



Nora-Bir Bebek Evi'ne Feminist Bir Yorum

A Feminist Perspective to *Nora-A Doll's House*

Safiye Gül AVCI SOLMAZ¹ 



öz

Çeviri sosyolojisi, bir çeviri ürününün ortaya çıkmasında rol oynayan eyleyicilerin alandaki konum almalarını "alan", "habitus" ve "sermayeler" ilişkiseliliği içinde irdelemeyi sağlayan bir metodoloji sunar. Çeviri sosyolojisinin ortaya koyduğu bu yaklaşım, büyük oranda Pierre Bourdieu'nün sosyolojik kavramlarıyla şekillenmiştir. Bu kavramlar arasında önemli bir yere sahip olan *habitus*, alandaki eyleyicileri ve oynadıkları rolü anlamak açısından, araştırmacılara katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada, tiyatro çevirisi kapsamında, çeviri eyleyicilerinin sahip olduğu "profesyonel habitus"un, kadın merkezli oyunların dolaşımına ve bu oyunların feminist bir bakış açısıyla sahne taşınmasına etkisini irdelemektedir. Dilsel ve dil dışı öğeleri biraraya getiren performans dayalı bir sanat dalı olarak tiyatro, çeviri aşamasında metin ve dil düzeyinin ötesine uzanan oynanabilirlik, konuşulabilirlik ve sahnelenebilirlik gibi konuları da dikkate almayı gerektirmektedir. Bu açıdan ele alındığında, tiyatro çevirmeninin tiyatro alanında yapılmış bir "habitus"a sahip olmasının ortaya çıkacak çeviri ürününü etkilediğini söylemek mümkündür. Buradan hareketle, çalışmada, Henrik Ibsen tarafından kaleme alınan *Nora-Bir Bebek Evi* özelinde ve buradan yola çıkarak yapılan irdelemede, Jale Karabekir'in "profesyonel habitusuna" odaklanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin evrensel olarak sorgulandığı *Nora-Bir Bebek Evi*, Türkiye'de daha önce farklı çeviri eyleyicileri tarafından çevrilmiş; ancak feminist tiyatro topluluğu Tiyatro Boyalı Kuş'un kurucusu ve genel sanat yönetmeni olan Karabekir tarafından ilk defa feminist dramaturgiyle sahneye taşınmıştır. Karabekir aynı zamanda benimsemiş olduğu feminist düşünün bir sonucu olarak Türkiye'nin farklı şehirlerinde yaptığı gösterimlerle oyunun daha geniş bir kadın kitesine ulaşmasını da sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Çeviri sosyolojisi, habitus, tiyatro çevirisi, feminist tiyatro, *Nora-Bir Bebek Evi*

ABSTRACT

The sociology of translation provides a methodology which enables the researcher to focus on the agents who produce a translation product and their position-taking in the field by considering the interrelationships between the "field", "habitus" and "capitals". The approach adopted in the sociology of translation has been substantially shaped by the sociological concepts developed by Pierre Bourdieu. Habitus, which is one of the most important concepts in this respect, provides an important tool to researchers in terms of studying the agents and their roles in the field. This study examines the influence of the translational agents on the circulation of women-centred plays with a feminist perspective. Since theatre is a performing art which brings linguistic and non-linguistic elements together, drama translation also requires many

¹Lecturer, Siirt University, School of foreign languages, Department of translation and interpreting, Siirt, Turkey

ORCID: S.G.A.S. 000-0003-4551-2029

Corresponding author:

Safiye Gül AVCI SOLMAZ,
Siirt Üniversitesi, Yabancı Diller
Yüksekokulu, Mütercim-Tercümanlık
Bölümü, Siirt, Türkiye
E-mail: safiyegulavci@gmail.com

Submitted: 03.07.2020

Revision Requested: 12.09.2020

Last Revision Received: 23.09.2020

Accepted: 08.10.2020

Citation: Avcı Solmaz, S. G. (2020). *Nora-Bir Bebek Evi'ne feminist bir yorum*. *Litera*, 30(2), 719-752.
<https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0094>



points such as performability, speakability and playability to be taken into account which go beyond the textual and linguistic concerns. Considering this, it is possible to say that a drama translator with a "habitus" structured in the field of theatre will inevitably have an effect on the translation product. Hence, departing from this supposition, the study concentrates on Jale Karabekir's "professional habitus" through the example of *Nora-A Doll's House* by Henrik Ibsen. *Nora-A Doll's House*, which universally questions gender roles, has been translated by different translation agents in Turkey before; however it has been constructed with a feminist dramaturgy for the first time by the founder and general art director of Tiyatro Boyalı Kuş Karabekir. Karabekir has also made the play available to a larger number of women audiences thanks to the performance carried out in different cities in Turkey.

Keywords: The sociology of translation, habitus, drama translation, feminist theatre, *Nora-A Doll's House*

EXTENDED ABSTRACT

Nora-A Doll's House written by the Norwegian author Henrik Ibsen in 1879 is a universal play which centres on women's problems. In the play, Nora represents the woman who is dominated by patriarchy and treated like "a doll" by her father when single and by her husband when married. However, although subjected to the domestic sphere and experiencing oppression due to her sex, Nora does not yield to the demands and pressure of patriarchy, and at the end of the play, she leaves "the doll's house" to set out on a new life of her own. The final stage is of great importance in terms of feminist thought as it represents women's emancipation from the domestic sphere and the patriarchal burden attributed to her.

The play has received great attention all over the world since the day it was released, and has been translated into various languages and staged in many countries. In Turkey, the play was first translated and staged in the municipal theatre of İstanbul in 1929. Since then, it has also been translated by different translators, and staged in state and municipal theatres. The last translational agent of the play is Jale Karabekir, who is the founder and general art director of the Tiyatro Boyalı Kuş.

As an alternative feminist theatre enterprise, the Tiyatro Boyalı Kuş won the Ibsen Scholarship Awards in 2009 for its project *Nora*. The project comprised the Kurdish translation of the play and bringing a feminist contemporary perspective to it. To this end, the play was first retranslated into Turkish by Jale Karabekir and Feride Eralp, and then their translation was rendered into Kurdish by Aydın Orak. Their version was staged in various eastern cities in Turkey as well as the 17th International İstanbul Theatre Festival.

Departing from the example of the *Nora* project and focusing on Jale Karabekir as a feminist dramaturgist and translational agent, the present study seeks to understand and explore the influence of “professional habitus” on the translation and circulation of women-centred theatre plays. As Christiene Zurbach (2009) emphasizes “[m]ore studies are needed [...] especially on the position of the translator as participant in the artistic practice of the theatre and as theatrical specialist” (p. 280). Since theatre is a performing art which brings linguistic and non-linguistic elements together, drama translation also requires many points such as performability, speakability and playability to be taken into account which go beyond the textual and linguistic concerns. Considering this, it goes without saying that the drama translator needs to have qualifications and knowledge in the field of theatre, and it is supposed that the translator’s experiences in the field have a significant effect on the circulation and reception of the plays.

Considering all these, in order to seek the traces of relationality in the field of theatre and drama translation, and the effects of “professional habitus” on drama translation, the study first provides general information about the sociology of translation and Bourdieusian concepts. In the second part, definitions and important concepts about theatre, drama translation and feminist theatre are covered. In the third part, after introducing *Nora-A Doll’s House* and giving short information about its history in Turkey, the study benefits from Jale Karabekir’s biography, various interviews she has given on different platforms and a personal e-mail interview based on three open-ended questions with a view to shedding light on her “professional habitus”. The study suggests that through her “structured” and “structuring” “professional habitus” in the field of theatre, Karabekir plays a key role in bringing a feminist perspective to women-centred plays which were previously staged in traditional theatre forms as well as contributing to establishing “feminist theatre habitus” among the Turkish audience.

Giriş

Bu çalışmanın amacı, kadın merkezli tiyatro oyunların kültürlerarası dolaşımında ve feminist bir bakış açısıyla sahneye taşınmasında çeviri eyleycilerinin oynadığı rolü irdelemektir. Henrik Ibsen tarafından kaleme alınan *Nora-Bir Bebek Evi* (1879) özelinde ve buradan yola çıkarak yapılacak irdelemede, Jale Karabekir'in "profesyonel habitusuna" odaklanılacaktır. Söz konusu irdelemeyi yapabilmek için, Tiyatro Boyalı Kuş'un kurucusu ve sanat yönetmeni Jale Karabekir'in tiyatro alanındaki çalışmaları ve çeşitli platformlarda verdiği söyleşiler değerlendirmeye alınmış; mevcut bilgileri tamamlamak adına ayrıca kendisine elektronik posta yoluyla sorular iletilmiştir.

Bu doğrultuda, birinci bölümde çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan çeviri sosyolojisi ve Pierre Bourdieu'nün temel kavramları ana hatlarıyla ele alınacaktır. İkinci bölümde, tiyatro, tiyatro çevirisi ve feminist tiyatroyla ilgili temel kavramlara yer verilecektir. Üçüncü bölümde ise *Nora-Bir Bebek Evi* oyunu tanıttıldıktan sonra, Karabekir'le ilgili toplanan bilgiler ışığında, bir çeviri eyleycisi olarak sahip olduğu "profesyonel habitusu" üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

Kuramsal Çerçeve

1. Çeviri Sosyolojisi

Çeviribilim alanında, dilbilimsel ve kaynak odaklı yaklaşımları geride bırakarak erek metni ve çevirmeni odak noktasına alan Betimleyici Çeviri Araştırmalarıyla bir dönüşüm yaşandığı söylenebilir. Gideon Toury'nin öncülüğünü yaptığı bu yaklaşımda, çeviriler erek kültürün bir gerçeği olarak ele alınır (1995, s. 13) ve normlar aracılığıyla çevirmen davranışları incelenerek çevirmenlerin yalnızca basit düzeyde bir kaynak metin aktarıcısı olmadığı vurgulanır (1995, s. 55-59).

Ortaya çıktığı dönemde çeviribilim alanında önemli bir kırılma noktası oluşturan bu kuram, ilerleyen yıllarda başka kuramcılar tarafından farklı boyutlarda tartışılıp ele alınmıştır. Susan Bassnett ve Andre Lefevere (1990) çeviribilimde "kültürel dönüş"ün başlangıcını ele almış; Tejaswini Niranjana (1992) çeviriyi sömürgecilik sonrası bir bakış açısıyla irdelemiş; Lawrence Venuti (1995) çevirmenin "görünmezliğini" tartışmış ve Sherry Simon (1996) gibi feminist çeviribilimciler alana feminist bir bakış açısı kazandırmıştır.

Daniel Simeoni ise “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus” (1998) adlı makalesinde Toury’nin yaklaşımını antropolojik ve sosyolojik meseleleri kapsamaması nedeniyle sorgulamış ve Pierre Bourdieu’nun “habitus” kavramından yararlanarak çevirmenlerin bireysel özelliklerinin sosyolojik bir temelde ele alınmasını ön plana çıkarmıştır. Simeoni’nin yanı sıra, Jean-Marc Gouanvic (2005), Moira Inghilleri (2005), Andrew Chesterman (2006), Rakefet Sela-Sheffy (2008), Reine Meylaerts (2008) gibi araştırmacıların öncülük ettiği çalışmalarla çeviri sosyolojisi şekillenmiştir.

Çeviri sosyolojisi alanının gelişmesiyle birlikte, çeviri çalışmaları farklı bir boyuta taşınmıştır. Emine Bogenç Demirel (2014) çeviri sosyolojisini şöyle tanımlar:

Bir çevirinin sosyolojisi, çeviri ürününün nasıl ortaya çıktığını ve arkasında görünmeyen yapıların nasıl işlediğini, eyleycilerin neyi/nasıl eylediklerini araştırır. Böylece, çeviri ürününü biçimlendiren süreci, çeviri sürecini belirleyen dış koşulları, çeviri sürecine katılıp ürünün ortaya çıkmasında rolü olan tüm eyleycileri inceler. Ürünü toplumsal bir olgu olarak ele alıp toplumsal boyuttaki iz düşümlerine bakarak, dış etmenlerin içi nasıl değiştir(me)diğini değerlendirir. (s. 402-403)

Çeviri sosyolojisi alanında yapılan çalışmalar çıkış noktalarını büyük oranda Bourdieu’nün sosyolojisine dayandırmıştır. Bu çalışmalar çeviri sürecinin farklı aşamalarındaki “güç ilişkilerini” ortaya koymanın yanı sıra “metodolojik” açıdan da dikkate değer çıkarımları gündeme getirmiştir (Wolf, 2010, s. 341). Söz konusu araştırmalarda, Bourdieu’nun “habitus, alan, sermaye, strateji, oyun, illusio, praksis, ilişkisellik, özdeşünümsellik, düşünümsellik” gibi kavramlarından yararlanılmıştır (Bogenç Demirel, 2014, s. 410).

2. Bourdieu Sosyolojisi

Bourdieu sosyolojisine ana hatlarıyla değinmek gerekirse, Bourdieu, kökenini Batı felsefesinden alan özne-nesne ikiliğine karşı çıkarak, sadece iç boyutun ya da sadece dış boyutun olmadığı yeni bir sosyolojik bakış açısı geliştirmiştir (krş. Inghilleri, 2005, 2014; Gouanvic, 2005). Çıkış noktasını öznellik-nesnellik tartışmalarının ötesine taşıyan Bourdieu, sosyal yaşamın ne “bireyler üstü yapılarla” ne de bireylerin salt “bilinçli/kasıtlı” aldığı kararlarla açıklanabileceğini kabul eder. Bireylerin günlük yaşamlarında ne yaptıklarına odaklanarak, “sosyal pratikleri” ön plana çıkaran Bourdieu, sosyal hayatı

"insan davranışlarının bir toplamı" olarak görmeyi reddeder (krş. Jenkins, 1992, s. 40-45). "Sosyal 'gerçeklik', hem toplum içerisindeki bireylerin karşılıklı dinamiklerini yansıtan hem de sosyal eyleycilerin nasıl yapılandığını ortaya çıkaran ilişkilerin özeti olarak görülebilir"¹ (Wolf, 2010, s. 338).

Öznellik-nesnellik kutuplarının ötesine geçip, bu ikisi arasında arabuluculuk yapılmasını sağlayan sosyolojik kavramsa "habitus"tur (Jenkins, 1992, s. 45). Habitusu, formatlanmış davranış biçimleri olarak tanımlamak mümkündür². Bireyler, bilinçli olarak tercih etmedikleri koşullarda kendi tarihlerini inşa ederler (krş. Jenkins, 1992, s. 49) (italik vurgu bana ait). Habitus, "kolektif tarihin" sonucunda ortaya çıkar. Burada anlaşılması gereken tarih, günlük yaşam pratiklerindeki "üretim" ve "yeniden üretim" süreçleriyle sürekli olarak ve akışkan bir biçimde ileriye taşınan ve koşulları, nesnel gerçekliklerin bir gerekliliği olarak sorgulanmadan kabul edilen bir tarihtir. Bourdieu'ye göre, mevcut neslin ve önceki nesillerin geçmiş pratikleri, insan gruplarının yer aldığı nesnel dünyayı ve diğer insanlardan ve şeylerden oluşan nesnel çevreyi inşa eder. Bunun sonucunda, bu nesnel koşulları meydana getiren kolektif tarihle, bireylerin habitusu arasında bir "üretim ve uyum süreci" ve "diyalektiğe dayalı bir ilişki" ortaya çıkar (krş. Jenkins, 1992, s. 49). Bu ilişkiselliği ve habitusu daha anlaşılır kılmak için Bourdieu şunu ifade eder:

Bir yatkınlıklar, yani potansiyeller sistemi olan habitus, belirli bir durumla *ilişki içinde* kendini gösterir. [...] Habitus, harekete geçirilmeyi bekleyen bir zemberek olarak düşünülmelidir; aynı habitus, uyarılara ve alanın yapısına göre, farklı, hatta zıt pratikler ortaya çıkarabilir. (Bourdieu, 1995, s. 126)

Bu noktadan hareketle, habitusun, hem ilişki içinde olduğu alanın sınırlarında hem de sınır ötesinde vücut bulduğunu söylemek yanlış olmaz. Bourdieu sosyolojisinde, alan, belli kaynakları ya da çıkarları elde etmek için mücadelelerin yaşandığı "sosyal bir arena" anlamına gelir (Jenkins, 1992, s. 52-53). Alan, bu arenayı işgal eden kurumlarla ve kendine özgü kurallarla "tarihsel" olarak oluşturulur. Alandaki çıkarların varlığı, bireylerin bir araya gelip, birbirleriyle mücadele etmelerini sağlar (Inghilleri, 2005, s. 135). Bu noktadaysa karşımıza sermaye türleri çıkar. Sermaye türlerini ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel olmak üzere dört kategoride incelemek mümkündür. Sosyal sermaye

1 Aksi belirtilmedikçe, İngilizce metinlerden yapılan alıntıların çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

2 Bu tanım, Prof. Dr. Emine Bogenç Demirel tarafından önerilmektedir.

diğer kişilerle kurulan ilişkilere, kültürel sermaye temelde sahip olunan bilgi birikimine, simgesel sermayeyse saygınlık ve tanınmışlığa gönderme yapar (krş. Jenkins, 1992, s. 53). “Söz konusu sermaye türlerine sahip olmak, alanda elde edilebilecek özgül faydalara erişimi belirler. Bir sermaye türü, hem mücadele silahı hem de uğruna mücadele edilen şeydir” (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 81-82).

Tiyatro

1. Tiyatro Çevirisi

Tiyatroyu en basit anlamıyla “bir kurgunun, bir sahne düzeni içinde, belirlenmiş oyuncular tarafından ses ve hareketlerle seyirci karşısında canlandırılması” olarak tanımlamak mümkündür (Haleva, 2014, s. 53). Bu tanımdan hareketle, Susan Bassnett’in ifade ettiği gibi, tiyatro metninin hem dilsel boyutu hem de sahnelenmeyi bekleyen bedensel boyutu vardır ve bu iki boyut birbiriyle yakından ilişkilidir (1991, s. 99). Bu diyalektik ilişkinin çok yönlü doğasına dikkat çeken Reba Gostand, bir sanat biçimi olarak tiyatronun her aşamasında çeviri olduğunun altını çizer (1979, s.1). Eserin sahne metnine dönüştürülmesi; sanat yönetmenin, oyuncuların, tasarımcıların, seyircilerin yorumları ve hem görsel hem de işitsel öğeler gibi birçok etmen tiyatro metninin sürekli olarak çevrilmesine neden olur (agy.). Bu çok yönlü ilişkileri beraberinde getiren tiyatro metninin diller ve kültürlerarası çevirisi söz konusu olduğunda ise, Marta Mateo’nun dediği gibi, tiyatro çevirmenini hem dilsel hem de dildışı göstergeleri göz önünde bulundurması gereken zorlu bir görev bekler (1995a, s.21).

Bu zorlu görevin çeviribilim alanındaki konumuna bakıldığında, Ortrun Zuber çeviribilimcilerin yaptıkları çalışmalarda daha çok dilsel ya da tüm çeviri türlerini kapsayacak sorunlara odaklandıklarını ve tiyatro çevirisini göz ardı ettiklerini belirtir (1979, s. xiii). Benzer olarak, Terry Hale ve Carole-Ann Upton da, tiyatro çevirisinin özellikle Rönesans döneminden başlayarak, tiyatro oyunlarının kültürlerarası dolaşımında ve etkileşiminde önemli bir rol oynamış olmasına rağmen, hem tiyatro araştırmalarında hem de çeviribilim çalışmalarında görece olarak ikincil konumda kaldığına dikkat çeker. Buna paralel olarak, tiyatro çevirmenlerinin bu konuda üstlendiği sorumluluğun ve eyleyciliklerinin de göz ardı edildiğini ifade eden Hale ve Upton, tiyatro çevirisinin ve çevirmeninin, çeviribilim alanındaki bu konumunu birbiriyle ilintili iki nedene bağlar: çeviri kuramcılarının tiyatro çevirisinin zenginliğinden ve çeşitliliğinden yeterince haberdar olmaması ve tiyatro çevirmenlerinin yeterli ve gerekli kuramsal bilgiye sahip

olmaması (krş. 2000, s. 1-12). Bu bilgiler temel alındığında, öyleyse şunu söylemek mümkün olabilir: Kuram ve uygulama arasındaki boşluğu kapatacak daha çok çalışmanın yapılması, hem tiyatro çevirisinin ve çevirmeninin çeviribilim alanında yeniden konumlandırılması hem de bu çeviri türünün farklı ve zengin olanaklarının keşfedilmesi açısından önemli bir işlev üstlenecektir.

Tiyatro çevirisinin alanda konumlandırılması ve görünürlüğünün arttırılması yönünde önem arz eden çalışmalara örnek olarak, Sirku Aaltonen'in *Drama Translation in Theatre and Society* adlı kitabı örnek olarak verilebilir. Aaltonen, kuramsal bir tartışma temelinde tiyatro çevirisini ele almakta ve tiyatro çevirisinin özgül koşullarını tartışmaya açmaktadır (2000). Aaltonen kitabında çevirinin çokanlamlılığına dikkat çeker. Farklı kültürlerde, zamanlarda ve uzamlarda üretilen anlamlar, başka bir kültüre aktarıldığında o kültür dizgesinin özelliklerine göre anlamlandırılıp çoğalacaktır. Buradan hareketle, bir tiyatro metni de aktarıldığı kültüre, zamana ve hedef kitesine göre farklı anlamlar kazanacaktır. Özellikle tiyatro metinleri, yönetmen, dramaturg, çevirmen, sahne ve kostüm tasarımcıları gibi birçok eyleyicinin süzgecinden geçtiği için ortaya çıkacak anlamın çoğulluğu kaçınılmazdır (krş. 2000, s. 29-37).

Bu çalışmanın yanı sıra, Carol-Anne Upholton'ın editörlüğünü üstlendiği *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* adlı kitapta da, tiyatro çevirmenlerinin bu alandaki deneyimlerini özdeşünümsel olarak değerlendirip bağlamsallaştırdığı ve böylece tiyatro çevirisini farklı boyutlarıyla ele aldığı makaleler mevcuttur (2000). Örneğin, Eva Espasa, bir çevirmen ve eğitimci olarak, "Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Salebility?" adlı makalesinde daha önce söz edilen kuram ve uygulama arasındaki boşluğu doldurma yönünde bir çalışma yapmıştır. "Sahnelenebilirlik" (performability) kavramına, metinsel bakış açısı, tiyatral bakış açısı ve tiyatro şirketlerinin ideolojisi bağlamında nasıl yaklaşıldığını açıkladıktan sonra, Espasa bu üçü arasında bir köprü oluşturmaya çalışır (2000, s. 49-62).

Bu çalışmalar ve bunlara benzer araştırmalarla, tiyatro çevirisinde hem dil ve hem de dildışı öğeleri kapsayan yeni ufuklar açıldığı söylenebilir. Örneğin, Aaltonen tiyatro çevirisine işlevsel bir yaklaşım getirdiği makalesinde, Victor Papanek'in ürün tasarımı modelinden yararlanır. Bu modelde, belirli bir amaca/ihtiyaca yönelik tasarım yapılırken, toplumsal ve tarihsel koşullar kullanılacak malzemeyi, yöntemi ve planlamayı belirler. Bu görüşten hareketle işlevsellik, "yöntem" (method), "gereksinim" (need), "bağlamaştırma"

(telesis)³, “çağırışım” (association), “estetik” (aesthetics) ve “kullanım” (use) yöntemlerinin karşılıklı ilişkilerinden doğmaktadır. İyi bir tasarım için, bunların hepsinin dengeli bir biçimde kullanılması gerektiğini ortaya koyan model, Aaltonen tarafından tiyatro çevirisine uyarlanmış ve örneklerle açıklanmıştır (1995, s. 89-90).

Bunun yanı sıra, Marta Mateo da tiyatro oyunların alımlanması üzerine dikkate değer bir çalışma sunmuştur. Genel anlamda bir tiyatro oyununun alımlanmasını etkileyen faktörleri ele aldıktan sonra, Mateo tiyatro çevirisinin alımlanmasını etkileyen öğelere odaklanmıştır. Mateo’ya göre hedef kültürün çoğuldizgesi hem çeviri edimini hem de çevirmeni yönlendirir. Bu bağlamda, tiyatro çevirisinin hedef kültüre aktarılacağı “kanal” (basılı metin, sahne, radyo ya da televizyon), performansın gerçekleştirileceği “tiyatro binası” ve “tiyatro sahnesi” gibi faktörler tiyatro çevirisinde dikkate alınması gereken öğelerdir (1995, s. 99-102).

Tiyatro çevirisiyle ilgili yapılan çalışmalarda, üzerinde durulan bir diğer odak noktası da kaynak metne nasıl yaklaşıldığı ve bu doğrultuda ne tür stratejiler kullanıldığı ile ilgilidir. Bu yaklaşımlardan ilkinde, kaynak metin yayımlanmak üzere; ikincisinde ise sahnelenmek amacıyla çevrilir ve benimsen yaklaşıma göre de çeviride kullanılacak stratejiler farklılık gösterir (Pavis, 1990, 145-146’tan aktaran Haleva, 2011, s. 39). Aaltonen de benzer olarak, bazı çevirmenlerin kaynak metni özenle inceleyip bütünüyle çevirdiğini, bazılarının ise eklemeye çıkarma yaparak yabancı metnin temelinde ve onu taklit ederek, yeni bir yazım ortaya koyduklarını ifade eder. Bu stratejilere bakıldığında ise, tiyatro çevirisinin aynı zamanda uyarlamaya dayalı olarak üretildiğini söylemek mümkündür (2000, s. 4). Aaltonen, konuyla ilgili olarak ayrıca, her çevirinin sahnelenmek üzere üretilmediğini, kimilerinin edebiyat dizgesinde yer alan basılı metinler olarak yayımlandığını belirtir (agy.).

Kaynak metne yaklaşımlar noktasında ön plana çıkan bu iki farklı odak noktasını Susan Bassnett da çalışmalarında ele almış ve zamanla değişen bir tutum ortaya koymuştur. Bassnett, ilk zamanlarda çevirmenlerin “sahnelenebilirlik ve metnin işlevi”ne odaklanmaları gerektiğini savunurken (1981); ilerleyen yıllarda “sahnelenebilirlik”

3 “Telesis”, ilk defa sosyoloji alanında kullanılmıştır ve “kaynakların belli bir amaç doğrultusunda kullanıldığı planlı ilerleme/gelişim” anlamına gelmektedir. Aaltonen, tiyatro çevirisi kapsamında kullandığı bu kavramı makalesinde şöyle açıklar: çeviri metnin, içinde vücut bulduğu sosyo-kültürel koşullara bağlanması; seyircilerin toplumsal, kültürel, tarihi ve coğrafi koşullarını dikkate alarak, oyunun değişen koşullara göre uyarlanması (1995, s.94). Yazarın yaptığı açıklamadan yola çıkarak, bu çalışmada, tiyatro çevirisi kapsamında “Telesis” kavramına “bağlamlaştırma” karşılığı önerilmiştir.

kavramının içi doldurulamayan belirsiz bir niteliğe sahip olduğunu belirtmiş (1985) ve bu nedenle yazılı tiyatro metninin önemine dikkat çekmiştir (1991). Türkiye'de tiyatro alanının öncü isimlerinden Özdemir Nutku ise, tiyatro çevirisinde konuşma dilinin önemine dikkat çeker. Nutku'ya göre, metnin yazınsal niteliklerini temel alan çeviriler güzel bir dil kullanımına sahip olsa bile, bu türden çeviriler sahnedeki "söz-hareket yapımını" ve "sahne-seyirci etkileşimini" olumsuz yönde etkiler. Bundan dolayı, tiyatro çevirisinde sahne dilini ve konuşulabilirliği ön plana almak önemli bir kriterdir (krş. Nutku, 2020, s. 429-430).

Tiyatro çevirisi bağlamında kısaca ele alınan bu tartışmalar göz önüne alındığında, tiyatro çevirmeninin dilsel, görsel, işitsel, sahnelenebilirlik, oynanabilirlik ve konuşulabilirlik gibi birçok faktörü dikkate alarak çeviri edimini gerçekleştirmesi gerektiği açıktır. Bunların yanı sıra, çevirmenin hem kaynak kültüre ve yazara hem de erek kültüre hâkim olması, ortaya çıkacak çeviri ürünün niteliği açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, tiyatro çevirmeninin tiyatro alanına aşina olması ve çeviride yaratıcılık yeteneğini devreye sokması da bu niteliği etkileyecek önemli unsurlar arasında yer almaktadır (krş. Haleva, 2011, s. 29-30).

2. Feminist Tiyatro

Feminist tiyatronun, feminizm hareketlerine ve kadın özgürlüğü bağlamında sürdürülen mücadelelere paralel olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Altmışlı yılların sonu, yetmişli yılların ilk yarısında, kadınların ataerki karşısındaki konumunun sorgulandığı ve kamusal alandaki eşitlik taleplerinin gündeme getirildiği feminist hareketler aracılığıyla, güçlü kampanyalar yürütülmüştür. Kadın özgürlüğü bağlamında sürdürülen bu mücadelelerde, ataerki tarafından bastırılan kadın deneyimleri ön plana çıkarılmış ve Bilinç Yükseltme Grupları'nda bu deneyimlerin paylaşılarak kadın kimliğinin yeniden inşası hedeflenmiştir (krş. Sönmez, 2017, s. 169-172).

İngiltere'de gelişen feminist hareket, sosyalist hareketten esin kaynağını alırken; Amerika'da orta sınıfın şekillendirdiği ve eyleme dayalı radikal bir tutum benimsenmiştir. Fransa'daki feminist hareket ise, daha çok yapısalcılık sonrası bir anlayışı temel alan ve akademik ortamda tartışmalarını yürüten bir çizgide oluşumunu sürdürmüştür. Farklı odak noktaları etrafında ve farklı zeminlerde gelişip temellen bu feminist hareketler ise farklı feminist tiyatrolarının oluşumuna katkı sağlamıştır (Savaşkan Gedik, 1998, s. 50). Feminizm ve tiyatro arasındaki ilişkiyi derinlemesine irdeleyen isimlerden birisi

Sue-Ellen Case olmuştur. Case, kitabında kadının tiyatro alanından dışlanmasını tarihsel olarak farklı yönleriyle ele almış ve klasik tiyatro oyunlarını feminist bir bakış açısıyla yapı-söküme uğratmıştır. Bunun yanı sıra, Case kitabında kadınların tiyatro alanında üretmiş oldukları eserlerine ve çalışmalarına odaklanarak bu alandaki görünürlüklerine katkı sağlamıştır (1998).

Feminist tiyatrodaki farklı oluşumlar söz konusu olsa da hem genelde hem de tiyatro özelinde tarih dışı bırakılan kadın deneyimlerini ve hikâyelerini, kadınların eliyle ve kadınların bakış açısıyla yeniden yazmayı hedeflediği söylenebilir (Sönmez, 2017, s. 172-173; Çakmak, 2013, s. 24). Kadınların tiyatro bağlamında ataerki tarafından bastırılması ise iki düzeyde ele alınabilir. Bunlardan ilki, tiyatro oyunları üretmiş olmalarına rağmen, kadın yazarların adlarının ve eserlerinin kanon dışı bırakılmış olması; ikincisi ise kadınların uzun yıllar boyunca sahneye çıkmaktan alıkonmuş olmasıdır (krş. Sönmez, 2017, s. 173; Çakmak, 2013, s. 24-26).

Bu odak noktalarından çıkışını alan feminist tiyatronun, ana akım tiyatro geleneğiyle hesaplaştığını ve bunu yaparken, bireysel deneyimleri ön plana çıkardığını söylemek mümkündür. Feminist tiyatro savunucularına göre, toplumsal sorunlar bireylerin anlatılarından yola çıkarak tespit edilebilir. Bireyler yaşadıkları deneyimleri anlatırken, bunların arkasında yatan toplumsal nedenleri daha iyi anlar ve bunun sonucunda var olan sorunların ortadan kaldırılması için eylemde bulunabilirler (krş. Sönmez, 2017, s. 170).

Bu amaç etrafında şekillenen feminist tiyatro çalışmalarına ise, avangard tiyatro hareketinden gelen kadınlar öncülük etmiştir (Sönmez, 2017, s. 173). Burjuva toplumunun, sanatı estetik amaçlarla sınırlandırması ve bu yolla sanatın toplumla ilişkisini engellemesini eleştiren avangard hareket, tiyatroya köklü bir değişiklik getirerek, seyirciyi tiyatro sürecinin aktif bir parçası haline getirmeyi hedeflemiştir (Haleva, 2012, s. 16-17). İşte bu hareketten beslenen kadın tiyatrocular da, tiyatroyla ilişkisi olsun ya da olmasın, tiyatro sahnelerini her kadına açmıştır. Yapılan etkinliklerde, kadınların sahneye çıkararak kendi hikâyesini anlattığı ve kadın sorunlarının sahnede gündem haline getirildiği deneysel bir tiyatro ortamı yaratılmıştır (Sönmez, 2017, s. 173). Büyük oranda sadece kadınlar tarafından ve kadın izleyicilere yönelik yapılan bu gösterimlerde, böylece farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır (Çakmak, 2013, s. 31).

Ana hatlarıyla kısaca ele alınan bu tiyatro türünün özellikleri göz önüne alındığında, feminist tiyatronun “‘kültürel temsil biçimi’ ve politik anlamda bir ‘platform tiyatrosu’

olma niteliğine" sahip olduğunu söylemek gerekir (Savaşkan Gedik, 1998, s. 50). Farkındalık yaratma, sorgula(t)ma ve yeniden yapılandırma üzerine kurulu bu tiyatrodaki iletişimin ve işbirliğinin rolü ön plana çıkarılmakta; farklı sınıfsal ve toplumsal statülere sahip kadınların sorunları gündeme getirilerek hem kültürel hem de politik bir işlev üstlenilmektedir (agy.).

3. Türkiye'de Tiyatro Alanı ve Kadının Konumu

Türk tiyatrosu, Doğu Asya'dan gelen göçlerin ve Akdeniz medeniyetinin izlerini taşıyan bir kültür dizgesi içerisinde şekillenmiştir. Bu etkilerin sonucunda, "şarkı, dans ve söz oyunları ile güldürü öğesinin ağırlıklı olduğu ve köylerde metne dayanmadan doğaçlama oynanan tiyatronun kökeni tarihöncesi bolluk törenlerine ve ilkel inançlara uzanır" (Haleva, 2014, s. 75). Bunun yanı sıra, gölge ve kukla sanatçıları, meddahlar ve zenneler tarafından yürütülen bir halk tiyatrosunun varlığı da söz konusudur (agy.). Türkiye'de batılı anlamda tiyatronun başlangıcı ise, 19. yüzyıla dayanmaktadır. Batılılaşma hareketinin ortaya çıktığı Tanzimat Dönemi'nde, önce yabancı sanatçılara sahneler kurulur; ilerleyen zamanlarda ise, yabancı oyunların Türkçeye uyarlanması ve Türk oyuncuların sahneye çıkmasıyla birlikte, Batılı tarzda tiyatronun temelleri atılmış olur (Şener, 1999, 25-41'den aktaran Canbaz, 2018, s. 264).

Yaşanan siyasal gelişmeler ışığında, Türkiye'de tiyatronun gelişimini üç evrede ele almak mümkündür: Birinci evre, Tanzimat ve İstibdat dönemleri arasında geçen süreyi kapsamaktadır. Bu yıllarda, ilk modern Türk oyunu olan Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* sahneye konmuştur. Bunun yanı sıra, Ermelerin ve Levantenlerin işbirliğiyle kurulan ilk Türk tiyatrosu da bu dönemde ortaya çıkmıştır. İkinci evre, II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçen süreye denk gelmektedir. Geçiş süreci olarak nitelendirilebilecek bu dönemde, 1914 yılında belediyenin girişimleriyle bir tiyatro ve bir konservatuar kurulmuş ve böylece Dârülbedâyi'nin temelleri atılmıştır. Üçüncü evre ise, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte günümüze uzanan süreçtir. Bu dönemin ilk yıllarında belediyelere tiyatro kurma yetkisinin verilmesiyle birlikte, Dârülbedâyi'nin ilk ödenekli tiyatrosu kurulur. Tiyatronun kurumsallaşmaya başladığı bu dönemde, devlet tiyatro oyunculuğunu destekler. Bunların yanı sıra, belediyelerin, devletin ve özel girişimlerin desteklediği çok sayıda sahne kurulur. 1960'lara kadar çoğunlukla Batı tiyatrosunu taklit eden oyunlar, bu yıllardan sonra çağdaş sorunlara yönelmeye başlar ve yeni yazarların sayısında artış görülür (Haleva, 2014, s. 76-77).

Bu koşullar altında ve farklı aşamalardan geçerek gelişen Türk tiyatrosunda kadının konumuna bakılacak olursa, Batı'dakine benzer bir durumdan bahsetmek mümkündür. Tiyatro sahnelerinin kurulmaya başladığı ilk evrede, kadınlar tiyatroya sadece seyirci olarak katılabilmiş, ancak bu durum bile çoğu zaman engellenmeye çalışılmıştır (And, 2015, 71-72'den aktaran Canbaz, 2018, s. 265). Böyle bir ortamda, Müslüman kadınların sahneye çıkması mümkün olmamıştır. Geleneksel oyunlarda, erkekler kadın rollerini canlandırırken, Batılı tiyatro oyunlarında Müslüman olmayan Osmanlı kadınları sahneye çıkmıştır (Kankaytsın, 2018, s. 275-276). Müslüman kadınların sahneye çıkması, Dârülbedâyi döneminde gerçekleşmiştir (And, 2015, 168'den aktaran Kankaytsın, 2018, s. 276). Türk tiyatrosunda sahneye çıkan ilk Müslüman kadın ise Afife Jale olmuştur. Dârülbedâyi'nin 1918 yılında açtığı tiyatro kurslarına katılma hakkı kazanan Jale'nin sahneye ilk çıkışı Hüseyin Suat'ın *Yamalar* oyununda oynadığı Emel rolüyle gerçekleşmiştir (Nutku, 1999, 180'den aktaran Kankaytsın, 2018, s. 279-281).

Tiyatronun ilk iki evresinde kadınların, gerek izleyici gerekse oyuncu olarak tiyatro oyunlarından uzak durması arzu edilmişse de, söz konusu dönemlerde tiyatro eserleri yazan kadınlar da olmuştur; ancak bu eserler günümüze ulaşamamıştır. Şair Nigar Hanım'ın *Girive*, Afife Kemal'in *İrsad-i sebeb*, Nezihe Muhittin'in *Vicdanların Emri*, Ruhsan Nevvare'nin *Jön Türk*, Halide Edip Adıvar'ın *Kenan Çobanları* adlı tiyatro eserleri bunlara örnek olarak verilebilir (And, 2015, 116-140'tan aktaran Canbaz, 2018, s. 266).

Canbaz, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e uzanan süreçte kadının tiyatro alanından uzak tutulmasıyla birlikte, "eril zihniyetin temsilinin" güçlendiğini ifade etmektedir. Bunun sonucunda ise, kadın tiyatrodaki kendisi adına söz söylenen ve erkekler tarafından temsil edilen bir "nesne" konumuna indirgenmiştir (krş. 2018, s. 271). Canbaz'ın Türk tiyatrosundaki kadının konumuna işaret ettiği bu durumun, feminist tiyatronun oluşumuyla birlikte büyük oranda değiştiğini ve kadının tiyatrodaki "özne" konumuna almaya başladığını söylemek mümkündür. Türkiye'deki feminist tiyatrolar da Batı'daki gibi feminist hareketlerden temelini almış, ancak feminist hareketlerin Türkiye'de etkili olması seksenli yılları bulmuştur.

Bu yıllarda, feminist söylemde sorunlaştırılan birçok mesele, daha çok sokaklarda yapılan gösterimlerde ele alınmış ve bu yolla kadınlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Ancak söz konusu dönemin siyasi etkileri nedeniyle, feminist tiyatroların tam anlamıyla ortaya çıkması doksanlı yıllara denk gelmiştir (Varlı, 2010, s. 92). Doksanlı yıllardan sonra, kadınların "tiyatro kurucusu, tiyatro sahibi, yazar, yönetmen, oyuncu, yapımcı" gibi farklı

rollerle tiyatro alanında girişimlerde bulunduğu tanıklık edilmiştir (Heval Öz & Belkıs, 2017, s. 19). Kadın Tiyatrosu, Tiyatro Öteyüz, Feminist Kadın Çevresi, Kadınlar Sahnesi ve Tiyatro Boyalı Kuş "kadınlara ulaşma" temelinde farklı anlayışları benimseyen feminist tiyatro gruplarına örnek olarak verilebilir (Varlı, 2010, s. 93-117).

Nora-Bir Bebek Evi'nin Türkiye'de Feminist Bir Dramaturjiyle Yorumlanması

1. Kadın Sorunlarını Merkezine Alan Evrensel Bir Oyun: Nora - Bir Bebek Evi

Nora Bir Bebek Evi, 1879 yılında Henrik Ibsen tarafından kaleme alınmış üç perdelik bir oyundur. "Eleştirel gerçekçi edebiyat" anlayışını tiyatro alanına taşımış öncülerden biri olan ve çağdaş tiyatronun kurucularından kabul edilen Ibsen, eseri 51 yaşındayken yazmış ve bu eseriyle toplumsal sorunlar arasında önemli bir yer tuttuğuna inandığı kadın meselesini tartışmaya açmaya çalışmıştır (Ibsen, 2012, s. VI; Ibsen, 1959, s. II-III). Oyunun ana karakteri Nora, bekârken babası, evlendiğindeyse kocası tarafından baskı altında tutulan ve "oyuncak bir bebek gibi" muamele gören kadını temsil etmektedir. Kocası Helmer'in hastalığı için, ondan habersiz bir çözüm arayışına giren Nora, yıllar sonra kocası bunu öğrendiğinde takdir görmek yerine hiç ummadığı bir tavırla karşılaşır ve gelişen olaylarla birlikte kendisine biçilen rolü ve değeri sorgulamaya başlar.

Ibsen'in, *Nora'yı* yazmadan on beş yıl önce kadın sorunlarıyla ilgilenmeye başladığını söylemek mümkündür. Bu yıllarda, dünya feministlerinin öncüsü sayılan Camilla Collet ile irtibatla olduğu ve feminizm hareketini yürekten desteklediği bilinmektedir. Bu temasların ve düşüncelerin sonucunda ise, 1870 yılında *Cemiyetin Destekleri* başlıklı ilk feminist eserini yazmaya başlamıştır (Ibsen, 1959, s. XIX). Ibsen'in kadın sorunlarını ağırlıklı olarak gündemine aldığı bu sürecin bir ürünü sayılabilecek *Nora*, Danimarkalı yazar Laura Petersen'in yaşamöyküsüne dayanmaktadır (Ibsen, 1959, s. VI-X).

Ibsen'in *Nora* için iki final tasarladığı bilinmektedir. Bunlardan ilkinde göre, final sahnesinde evini terk eden Nora, ikinci tasarıda çocuklarına olan bağlılığından dolayı evden ayrılmamaktadır. Bu iki finalden ilkinin tercih eden Ibsen'in oyunu bu haliyle 1879 yılında yayımlanmıştır (Ibsen, 1959, s. XII). Tercih edilen bu final, Nora karakteri nezdinde, kadının ataerkil baskıya karşı çıkması açısından önemli bir yer tutmaktadır. Nora'nın

kapıyı çarpıp gitmesiyle, toplumsal cinsiyet rollerindeki ikili karşıtlığın tersine çevrilebilme olasılığı ortaya konmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri gereği, ev sınırları içerisinde konumlandırılan kadın, Nora'nın gitmesiyle kamusal alana çıkış yapmış olur; kamusal alanda konumlandırılan erkeği temsil eden kocası Helmer ise evde kalarak final sahnesinde tam tersi bir yönde konumlandırılır (krş. Düzgün, 2018, s. 91-93).

Yayınlandığı yıl iki hafta içinde binlerce adet satan eserin, kısa bir süre içinde yeniden basımları yapılmıştır. Basımının ilk yılında aynı zamanda çok sayıda dile çevirisi yapılan *Nora*, sanat çevrelerinde sıkça konuşulan bir eser haline gelmiştir (Ibsen, 1959 , s. XIII-XIV). Bu ilginin bir sonucu olarak, oyun dünya sahnelerinde de boy göstermeye başlamış; ancak oyunun finali özellikle Almanlar tarafından eleştirilmiştir. Almanya'daki tiyatro yönetmenlerinin oyununa müdahale etmesinden endişe duyan Ibsen, bu ihtimali ortadan kaldırmak için eserine dördüncü bir perde eklemiş ve bu perdede Nora'nın evine dönmesini sağlamıştır. Ancak, oyunun bu perdesi diğer ülkelerde nadiren sahneye konduğu için, bu bölüm zamanla unutulmuştur (Ibsen, 1959 , s. XIV-XV; Ibsen, 2012, s. VII).

Nora'nın Türkiye'deki sahnelenme serüvenine kısaca değinmek gerekirse, ilk defa Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye taşındığı görülmektedir. Ertuğrul, 1929-1930 sezonunda Dârülbedâyi'de *Bir Bebek Evi* adıyla oyunun yönetmenliğini üstlenmiştir. Oyunun çevirisi Haldun Zihni tarafından yapılmıştır (Ertuğrul, 1956, 25-28'den aktaran Çubukçu, 2019, s. 60). Oyunun Devlet Tiyatroları'nda sahnelenmesi ise Ertuğrul'un daveti üzerine Türkiye'ye gelen Rolg Reenneke'in rejisörlüğünde 1956 yılında gerçekleşmiştir. Bunun dışında, 1965-1966 ve 2012-2013 sezonlarında tekrar gösterimi yapılmıştır. Şehir Tiyatroları'nda tekrar sahnelenmesi ise 1985-1986 ve 2017-2018 sezonlarında gerçekleşmiştir (Çubukçu, 2019, s. 61). Oyun ayrıca, Jale Karabekir'in kuruculuğunu yaptığı Tiyatro Boyalı Kuş tarafından feminist bir dramaturjiyle sahneye taşınmıştır.

Nora-Bir Bebek Evi'nin Türkçe çevirileri basılı olarak da kitapçılardaki yerini almıştır. Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmada, kitapçılarda rastlanan en eski tarihli çeviri, Cevat Memduh Altar'a aittir. İlk basımı 1942 yılında yapılan çeviri, Maarif Vekâleti tarafından yayımlanmıştır. Altar'ın çevirisi dışında, eserin dört çevirisine daha ulaşılmıştır. Bunlardan ilki, Kültür Bakanlığı tarafından 1998 yılında *Nora Bebekevi* adıyla yayımlanmıştır. Çevirmenliğini Armağan Sancar Ersin üstlenmiştir. 2007 yılında, Deniz Kitabevi tarafından, Bilge Rovesti çevirisiyle yayımlanmıştır. 2011 yılında, Mitoş-Boyut Yayınları'nın Yılmaz

Öğüt tarafından yapılan çevirisi dışında, 2012 yılında Agora Kitaplığı'nın yayınladığı Feride Eralp ve Jale Karabekir çevirisi mevcuttur.

Oyunun gerek sahnelenme gerekse yayınlanma tarihçesine bakıldığında, Türk kültür dizgesine giriş yaptığı 1929 yılından bu yana farklı eyleyicilerin süzgecinden geçerek sahneye taşındığı ve çevrildiği açıktır. Devlet Tiyatroları – Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi – Dijital Oyun Bilgi Sistemi⁴ aracılığıyla yapılan taramada, oyunun Devlet Tiyatroları'ndaki 1955-1956 ve 1965-1966 sezonları için yapılan gösterimlerinde Maarif Vekâleti'nin yayınladığı Cevat Memduh Altar çevirisinin temel alındığı görülmektedir. Yine Devlet Tiyatroları bünyesinde 47 yıl sonra 2012-2013 sezonunda yapılan gösterim içinse Yılmaz Öğüt'ün çevirisi kullanılmıştır.

Oyunun Şehir Tiyatroları bünyesindeki ilk gösterimi için, yukarıda da belirtildiği üzere, çeviri işini Haldun Zihni üstlenmiştir; ancak bu çalışma kapsamında yapılan taramada söz konusu çevirinin yazılı olarak yayınlanmış bir nüshasına ulaşılamamıştır. İBB Şehir Tiyatroları Kütüphanesi'nde⁵ yapılan taramada ise, 1985-1986 sezonu için eser çevirisinin, aynı zamanda oyunun yönetmenliğini üstlenen Tunç Yalman tarafından yapıldığı görülmektedir ve bu çeviri de yayınlanmamıştır. 2017-2018 sezonunda ise, Feride Eralp ve Jale Karabekir'in çevirisi kullanılmıştır.

Tüm bu bilgilerden yola çıkıldığında, *Nora - Bir Bebek Evi'nin* Türkiye'de toplamda yedi defa çevrildiği; bunlardan Şehir Tiyatroları'nın 1929-1930 ve 1985-1986 sezonları için yapılan Haldun Zihni ve Tunç Yalman çevirilerinin sadece sahnede kullanıldığı anlaşılmaktadır. Cevat Memduh Altar, Yılmaz Öğüt ve Feride Eralp ve Jale Karabekir çevirilerinin ise hem sahnelendiği hem de yayımlandığı görülmektedir. Kültür Bakanlığı'nın 1998'de, Deniz Kitabevi'nin 2007'de yayınladığı çeviriler yalnızca yayınlanmış, ancak herhangi bir sahnelemeye kaynaklık etmemiştir.

Nora - Bir Bebek Evi özelinde yaşanan bu çeviri hareketliliğinin yeniden çeviri (retranslation) kavramı etrafında araştırılıp irdelenmesi başka çalışmalara kaynaklık edecek nitelikte olsa da, konuyla ilgili bazı çıkarımlarda bulunmak mümkün olabilir. Muhsin Ertuğrul'un 1916-1917 yıllarında Henrik Ibsen'e karşı başlayan kişisel ilgisinin sonucunda hem yazarın hem de eserlerinin Türk kültür dizgesine giriş yaptığını söylemek mümkündür. Ertuğrul'un bu kişisel ilgisi Mustafa Kemal Atatürk'ten destek alınca,

4 <http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php> Web. 16.09.2020.

5 <<https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/yordambt/yordam.php>> Web. 16.09.2020.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında *Nora*'yı Darülbedâyi'de sahneye taşır (krş. Çubukçu, 2019, s. 60-61). Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleriyle birlikte Türkiye'ye giriş yapan ve Darülbedâyi'nin kurulmasıyla birlikte kurumsallaşma adımları atılan tiyatronun, Cumhuriyet'in ilk yıllarında halka doğrudan ulaşmanın ve devlet ideolojisini yaymanın bir aracı olarak görüldüğü için (krş. Erkazancı Durmuş, 2020, 80-84, 107-108), bu dönemde yapılan çevirilerin okunmaktan öte tiyatronun sahneye taşınmasına aracılık etmek için üretildiği düşünülebilir. Öte yandan, eserin 1942 yılında Maarif Vekâleti tarafından yayınlanan ve Devlet Tiyatroları'ndaki gösterimlerine (1955-1956 ve 1965-1966) iki sezon kaynaklık eden Cevdet Memduh Altar çevirisinin daha sistematik bir çalışmanın ürünü olduğu söylenebilir. Çeviri, 1940 yılında Maarif Vekâletine bağlı olarak kurulan Tercüme Bürosu'nun "Dünya Edebiyatından Tercüme" dizisinde yayınlanmıştır. Bu dönemde, "hümanizma" anlayışı etrafında, "Batı medeniyetine ait temel eserlerin planlı ve sistemli bir şekilde çevrilmesi ön görül[mekte]" ve devlet eliyle yürütülen çeviri çalışmalarında, çeviri, ulus devlet inşası ve kültür planlaması açısından önemli bir rol üstlenmekteydi (krş. Tahir Gürçağlar, 2018, s. 69-77). Altar'ın kitap girişinde Henrik Ibsen'i ve eserini detaylı bir biçimde ele aldığı on dokuz sayfalık "Henrik Ibsen, *Nora*'yı Nasıl Yazdı?" başlıklı ön sözünde de (Ibsen, 1959, s. I-XIX) bu sistematik kültür planlamasının bir ürünü olarak düşünmek mümkündür. Nitekim çevirmen Altar'ın, gerek çeviri faaliyetlerinde gerekse Devlet Konservatuvarı düzeyinde etken bir eyleyici olduğu bilinmektedir⁶.

Oyunun 1985-1986 sezonunda Şehir Tiyatroları tarafından gerçekleştirilen gösterimi için, eseri Tunç Yalman yeniden çevirmiştir. Türk tiyatrosunda önemli bir eyleyici olan Yalman'ın⁷ bu kararını birbiriyle ilintili iki nedene bağlamak mümkün olabilir: Öncelikle eserin Maarif Vekâleti tarafından yayınlanan çevirisi üzerinden kırk üç yıl geçtiği için, dilini güncellemek istemiş olabilir. İkinci olarak da, oyunun aynı zamanda yönetmenliğini üstlendiği için kendisine istediği sahneleme olanaklarını sağlayacak bir metin oluşturmak istemiş olması mümkündür.

Eserin 1998 yılında yayınlanan bir diğer yeniden çevirisine, yine bir devlet kurumunun öncülük ettiği görülmektedir. Kültür Bakanlığı tarafından, Sanat - Tiyatro Dizisi kapsamında yayınlanan çeviride, dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay'ın kısa bir ön sözü bulunmaktadır:

6 <<http://cevadmemduhaltar.com/index.html>> Web. 17.09.2020.

7 <<https://www.biyografya.com/biyografi/5381>> Web. 17.09.2020.

Norveç Edebiyatı'nın en büyüklerinden biri olarak kabul edilen Henrik Ibsen'in tiyatro eserleri arasında ülkemizde en çok tanınan eserlerinden biri *Nora Bebekevi*'dir. Nora'nın kimliği içerisinde Ibsen, Norveç'in yaşamından derin bir kesit sunmaktadır. [...] Ancak *Nora Bebekevi* yalnızca Norveç yaşamının karakteristik özelliklerini sunmakla kalmayıp, aynı zamanda bu kesitin evrensel boyutlarını da gözler önüne seren bir tiyatro eseridir. (Ibsen, 1998, s. V)

Talay'ın sözleri dikkate alındığında, Ibsen'in ve eserinin yine bir *Batı klasiği* olarak evrensel boyutuna vurgu yapıldığını söylemek mümkündür. Bakanlığın eseri yeni bir çeviriyle yayınlaması, Maarif Vekâleti tarafından yayınlanan çevirinin dilinin eskimiş olmasına bağlanabilir; ancak bu iki farklı dönem arasında kültür ve dil politikalarını da kapsayacak şekilde karşılaştırma yapılması, konuyla ilgili olarak farklı verilerin elde edilmesini sağlayabilir.

Kültür Bakanlığı'nın çevirisi gibi sahneye taşınmayan, ancak 2007 yılında Deniz Kitabevi tarafından yeni bir çeviriyle piyasaya sürülen eser, Ibsen'in *Hedda Gabler* ve *Rosmersholm* oyunları ile birlikte yayınlanmış; kitabın tanıtım yazısında ise bu üç oyunun ortak noktası olan kadın karakterler (Nora, Hedda ve Rebecca) üzerinde yoğunlaşmıştır. Tanıtımda, kadın karakterlere yapılan vurgunun yanı sıra, yayınlanan yeni çevirilerin Ibsen tiyatrosunun teknik özelliklerinin anlaşılmasına katkı sağlayacağına dikkat çekilmiştir⁸. Ibsen'in yüzüncü ölüm yıldönümüne ithafen yapılan yeniden çevirilerle, daha çok bir Batı klasiği ve evrensellik temelinde ele alınmış olan yazarın ve eserlerinin farklı boyutlarına dikkat çekmek istenmiş olabilir.

Yılmaz Öğüt'ün çevirisi, daha önce de belirtildiği üzere İzmir Devlet Tiyatrosu'nun 2012-2013 sezonundaki *Nora-Bir Bebek Evi* gösterimine kaynaklık etmiştir. Buradan yola çıkıldığında, Öğüt'ün söz konusu çeviriyi sahnelenebilirlik özelliklerini dikkate alarak yaptığı; ayrıca bunu sahibi olduğu ve tiyatro alanında uzmanlanmış bir yayınevi olan Mitoş-Boyut'ta yayınlarak eserin güncel bir versiyonunu tiyatro alanına kazandırmak istediği düşünülebilir. Ayrıca, burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta, Devlet Tiyatroları'nda kırk yedi yıl sonra sahnelenen oyunun, bir Batı klasiği olmasından öte, söz konusu sezon için belirlenen "kadın" teması kapsamında gösterime sunulduğudur⁹.

8 <<https://www.garantikitap.com/kitap/ibsen-oyunlari-2-nora-bir-bebek-evi-hedda-gabler-rosmersholm-henrik-ibsen-9789750106026>> Web. 15.09.2020.

9 <<http://www.mimesis-dergi.org/2012/09/nora-bir-bebek-evi/>> Web. 18.04.2020.

Jale Karabekir ve Feride Eralp tarafından yapılan son çevirinin ise, ilerleyen bölümlerde değinileceği üzere, uluslararası bir proje için sahneleme özellikleri temel alınarak yapılmıştır ve daha sonra Agora Kitaplığı tarafından da ayrıca yayınlanmıştır. Söz konusu çeviri her ne kadar Jale Karabekir'in kuruculuğunu yaptığı Tiyatro Boyalı Kuş'un yer aldığı özel bir proje için üretilmiş olsa da, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 2017-2018 sezonunda da kullanılmıştır. Yine de burada dikkat edilmesi gereken konu, aynı çevirinin farklı eyleyiciler tarafından farklı bakış açılarıyla sahneye taşınmış olmasıdır. Şehir Tiyatroları'nda oyunun yönetmenliğini üstlenen Ali Gökmen Altuğ, "metnin klasik yapısına bağlı kalarak" eseri sahneye taşıırken¹⁰, Karabekir oyuna "çağdaş-feminist" bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Sonuç olarak, bu çalışmanın kapsamı dışında kalsa da, eserin yeniden çevirileri, içinde yapıldıkları dönem, alanda rol oynayan eyleyiciler ve alanın dinamikleri temelinde detaylı bir sorgulamayla irdelendiğinde farklı çalışmalara ve ilginç sonuçlara kapı aralayabilir. Yine, yayınlanmış olan çevirilerin metin düzeyinde karşılaştırılması, gerek çevirmenlerin aldıkları kararlar ve uyguladıkları stratejiler gerekse çeviriye kaynaklık eden yabancı metinlerin erek metne etkilerini sorgulamak açısından araştırmacılara yeni veriler sunabilir; çünkü yayınlanan çeviriler tek bir kaynak metinden değil Almanca, Fransızca ve İngilizce gibi farklı kaynaklardan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Eserin Türkiye'deki sahnelenme ve yayınlanma serüvenine bakıldığında, daha net olarak söylenebilecek bir şey varsa, o da *Nora-Bir Bebek Evi'nin* Türkiye'ye bir Batı klasiği örneği olarak girdiği, ancak gelinen noktada "kadını ve kadın sorunlarını" ele alan niteliğiyle ön plana çıkarıldığı ve sonraki başlıklarda ele alınacağı üzere, alternatif tiyatro grubu Tiyatro Boyalı Kuş tarafından feminist bir bakış açısıyla politik olarak alanda yeniden konumlandırıldığıdır.

2. *Nora-Bir Bebek Evi* ve Tiyatro Boyalı Kuş – Jale Karabekir Kimdir?

Işık Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak görev yapan tiyatrocusu Jale Karabekir, lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği bölümünde tamamlamıştır. Daha sonra, Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisans eğitimi alan Karabekir, 1996 yılından beri aktif olarak tiyatro çalışmalarını sürdürmektedir. Karabekir'in ayrıca yüksek lisans tezinden ve yaptığı çalışmalardan ürettiği *Türkiye'de Kadınlarla*

10 <<https://www.haberler.com/ibb-sehir-tiyatrolari-nin-yeni-oyunu-nora-bir-10486382-haberi/>>
Web. 15.09.2020.

Ezilenlerin Tiyatrosu: Feminist Bir Metodolojiye Doğru (2015) adlı bir kitabı bulunmaktadır¹¹.

Tiyatro çalışmalarına, daha üniversite eğitimine başlamadan giriş yapan Karabekir, "Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi/Türkiye"nin kurucu üyesidir; aynı zamanda uluslararası "Ezilenlerin Tiyatrosu Araştırma Enstitüsü"nün yönetim kurulunda yer almaktadır. Karabekir, ayrıca 2000 yılında kurduğu Tiyatro Boyalı Kuş'un sanat yönetmenliğini sürdürmektedir. Tiyatro Boyalı Kuş, "Magdalena Project-Çağdaş Tiyatroda Kadın Ağrı ve Uluslararası Ezilenlerin Tiyatrosu Organizasyonu"nun bir üyesidir (agy.).

Karabekir, Tiyatro Dergisi'nde yer alan söyleşisinde, Tiyatro Boyalı Kuş'un üç kategoride çalışmalarını sürdürdüğünü ifade etmektedir. Bunlardan ilki, alternatif oyunlar; ikincisi, Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu; üçüncüsüyse, Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosudur¹². Zeytin Dalı programına konuk olduğu söyleşideyse, kuruculuğunu yaptığı tiyatronun, feminist bir duruşu benimsediğini ve gerek anlayışı, gerek bakış açısı, gerek metin seçimi, gerekse oyunculuk biçimiyle ana akım tiyatrodan ayrıldığını belirtmektedir¹³.

Karabekir, tiyatro çalışmalarının ilk yıllarında, tiyatro gruplarıyla kadın sorunlarını tartışarak bunları sahneye aktarmaya çalıştıklarını anlatmakta, ancak tüm bunların çözüm açısından yeterince etkili olmadığını fark ettiğinde tiyatrodaki farklı açılımları araştırmaya başladığını dile getirmektedir. Bu dönemde, Augusto Boal'i keşfettiğini ifade eden Karabekir, Boal'in geliştirdiği Ezilenlerin Tiyatrosu'nu Türkiye'de uygulamaya başlamıştır ("Zeytin Dalı").

Siyasal tiyatro türünde konumlandırılan Ezilenlerin Tiyatrosu, sokak tiyatrosunu ve eylem tiyatrosunu bir araya getirerek, "[...] ezilenlerin ezenle başa çıkabilmeleri için ne yapmaları gerektiğini keşfetmelerine yardımcı olacak tiyatro yöntemini" kullanır (Haleva, 2012, s. 27). Boal'e göre, tiyatro politik bir eylemdir ve insanların özgürleşmesine katkı sağlayan önemli bir araçtır. Boal, tiyatronun sadece profesyonellerin tekelinde olamayacağını vurgular ve tiyatro eylemini halka yaymaya çalışır (Boal (çev. Hasgül),

11 <<https://tiyatrolar.com.tr/jale-karabekir>> Web. 10.04.2020.

<<http://edergi.atasehir.bel.tr/10.2017/mobile/index.html#p=36>> Web. 10.04.2020.

<<http://jalekarabekir.blogspot.com/2018/08/jale-karabekir.html>> Web. 10.04.2020.

12 <<http://www.tiyatrodergisi.com.tr/jale-karabekir-ile-okuma-tiyatrosu-uzerine-soylesi.html>> Web.05.04.2020.

13 <<https://www.youtube.com/watch?v=BF5HDXNHASU>> Web.05.04.2020.

2011). Bu görüşleriyle geleneksel tiyatroya karşı bir duruş sergileyen Boal, aynı zamanda seyircilerin ilk defa tiyatro oyununa katılımcı olarak dâhil olmasını mümkün hale getirmiştir (Haleva, 2012, s. 27). Karabekir, Boal'in klasik tiyatro oyunlarını diyaloga çevirme ve halkın da içinde olduğu kolektif bir üretim gerçekleştirme amacını vurgular ("Zeytin Dalı"). Bu açıdan bakıldığında, Karabekir'in çözüm için çıktığı arayışta, Ezilenlerin Tiyatrosu kendisine istediği yeni tiyatro biçimini sunmuştur.

Ulusal ve uluslararası düzeyde -farklı mahallelerde, mekânlarda ve kurumlarda gerçekleştirdiği Ezilenlerin Tiyatrosu atölyelerinde, kadınlar, öğrenciler, aktivistler ve farklı meslek gruplarıyla çalışmayı sürdüren ("tiyatrolar.com"; "Zeytin Dalı") Karabekir'in, Okuma Tiyatrosunda da benzer izleri görmek mümkündür. Karabekir, 2000 yılında kurduğu tiyatro bünyesinde Feminist Dramaturjiyle okuma metinleri oluşturduklarını, ancak 2008 yılında seyircilerle birlikte bir üretim gerçekleştirmediklerini fark ettiklerinde, gönüllüler ağı kurarak yeni bir yapılanmaya gittiklerini anlatmaktadır ("tiyatrodergisi.com").

Okuma Tiyatrosu kapsamında, Cumhuriyet öncesi tiyatro metinleriyle ilgilendiklerini belirten Karabekir, metinlere ekleme yapmadıklarını; sadece bu metinlerin çeviriyazısının yapıldığını söylemektedir. Karabekir, metne ekleme yapmak istediklerinde, bunu, performans sırasında "küçük jest, mimik, mizansen, nidalar ve küçük tepkilerle" metni yapıbozuma uğratarak gerçekleştirdiklerini ifade etmektedir ("tiyatrodergisi.com").

3. Jale Karabekir ve Tiyatro Çevirisi

Jale Karabekir'le ilgili yapılan araştırma ve kendisine sorulan sorulara elektronik posta yoluyla ilettiği yanıtlar sonucunda, Karabekir'in tiyatro alanında yaptığı ve yapılmasına öncülük ettiği çevirileri iki kategoride ele almak mümkündür: Birincisi, özellikle Okuma Tiyatrosu kapsamında sahneye taşıdığı Cumhuriyet öncesi Osmanlıca metinlerin diliçi çevirisi; ikincisiyse yabancı dillerde yazılmış eserlerin dillerarası çevirisidir.

Diliçi çeviri yoluyla, Latin harflerine çeviriyazısı yapılan metinler; *Çıkmaz Sokak* (Şahabettin Süleyman, 1911), *Gençlere Nasihatlar* (Afife Kemal) ve *Hasbıhal* (Mesadet Bedirhan) adlı eserlerdir. Yabancı dilden çevirisi yapılan metinlerse *Nora-Bir Bebek Evi* (Henrik İbsen, 1879) ve *Matmazel Julie* (August Strindberg, 1888) eserleridir. *Nora Bir Bebek Evi*'nin Türkçe Çevirisi Jale Karabekir ve Feride Eralp tarafından yapılmış ve 2012'de yayınlanmıştır; Kürtçe çevirisiyse -sadece sahnelenmek üzere- Aydın Orak tarafından yapılmıştır. *Matmezel Julie'nin* çevirisini ise Rüstem Ertuğ Altunay üstlenmiştir.

Cumhuriyet öncesi yazılmış metinlerin seçiminde toplumsal cinsiyet açısından önem arz eden oyunları tercih ettiklerini belirten Karabekir, eserlerin çeviriyazı sürecinde gönüllülerden yardım aldıklarını, ancak yakın zamanda kendisinin de bunu yapabilmesi için Osmanlıca öğrenmeye başladığını ifade etmiştir. Karabekir ayrıca, çevirisi yapılan eserlerin yayınlanma süreciyle ilgili olarak ekonomik kısıtları dile getirmiştir. Karabekir, çalışmaların yayınlanmasında herhangi bir maddi beklentilerinin olmadığını, ancak buna rağmen tiyatro eserlerinin Türkiye'de yeterince ilgi görmemesinden ve artan kâğıt fiyatları vb. nedenlerden dolayı yayınevlerinin bu konuda farklı politikalar izlediğini vurgulamıştır.

4. Tiyatro Boyalı Kuş'un Nora-Bir Bebek Evi Çevirileri ve Oyunun Sahnelenmesi

Karabekir, kendisiyle yapılan söyleşide¹⁴, Tiyatro Boyalı Kuş'un 2009 yılında Ibsen Ödülleri Bursu'nu kazandığını ve projelerinin bu oyunu Kürtçe sahlenemek olduğunu ifade etmiştir. Bu amaç doğrultusunda, Türkçede var olan çevirileri değerlendirdiklerinde, bu çalışmaların dilsel ve dramatik açıdan bazı sorunlar içerdiğini ve bu nedenle Kürtçeye aktarılacak "sahne metnini" oluşturmak için ilk olarak kaynak metni Türkçeye yeniden çevirme kararı aldıklarını belirtmiştir. Oyunu yeniden çevirdiklerinde, farklı dönemlerde İngilizceye çevrilmiş metinleri karşılaştırdıklarını ve Türkçe çeviride "günümüz diline, oyun karakterlerine, karakterler arasındaki çatışmaya ve gerilime uygun" bir dil oluşturmaya özen gösterdiklerinin altını çizmiştir.

Karabekir, oyunun sahneye uygun olarak kısaltılıp Türkçeleştirildikten sonra Aydın Orak tarafından Kürtçeye çevrildiğini ifade etmiştir. Karabekir'in bu noktada, Orak'tan yardım alması stratejik bir karar olarak düşünülebilir. Orak'ın bir eyleyici olarak konumuna bakıldığında, tiyatro ve sinema alanlarında oyunculuk ve yönetmenlik yaptığı görülmektedir¹⁵. 2003 yılında kurduğu Tiyatro Avesta'da Kürtçe oyunlar sergilenmektedir ve grup, Gogol'un *Bir Delinin Güncesi* oyununu dört yıl boyunca hem yurtiçinde hem de yurtdışında Orak'ın Kürtçe çevirisiyle sahneye taşımıştır¹⁶. Orak'ın ayrıca Kürt tiyatrosu üzerine bir kitap yazmış olduğu düşünüldüğünde,¹⁷ Karabekir'in gerçekleştirmek istediği projede, alandaki konumu ve eyleyciliğiyle Orak'la ortak bir noktada buluştuğunu söylemek mümkündür. *Nora'yı* 2010 yılında

14 bkz. Ek 1.

15 <<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/aydinorak.html>> Web. 17.09.2020.

16 <<https://tiyatrolar.com.tr/tiyatroavesta/?s=hakkinda>> Web. 17.09.2020.

17 <https://www.kitapyurdu.com/kitap/kurt-tiyatrosu-amp-mezopotamyada-tiyatronun-dogusundan-modern-kurt-tiyatrosuna/392945.html&manufacturer_id=33839> Web. 17.09.2020.

Kürtçe olarak sahneledikten sonra, yapmış oldukları Türkçe çevirinin basımına yöneldiklerini dile getiren Karabekir, erek metnin üzerinden tekrar geçerek bunu 2012 yılında Agora Kitaplığı'nda yayınladıklarını söylemiştir. Aydın Orak'la yapılan işbirliği ve yayinevi seçimi açısından yapılan tercihin, Karabekir'in ifadesiyle, "politik tiyatro kitapları" yayınlayan bir alternatiften yana kullanılması, alandaki konum almaların dinamiklerini yansıtmaması açısından da önemlidir.

Karabekir metni Türkçeye çevirirken benimsedikleri stratejilerle ilgili olarak şunları vurgulamıştır:

Birebir çeviri ile bizim yaptığımız arasında çok fark var. Biz zaten metni biliyoruz. Kişileri ve aralarındaki ilişkiyi biliyoruz, Ibsen'i tanıyoruz. Bunu sahnede en iyi ifade edecek kelimeleri ya da cümle yapılarını tercih ediyoruz. Sonuçta bu bir oyun metni; edebi bir metin olmaktan önce oynamak için yazılmış; oyuncunun söyleyebileceği sözlerin olması çok önemli. [...] Yani biz çevirmen gibi çalışmıyoruz, tiyatrocunun olduğu için farklı bir çalışma dizgemi oluyor. Zaten bildiğimiz yazar, dünya tarihindeki yerini, tiyatroya nasıl katkıları yaptığını biliyoruz, onun bu oyunda nasıl ortaya çıktığını görebiliyoruz, karakterleri nasıl yarattığını, neleri temsil ettiğini vs. Bizim amacımız bunu en iyi nasıl verebiliriz, oyuncuya nasıl iyi bir metin/ çeviri sunabiliriz. Bizim amacımız edebileştirmek değil, sahne dilini en iyi yakalamak. (kişisel iletişim, 17.11.2019)

Nure başlığıyla Kürtçeye çevrilen versiyonuyla ilgili olarak ise, çeviride bir uyarılma yoluna gidilmediğini belirtmiştir. Kürtçede iyi bilinen "Saliho ile Nure" hikâyesi üzerinden seyirciye hatırlatma yapmak istediklerini; bunu da oyunun bekleme süresinde bu *dengbeji* çalarak gerçekleştirmeye çalıştıklarını ifade etmiştir. İki hikâye arasındaki benzerliğe bakıldığında, Nora'nın kamusal alandaki işlere karışmasını istemeyen kocası Helmer gibi, Saliho da erkeklerin işine karıştığı için Nure'yi cezalandırmaktadır.

Karabekir, gazetelere verdiği söyleşilerde de, söz konusu benzerliğe dikkat çekmiştir. *Nora'nın* yıllar önce yazılmış olmasına rağmen, günümüzde hâlâ geçerliliğini koruyan toplumsal cinsiyet rollerini işlediğini söyleyen Karabekir, oyunun hangi dilde ve hangi ülkede olursa olsun, kadınlığın ortak hikâyesini anlattığını vurgulamıştır. Bir feminist tiyatro topluluğu olarak, aynı zamanda, Türkçe bilmeyen kadınlara da ulaşmayı amaçladıklarını söyleyen Karabekir, oyuna "çağdaş feminist bir yorum" getirdiklerinin

altını çizmektedir. Bunun yanı sıra, "ışık" anlamına gelen Nora adı gibi, Arapça kökenli Nure adının da aynı anlama geldiğini ifade eden Karabekir, her dilde ve coğrafyada yaşayan kadınlara ışık tutmak istediklerini söylemiştir¹⁸.

Oyun 2010 yılında, Norveç'te "Ibsen'i Okumak ve Sahnelemek" adlı konferansta Ibsen Ödülleri kapsamında sahneye taşınmıştır. Aynı yıl Türkiye'deki doğu illerinde de sahnelenen oyun, ayrıca Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ve 17. Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında Kadıköy Haldun Taner Sahnesi'nde Türkçe üstyazıyla seyircilerle buluşmuştur ("cumhuriyet"; "radikal").

Oyun, Karabekir'in rejisiyle sahnelenmiş; Eralp ve Orak da projede yardımcı reji olarak sorumluluk üstlenmiştir. Bu bilgilerden yola çıkıldığında, oyunun Türkçe ve Kürtçe çevirilerini yapan eyleycilerin aynı zamanda sahnelemede etken bir rol üstlendikleri görülmektedir. 17. Uluslararası Tiyatro Festivali'nde yapılan gösterime bakıldığında¹⁹, kullanılan dekorun oldukça sade ve soyut bir düzlemde tasarlandığı görülmektedir. Oyuncuların spot ışıklarıyla odak noktasına alındığı karanlık sahnede, ön plana çıkan bir diğer öğe Nora karakterinin taktığı maskelerdir. Çeşitli maskelerle oyunu canlandıran Nora karakteri, son sahnede tüm maskelerini bırakarak evi terketmekte ve böylece kendisine yüklenen toplumsal rollerden kendini kurtarmaktadır.

5. Jale Karabekir'in Çeviri Eyleyciliğini Habitus Aracılığıyla Okumak

Sosyal failer alanın dinamiği tarafından edilgen bir biçimde savrulan parçacıklar (eğintiler) değildirler. [...] Failler, benim habitus olarak adlandırdığım edinilmiş yatkinlıklara sahiptirler; [...] yani kişileri yeri geldiğinde alanın güçlerine karşı çıkmaya veya direnmeye sevk eden, sürekli kalıcı olma-var olma biçimleri. (Bourdieu, 2015, s. 69)

Karabekir ile ilgili ele alınan tüm bilgiler değerlendirildiğinde, her şeyden önce profesyonel tiyatro alanında aktif bir eyleyici olarak rol aldığı görülmektedir. Denilebilir ki, bu aktif eyleycilikte "kişiselleşmiş toplumsal ve kültürel tarihinin bir sonucu olan" (Simeoni, 1998, s. 33) habitusunun etkisi büyüktür.

18 <<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/norvecli-nora-ile-kurt-nure-146624>> Web. 02.04.2020.

<<http://www.radikal.com.tr/kultur/sadece-kurtce-bilen-kadinlar-icin-997434/>> Web. 02.04.2020.

19 <<https://www.youtube.com/watch?v=wam-A3vzVcw>> Web. 01.04.2020.

Karabekir'in akademik eğitiminden önce tiyatro çalışmalarına başlamış olduğu düşünüldüğünde, "edindiği yatkınlıklarla""yapılanmaya" başlamış "kişisel" bir tiyatro habitusuna sahip olduğu ve bu habitusla birlikte profesyonel tiyatro alanına giriş yaptığı söylenebilir.

Tiyatro alanındaki "kalıcı var olma" mücadelesinde, Karabekir'in edindiği kültürel sermayenin, diğer sermaye birikimlerine ve bir eyleyici olarak alandaki sürekliliğine katkıda bulunduğu iddia edilebilir. Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği bölümünde kültürel sermayesini biriktirmeye başlayan Karabekir, yüksek lisans düzeyinde aldığı Sosyoloji eğitimiyle bu sermayeyi arttırmış ve yurt dışında Ezilenlerin Tiyatrosu atölyelerine katılıp tiyatronun bu alt alanında eğitimler alarak zamanla kültürel sermayesini genişletmiştir.

Biriktirdiği kültürel sermayeyle doğru orantılı olarak, Karabekir'in aynı zamanda sosyal sermayesini arttırdığını söylemek mümkündür. Aldığı eğitimler yoluyla, alanda daha aktif bir rol oynamaya başlayan Karabekir, yurt dışı eğitimleri sayesinde de bağlantılarını güçlendirip sosyal sermayesini kurmuş ve bunun sonucunda hem Türkiye'deki Ezilenlerin Tiyatrosu kurucu üyeliğini üstlenmiş hem de uluslararası düzeyde bu tiyatro türünün yönetim kurulunda yerini almıştır. Tüm bunların yanı sıra, Karabekir kurduğu gönüllüler ağıyla ve farklı alt yapılardan gelen profesyonellerle (çevirmen, yönetmen, yayınevi sahibi vb.) sosyal sermayesini arttırmıştır. Edindiği bu kültürel ve sosyal sermaye türlerine ek olarak, Tiyatro Boyalı Kuş'un 2009 yılında kazandığı Uluslararası Ibsen Ödülü ve 2014'te Karabekir'e verilen Direklerarası Özel Jüri Ödülü, alanda kendisine ayrıca simgesel sermaye kazandırmıştır. Tüm bu sermaye türlerinin yanı sıra, gerek yarı zamanlı olarak yürüttüğü akademisyenlik gerekse alanda profesyonel olarak yürüttüğü çalışmalar yoluyla belli oranda ekonomik sermayeye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Karabekir'in tiyatro alanındaki konumuna bakıldığında, çok yönlü ilişkiselliklere ve özdüşünümselliğe tanık olmak mümkündür. Karabekir her şeyden önce aldığı eğitimlerle alanda yapılmış, ancak bu yapılanma alanda yürüttüğü tiyatro çalışmalarıyla da devam etmiştir. Örneğin, Karabekir'in Zeytin Dalı programında dile getirdiği şu sözler, alanın pratikler yoluyla inşa edilen karşılıklı ilişkiselliğine gönderme yapmaktadır: "Ben ne zaman feminist oldum hatırlamıyorum. Alan çok karşılıklı bir şey. Çok güzel şeyler deneyimledim. Kendim de çok şey gördüm. Kadın çalışmalarına başladığımda feminist miydim yoksa çalışma esnasında mı oldum ...?" ("Zeytin Dalı").

Bunların yanı sıra, Karabekir, tiyatro alanında kendi ifadesiyle “ana akım tiyatroya karşı” bir konum aldığını belirtmektedir. “Daha önceki dönemlerde başarı kazanmış biçim ve içerikler doğrultusunda üretilen ve geniş kitlelere hitap etme amacı taşıyan oyunlar olarak adlandırılabilen] ana akım tiyatro[nun]” Türkiye’de çok partili döneme kadar hâkim olduğu görülmektedir; ancak özellikle 1960’lardan itibaren kurulan özel tiyatrolar aracılığıyla alana politik, deneysel ve avangard türde oyunlar dahil edilerek, hem seyircilere ana akımdan farklı tiyatro biçimleriyle ulaşmanın hem de alanda farklı konum almaları dinamik bir mücadelenin kapısı aralanmıştır (krş. Erkazancı Durmuş, 2020, s. 90; 80-110). Karabekir de bu konumlanmada feminist/alternatif tiyatro türünü benimsemiştir. Bu noktadan hareket edildiğinde, Bourdieu’nün ifade ettiği gibi, Karabekir’in habitusu onu “alanın güçlerine karşı çıkmaya sevk etmiştir.” denilebilir (Bourdieu, 2015, s. 69). Toplumsal cinsiyet meselelerini ve kadın sorunlarını farklı biçimlerde ve farklı yollarla sahneye taşıma arayışında, Ezilenlerin Tiyatrosunu keşfeden ve bu konuda eğitimler alan Karabekir, Türkiye’deki tiyatro alanına bu türü taşımış; tiyatroyu profesyonellerin özel alanı olmaktan çıkarıp halka yayma görüşünü benimseyerek mevcut tiyatro alanının farklı biçimlerde yapılmasına katkı sağlamıştır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, habitusuyla ve alanda aldığı konumla Karabekir, tiyatro çevirisine de farklı boyutlarda katkıda bulunmuştur. Öncelikle, toplumsal cinsiyet açısından önem arz eden Osmanlıca metinlerin arşiv taramasını yaparak hem bu metinlerin gün ışığına çıkmasını hem de günümüz Türkçesine kazandırılmasını sağlamıştır. Ayrıca, yabancı dilde yazılmış oyunları, sahne dilinine uygun olarak çevirerek ve/ya bunların çevrilmesine aracılık ederek tiyatro eserlerinin farklı dillerde ve kültürlerde hayat bulmasına aracılık etmiştir. Ayrıca, Cumhuriyet öncesi metinlerin çeviriyazısını yapabilmek için Osmanlıca öğrenmeye başlamış olması, Karabekir’in Türkiye’deki feminist tiyatro metinlerinin yeniden hayat bulmasına katkı sağlama yönündeki çabalarını göstermektedir.

İkincisi, söz konusu tiyatro metinlerinin çeviri aracılığıyla farklı uzamlarda dolaşıma girip farklı kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Diliçi ya da dillerarası çevirisi yapılan metinler, Okuma Tiyatrosunda profesyonel olmayan gönüllü katılımcılarla pratiğe dökülmüş ya da tiyatro eserlerine/oyunlarına kısıtlı erişimi olan yerlerde bu oyunlar sahnelenmiştir. Bu açıdan ele alındığında, yazılı olarak sadece sınırlı bir kitle tarafından erişilebilecek bu tiyatro çevirilerinin sahneleme yoluyla kadınlara ulaştırılması feminist tiyatro açısından da önemli bir edimdir. Karabekir’in, ekonomik kısıtlar ve bu kısıtların yayinevi politikalarına etkisi sonucunda, çevirisini yaptıkları ya da kendi ürettikleri eserleri yayınlama konusunda

sıkıntı yaşadıkları yönünde verdiği bilgi göz önüne alındığında, bu durum daha da önem arz etmektedir.

Karabekir'in *Nora-Bir Bebek Evi* özelinde verdiği söyleşiler ve paylaştığı bilgilerden yola çıkıldığında, tiyatro alanında yapılanan habitusunun tiyatro çevirisine doğrudan etkilerini görmek mümkündür. Oyun metnini çevirirken, "edebileştirmek" yerine "sahne dilini" yakalamayı ve "oyuncunun söyleyebileceği sözler" oluşturmayı hedeflediklerini anlatan Karabekir'in bu ifadeleri, tiyatro çevirisinde "sahnelenebilirlik" ve "söylenebilirlik" kavramlarını temel aldığını göstermektedir. Haleva'nın da belirttiği üzere, "[...] tiyatro çevirmeni yalnızca bir kod çözücüsü değil, bir metni potansiyel bir sahnelemeye yönelik olarak gösterim için yeniden yaratan kişidir. Bu da tiyatro alanını iyi tanımayı, onu öteki alanlardan farklı kılan dilsel ve dildışı özelliklerini ayrıntılı olarak bilmeyi zorunlu kılar." (2011, s. 30). Bir tiyatro çevirmeninin sahip olması gereken bu özellikler temel alındığında, Karabekir'in gerek çeviride benimsediği stratejilerinde gerekse oyunun sahnelenmesinde kullandığı dekor ve tiyatral malzemelerde bu niteliklerin izlerini sürmek mümkündür.

Bunların yanı sıra, Karabekir'in feminist tiyatro anlayışıyla şekillenmiş habitusu sonucunda, çevirisini yaptığı ya da yapılmasını sağladığı oyunlarla daha çok kadına ulaşmayı hedeflediği görülmektedir. Feminist tiyatronun çıkış noktasının kadınların hem farklı hem de ortak deneyimlerini sahneye taşımak olduğu hatırlandığında, Karabekir'in bu anlamda önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. *Nora-Bir Bebek Evi*'ne "çağdaş feminist bir yorum" getirildiği, ancak uyarlama yoluna gidilmediği düşünüldüğünde, Karabekir'in tiyatro alanına hâkim bir eyleyici olarak tiyatronun olanaklarından profesyonelce yararlandığı gözlemlenmektedir. *Nora-Bir Bebek Evi* daha önce Devlet Tiyatrosu'nda ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiş olsa da, Karabekir'in, bu çağdaş feminist yorumla, oyuna yeni bir bakış açısı getirmiş olduğu ve bir anlamda *Nora*'ya gerçek bir feminist kimlik kazandırdığı iddia edilebilir.

Sonuç Yerine

Chesterman çeviri sosyolojisi kapsamında çevirmenlerin sosyolojisine de yer verilmesi gerektiğini vurgular (2006, s. 12). Bu çalışmada da, Jale Karabekir örneği üzerinden, kadın merkezli tiyatro oyunlarının kültürlerarası dolaşımında çeviri eyleyicilerinin etkisine odaklanılmıştır. Söz konusu tiyatro çevirisi olduğunda, Zurbach'ın vurguladığı üzere, "özellikle tiyatronun sanatsal pratiğinde yer alan katılımcı ve tiyatro uzmanı olarak çevirmenin konumu üzerine daha fazla çalışmaya ihtiyaç vardır" (2009, s. 280). Zira, bir

“çevirinin değeri yalnızca dillerin konumuna değil aynı zamanda hem çevrilen yazarların hem de çevirmenlerin konumuna bağlıdır.” (Heilbron ve Sapiro’dan Casanova, 2007, s. 103).

Bu görüşlerden hareketle, bir çevirmenin eyleyciliğini ve alandaki konumunu anlamamızı sağlayan etkili araçlardan birisinin habitus olduğunu söylemek mümkündür. Karabekir’in gerek tiyatro alanındaki gerekse tiyatro çevirisi alanındaki aktif eyleyciliğinin, “profesyonel habitusunun” bir sonucu olduğu söylenebilir. Simeoni’nin ifade ettiği gibi, herkesin toplumsal bir habitusu vardır; ancak özerk bir alanın inşasını sağlayacak “profesyonel habitusa” sahip kişilerin sayısı azdır (1998, s. 18).

Bourdieu, habitusu “yapılanmış bir dünyanın ya da bu dünyanın tikel bir parçasının, bir alanının içkin yapılarını içine katıştırmış ve bu dünyanın algısını da, oradaki eylemi de yapılandıran bir bütün” olarak tanımlar (Bourdieu, 2015, s. 153). Bu tanımdan yola çıkıldığında, Karabekir’in gerek “profesyonel habitusuyla” gerekse alanda kurduğu ilişkiler ağı ve aldığı konumla hem yapılanmış hem de alanı yapılandırmış olduğunu söylemek mümkündür. Çalışma kapsamında, Karabekir’le ilgili yapılan tarama ve kendisine iletilen sorulara verdiği yanıtlar göz önünde bulundurulduğunda, benimsemiş olduğu feminist duruşun sonucunda, bir çeviri eyleycisi olarak kadın merkezli oyunlara, geleneksel tiyatro anlayışından farklı olarak, yeni bir yorum getirdiği ve bu yolla söz konusu oyunlara yeni bir feminist kimlik kazandırdığı söylenebilir.

Bunların yanı sıra, gerek farklı mekânlarda yürüttüğü Ezilenlerin Tiyatrosu atölyeleri gerekse *Nora-Bir Bebek Evi* örneğinde olduğu gibi oyunu Türkiye’nin çeşitli illerinde sahneye taşınması, Karabekir’in feminist tiyatro temelinde kadınlara ulaşmasını sağlamaktadır. Feminist tiyatronun bireyi ve kadın deneyimlerini ön plana çıkaran ve bu yolla kişiyi sorgulamaya yönlendiren özellikleri hatırlanacak olursa, Karabekir’in belki de tiyatroyla hiç tanışmamış ya da tiyatro deneyimi olsa bile ana akımın sınırlarında kalmış kadınlara feminist bir bakış açısı kazandırmaya çalıştığı açıktır. Yine *Nora-Bir Bebek Evi* örneğinden yola çıkıldığında, 1929 yılından beri gerek Devlet Tiyatroları gerekse Şehir Tiyatroları’nda ana akım tiyatro geleneği içinde sahnelenen bir oyunun “çağdaş feminist” yorumunu, uluslararası tiyatro festivali kapsamında Haldun Taner sahnesine taşımış olması, Karabekir’in tiyatro seyircilerinin oyuna farklı bir bakış açısıyla bakmasını sağlamıştır. Tüm bunlardan yola çıkıldığında, Bourdieu’nun “yatkinlikler sistemi” ya da “edinilmiş yatkinlikler” olarak tanımladığı habitus, tiyatro seyircisi düzeyinde ele alındığında, Karabekir’in hem hitap ettiği seyircilerin feminist tiyatro alanında

yatkınlıklar edinmesine hem de feminist tiyatro girişimlerinin sayıca az olduğu Türkiye'deki tiyatro alanında bu feminist yatkınlıklar sisteminin yaygın hale getirilmesine katkı sağladığı iddia edilebilir.

Teşekkür: "Kendisine elektronik posta yoluyla iletilen sorulara içtenlikle yanıt veren ve desteğini esirgemeyen Jale Karabekir'e sonsuz teşekkürler."

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. (1995). Translating plays or baking apple pies: a functional approach to the study of drama translation. In M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová & K. Kaindl (Ed.), *Translation as intercultural communication* (p. 89-97). Amsterdam: John Benjamins.
- _____. (2000). *Time-Sharing on stage: Drama translation in theatre and society*. Great Britain: Multilingual Matters.
- And, M. (2015). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bassnett, S. & Lefevere, A. (1990). *Translation, history, culture*. London and Newyork: Pinter Publishers.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TRR*, 4(1), 99-111.
- _____. (1981). Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts. In T. Hermans (Ed.), *The manipulation of literature* (p. 87-102). London: New York.
- Boal, A. (2011). *Ezilenlerin tiyatrosu*. (N. Hasgül, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bogenç Demirel, E. (2014). Çevirinin Bourdieu sosyolojisiyle yapılanan yüzü. *Cogito: Bourdieu* içinde (s. 402-416). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2014). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler. Eylem kuramı üzerine*. (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- _____. (2015). *Bilimin toplumsal kullanımları: Bilimsel alanın klinik bir sosyolojisi için*. (L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Çakmak, B. (2013). Batı'da feminist tiyatronun oluşum süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 23-33.
- Canbaz, Ç. (2018). Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Türk tiyatrosunda kadın temsili. Ö. Belkis ve D. Kankaytsın (Der.), *Sanatın gölgedeki kadınları* içinde (s. 258-272). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Case, S. (1998). *Feminism and theatre*. London: MacMillan.

- Chesterman, A. (2006). Questions in the sociology of translation. In J. F. Duarte, A. A. Rossa & T. Seruya (Ed.), *Translation studies at the interface of disciplines* (p. 9-27). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- _____. (2007). Bridge concepts in translation sociology. In M. Wolf & A. Fukari (Ed.), *Constructing a sociology of translation* (p. 171-187). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Çubukçu, M. (2019). "Nora, bir bebek evi" oyununun ilk altmış yılının sahnelenme tarihçesi. *Görünüm*, 7, 49-63.
- Düzgün, Ş. (2018). A cultural materialist approach to gender relations in Ibsen's *a doll's house*. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 35(2), 85-94.
- Erkazancı Durmuş, H. (2020). *Türk tiyatro alanında çevirinin rolü ve Dostlar Tiyatrosunun konumu*. İstanbul: HiperYayın.
- Ertuğrul, M. (1956). Henrik Ibsen. *Devlet Tiyatorusu Aylık Sanat Dergisi*, 22, 25-28.
- Gostand, R. (1979). Verbal and non-verbal communication: Drama as translation. In O. Zuber (Ed.), *The languages of theatre: Problems in translation and transposition of drama* (p.1-6). Oxford: Pergomen Press.
- Gouanic, J.-M. (2005). A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances. *The Translator*, 11(2), 147-166.
- Hale, T. & Upton, C. (2000). Introduction. In C. Upton (Ed.), *Moving target theatre translation and cultural relocation* (p. 1-13). London ve New York: Routledge.
- Haleva, B. (2011). *Tiyatro çevirisi bağlamında Bernard-Marie Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımı*. (Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- _____. (2012). *Çağdaş bir klasik. Bernard-Marie Koltès*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- _____. (2014). *Disiplinler kavşağında bir durak: Çeviri*. İstanbul: Ofis 2005 Yayınevi.
- Heilbron, J. & Sapiro, G. (2007). Outline for a sociology of translation. In M. Wolf & A. Fukari (Ed.), *Constructing a sociology of translation* (p. 93-107). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Ibsen, H. (1959). *Nora bir bebek evi* (2. bs). (C. M. Altar, Çev.). İstanbul: Maarif Basımevi.
- _____. (1998). *Nora bebekevi*. (A. S. Ersin, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- _____. (2007). *Ibsen oyunları - iki. Nora bir bebek evi. Hedda Gabler. Rosmersholm*. (B. Rovesti ve B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Deniz Kitabevi.
- _____. (2011). *Toplu oyunları 2. Nora, bir bebek evi. Hedda Gabler*. (T. Y. Öğüt, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- _____. (2012). *Bir bebek evi (Nora)*. (J. Karabekir ve F. Eralp, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Inghilleri, M. (2005). The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object' in translation and interpreting studies. *The Translator*, 11(2), 125-145.
- _____. (2014). Bourdieu's habitus and Dewey's habits: Complementary views of the social? In G. M. Vorderobermeier (Ed.), *Remapping habitus in translation studies* (p. 185-201). Amsterdam-New York: Rodopi Publishing.
- Jenkins, R. (1992). *Key sociologists- Pierre Bourdieu*. London-New York: Routledge.
- Kankaytsın, D. (2018). Türk modernleşmesi odağında Afife'den Macide'ye kadın oyuncu. Ö. Belkis ve D. Kankaytsın (Der.), *Sanatın gölgedeki kadınları içinde* (s. 272-287). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mateo, M. (1995). Constraints and possibilities of performance elements in drama translation. *Perspectives*, 3(1), 21-33.

- _____. (1995). Translation strategies and reception of drama performances: A mutual influence. In M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová & K. Kaindl (Ed.), *Translation as intercultural communication* (p. 99-110). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Meylaerts, R. (2008). Translators and their norms: towards a sociological construction of the individual. In A. Pym, M. Shlesinger & D. Simeoni (Ed.), *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury* (p. 91-102). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Niranjana, T. (1992). *Sitting translation. history, poststructuralism and the colonial context*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: Oxford University Press.
- Nutku, Ö. (1999). *Atatürk ve Cumhuriyet tiyatrosu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- _____. (2020). Oyun çevirilerinde konuşma dilinin önemi ve bir model: Göktaş. Kolektif, *Dikmen Gürün'e yazılar* içinde (s. 429-438). İstanbul: Doğan Kitap.
- Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Librairie José Corti.
- Savaşkan Gedik, T. (1998). Feminist tiyatro (I). *Tiyatro Dergisi*, 77-78, 50-57.
- Sela-Sheffy, R. (2008). The Translator's personae: Marketing translatorial images as pursuit of capital. *Meta* LIII, 3, 609-622.
- Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1), 1-39.
- Simon, S. (1996). *Gender in translation: Cultural identity and the politics of translation*. London and New York: Routledge.
- Sönmez, A. (2007). İlk dönem amerikan feminist tiyatrosu: o dönüşü. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 2, 168-189.
- Şener, S. (1999). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2018). *Türkiye'de çevirinin politikası ve poetikası 1923-1960*. (T. Demirel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Upton, C. (2000). (Ed.). *Moving target theatre translation and cultural relocation*. London ve New York: Routledge. 2000.
- Varlı, G. (2010). *Üçüncü tiyatro ve Türkiye'de kadın tiyatroları*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. London and New York: Routledge.
- Wolf, M. (2010). Sociology of translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Ed.), *Handbook of translation studies volume I* (p. 337-342). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Zuber, O. (Ed.). (1979). *The languages of theatre: Problems in translation and transposition of drama*. Oxford: Pergomen Press.
- Zurbach, C. (2009). The theatre translator as a cultural agent. A Case Study. In J. Milton & P. Bandia (ed.), *Agents of translation* (p. 279-298). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Ek 1

Elektronik Posta Yoluyla Yapılan Yazışma ve Alınan Yanıtlar (17.11.2019)

1) Henrik İbsen'in bu eseri daha önce çevrilmiş. Sizin özellikle bu eseri yeniden çevirmenizin ve farklı İngilizce versiyonları üzerinden gitmenizin özel bir nedeni var mıydı?

Biz 2009 yılında Ibsen Awards Scholarship'i kazandık ve projemizde Ibsen'in bu eserinin Kürtçe sahnelenmesini ele alıyorduk. Bu nedenle ilk olarak metni Türkçe'ye çevirmek ve daha sonra oynanacak sahne metnini Kürtçe'ye çevirmek için yola koyulduk. MEB çevirisini oynamak imkânsızdı dil açısından. Sahne dili olarak oldukça ağır, sahne diliyle çevrilmemiş ya da belki de döneminin Türkçesi'ne hitap eden bir çeviriydi. Bir de başka bir çeviri vardı güncel, o da dramatik sorunlar içeriyordu. O nedenle ilk olarak metnin genel Türkçe çevirisini yapmaya koyulduk.

Farklı dönemlerde İngilizceye çevrilmiş metinleri karşılaştırarak, günümüz diline uygun, karakterlere uygun, karakterler arasındaki çatışma ve gerilime uygun olarak Türkçeleştirmeyi amaçladık. Çünkü birebir çeviri ile bizim yaptığımız arasında çok fark var. Biz zaten metni biliyoruz. Kişileri ve aralarındaki ilişkiyi biliyoruz, İbsen'i tanıyoruz. Bunu sahnede en iyi ifade edecek kelimeleri ya da cümle yapılarını tercih ediyoruz. Sonuçta bu bir oyun metni, edebi bir metin olmaktan önce, oynanmak için yazılmış, oyuncunun söyleyebileceği sözlerin olması çok önemli.

Türkçe'ye çevirdikten sonra çok detay çalışmadık üzerinde. 2009 Ağustos'ta bitirdik. Metni kısalttık, sahne metni haline getirdik ve Kürtçe çeviriye gönderdik. Daha sonra da bu Kürtçe çeviri üzerinden provalara başladık. 2010 Martta da oyunu sergilemeye başladık. Projemizde çevirileri yayımlamak da vardı. Ancak bu biraz daha zaman aldı. Çünkü kendimiz için çevirdiğimiz için, daha sonra yayımlamak için daha özenli davrandık, tekrar metne geri döndük, Ertuğ Altınay arkadaşımız redaksiyonu üstlendi ve ancak Agora kitaplığından Ocak 2012'de yayımlandı.

Çeviriyi, Feride ile birlikte yaptık. Zaten oynanacağı için dramaturji araştırması önceden yapılmıştı. Yani biz çevirmen gibi çalışmıyoruz, tiyatrocu olduğumuz için farklı bir çalışma dizgemi oluşuyor. Zaten bildiğimiz yazar, dünya tarihindeki yerini, tiyatroya nasıl katkılar yaptığını biliyoruz, onun bu oyunda nasıl ortaya çıktığını görebiliyoruz,

karakterleri nasıl yarattığını, neleri temsil ettiğini vs. Bizim amacımız bunu en iyi nasıl verebiliriz, oyuncuya nasıl iyi bir metin/çeviri sunabiliriz. Bizim amacımız edebileştirmek değil, sahne dilini en iyi yakalamak.

2) Eserin aynı zamanda Kürtçe olarak sahneye taşımışsınız. Çeviriyi Aydın Orak yapmış ve “Saliho ve Nure” hikâyesi temel alınmış. Hem eseri hem de hikâyeyi harmanlayan bir yol mu tercih edildi?

Oyun metninde sadece kısaltmaya gidildi. Zaten oyunun oynandığı bölgelerde Saliho ile Nure hikâyesini seyirci biliyordu. O nedenle sadece hatırlatma yaptık onlara. Onu da, oyunun bekleme süresinde o dengbeş şarkısını çalarak verdik. Oyunda bir gönderme yapmamayı tercih ettik ne metin ne de rejî tarafında. Zaten bilinen bir hikâye idi o seyirci kitlesi için.

3) Okuma Tiyatrosu’nda Cumhuriyet öncesi metinleri sahneleyip, feminist bir bakış açısıyla ifşa etmek istiyorsunuz. Örneğin, Şahabeddin Süleyman’ın “Çıkmaz Sokak” eserini Latin harflerine çevirip basmışsınız. “Gençlere Nasihatlar” ve “Hasbıhal” ya da çeviriyazısını yaptığınız eserleri yayınlamaya devam edecek misiniz? Bu konuda izlediğiniz belli bir politika var mı?

Biz çevirmen değiliz. Ama kendi işimiz için yapıyoruz. Ya da yaptırıyoruz. Tiyatro için. Ama daha sonra başkaları da faydalansın diye basmaya çalışıyoruz. Matmazel Julie’nin çevirmeni Rüstem Ertuğ Altınay profesyonel çevirmen sadece.

Çıkmaz Sokak gerçekten çok önemli bir oyundu, o nedenle onu ortaya çıkarmak çok önemliydi toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından, o nedenle onu yayımlattık. Ancak bu tamamen yayınevi politikasıyla ilgili. O alan bizim tanıdığımız bir alan değil. Agora kitaplığı o dönemler özellikle politik tiyatro kitapları basıyordu, biz de Osman Akınhay’ı tanıdığımız için projelerimizi ona götürdük. Zaten maddi bir karşılık beklemedik, sözleşmelerimiz de o şekilde, çünkü tiyatro kitaplarından gelir elde edilmiyor. Ama en az satılanın Çıkmaz Sokak olduğunu biliyoruz. Osman Akınhay da İngiltere’ye yerleşti, şu an yayınevi ne durumda bilmiyorum. Kitaplar hala piyasada var. Zaten 1000 adet gibi bir rakam basılmıştı, düşünün kaç yılda tükenmemişler bile. İkinci baskı yapılmamıştır çünkü sözleşmemize göre onun bilgisinin bize geçilmesi lazım. Tiyatro kitaplarının ve hatta oyun kitaplarının bu tür bir durumu var Türkiye’de. O nedenle tam net bilemiyorum. Geçen sene dolar/döviz nedeniyle kağıt fiyatları arttı, yayınevleri farklı politikalar izliyorlar

sanırım. Örneğin benim yazdığım/uyarladığım 5 oyun var, bir kitap olarak basmak istiyorum, ama hangi yayınevinden nasıl basacağımı araştırıyorum. Çok kolay değil.

Gençlere Nasihatlar ve Hasbıhal metinleri çok kısa metinlerdi. O nedenle biz etrafımızdaki bazı arkadaşlarımızın arkadaşlarına transkripsiyon yaptık. Fakat aramızdan bir arkadaşımızı kaybettik, sanırım onun ilişkileriydi o kişiler. Ve şu an kim olduklarını tam bilemiyoruz ve o nedenle onların da emeği olduğu için basamıyoruz. Ama zaten sanırım belki Kadın Eserleri Kütüphanesi vs. gibi yerler basabilir. Şu an onlarla organik bağlarımız var ama onların da mali sıkıntıları var. Ben bu geçen süre içinde Osmanlı Türkçesi öğrendim. Çünkü demin de söylediğim gibi başka kişilerden rica etmek zorunda kalıyorduk. Şu anda okuyabiliyorum ama transkripsiyon yapmak için biraz daha çalışmam şart.