşma kalıplarının ritmini iyi anlamalı ve bunun yanı sıra oyun yazarının amacını saptırmadan ya da yeni bir bağlamda dramatik güvenirliliği kaybetmeden dramatik durumların heyecanını yeniden yaratma yeteneğine sahip olmalıdır. Oyundaki dil izleyicinin kulağına tanıdık gelmeli ve kolay anlaşılır olmalıdır. (Wellwarth, 1981, s. 140)

Tiyatronun konusunun insan ve insan ilişkileri olmasından yola çıkarak gerçekliği yansıtmaya açısından konuşmaların önemli olduğunu dile getiren (Nutku, 2009, s. 431) ve tiyatro metinlerinde konuşma dilinin kullanılmasının zorunlu olduğu görüşünü savunan Özdemir Nutku da, konuşma dili yerine genellikle yazın dili kullanıldığından yakınmakta, yazınsal dilin kullanıldığı çevirilerin oyuncunun sahnedeki söz ve hareket yapımını olumsuz açıdan etkilediğini ve ayrıca sahne-seyirci arasındaki ilişkiyi de zayıflattığını belirtmektedir. Nitekim, bu tarz çevirilerin sonradan sahne diline dönüştürülmesiyle uğraşmaktadır (Nutku, 2009, s. 429). Nutku, yazın dilinin iletişimi sağlama amacının olduğundan ve tiyatro üzerine yazılmış kitaplar, eleştiriler ve incelemelerin bu dili kullandığını söylerken, sahnede kullanılacak dilin bir anda seyirciye ulaşacak duygu ve düşüncenin aktarımı amaçlandığından ve oyun çevirisinin okunmaktan ziyade oynanmak için yapıldığından sahnede konuşma dilinin kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Nutku'ya göre, "oyundaki konuşma dili her çeşit seyirci için anlamlı ve etkin olmak zorundadır". Bu etkinliği sağlamak için de "sahne bir yorum dilini gerektirir". Bu sebeple, esasında çevirmenlerin sözlere bir nevi can kattığı ve sözcüklere nasıl can katacağı konusunda bilgili olmaları gerektiği ileri sürülebilir (Nutku, 2009, s. 429- 430). İşte tam da bu noktada, çeviriye can katma bağlamında, çevirmenin bilgisinin ortaya çıktığı transpozisyon işlemine değinmek faydalı olacaktır. Çevirmen oyunu sahne diline aktarırken bir transpozisyon, yani bir dönüşüm işlemi gerçekleştirir ve bu dönüştürmede kimi zaman kaynak metindeki bir deyim hedef dile uymayabilir ya da aynı anlamda olsa dahi başka türlü söylenebilir. Çevirmen burada bire bir çevirip yapı ve sözcükleri aynen aktardığında hedef dilde tuhaf bir cümle ortaya çıkarabilir. Bu nedenle, sahnedeki tüm konuşmaların doğal olması ve seyirciyi inandırıcı ve ikna edici olması gerekmektedir (Nutku, 2009, s. 433). Peki çevirmen konuşma dilini yansıtan, inandırıcı ve söylenebilir çeviriyi nasıl ortaya çıkarabilir?

Tiyatro çevirmeni yalnızca bir çevirmen değil, aynı zamanda bir yönetmen ve bir seyirci olmalıdır ki çeviri seyircinin yadırgayacağı, oyunculara canlandırırken zorluk çıkaracak ve oyun dili bakımından yönetmeni yoracak bir metin olmasın (Nutku, 2009, s. 430-431). Buradan hareketle, tüm bu özellikleri çevirisine yansıtabilmesi adına çevirmenin yeterli derecede tiyatro bilgisine sahip olması ve aynı zamanda çevirinin de nefes almayı, hareket etmeyi ve belirli bir hayat kesitini canlandırmayı gerçekleştirmesi gerektiği iddia edilebilir. Nitekim, bu türlü bir yapılan bir çeviri, o oyunu sahnede başarılı kılacaktır (Nutku, 2009, s. 438).

5.2. Tiyatro Metinlerinin Çevirisinde Kullanılan Stratejilere Panoramik Bir Bakış

Tiyatro metinleri çevirisinde özellikle tartışılan ve makalenin önceki bölümünde görüldüğü üzere birçok araştırmacının değindiği sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramlarının çevirmenlerin kullandığı çeviri stratejisini de yönlendirdiği düşünülebilir. Bu kavramların önemine değinen araştırmacılar, çevirmenlerin genelde iki kutupta stratejilerini şekillendirdiklerini gözlemlemiştir.

Mateo, bazı oyunların farklı bir bağlamda sahnelenmeye daha az uygun olduğunu ve çevirmenlerin yazılı bir metne özgü olan çeviri stratejilerine başvurarak çevirilerini belirli bir okuyucuya hitap etmeye karar verdiklerini dile getirmektedir. Tiyatro metinlerinin çevirisinde önemli olan noktanın, seçilen skoposa, yani amaca uygun olacak stratejileri benimsemek olduğunu belirtmektedir (Mateo, 1995, s. 25). Mateo, tiyatro çevirisine özgü olan ve tiyatro çevirisinde gerekli olan kimi özelliklere değinmiş ve bunları şöyle açıklamıştır: (1) gereksiz sözcüklerle farklı sistemlerden göstergeleri çeviriye dâhil etmek, yani sahne çevirisinde ekonomi (2) hem oyuncuların üretiminde hem de izleyicilerin alımlamasında etkisi olacak oyunların sözlü ve işitsel doğası, bir diğer deyişle, hem sözlü doğası hem de zaman faktöründen dolayı tiyatro metinlerinde ritim, hız gibi ötedil özellikleri (paralinguistic factors) ve (3) oyun süresi. Mateo'ya göre, çevirmen, her cümlelinin sözlü performansını aklında tutarak ona göre çeviri yapmalıdır (Mateo, 1995, s. 27). Bunun yanı sıra, çevirmen oyuncular için söylemesi zor olmayacak şekilde çeviri yapmaya çalışmalıdır. İskandinav oyunlarını İngilizce çevirmeni Michael Meyer bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Brand'in annesini (Ibsen'in *Brand*'inde) oynayan yaşlı bir hanımefendinin, söylemesi imkânsız bir diyalog çevirdiğimi dediğini hatırlıyorum. Diyaloga baktım, sorun yok gibi görünüyordu, ancak daha sonra bu hanımefendi konuşunca, ne demek istediğini anladım. Diyalogu ünsüz harflerle doldurduğumu ve bu sebeple bu hanımefendinin sanki takma dişi varmış gibi bir izlenim oluştuğunu ve adeta tünele giren bir hızlı tren gibi ses çıktığını fark ettim. Bu kısmı oynayan çoğu oyuncunun aynı izlenimi yansıttığını görünce, bu kısmı bu doğrultuda değiştirdim. (Mateo'dan Meyer, 1995, s. 28)

Tiyatro metinleri çevirisiyle ilgili çalışmalar yürüten bir başka araştırmacı Patrice Pavis'in de, tiyatro çevirisiyle ilgili farklı görüşleri mevcuttur. Pavis'e göre, oyunun okunacak bir

metin olarak ve sahne metni olarak çevirisi, farklı çeviri stratejileri kullanmayı gerektirir. Çeviri eylemine sahneye göre öncelik verilmezse, çevirmen metnin belirli bir yorumunu sunmaya çalışmayacak ve bu sebeple çeviri oyun metninde iki anlamlılıkları ve farklı okumaları iletmeye çalışacaktır. Bu strateji, okunacak bir oyun metni çevirisinde kullanılır. Fakat, her ne kadar amaçlanan bu olsa da, çeviri yorumdan bağımsız olmayacaktır. Dolayısıyla, çeviri bir yorum içeriyorsa bu metnin sahneleme amacı güttüğünü göstermektedir (Espasa'dan Pavis, 2000, s. 52). Pavis, "Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre" başlıklı makalesinde sahneleme amaçlı yapılan çevirinin tiyatro metninin dillerarası çevirisinin ötesine geçtiğini ve gerçek çevirinin bir bütün olarak *mise en scène*¹¹ seviyesinde gerçekleştiğini belirtmektedir (Nikolarea'dan Pavis, 2002, s. 10, vurgu Pavis'e ait). Pavis, tiyatro çevirisinin yorumbilimsel bir eylem olduğunu, kaynak metni köklerinden sökerek hedef dil ve kültüre doğru çekmek olduğunu ifade etmektedir. Tiyatro metinlerinin çevirisinde iki yaklaşımdan söz eden Pavis bunları şöyle açıklamaktadır: (1) Kaynak kültür ve hedef kültür arasındaki farkı vurgulamak için çeviride kaynak kültürü aktarmaya çalışmak. Böyle bir çeviri sonucunda hedef kültürde kabul edilmeyen anlaşılmaz ve okunamaz bir metin ortaya çıkabilir. Bu yaklaşımı çeviribilimde Venuti terimi ile yabancılaştırma olarak ifade etmek mümkündür. (2) Hedef kitlenin çeviri metnin kaynağını anlayamayacağı şekilde kültürel farklılıkları pürüzsüzleştirmek. Bu yaklaşımı ise, yine Venuti'nin terimi ile kaynak kültürü erek kültüre yakınlaştırma anlamındaki yerleştirme olarak ifade etmek mümkündür. Fakat, bu iki yaklaşımdan da memnun olmayan Pavis, farklı bir tutum sergileyerek yakınlık ve uzaklıkla başa çıkabilecek ve "her iki kültürden de ödün vermeden, iki kültür arasında bir iletken cisim" görevi üstlenecek bu iki yaklaşım ortasında bir yaklaşım benimsemiştir (Demirtaş'tan Pavis, 2008, s. 36-38).

Benzer kutuplaşma, Zuber-Skerritt'in anlayışında da gözlemlenmektedir. Schleiermacher'ın *Verfremdung* ve *Entfremdung* şeklindeki iki yaklaşımına değinen Zuber-Skerritt ise, *Entfremdung* yaklaşımını, orijinal dilin, şayet eserin yazarı yaşamış olsaydı sanki yazar kendi yazmışçasına erek dile çevrilmesi ile yerleştirilmesi olarak açıklamaktadır. Bu, tiyatro çevirisinde elbette ki daha çok tercih edilen bir yöntemdir çünkü izleyicilerin anlamı hemen anlayabilmesi için dile aşına olmaları gerekmektedir (Zuber-Skerritt, 1988, s. 486).

11 Bassnett, gerçek çevirinin *mise-en-scène* seviyesinde gerçekleştiğini iddia ederek hiyerarşik bir düzende sahnelemeyi yazılı metinden üstün tuttuğu, bir diğer deyişle, yazılı metni tamamlanmamış bir varlık olarak gördüğü gerekçesiyle Pavis'i eleştirmekte ve böylelikle Pavis'in dillerarası çeviri yapan çevirmenin henüz gerçekleşmemiş sözelimi metin A'yı yine henüz gerçekleşmemiş bir metin B'ye dönüştürme gibi bir görevinin olduğunu, yani, yazılı metin çevirisi yapan çevirmenin görevinin, yazılı metinden sahne çevirisi yapan çevirmenin görevinden daha düşük bir konumda olduğunu vurguladığını belirtmektedir (Bassnett, 1991, 100-101).

Amacı göz ardı dilen bir alan olarak tiyatro çevirisine dikkat çekmek olan Raquel Merino ise, "Drama translation strategies: English-Spanish (1950-1990)" başlıklı makalesinde yüz elli basılı oyun çevirisinden oluşan bir bütünce üzerinde çalışmıştır. Çalışması sonunda, oyun ve okuma metni şeklinde iki temel metin sınıflandırması yapmış ve çevirmenlerin kullandığı üç temel çeviri stratejisiyle karşılaşmıştır: ekleme, silme ve özgün metinle ilgili olarak yeterlilik (Merino, 2000, s. 359). Bu stratejilerden silme ve eklemenin, çeviriyi kabul edilebilir kılmak amacıyla yapıldığını ve okuma metinlerinde ise genel çeviri stratejisinin kaynak metne uygun şekilde yeterli bir çeviri stratejisi uygulamak olduğunu belirtmiştir. Hatta öyle ki, silme stratejisinin ekleme stratejisinden daha fazla olduğunu gözlemlemiştir. Dolayısıyla, okuma metinlerinin kaynak metni, yazarı ve kültürü temel alan yeterli bir çeviri stratejisi ve oyun metinlerinin ise hedef kutba daha yakın kabul edilebilir bir çeviri stratejisi uyguladığı sonucuna varmıştır. Ayrıca, silme ve ekleme stratejilerinin ve hatta silme stratejisinin daha fazla kullanıldığından oyun metinlerinin "manipülasyona" daha açık olduğunu belirtmiştir (Merino, 2000, s. 357-365). Çevirmenlerin çeşitli manipülasyonlara yolan açan bu stratejileri uygulamalarının bir bakıma tiyatro metninin hedef kültüre uyumlu hale getirme ya da entegre etme düşüncelerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu stratejiler, farklı terminolojilerle ifade edilebilir: "uyarlama", "kendine mal etme", "yeniden yazım", "versiyon", "yeniden yaratım", "doğallaştırma", "yerlileştirme" (Che Suh, 2005, s. 62).

Yukarıda kuramsal çerçevede hem sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramlarına hem de tiyatro metinlerinde kullanılan çeviri stratejilerine sağlanan panoramik bakış ile gerçekleştirilen literatür taramasında, sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramlarıyla bağlantılı olarak ele alınan çeviri stratejilerinin, sahne için yapılan çevirinin serbest ve sayfa için yapılan çevirinin ise sadık olduğu yönündeki bir kutuplaşmaya götürdüğü, bir başka deyişle, tiyatro metinleri çevirileri değerlendirmelerinde araştırmacıyı sadakat temelinde ilerleyen ve Çeviribilim alanında yıllardır tartışılmalı sadık/serbest, yeterli/kabul edilebilir, yabancılaştırıcı/yerlileştirici şeklindeki iki kutupluluğu düşündürdüğü söylenilebilir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, Aaltonen'in yazınsal ve teatral sistem kavramları ve bu kavramlarının tiyatro metinleri üzerinde inceleme yapan bir araştırmacıya bahsedilen kutuplaşmanın ötesine geçme konusunda nasıl ışık tutacağı açıklanmaya çalışılacaktır.

5.3. Sirkku Aaltonen: Yazınsal ve Teatral Sistem

Tiyatro çevirisiyle ilgili bu çalışmada görüşleri temel alınacak olan Aaltonen, yukarıdaki ikili kutuplaşmayla bağlantılı olarak yabancı metinlerin yeni bir kültürel, sosyal ve dilsel

sistem için yeniden yazılmalarının “serbest” ya da “sadık” çeviri kavramlarını gündeme getirdiğini belirtmektedir. Aaltonen, “serbest” ya da “sadık” şeklindeki iki kutup arasına net bir sınır çizilemeyeceğinden, çeviri yoluyla farklı bir bağlamda hayat bulan yeni bir metin ortaya çıktığı için tam olarak hiçbir zaman sadık bir çevirinin olmayacağından ve bu sebeple sadakat kavramının öznel olduğundan söz etmektedir (Aaltonen, 2000, s. 41). Aaltonen, beklenen, kabul edilen ya da hoş görülen çeviri stratejilerinin çevirmenlerin çalıştıkları sisteme göre değiştiğinden söz etmektedir. Bu sistemlerden ilkinin, teatral sistemin temeli sözün ivediliğine (*immediacy of orality*), yazınsal sistemin temeli ise, yazılı dilin kalıcılığına dayanmakta ve bu iki sistem de çeviri stratejilerini seçerken kendi kurallarına göre hareket etmektedir (Aaltonen, 2000, s. 40).

Yazınsal çeviri, tiyatro çevirisinin gelenekleri ile benzerlik olup olmadığına bakmaksızın yazınsal sistemin geleneklerine uyan ve kanal (*medium*) değişikliği yaşamayan çeviridir, bir başka deyişle, yazınsal çeviride, kanal değişikliğe uğramadan yazınsal bir metin olarak basılır ve yayımlanır (Aaltonen, 2000, s. 41-44). Tiyatrodaki deneyim hem kolektif hem de anlık olduğundan tiyatro çevirisi ise, yazınsal çeviriden çok daha fazla anlık bağlama tabidir (Aaltonen, 2000, s. 40). Dolayısıyla, tiyatrodaki, sözlülük, ivedilik ve topluluğa aitlik kaçınılmaz olarak çeviri metinlere yeni bir boyut kazandırır. Tiyatro çevirisinde oynanabilirlik ve söylenebilirlik gibi kriterler ve sahne gereklilikleri gerekçeleri ile aktif bir şekilde kaynak metnin birçok yönü yeniden yazılır ya da adapte edilir (Aaltonen, 2000, s. 41). Buradan hareketle, daha önce bahsedilen tiyatro metinlerinin çift doğası, diğer bir deyişle, tiyatro metinlerinin yazınsal bir metin ve sahneleme amaçlı metinler olması sebebiyle, çevirmenlerin bu metinlerin çevirilerinde iki farklı yol izlediği ve buna göre çevirmenlerin ya okunmak için bir metin üretip bu metnin yazınsal sistemde işlev görmesini sağladıkları ya da sahnelenmek için metin üretip bu metnin teatral sistemde işlev görmesini sağladıkları öne sürülebilir (Serrano Gonzalez-Posada, 2002, s. 66). Bir başka ifadeyle, yazınsal çevirinin yazınsal sistemin geleneklerini takip eden ve bunun karşısı olarak sahnelenebilir çevirinin ise teatral sistemin geleneklerini takip eden çeviriler olduğu öne sürülebilir (Aaltonen, 2000, s. 44). İşlevsellik kavramı odaklı Victor Papanek’in modelinden yola çıkarak yabancı bir metnin sahnelenmesi amacıyla çeviriye ilişkin bir model önerdiği “Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to The Study of Drama Translation” başlıklı makalesinde, Aaltonen, bir amacın gerçekleşmesi için tasarım ve planlanmanın önemine dikkat çekmekte ve nasıl ki elmalı turta yapmanın bir amacı varsa, çevirinin de bir amacı olduğunu belirtmektedir (Aaltonen, 1997, s. 90). Buradan hareketle, amaca yönelik bir eylem olarak tiyatro metinlerinin çevirisinin de tasarım ve planlama gerektirdiği düşünülebilir. Bir başka deyişle, çevirmenin okunma ya da sahnelenme amaçlı yaptığı

çevirisinin yazınsal ya da teatral sistemde işlev görmesini sağladığı ve çalıştığı sisteme bağlı olarak da çeviri stratejilerini belirlediği fikrine ulaşılabilir.

Aynı makalesinde Aaltonen, çevirinin kimi işlevsel boyutları doğrultusunda hedef sistemde şekil aldığını belirtmektedir. Bu dinamik boyutlardan “Kullanımı” (*Use*) şöyle açıklamaktadır: Hem tiyatrocular hem de izleyiciler tarafından kabul edilmesi için metinlerin hedef sistemin dramatik ve sahne gelenekleriyle ve ayrıca hedef kültür izleyicisinin kültürel, davranışsal ya da ideolojik gelenekleriyle uyumlu olması beklenmektedir. Sahnede ne olup bittiğini anlaması için izleyicinin tamamını olmasa bile yeterli derecede göstergeyi çözümlemesi gerekmektedir. Sonuç olarak, dil, davranışlar, ahlaki standartlar, ideolojiler, mizahi öğeler, dini inançlar gibi genel kültürel geleneklerle ilgili olarak çeviri sürecinde yer yer bazı düzenlemeler yapılabilir (Aaltonen, 1997, s. 93). Bu düzenlemeler daima sosyal ve kültürel olarak belirlenmektedir (Aaltonen, 2000, s. 53).

Aaltonen'in görüşlerinden yola çıkarak, bir tiyatro metninin okunması amacıyla yapılan bir çevirisinde, çevirmen sahnelenebilirlik ve söylenebilirlik kaygısından uzak olarak sahnelemeye özgü olan anlık bağlam, sözlü ivedilik, topluluğa aitlik odağında değil de, yazınsal sistemin gelenekleri ve dilin kalıcılığı temelinde çeviri stratejilerini belirler. Halbuki, sahneleme amaçlı yapılan ve teatral sistemde işlev gören çevirilerde çevirmenler sahnelenebilirlik ve söylenebilirlik kavramları çerçevesindeki gelenekleri takip ederler ve bu kavramlardan hareketle, sahnelemeye özgü anlık bağlamı, sözlü ivediliği, topluluğa aitliği göz önünde bulundurarak oyunun hedef kitle tarafından anlaşılabilirliğini sağlamak adına kaynak metnin birçok yerini yeniden yazabilir ya da hedef izleyiciye göre adapte edebilirler. Görüldüğü üzere, burada anlaşılabilirlik, Aaltonen'in sözünü ettiği tiyatro metinlerinin anlık bağlama daha çok tabi olmasıyla ilişkili olarak kullanılmaktadır. Bu durumda, çevirmen sahneleme anında hedef izleyicinin oyunu anlamasını sağlamak adına konuşma dili ya da izleyiciye aşina olan söylenebilir kısa cümleler ya da öğeler tercih edebilir. Bir başka deyişle, sahnelemeye özgü bu durum sebebiyle, bu amaçla yapılan çevirilerde, hedef izleyicinin aşina olduğu bir dil, konuşma dili ile hedef izleyicinin beklentilerine ve geleneklerine uygun ve yakın bir çeviri ortaya çıkacağı öne sürülebilir.

Nitekim, Aaltonen tiyatro metinleri çevirisinde genellikle esneklik ve verimliliğin aranan özellikler olduğunu dile getirmektedir (Aaltonen, 2000, s. 76). Dolayısıyla, sahneleme amacına yönelik olarak, teatral sistemde çevirmenler bu esneklik ve verimlilik ile çalışırken ve buna göre çeviri stratejilerini belirlerken, okunma amacına yönelik olarak çeviri yapan çevirmenler yazınsal sistemde dilin kalıcılığından hareketle ve bu

sistemin geleneklerine göre çeviri stratejilerini belirlemektedir. Sonuç olarak, çevirmenlerin amaçları odaklı dahil oldukları her iki sistemdeki sisteme özgü çeviri stratejileri kullandığından yola çıkıldığında, yani esasında işlev odaklı bir bakış açısıyla zaten amaçlarına uygun hareket ettiklerinden, Aaltonen’in öne sürdüğü yazınsal ve teatral sistem kavramlarının, çevirileri iki kutuplu “serbest” ve “sadık” şeklindeki indirgemeci bir değerlendirmeden uzaklaştırdığı düşünülebilir.

6. Uygulama: *Hain Kurttan Kim Korkar?* ve *Kim Korkar Virginia Woolf’tan?*

Bu bölümde, kaynak ve hedef metinlerden verilen ve tablo halinde sunulan örnekler çalışmanın amaçlarını açıklamaya yardımcı olacaktır.

Tablo 1

Kaynak Metin
GEORGE [at the bar, still]: When I was sixteen and going to prep school, during the Punic Wars , a bunch of us used to go into New York on the first day of vacations before we fanned out to our homes, and in the evening this bunch of us used to this gin mill owned by the gangster-father one of us- for this was during the Great Experiment , or Prohibition , as it is more frequently called.... (Albee, 1961, s. 61)
Hedef Metin 1
GEORGE - (<i>Barda, sakin</i>): Ben onaltı yaşında hazırlık sınıfına giderken, yani Pün Savaşları falan cereyan ederken, biz güruh tatillerin ilk gününde evlerimize dağılmadan önce New York’a giderdik, akşamları da bir güruh halinde, içimizden birinin gangster babasının sahibi olduğu bu içki imalathanesine giderdik- çünkü bütün bunlar Büyük Deney ya da daha çok kullanılan adıyla İçki Yasağı döneminde oluyordu... (Albee (çev.Birkan), 1993, s. 64)
Hedef Metin 2
George - Onaltı yaşında...ortaokula giderken – o sırada başımızda kavak yelleri esiyor – tatillerde evlerimize dönmeden New York’a uğrar, sonra, akşam üstü, arkadaşlardan birinin babasının kaçak içki yapıp sattığı bir meyhanede toplanırdık. O sırada memlekette içki yasağı var ... (Albee (çev. Zeybekoğlu), 1985, s. 43)

Yukarıdaki tabloda verilen örnekte, George’un Nick ile arasında geçen sohbet, George, on altı yaşındayken yaşadığı anılarından söz etmektedir. Daha önce de bahsedildiği üzere, hem absürd tiyatro hem de Amerikan absürd romanın temsilcilerinden Albee’nin biçemi düşünüldüğünde, Albee’nin kaynak metinde sözü edilen “Punic wars”, “Great Experiment” ya da “Prohibition” ifadelerini kullanma sebebi anlaşılacaktır. Albee’nin, bu ifadeleri ile sosyo-kültürel ve sosyo-politik bağlamda gerçekte yaşanan dönemlere ışık tuttuğu söylenilebilir. Nitekim, absürd tiyatro dünyada yaşanan sorunlardan doğmuş ve bu sorunlara iletişimsizlik, yabancılaşma gibi birçok sorun da doğurmuş, insanlar hayatın saçma olduğunu düşünmüşlerdir. Birkan ve Zeybekoğlu’nun çevirilerine bakılacak olursa, e-mail görüşmesinde bahsettiği üzere okunması amacıyla yaptığı çevirisinde Birkan’ın anlık bağlam, sözlü ivedilik, topluluğa aitlik gibi tiyatro metinlerine özgü olan kavramları temel almadığı düşünülebilir. Bir diğer deyişle, amacı doğrultusunda Birkan’ın,

çevirisinde tiyatro metinlerinin anlık bağlama tabii olması ve hedef izleyiciler tarafından anlaşılabilirlik gibi faktörleri göz önüne almayarak sosyo-kültürel bağlama ait ifadeleri koruduğu, "güruh" gibi söylenmesi ve anlaşılması zor sözcük seçimiyle uzun, konuşma dilinden uzak bir cümle oluşturduğu, ancak kendi amacı çerçevesinde yazınsal sistemin geleneklerine uygun hareket ettiği ve çeviri stratejilerini buna göre belirlediği söylenilebilir. Zeybekoğlu ise, çevirisinde bu faktörleri göz önünde bulundurarak bahsedilen ifadeleri çevirisinde kullanmamış, içki yasağı dönemini metin içerisine yedirmiş ve hatta "o sırada başımızda kaval yelleri esiyor" şeklinde kaynak metinde yer almayan bir cümle eklemiştir. Zeybekoğlu'nun çevirisinde sosyo-politik ve sosyo-kültürel bağlama ait ifadeleri korumayarak yaptığı çıkarmalar, ayrıca eklemeleri ile esnek bir çeviri stratejisi kullandığı ve dolayısıyla söylenebilir ve anlaşılabilirlik özelliklerini çevirisinde barındırdığı ifade edilebilir. Öyleyse, Aaltonen'in öne sürdüğü sistemler kapsamında bir değerlendirme yapıldığında, Birkan'ın kendisinin de bahsettiği üzere çevirisini yazınsal bir metin olarak okunma amaçlı yapmasından kaynaklı yazınsal sisteme, Zeybekoğlu'nun çevirisini ise söylenebilirlik, anlaşılabilirlik odaklı olması sebebiyle sahneleme amaçlı yaptığı ve dolayısıyla çevirisinin teatral sisteme ait olduğu ve ikisinin de çalıştıkları sisteme uygun şekilde stratejilerini şekillendirdikleri düşünülebilir.

Tablo 2

Kaynak Metin
GEORGE: Oh ho, ho. Yes, well, he's a...comforst, a bean bag . NICK: A what? GEORGE: A bean bag. Bean bag. You wouldn't understand [over-distinct] Bean... bag. (Albee, 1961, s. 26)
Hedef Metin 1
GEORGE: Oh, ho ho. Evet, öyle, tek... avuntumuz o, fasülye torbamız* . NICK: Ne ne? GEORGE: Fasülye torbası. Anlamadın galiba. <i>Yüksek sesle</i> Fasülye torbası. *(Ç.N): George burada oğullarının kendilerini eğlendirmek için uydurdıkları hayali bir fasülye torbası gibi bir oyuncak olduğunu sezdirmek istiyor. Ama Nick anlayamıyor. (Albee (çev. Birkan), 1993, s. 67)
Hedef Metin 2
George – Hahaha... ne demezsiniz? Tek tesellimiz... Dokuz körün bir değneği . Nick – Nasıl? George – Değnek... Dokuz körün bir değneği... anlamazsınız tabii ... (Tek tek söyler). Dokuz... (Albee (çev. Zeybekoğlu), 1985, s. 45)

Bu tablodaki örnekte ise, kaynak metindeki "a bean bag" ifadesini iki çevirmenin farklı şekillerde Türkçeye aktardığı ve hatta Birkan'ın okuyucu bu ifadeden ne çıkarmaları gerektiği konusunda yönlendirdiği görülmektedir. "Bean bag", çocukların oynadığı bir çeşit oyun topudur ("Beanbag", 2020)¹². Birkan, ifadeyi bire bir karşılığı ile "fasülye torbası"

12 Cambridge Dictionary'de "beanbag" sözcüğünün anlamı şöyle tanımlanmaktadır: "a small bag filled with dried beans or similar objects, used as a children's toy" ("Beanbag", 2020).

olarak çevirmiş ve bununla ilgili bir de dipnot yazmıştır. Bu dipnotta, aslında kastedilenin çocukları olduğunu belirtmiştir. Okuyucunun anlamlandırması noktasında yönlendirici olduğu düşünülecek dipnotun, yine yazınsal geleneklere uyumlu, okunmaya yönelik yaptığı çevirisinin yazınsal sistemde işlev görmesini sağladığı söylenilebilir. Buna karşılık, Zeybekoğlu, bu ifadeyi avuntu sözcüğü ile bağlantılı olarak “dokuz körün bir derneği” olarak çevirmiştir. Çevirisinin tamamına yönelik yapılan incelemede genel olarak sıkça deyimlerle harmanlanmış, hedef izleyiciye aşına bir dil kullanımı gözlemlenen Zeybekoğlu’nun, bu stratejisi ile hedef izleyicinin aşına olduğu konuşma dilinden bir deyim kullanımı ile anlaşılabilir bir çeviri yaptığı düşünülebilir. Öyleyse, hedef izleyiciye yakın görünen ve anlaşılabilirlik ilkesini gözetten Zeybekoğlu’nun çevirisinin sahneleme amacıyla yapıldığı düşüncesinden hareketle teatral sistemde işlev gördüğü ileri sürülebilir. Bu örnek bağlamında, hem Birkan hem Zeybekoğlu’nun çeviri stratejilerinin amaçları ve çalıştıkları sistemle uyumlu olduğu kanısına varılabilir.

Tablo 3

Kaynak Metin
MARTHA [<i>angry-hurt</i>]: You... prick! (Albee, 1961, 42)
MARTHA [<i>joyously</i>]: Where’d you get that, you bastard ? (Albee, 1961, s. 41)
MARTHA: I stand warned! [<i>Pause...then, to HONEY and NICK</i>] So, anyway, I married the S.O.B.... (Albee, 1961, s. 55)
Hedef Metin 1
MARTHA- (<i>Kızgın-incinmiş</i>): Seni... yarak! (Albee (çev.Birkan), 1993, s. 42)
MARTHA- (Neşeyle): Nerden buldun bunu orospu çocuğu ? (Albee (çev. Birkan), 1993, s. 41)
MARTHA-Uyarıyormuş. Bir an...sonra, HONEY ve NICK’E İşte O.Ç ’yle evlendim... (Albee (çev. Birkan), 1993, s. 56)
Hedef Metin 2
Martha – (Gururu zedelenmiştir) Domuz!
Martha - (Neş’eli) Nerden buldun bunu, hınzır herif! (Albee (çev. Zeybekoğlu, 1985, s. 27)
Martha - karışmazmı! (Sükût... sonra bir şey olmamış gibi Honey’le Nicke’e) Bunun üzerine evlendim, itoğlu itle... (Albee (çev. Zeybekoğlu, 1985, s. 38) ¹³

Yukarıdaki tablodaki örnekte farklı bağlamlardan alınan tabu ve argo sözcüklerine ilişkin sınırlı sayıda örnekler, çevirmenlerin genel olarak bu sözcüklere ilişkin tutumlarını ortaya koymaktadır. Öncelikli olarak, “prick” sözcüğü, sözlükte “penis”, “aşağılık, hain kişi” olarak tanımlanmaktadır (“Prick”, 2020). Yine, argo kapsamında değerlendirilecek “kaba, vahşi nitelikteki özellikle erkekler için hakaret amacıyla kullanılan “bastard” (“Bastard”, 2020) ve “son of bitch”, yani “orospu çocuğu” anlamındaki “S.O.B” (“Son of bitch”, 2020)¹⁴ sözcüklerinin ise, Birkan’ın çevirisinde “yarak, orospu çocuğu, O.Ç” gibi

13 Onkajans’tan alınan Zeybekoğlu çevirisi üzerindeki değişiklikler için Bkz. Ek 2.

14 Oxford Learner’s Dictionary’de “prick” sözcüğünün karşılığı şöyle tanımlanmaktadır: “(1) a penis (2) an offensive word for a stupid or unpleasant man”. “Bastard” sözcüğü, “used to insult (=deliberately offend) somebody, especially a man, who has been rude, unpleasant or cruel” ve “son of bitch” sözcüğü ise, “an offensive word for a person that you think is bad or very unpleasant” olarak tanımlanmaktadır (“Prick”; “Bastard”; “Son of bitch”, 2020).

karşılıklarla verildiği, ancak Zeybekoğlu'nun çevirisinde, "domuz, hınzır herif, itoğlu it" gibi yumuşatılmış karşılıklar ile kullandığı görülmektedir. Dolayısıyla, Birkan'ın kendi ifadesiyle de bahsettiği üzere okunmaya yönelik yapmış olduğu çevirisinin yazınsal sistemde işlev görebilecek bir çeviri olduğu ve Zeybekoğlu'nun ise, tabu sözcüklerinin yumuşatılması ile Aaltonen'in "Kullanım" işlevi boyutuyla tutarlı olarak hedef izleyicilerin kültür ve gelenekleri doğrultusunda çevirisinde esnek davranmasından yol çıkarak çevirisinin teatral sistemde işlev gördüğü söylenebilir. Dolayısıyla, bu örnek bağlamında da, her iki çevirmenin amaçları doğrultusunda ve çalıştıkları sisteme uygun olarak çevirilerini şekillendirdikleri söylenebilir.

Tablo 4

<p>Kaynak Metin</p> <p>GEORGE [<i>returning with HONEY'S and NICK's drinks</i>]: At any rate, back when I was courting Martha, she'd order the damndest things! You wouldn't believe it! We'd go into a bar... you know, a bar...a whisky, beer, and bourbon bar...and what she'd do would be, she'd screw up her face, think real hard, and come up with... brandy Alexanders, creme de cacao farppes, gimlets, flaming punch-bowls... seven-layer liqueur things.</p> <p>...</p> <p>MARTHA: Hey, where's my rubbing alcohol?</p> <p>GEORGE [<i>returning to portable bar</i>]: But the years have brought to Martha a sense of Essentials...the knowledge that cream is for coffee, lime juice for pies...and alcohol [Brings MARTHA her drink] pure and simple...here you are, angel...for the pure and simple. [<i>Raises his glass</i>] For the mind's blind eye, the heart's ease, and the liver's craw. Down the hatch, all. (Albee, 1961, s. 21-22)</p>
<p>Hedef Metin 1</p> <p>GEORGE- (<i>HONEY ve NICK'in içkileriyle dönerken</i>): Her neyse eskiden ben Martha'ya kur yaparken, en lanet şeyleri ısmarlard! İnanmazdınız! Bir bara girerdik...bildiğiniz bir bara... viski, bira, burbon falan bulunan barlardan birine...ve o ne yapardı biliyor musunuz, dudaklarını büzer, uzun uzun düşünür ve...brandy Alexanderlar, creme de cacao frapeler, matkaplar, punchlar... envai çeşit içkiler ısmarlardı.</p> <p>...</p> <p>MARTHA: Hey, nerde benim sert içkim?</p> <p>GEORGE- (<i>Şeyyar bara dönerek</i>): Ama yıllar Martha'ya bazı temel şeyleri öğretti...kahvenin kremle, turtanın limon suyuyla...ve ikinin de MARTHA'ya içkisini getirir. Saf ve sade içileceğini...ışte güzelim... Saf ve sade olanlar için <i>Bardağını kaldırır</i> Zihnimiz açılınsın, kalbimiz ferahlasın, ciğerimiz bayram etsin. Hadi, bir dikişte! (Albee (çev. Birkan, 1993, s. 20)</p>
<p>Hedef Metin 2</p> <p>George – (Honey ile Nick'in içkileriyle dönerken) ... evet, kur yaparken Martha akla gelmedik şeyle içerdi. İnanmazsınız: Bir bara gideriz... ne içilir barda? Viski... konyak... bira filan değil mi? Hayır! Bizimki elini şakağına dayar, alnını kırıştırır... düşünür, düşünür... sonunda "Anason likörü!" der, ya da "Kakaolu kokteyl!" filan gibi antika şeyler.</p> <p>...</p> <p>Martha – Hey, nerde bizim tuvalet spirtosu?</p> <p>George – (Portatif bara dönerek) Fakat... yıllar geçtikçe Martha'ya yavaş yavaş basite, sadeye ulaşma merakı geldi... düşündü: Kakao?... Çikolata yapmak için kullanılır... Anason?... Karnı ağrıyan bebeklere verilir. "İyisi mi ben de alkolü saf ispirto olarak alayım" dedi. Al hayatım. Tertemiz, saf ruhuna uygun tertemiz, saf alkol!... Beyninin uyuşması, yüreğinin rahatlaması, karaciğerinin hapı yutması için aç ağzını, yum gözünü... hop! İndir aşığı! (Albee (çev. Zeybekoğlu, 1985, s. 10-11)</p>

Görüldüğü üzere, yukarıdaki tablodaki örnekte, kaynak metinde birçok alkol ismi geçmektedir. Birkan, "whisky, beer, and bourbon", "brandy Alexanders, creme de cacao frappes, gimlets, flaming punch-bowls... seven-layer liqueur things" ifadelerini, "viski,

bira, burbon”, brandy Alexandarlar, creme de cacao frapeler, matkaplar, punchlar... envai çeşit içkiler” olarak ve bunun dışında “the cream is for coffee” ifadesini “kahvenin kremler...” şeklinde çevirmiştir. Okunmak için yapılan bir çeviride anlık bağlam kavramının kısıtlayıcı bir faktör olmadığı düşünülecek olursa, Birkan’ın hedef okuyucuların bu kültüre özgü içecekler üzerine araştırma yapabilecek zamanının bulunduğunu varsaydığı ve bu sebeple de çevirisinde dilin kalıcılığından yola çıkarak yazınsal sisteme ait bir çeviri yaptığı söylenilebilir. Zeybekoğlu ise, çevirisinde kaynaktan esnemeler sergileyip bu ifadeleri “viski, konyak, bira falan değil mi?”, “anason likörü”, “kakaolu kokteyl” gibi karşılıklar kullanarak hedef izleyiciye aşına görünecek, anlık bağlamda anlaşılabilir ve aynı zamanda konuşma diline yakın, oyuncuların da kolay söyleyebileceği bir cümle ile Martha’nın bir nevi saçmalığını ortaya koymaya çalışmıştır. Vurgulanan detaylardan yola çıkarak, Zeybekoğlu’nun çevirisinin teatral sisteme ait olduğu iddia edilebilir. Görüldüğü üzere, hem Birkan hem Zeybekoğlu işlevleri çerçevesinde çalıştıkları sistem temelinde stratejilerini uygulamışlardır.

Tablo 5

Kaynak Metin
GEORGE: Well, you do... but it's different... everything slows down... you get sodden...unless you can upchuck... like your wife... then you can sort of start all over again. NICK: Everybody drinks a lot here in the East. [<i>Thinks about it.</i>] Everybody drinks a lot in the middle-west, too. GEORGE: We drink a great deal in this country, and I suspect we'll be drinking a great deal more, too...if we survive. We should be Arabs or Italians... the Arabs don't drink, and the Italians don't get drunk much, except on religious holidays. We should live on Crete, or something. NICK [<i>sarcastically...as if killing a joke</i>]: And that, of course, would make us cretins. (Albee, 1961, s. 67)
Hedef Metin 1
GEORGE- İli oluyorunsun... ama farklı... her şey yavaşlıyor... beynin amcıkılıyor... tabii hepsini geri püskürtürsen o başka... karın gibi mesela...sonra, deyim yerindeyse, yeni baştan başlıyorsun. NICK- Bu Doğu’da herkes çok içiyor. <i>Düşünür</i> Ortabatıda’kiler de çok içiyor. GEORGE- Biz bu ülkedekiler bayağı içiyoruz, ileride daha da fazla içeceğiz gibi geliyor bana...sağ kalırsak tabii. Araplar ya da İtalyanlar gibi olmalıyız... Araplar içki içmiyor, İtalyanlar da, dini bayramlar dışında, pek sarhoş olmuyor. Crete’de falan yaşamamız lazım bizim. NICK- <i>Alaycı... büyük bir espri yapıyormuş gibi</i> Crete’de kredi kartları kafamızı karıştırdı. (Albee (çev. Birkan), 1993, s. 71)
Hedef Metin 2
(Albee (çev. Zeybekoğlu), 1985, s. 27)

Yukarıdaki tablodaki örnekte gözlemlendiği üzere, Birkan okunma amacı doğrultusunda yaptığı çevirisinde kaynak metindeki sözcüklerin hiçbirini atlamamış, Zeybekoğlu ise bu bölümü çevirisinde tamamiyle çıkarmıştır. Daha önce de bahsedildiği üzere, Merino, sahneleme amaçlı yapılan oyun çevirilerinde çevirmenlerin kaynak metindeki kimi bölümleri ekleme ve silme konusunda daha özgür hissettiklerini ve

hedef kutba daha yakın çeviriler yaptıklarından söz etmiştir. Merino'nun bu görüşünün, Aaltonen'in sahnelenme amaçlı yapılan tiyatro metinlerinin çevirisi için kullandığı esnek ve verimli kavramları ile örtüştüğü düşünülebilir. Nitekim, Mateo'nun da sözünü ettiği gibi çeviride skoposa uygun stratejilerin benimsenmesi gerektiği ve Aaltonen'in bahsettiği anlık bağlam, sözün ivediliği ve topluma aitlik gibi faktörlerin varlığı düşünülürse, çevirmenin sahneleme amaçlı yapılan bir çeviride, yine Mateo'nun ifade ettiği gibi, oyun süresini de dikkate alarak kimi çıkarmalar yapması mantıklı gelebilir. Sonuç olarak, Birkan'ın çevirisinin yazınsal sisteme ait olduğu ve Zeybekoğlu'nun çevirisinin ise, bu bölümü tamamen atması ile sahneleme amaçlı yapılan çevirilerdeki geleneği takip ederek teatral sistemde işlev gören bir çeviri olduğu dile getirilebilir.

Bu örneğin yanı sıra, Zeybekoğlu, kaynak metindeki birçok bölümü çevirisinden çıkarmıştır. Kaynak metnin yüz kırk sayfa ve Zeybekoğlu'nun çevirisinin ise yüz iki sayfa olduğu göz önüne alındığında, Zeybekoğlu'nun çevirisinin, sahneleme amaçlı yapılan tiyatro metinlerinin çevirilerinde çevirinin kaynak metinden uzun olmamasını ikinci ilke olarak kabul eden Zuber'i (Zuber, 1980, s. 122-123) haklı çıkardığı düşünülebilir..

Tablo 6

Kaynak Metin
GEORGE: Oh-ho! That's what you're after, is it? What are we going to have...blue games fort he guests? Hunh? Hunh? MARTHA [angry-hurt]: You ... prick! GEORGER [A Pyrrhic victory]: Everything in its place, Martha... everything in its own good time. (Albee, 1961, s. 42)
Hedef Metin 1
GEORGE- ...Oh-ho! Bunun peşindeydin demek? Ne yapacaktık... misafirlerimize ayıp oyunlar mı sergileyecektik? Hah? Hah? MARTHA- (kızgın-incinmiş): Seni... yarak! GEORGE- Bir Pyrrhus zaferi kazanmışçasına herşeyin bir yeri var Martha... herşeyin bir zamanı. (Birkan, 1993, s. 42)
Hedef Metin 2
George – Ha... şimdi anladım. Misafirlerimizi eğlendirmek için numara yapacağız değil mi? Yağma yok! Martha – (Gururu zedelenmiştir) Domuz! George – (Sanki erkeklik zaferinin sembolü) Her şey zamanında kızım... her şey yerinde, zamanında. (Zeybekoğlu, 1985, s. 27)

Yukarıdaki tablodaki örnekte, bir didaskalinin kullanıldığı ve çevirmenlerin bu didaskaliyi farklı şekillerde çevirdikleri görülmektedir. Pyrrhus, askeri başarıları ile ünlenen ve "Pyrrhus zaferi" şeklindeki deyimini ortaya çıkmasını sağlayan antik çağdaki Epir kralıdır (Pyrrhus, 2020)¹⁵. Didaskaliye özellikle absürd tiyatrodaki çok yoğun bir şekilde yer

15 Britannica'da yer alan açıklama şöyledir: "Pyrrhus, (born 319 BCE—died 272, Argos, Argolis), king of Hellenistic Epirus whose costly military successes against Macedonia and Rome gave rise to the phrase "Pyrrhic victory" ("Pyrrhus", 2020).

verildiği, didaskalinin sözcüklerle neredeyse bütünleşmiş olduğu, ayrılmasının absürd sahneleme için son derece zor olduğu ve absürd tiyatrodaki sahnelemenin didaskali içerisinde yer aldığı söylenilebilir (Demirtaş, 2008, s. 53-88-90). Absürd tiyatrodaki sahneleme için vazgeçilmez olan didaskalinin oyuncular açısından anlaşılır olmasının oyuncuların rollerini hedef izleyiciye etkili bir şekilde aktarabilmesi bakımından önemli olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda, Zeybekoğlu'nun, "sanki erkeklik zaferinin sembolü" şeklinde yaptığı çevirisinin anlaşılabilir odaklı olduğu ve teatral sistemde işlev gördüğü söylenilebilir. Birkan'ın ise, "Pyrrhus zaferi kazanmışçasına" şeklindeki çevirisinin anlık bağlam kısıtlaması bulunmayan yazınsal sistem geleneğiyle uyumlu olduğu ve çevirisinin yazınsal sistemde işlev gördüğü söylenilebilir. Kısacası, çeviri amaçları açısından değerlendirildiğinde, Birkan ve Zeybekoğlu'nun çalıştıkları sistemlerin kendine özgü işleyiş şekillerinden hareketle çeviri stratejilerini seçip çevirilerine yön verdikleri iddia edilebilir.

Tablo 7

<p>Kaynak Metin</p> <p>MARTHA: Jesus... GEORGE: ...Shhhhhh... MARTHA: ...H.Christ... GEORGE: For God's sake, Martha, it's two o'clock in the... GEORGE: Well, I'm <i>sorry</i>, but... MARTHA: What a cluck! What a cluck you are. GEORGE: It's late, you know? Late. ... MARTHA: WHAT'S IT FROM, FOR CHRIST'S SAKE? (Albee, 1961, s. 11)</p>
<p>Hedef Metin 1</p> <p>MARTHA: İsa... GEORGE: ...Şşşşşş... MARTHA: ...Mesih... GEORGE: Tanrı Aşkına, Martha, saat gecenin ikisi... MARTHA: Aman George! GEORGE: Şey, özür dilerim, ama... MARTHA: Ne salak şey! Ne salak şeysin! GEORGE: Geç oldu anlamıyor musun? Geç. ... MARTHA: NERDE GEÇİYORDU BU TANRI AŞKINA? (Albee (çev. Birkan), 1993, s. 9)</p>
<p>Hedef Metin 2</p> <p>Martha – Of be!... George – Şışşı!... Martha – Canım acı!... George – Gürültü etme... saat ikiyi geçiyor... Martha – Aman sen de!... George – Darılma ama... Martha – Sıktın artık... dırdır edip durma. George – Geç oldu, anladın mı?...Geç. Martha – Nereden? Diyorum sana ... Söylesene. (Albee (çev. Zeybekoğlu), 1985, s. 1)</p>

Yukarıdaki tablodaki örnekte ise, genel olarak kaynak metinde sıkça karşılaşılan dini kültürel öğeleri görmekteyiz. Kuramsal çerçevede bahsedildiği üzere, Aaltonen'in yabancı bir metnin sahneleme amaçlı çevirisine yönelik bir model önerdiği makalesinde, oyunların toplumların kültürel, davranışsal, ideolojik gelenekleriyle uyumlu olması için dil, ahlaki standartlar, dini inançlar gibi ideolojik boyutlarda çevirmenlerin kimi düzenlemeler yapabileceğinden söz etmesinden hareketle, Zeybekoğlu'nun çevirisinin teatral sistemde işlev gördüğü ve Birkan'ın çevirisinin ise yazınsal sistemde işlev gördüğü sonucuna ulaşılabilir. Kısacası, her iki çevirmenin de işlevlerine ve çalıştıkları sisteme uygun olarak çeviri stratejileri belirledikleri iddia edilebilir.

Sonuç

Absürd tiyatro, saçmayı, anlamsızlığı, uyumsuzluğu yansıtan ve esasında bunlara karşı bir başkaldırı sergileyen tiyatrodur. Amerikan absürd tiyatrosunun öncülerinden olan Edward Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlıklı oyunu ise, kendisine büyük bir başarı getirmiş, absürd tiyatronun önemli oyunlarından biridir.

Bu oyunun Albee'ye ün kazandıran absürd tiyatro türünde önemli bir oyunu olması ve hem devlet tiyatrolarınca hem de özel tiyatrolarca sahnelenmiş olması sebebiyle, kaynak metin olarak *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* ve Türkçe çevirileri bu çalışmada incelenmek üzere seçilmiştir. Dolayısıyla, Penguin Books tarafından 1962 yılında yayımlanan Albee'nin *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* başlıklı oyununun Onkajans'tan alınan *Hain Kurttan Kim Korkar?* başlıklı 1985 yılında yapılan Asude Zeybekoğlu çevirisi ve Kabalcı Yayınevi tarafından 1993 yılında *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* başlığı ile yayımlanan Tuncay Birkan çevirisi bu çalışmanın inceleme nesnelerini oluşturmaktadır.

Bahsedilen inceleme nesnelere hareketle, iki amaç doğrultusunda aşamalı olarak ilerleyen bu makalenin ilk amacı, Edward Albee'nin Asude Zeybekoğlu'na ait olan *Hain Kurttan Kim Korkar?* ve Tuncay Birkan'a ait olan *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* başlıklı Türkçe çevirilerini sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik, anlaşılabilirlik kavramlarından hareketle ve Sirkku Aaltonen'in görüşleri (1997) ve Aaltonen tarafından öne sürülen yazınsal ve teatral sistem (2000) çerçevesinde değerlendirmek ve buna göre çevirilerin hangi sistemde işlev gördüğünü anlamaya çalışmaktır. Çalışmanın ikinci amacı ise, bahsedilen sistemleri ile Aaltonen'in, tiyatro metinlerinin sayfa ve sahne için çevirileri için atfedilen "sadık/serbest" ikili kutuplaşmasının ötesine geçmeye nasıl ışık tuttuğunu açıklamaya çalışmaktır.

Çalışmada, öncelikle absürd tiyatro hakkında bilgi verilmiş ve yazar Albee, çevirmenler Asude Zeybekoğlu ve Tuncay Birkan ve oyun hakkında bilgi aktarılmıştır. Daha sonra, uygulama bölümünde faydalanmak üzere kuramsal çerçeve bölümünde ilk olarak detaylı bir şekilde sahnelenebilirlik, söylenebilirlik, anlaşılabilirlik kavramlarına panoramik bir bakış, daha sonrasında ise tiyatro metinlerinin çevirisinde kullanılan stratejilere panoramik bir bakış sağlanmış ve çalışmada görüşleri temel alınan Sirkku Aaltonen'in yazınsal ve teatral sistem kavramları açıklanmıştır. Uygulama bölümünde örnekler verilmiş, kuramsal çerçeveden yola çıkarak bu örnekler açıklanmıştır.

Araştırmada, sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramları ve Sirkku Aaltonen'in görüşleri ve öne sürdüğü yazınsal ve teatral sistem kavramları çerçevesinde yapılan değerlendirme, kaynak metin ve iki çeviri arasında yapılan inceleme sonrasında, e-mail görüşmesinde bahsettiği üzere Birkan'ın okunma amacıyla bir çeviri yaptığından hareketle, çevirisinin yazınsal sistemde işlev gördüğü ve amacı ve çalıştığı sistemin çevirisini şekillendirdiği, bir diğer deyişle, sahnelemeye özgü anlık bağlam, sözlü ivedilik, topluma aitlik faktörlerinden biri olarak belirli bir amaçla yaptığı çevirisinde amacına ve yazınsal sistem geleneklerine uygun olarak çeviri stratejileri uyguladığı sonucuna varılabilir. Zeybekoğlu ise çevirisinde, anlık bağlam, sözlü ivedilik, topluma aitlik faktörlerinin getirdiği kısıtlamalar nedeniyle anlaşılabilirliği sağlamak adına hedef izleyiciler için kimi zaman açıklayıcı ifadeler kullanmış, eklemeler yapmış kimi zaman da çıkarmalar yapmıştır. Buradan hareketle, hedef kültürde konuşma diline yakın, anlaşılabilirlik, söylenebilirlik odaklı ve dolayısıyla Zeybekoğlu'nun sahneleme amaçlı esnek ve bütün bu özelliklerle teatral sistemde işlev gören bir çeviri yaptığı ileri sürülebilir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde tiyatro metinleri incelemeleri üzerine yer verilen tartışmalardan hareketle, sayfa ve sahne için çeviri ve bu bağlamda ortaya çıkan sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik kavramlarının tiyatro metinleri incelemelerinde araştırmacıları genel olarak "sadık/serbest" şeklindeki iki kutba sürüklediğinden söz edilmiştir. Birkan ve Zeybekoğlu'nun çevirileri incelendiğinde, ilk bakışta Birkan'ın kaynak metne sıkı sıkıya bağlı kalarak "sadık", Zeybekoğlu'nun ise kaynak metinden esnemeleri ile "serbest" çeviri yaptığı düşünülebilir. Bir diğer deyişle, sözdizimine bağlılık, ekleme, çıkarma, kültüre öğeleri hedef kitleye uygunlaştırma gibi özellikler kapsamında yapılan böyle bir değerlendirme ile bahsedilen iki kutuplu yaklaşıma ulaşılabilecektir. Halbuki, e-mail görüşmesinde açıkça belirttiği üzere, Birkan çevirisini okunma amaçlı yapmıştır. Bu sebeple, Birkan'ın çevirisinin işlevini en başından belirlediği, bu işlev doğrultusunda Aaltonen'in öne sürdüğü yazınsal sisteme dahil olduğu ve dolayısıyla

işlev ve çalıştığı sistemin çeviri stratejilerini şekillendirdiği düşünülebilir. Zeybekoğlu'nun çevirisi incelendiğinde ise, Zeybekoğlu'nun Aaltonen'in sözünü ettiği tiyatro metinleri çevirisinde sahnelemeye özgü anlık bağlam, sözlü ivedilik ve topluma aitlik faktörlerini dikkate aldığı düşünülerek söylenebilirlik, anlaşılabilirlik odaklı sahneleme amaçlı bir çeviri yaptığı gözlemlenmiştir. Aaltonen'in nasıl ki bir elmalı turta yapmanın bir amacı varsa ve buna göre bir tasarım ve planlama gerekiyorsa, aynı şekilde her çevirinin de bir amacı olduğu ve amaca yönelik tasarım ve planlama yapıldığı görüşünden hareketle, her iki çevirmenin de bilinçli bir şekilde amaçlarına uygun olarak ve dahil oldukları sistemdeki geleneklere göre çeviri stratejilerini belirlediği kanısına varılabilir. Bu bağlamda, Birkan'ın çevirisi için "sadık", Zeybekoğlu'nun çevirisi için "serbest" şeklindeki iki kutuplu bir yaklaşımla çevirileri incelemenin anlamsız olacağı düşünülebilir. Kısacası, her iki çevirmen de esasında amaçlarına ve çalıştıkları sisteme uygun hareket etmişlerdir. Dolayısıyla, çalışmada tiyatro metinleri çevirisi bağlamında sorun olarak ele alınan iki kutuplu bir yaklaşımın, amaç, işlev gibi kimi önemli noktaların gözden kaçırılmasına neden olarak yüzyıllardır tartışlagelen indirgemeci yaklaşımı körüklediği ve Aaltonen'in öne sürdüğü amaç, işlev odaklı görüşlerinin ve yazınsal ve teatral sistem çerçevesinin bu türlü indirgemeci bir yaklaşımdan sıyrılıp kurtulmayı sağlayabileceği iddia edilebilir.

Tiyatro metinleri çevirisinde çevirmenlerin sayfa ve sahne için çeviri şeklinde yöneldikleri iki çeviri stratejisinin ve bu bağlamda tartışılan sahnelenebilirlik, oynanabilirlik, söylenebilirlik, anlaşılabilirlik kavramlarının "sadık/serbest" yönündeki iki kutuplu bir söylemi ortaya çıkardığı sorunundan yola çıkan bu çalışmanın, Aaltonen'in öne sürdüğü yazınsal ve teatral sistemlerine çevirmenlerin amaçları doğrultusunda dahil olduğunu ve dolayısıyla amaçları ve çalıştıkları sistemlere göre çeviri stratejilerini belirlediği şeklindeki sonucundan hareketle, tiyatro metinleri çevirisi değerlendirmelerinde bu sistemlerin "sadık/serbest" şeklindeki iki kutuplu indirgemeci bir yaklaşımdan kurtulmayı sağlayıp amaç, işlev gibi diğer faktörlerin de göz önünde bulundurulmasını göstermesi bakımından gelecekteki araştırmacılar için esin kaynağı olacağına inanılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aaltonen, S. (1997). Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to The Study of Drama Translation. In Snell-Hornby, M, Jettmarova Z. & Kaindl K. (Eds.), *Translation As Intercultural Communication Selected Papers From The Est Congress-Prague 1995* (pp. 89-97). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Aaltonen, S. (2000). *Time-Sharing On Stage Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon.Buffalo.Toronto. Sydney: Multilingual Matters Ltd.
- Albee, E. (1961). *Who Is Afraid of Virginia Woolf'tan?*. New York: Penguin Books.
- Albee, E. (1985). *Hain Kurttan Kim Korkar* (A. Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Onkajans.
- Albee, E. (1993). *Kim Korkar Virginia Woolf'tan?* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Albee, E. (1988). *Conversations with Edward Albee*. In Kolin P. C. (Ed.), Jackson and London: University Press of Mississippi.
- Alkan, E. (2013). Kim Korkar Virginia Woolf'tan? Üzerine Bir Analiz. *Engerek Ege Üniversitesi Edebiyat Topluluğu Dergisi*, 13, 52-55.
- Asude Zeybekoğlu. (2018). Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü içinde. Erişim Adresi: https://translex.ege.edu.tr/tr-7404/asude_zeybekoglu.html.
- Bassnett-Mcguire, S. (1989). Labirentin içinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler (F. Günel, Çev.), *Metis Çeviri*, 9 Güz, 33-39.
- Bassnett-Mcguire, S. (1991). Translating for The Theatre: The Case Against Performability, *TTR*, 4(1), 99-111.
- Beanbag. (2020). Cambridge Dictionary Online içinde. Erişim Adresi: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/beanbag>.
- Che Suh, J. (2005). Drama Translation: Principles and Strategies. *Translation Today*, 2(2), 53-68.
- Demirtaş, K. (2008). *Saçmanın Çevirisi: Türkçede Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım*. (Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Ergil, B. (2016). *Türkiye Kültür ve Yazın Dizgesinde Absürd Tiyatronun Aktarımı*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Espasa, E. (2000). Performability in Translation Speakability? Playability? or Just Saleability? In Upton C. A. (Ed), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* (pp. 49-62). Manchester: St.Jerome.
- Esslin, M. (1988). Saçma Tiyatrosu (L. Mollamustafaoğlu, Çev.). *Metis Çeviri*, 1998 Kış, 108-118.
- Haleva, B. (2011). *Tiyatro çevirisi bağlamında Bernard-Marie Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımı*. (Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Haleva, B. (2012). Tiyatro Çevirisi Bağlamında Bernard-Marie Koltès Oyunlarının Türkiye'deki Dolaşımı. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji*, 20(1), 1-18.
- Kim Korkar Hain Kurttan (2013-2014), (ty). Oyuntolyesi.com içinde. Erişim Adresi: <https://www.oyuntolyesi.com/kim-korkar-hain-kurttan-2013-2014>.
- Kim Korkar Hain Kurttan, (2020). Tiyatrolar.com.tr içinde. Erişim Adresi: <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/kim-korkar-hain-kurttan>.

- Levy, J. (2011). *The Art of Translation* (P. Corness, Çev.). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Mateo, M. (1995) Constraints and Possibilities of Performance Elements in Drama Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 3(1), 21-33.
- Merino, R. (2000). Drama Translation Strategies: English-Spanish (1950-1990). *Babel*, 46(4), 357-365.
- Nikolarea, E. (2002). Performability versus Readability: A Historical Overview of A Theoretical Polarization in Theater Translation. *The Translation Journal*, 6.
- Nutku, Ö. (2009). Tiyatro Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi ve Bir Model: Göktaşlı, Pekman Y. & Acı O. (Eds.), *Dikmen Gürün'e Yazılar* içinde (s. 429-439). İstanbul: Doğan Kitap.
- Okyayuz Yener, Ş. (2016). Tiyatro Eserleri Çevirmenin Rollerini. *Humanitas*, 7, 291-310.
- Prick. (2020). Oxford Learner's Dictionary Online içinde. Erişim Adresi: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/prick_2.
- Pyrrhus. (2020). Encyclopedia Britannica içinde. Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/biography/Pyrrhus>.
- Shahba, M., Ameri, A., Laal, R. (2013). Drama Translation From Page To Stage. *Journal of Language and Translation*, 3(6), 93-99.
- Serrano Gonzalez-Posada, Mario Juan. (2002). *A Spanish Performable Translation of Edward Albee's Who's afraid of Virginia Woolf?*. (Yüksek Lisans Tezi). University of Glasgow Faculty of Arts, İngiltere.
- Tike, M., B. (2004). *Absurd Tradition in Drama and American Theatre of The Absurd: Edward Albee's Who Is Afraid of Virginia Woolf?*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tuncay Birkan. (2020). Metis Yazarlar içinde. Erişim Adresi: <https://www.metiskitap.com/catalog/author/989>.
- Wellwarth, G. E. (1981). Special Considerations in Drama Translation. In Rose M. G. (Ed.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.
- Zuber, O. (1980). *The Languages of the Translation and Transposition of Drama*. Oxford · New York · Toronto · Sydney · Paris · Frankfurt: Pergamon Press.
- Zuber-Skerritt, O. (1988). Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta*, 33(4), 485-490.

EKLER

Ek 1

2 Mart 2020 tarihinde araştırmacı tarafından Birkan'a gönderilen e-mail

Merhabalar,

Ben XXX. XXX doktora programı öğrencisiyim. Tiyatro çevirisi dersi için bir inceleme yapmaktayım. Çevirdiğiniz Kim Korkar Virginia Woolf'tan isimli tiyatro eserinin çevirisiyle ilgili görüşmek istemiştim. Daha önce eser Kim Korkar Hain Kurttan şeklinde Asude Zeybekoğlu tarafından çevrilmiş. Bununla ilgili birkaç sorum olacaktı:

1. İkinci bir çeviriyi yapma sebebiniz neydi? Ne amaçla yeniden çeviri durumu gerekli görüldü acaba? Bu çevirinin yapılmasını siz mi önerdiniz yoksa yayınevi mi önerdi?
2. Çevirinizi sahnelenmek ya da okunmak için şeklinde bir amacı var mıydı? Önceki çevirinin amacı konusunda bir bilginiz var mıydı?
3. Çevirinizin ilk çeviriden en çok ne açıdan farklılaştığını düşünüyorsunuz?
4. Çeviri süreciyle bilgi verebilir misiniz?

Vaktinizi ayırıp ilgilenirseniz çok memnun olurum.
Saygılarımla...

3 Mart 2020 tarihinde Tuncay Birkan tarafından verilen yanıt

Merhaba XXX hanım,

O çeviriyi yaptığımda 20'li yaşlarımda başlarındaydım, 30 sene geçmiş.

Hatırladıklarımı hemen yazıvereyim. Daha önce kitaplaşmış bir çevirisi olduğundan haberim yoktu, sadece oynanmış olduğunu, dolayısıyla ortada bir çevirisi daha olması gerektiğini biliyordum. Çeviriyi hiç görmedim, çevirmenin adını bile bilmiyordum. O sıralar okuyup çok sevdiğim için çevirmek istemiştim, yayınevine ben önerdim, onlar da kabul ettiler. Birileri belki sahneye de uyarlar diye aklımdan geçmişti ama esasen okunacağını düşünerek çevirmiştim. Başka da hiçbir şey hatırlamıyorum.

Kolay gelsin, iyi çalışmalar,

Tuncay

Ek 2

Tablo 3

Martha - ... ~~şunu~~ karışmazmış! ~~(süküt)~~ (Süküt... sonra bir şey olmamış gibi Honey'le Nicke) Bunun üzerine evlendim, itoğlu itle. Hayvan terbiye eder gibi terbiye edecektim onu...Önce tarih şubesini, sonra bütün kolej'in idaresini yükliyecektim sırtına!...

Tablo 4

George - (Honey ile Nick'in içkileriyle dönerken) ... evet, kur yaparken Martha akla gelmedik şeyler içerdi. İnanmazsınız : Bir bara gideriz...ne içilir barda?
Martha - Viski...konyak... bira filân değil mi ? Hayır! Bizimki elini şakağınaya dayar, alnım karıştırır...düşünür, düşünür.. sonunda "Anason likörü!" der , ya da "Kakaolu kokteyl!" filân gibi antika şeyler.
Martha - Ne yapayım... hoşuma giderdi... severdim.
George - ~~Evet~~ Tabii...kendin gibi kibar, hafif içkiler...
Martha - Hey, nerde bizim tuvalet ispirtosu ?
George - (Portatif bara dönerek) Fekat... yıllar geçtikçe Martha'ya yavaş yavaş ~~keskiçimsade~~ besife, sadeye ulaşma merakı geldi... düşündü : Kakao ?..
Martha - Çikolata yapmak için kullanılır...Anason?.. Karmı ağrıyan bebeklere verilir.
George - "İyisi mi ben de alkoli saf ispirto olarak alayım " dedi..Al hayatım tertemiz,
saf ruhuna uygun tertemiz , saf alkoli ..beyninin uyuşması,yüreğinin rahat -
laması, karaciğerinin harı yutması için ağ ağzını, yum gözünü...hop! İndir aşağı!

Tablo 7

Martha - Of be!...
George - Şışış!...
Martha - Canım acıdı...
George - Gürültü etme...saat ikiyi geçiyor...
Martha - Aman sen de...
George - Darılma ama...
Martha - Siktin artık... dardır edip durma.
George - Geç oldu, anladın mı?..Geç.
Martha - Nereden diyorum sana... ~~Styke/~~