

BATI KANONU HAYAL PERDESİNDE: TİYATROTEM YENİDEN YAZIM VE YENİDEN ÇEVİRİLERİNDE “ABSÜRD”, “TRAGEDYA” VE “KOMEDYA” KAVRAMLARININ DÖNÜŞÜMÜ

Başak ERGİL¹

APA: Ergil, B. (2020). Batı kanonu hayal perdesinde: Tiyatrotem yeniden yazım ve yeniden çevirilerinde “absürd”, “tragedya” ve “komedyası” kavramlarının dönüşümü. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 26-58.

ÖZET

Çeviri, yazınsal ve kültürel ürün ve olguların dolaşımını, yeniden üretimini ve aktarımını sağlayan başlıca taşıyıcılardandır. Ulusal yazınlara, farklı metin türlerine ve yazarlara, hatta kavramlara ilişkin ün ve imaj çeviri yoluyla oluşturulur ve dönüştürülür. Türkiye kültür dizgesi, içinde tiyatromun da olduğu birçok geleneği, akımı ve metin türünü Tanzimat’tan bu yana Batı’dan almış ve kendi gerçekliği içinde işler hale getirmeye çalışmıştır. Uzun bir sözlü ve performatif teatral geleneği olan Türkiye tiyatrosu, Batı’nın yazılı tiyatro geleneğine ilişkin yaklaşım ve kavramların çeviri yoluyla yoğun olarak aktarımına maruz kalması sebebiyle çeviribilim araştırmaları açısından çok geniş araştırma alanları ve konuları sunmaktadır. Bu çalışmada, Batı kanonunun bazı temel dramatik yapıtlarını hem okunmak hem de hayal perdesine yansıtılmak üzere yeniden çeviren ve yazan Tiyatrotem’in yeniden çeviri/yeniden yazım etkinlikleri dolayımında “absürd”, “tragedya” ve “komedyası” kavramlarının dönüşümü ele alınacaktır. Çalışma, William Shakespeare’in tarihsel bir tragedyası olan Richard III, Molière’in klasik bir komedyası olan Tartuffe ve yazınbilim literatüründe pek çok kaynağın ilk Absürd tiyatro örneği olarak kabul ettiği Alfred Jarry’nin Ubu Roi ve Ubu Enchaîné oyunlarını farklı Tiyatrotem yeniden çevirileri ve yeniden yazımları üzerinden incelemeyi; özellikle Âlem Buysa Kral Übü, III. Riçırd Faciası, Tartüf Bey ve Gündüz Niyetine başlıklı oyunlar üzerine yoğunlaşarak söz konusu üç kavramın nasıl bir dönüşüme uğradığını ele almayı hedeflemektedir. Bu çalışma ayrıca, Tiyatrotem yeniden çevirileri ve yeniden yazımlarının bu kavramları dönüştürürken ve yer yer yapısızlaştırırken, alıcı kültürdeki teatral, estetik ve gösterimsel yapıyı da yeni(likçi) tartışmalara, dönüşümlere, yönelimlere ve yapısızlaşmalara taşıdığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Absürd tiyatro çevirisi, Tiyatrotem, yeniden çeviri, yeniden yazım, Batı kanonu çevirileri.

Geliş Tarihi: 17.03.2020

Kabul Tarihi: 01.06.2020

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık (İngilizce) (İstanbul, Türkiye), e-posta: basak.ergil@yeniuyuzyl.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2714-391X

WESTERN CANON ON THE SHADOW SCREEN: THE TRANSFORMATION OF THE CONCEPTS “ABSURD,” “TRAGEDY” AND “COMEDY” IN THE REWRITINGS AND RETRANSLATIONS BY TIYATROTEM

ABSTRACT

Translation is one of the primary transmitters of literary and cultural products and phenomena allowing them to circulate, be reproduced and transferred across time and space. The fame and image pertaining to national literatures, genres and authors as well as even to concepts are formed and transformed by means of translation. Turkish cultural system has transferred many traditions, movements and genres (including those of theatre) from the West ever since the Tanzimat Period, and tried to make them function in their own rights under the very circumstances of the target culture. Turkish theatre, with a long oral and performative theatrical tradition, provides the translation studies scholar with a variety of fields and topics of research as it has been exposed to constant transfer of approaches and concepts of the Western written and literary forms of theatre. This research looks into the transformation of the concepts “absurd,” “tragedy” and “comedy” by means of the retranslation and rewriting practices of Tiyatrotem, who have reproduced some canonical plays of Western culture with the intention of coming up with texts that are both readable and performable on shadow screen. The research centers around a variety of Tiyatrotem’s rewritings and retranslations of Richard III, a historical tragedy by William Shakespeare; Tartuffe, a classical comedy by Molière; and Alfred Jarry’s plays Ubu Roi and Ubu Enchaîné, the first examples of the Theatre of the Absurd as most scholars of literary studies have agreed. The main aim of this research is to focus on four rewritings by Tiyatrotem: Âlem Buysa Kral Übü (a rewriting of Ubu Roi), Gündüz Niyetine (a rewriting of Ubu Enchaîné), III. Riçırd Faciası (a rewriting of Richard III), and Tartüf Bey (a rewriting of Tartuffe). Focusing on these four rewritings of Western canonical plays, the transformation of the definitions of the concepts “absurd,” “tragedy” and “comedy” are sought. The main argument that follows the analysis and evaluation of the above-mentioned works is that Tiyatrotem’s retranslations and rewritings not only transform the definitions of these concepts and sometimes deconstruct them, but they also lead to new and innovative processes of deconstruction, as well as to discussions and tendencies in terms of the theatrical, aesthetic and performative structures and traditions prevailing in the receiving culture.

Key Words: Translation of the Theatre of the Absurd, Tiyatrotem, retranslation, rewriting, translations of the Western canon.

1. Giriş ve kuramsal çerçeve

Çeviri, dünya edebiyatının dolaşımında, edebi imajların oluşturulmasında ve dönüştürülmesinde, kültürel/yazınsal etkileşimlerin devingen kalmasında temel rol oynamaktadır. Bu tür durumlarda çevirmen her bir çeviri etkinliğinde yeni ve o çeviri sürecine özgü bir eyleyicilik görevi üstlenir. Tiyatro çevirisinde ise, bir eyleyen olarak çevirmenin görevi iyice karmaşıklaşır çünkü dramatik metinler okunmak, sahnelenmek, incelenmek gibi çeşitli amaçlara hizmet etmek üzere çevrilir. Ayrıca, çeviri metin sahnelenecekse yeni yorumlama süreçlerine açık olacak, sahneleme ve seyir sürecinin farklı paydaşlarınca, çeşitli teatral, sanatsal, estetik perspektiflerden süzülerek defalarca yorumlanacaktır. Burada, çeviri sürecini etkileyen çeviri normları ve anlayışlarının yanı sıra çeviri metnin okunması ve/veya sahnelenmesi sırasında teatral normlar, gelenekler ve anlayışlar da çeviri ürünü etkileyecek ve çeviri ürün yorumlanarak dönüştürülmeye devam edecektir. Tiyatro çevirisini karmaşık ve devingen kılan bu özellikler çerçevesinde, Batı'nın kanonik dramatik metinlerinin çok kez yeniden çevrilmesi ve yeniden yazımı, dramatik metnin "metinselliği" açısından bir (öz-) sorgulama sürecine girilmesini ve "metin" kavramının yeniden ele alınmasını gerektirmektedir. Yeniden çeviri ve yeniden yazım süreçlerindeki çeşitli ve özgün çeviri pratikleri bu sebeple üzerinde çalışılmaya değerdir. Öte yandan, bu pratiklerin incelenmesi, alıcı kültür olarak Türkiye kültürüne Batı kanonundan aktarılmış birtakım temel kavram ve unsurları da dönüştürdüğünden ayrıca çalışılmaya değerdir. Bu sebeple, çevirinin ve tiyatro çevirisinin edebiyat ve kültür dolaşımında yeri ve yazınsal/kültürel imaj oluşturulmasındaki belirleyici, dönüştürücü gücü tiyatrobilim ve çeviribilim alanlarında yapılmakta olan disiplinlerarası çalışmalar açısından önem taşıyabilecek bir araştırma alanı oluşturmuştur. Aynı zamanda hem yazınsal ve metinsel hem de performatif bir nitelik taşıyan tiyatro metni, çeviri aşamasında da bu çok yönlü ve çok katmanlı yapısı sebebiyle son derece karmaşık bir çeviri sürecini beraberinde getirmektedir. Dramatik metin çevirmeni, yaptığı çevirinin okunmak, incelenmek, sahnelenmek gibi farklı amaçlara hizmet edebileceğini bildiğinden çeviri kararlarını çoklu kriter ve parametreler üzerine oturtmaya çabalar. İngilizceden Türkçeye yapılan tiyatro çevirileri özelinde ise durum biraz daha karmaşık bir hal almaktadır çünkü sözlü ve performatif bir seyir geleneğinden gelen Türkiye tiyatrosu Tanzimat'la birlikte Batı kültürünün yüzlerce yıllık yazılı tiyatro geleneğini çeviri yoluyla birdenbire almaya ve sindirmeye çalışmıştır. Bu anlamda, alıcı kültür olan Türkiye ve Anadolu kültüründeki, bir oranda öykünmecici kalan ve sindirilmeye çalışılan yazılı tiyatro geleneği ile köklü sözlü ve performatif geleneklerin yan yana, iç içe durduğu bir zeminde çeviri etkinlikleri sürmüştür. Dramatik çeviri metninin diğer metin türlerinden farkı, yalnızca okurunun değil sahnelenme sırasında metinle temasa geçen her türlü paydaşın ve sonrasında da seyircilerin yorum süreçlerine açık olması, yani çoklu ve iç içe geçmiş yorum süreçlerine açık durumda olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, çeviri metin teatral, estetik ve gösterimsel geleneklerin yanı sıra seyir geleneklerinin de etkisi altında tüketilecektir. Yazılı ve sözlü geleneklerin iç içe geçmiş olduğu bir

kesişim ve çakışma zemini olan Türkiye tiyatrosunda yapılan çeviriler yukarıdaki sebeplerden ötürü incelenmeye, irdelenmeye ve çok yönlü değerlendirilmeye muhtaçtır. Bu çalışma, bu bilgi ve ön kabuller çerçevesinde, söz konusu kesişme ve çakışmanın son derece çarpıcı ve etkili şekilde görünür olduğu *Tiyatrotem*² yeniden yazım ve yeniden çevirileri bağlamında “tragedya,” “komedy” ve “absürd” kavramlarının dönüşümünü incelemek ve değerlendirmek üzere kaleme alınmaktadır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi tiyatrobilim, çeviribilim ve yazınbilim alanlarından birtakım yaklaşımların ve perspektiflerin kullanıldığı disiplinlerarası bir yapı taşımaktadır. “Tragedya,” “komedy” ve “absürd” kavramlarının çeviri yoluyla dönüşümünün ve yapısızlaştırılmasının incelendiği bu çalışmada André Lefevere’in “yeniden yazımlar yoluyla yazınsal ün oluşturulması ve dolaşımı” kavramı, ya da “kanonlaştırma”ya yaklaşımı dramatik metin çevirisinin ve yeniden yazımının, ulusal ve kültürel bağlamda yazınsal ünün ve imajın hem oluşturulmasında hem de dönüştürülmesinde önemini ortaya koymak üzere kullanılacaktır (1992: 2-3). Yine Lefevere’in bu bağlamda kullandığı “antolojileştirme” (a.g.e.) kavramının önemi üzerinde durulacak ve antolojilerin taşıdığı temsili değer vasıtasıyla birtakım metin türlerine, temalara ve dönemlere ilişkin imajı nasıl dönüştürdüğü tartışılacaktır. Kuramsal çerçeve, yeniden yazımları bir “değer yaratım” süreci olarak gören Lawrence Venuti’nin (2013) görüşleri üzerinden ilerleyecektir. İkinci bölümü Batı kanonunun üç temel dramatik metnini bir araya getirdiği için bir tür antoloji sayılabilecek *Tiyatrotem Oyunları* (2009a) başlıklı kitapta “tragedya,” “komedy” ve “absürd” kavramlarına ilişkin imajın dönüştürülmesi ve yapısızlaştırılması süreci Lefevere’in “antolojileştirme” kavramı ışığında ele alınacaktır. Çalışmanın her aşamasında yeri geldikçe yanmetinler de kullanılacaktır. Özellikle kanonik metinlerin çevirisini incelerken bir çeviri tarihi araştırma aracı olarak yan metinlerin kullanılması Şehnaz Tahir-Gürçağlar’ın (2002) ilgili makalesi ile gerekçelendirilecektir.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde “metin,” “metinsellik” ve “metinlerarasılık” kavramları gerek teatral estetikte “metnin” nasıl ele alınabileceği açısından gerekse çeviri metin-yazar-okur çevirmen ilişkileri açısından tartışılacaktır. Metnin mutlaklığının ve yazarın metin üzerinde koşulsuz, orantısız güç ve hakimiyet sahibi oluşu (daha doğrusu böyle bir hakimiyetin yazara atfedilmesi) düşüncesinin çatladığı ve yerini alımlayanın yorumunun değerliliğine bıraktığı temel metin ve dönüm noktası sayabileceğimiz “Yazarın Ölümü” makalesi (Barthes, 1988) “metin” kavramını yeniden gözden geçirmeye yardımcı olacaktır. Buradan yola çıkılarak, yani “yazarın ölümü” düşüncesinden hareketle, metin üzerinde “çevirmenin görünürlüğü” kavramı ele alınacak (Arrojo, 1995) ve tüm bunlarla bağlantılı olarak “(yanlış) çevirmek” kavramı tartışılacaktır (Koskinen, 1994). Tüm bu tartışmalar çerçevesinde, yapısalcılık sonrası yaklaşımların da etkisiyle “metin” kavramının ve

² *Tiyatrotem* Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş’ın 2000 yılında kurduğu ve hem kendi özgün oyunları ile hem de Batı kanonunun temel dramatik metinlerinden seçtikleri metinlerin uyarlamalarıyla seyirci karşısına çıkmış ve oyun metinleri yayımlamış bir “araştırmacı tiyatro” gurubudur. Metin oluşturma ve sahneleme çalışmaları Batı tiyatro geleneğinin Türkiye tiyatrosundaki kukla ve anlatı gelenekleriyle kaynaştırıldığı örnekler oluşturmuştur.

metinlerarasılığın nasıl yeniden tanımlandığı ele alınacaktır. Bu kavramsal bakış ve çerçeve içinde Tiyatrotem'in yeniden çeviri ve yeniden yazımları ve bu ürünlerdeki "metinsellik" ile "metinlerarasılık" incelenecektir.

Tiyatrotem yeniden yazımlarını ve yeniden çevirilerini "metin" parametresi üzerinden ele aldıktan sonra daha ayrıntılı bir incelemeyle bu ürünlerdeki "absürd," "tragedya," "komedy" kavramlarına yaklaşılabilecek ve bu kavramların ne tür bir dönüşümden geçtiği, Türkiye kültür dizgesi açısından ne tür sonuçlar verdiği, bu diyalektik içinde bir eyleyici olarak çeviren/yeniden yazanın rolü ele alınarak sonuç gözlemleri sunulacaktır.

2. "Yeniden yazım," "yeniden çeviri" ve "antolojileştirme" dolayımında yazınsal ve kültürel imaj oluşturma, dönüştürme, yapısızlaştırma

Giriş bölümünde değinildiği üzere, çeviri, yeniden çeviri ve yeniden yazım, yazınsallığın ve yazının da içinde olduğu her türlü kültürel olgunun mekânsal ve zamansal dolaşımını mümkün kılan etkinliklerdir. Bu dolaşım sırasında yazınsal ve kültürel imajlar, hatta kimlikler oluşturulur, sürdürülür, dönüştürülür, hatta yapısızlaştırılır. Bu devinim içinde çeviri ve yeniden yazımların rolünü dile getiren André Lefevere, çeviriyi de bir "yeniden yazım" etkinliği olarak tanımlamıştır (1992: 9). Lefevere özellikle "yüksek edebiyat"ın "profesyonel olmayan" okura (non-professional reader) ulaşması sürecinde yazınsal metnin kendinden çok, bir tür yeniden yazımın devreye girdiğini, ve yazınsal imajın bu yeniden yazımlar üzerinden kurulduğunu söyler (a.g.e.: 6). Örneğin, kimi zaman bir edebiyatçının metnini okumaz, onun yerine metnin özetini ya da ders kitaplarındaki anlatımını okuyarak metin hakkında izlenim ediniriz. Lefevere'in "yeniden yazım" tanımına çeviri, tarihyazım, antoloji, eleştiri ve editöryal müdahalelerin yanı sıra sinema ve TV adaptasyonları gibi türler de girer (a.g.e.: 9). Yeniden yazım ürünü olan metinler, manipülatif bir etki taşırlar ve birtakım ideoloji ve poetikaların yönlendirmesi, kısıtlaması, belirleyiciliği altında işlerler. Profesyonel olmayan, yani sıradan olan okura metinler (özellikle de yüksek edebiyat metinleri) profesyonel eyleyiciler olan eleştirmenler, öğretmenler, editörler ve çevirmenler üzerinden ulaştığından alıcı yazın dizgesinde metin türlerine, yazarlara ve ulusal yazınlara ilişkin imajı oluşturanlar da aslında özgün metinlerin yazarlarından ziyade bu kişilerdir. Hangi metinlerin çevrilmek üzere seçildiği, yüksek öğrenim kurumlarında, önde gelen yayınevlerinin yayın listelerinde ve diğer kurumsal mecralarda çevirilerinin ne şekilde dizgeye sokulduğu, metnin alıcı kültürde kanonikleş(tiril)mesinin de belirleyicisidir ve büyük oranda hamilik (patronage) ilişkilerince belirlenir (a.g.e.: 22-23).

Benzer bir biçimde, Lawrence Venuti de bir metnin çevrilmesini sağlayan yayınevlerinin ve yeniden çeviri yapan çevirmenlerin birer "değer üreticisi" olarak önemini vurgulamıştır:

Her kültürel pratik gibi çeviri de beraberinde değer yaratımını getirir; farklı durumlara göre bu değerler dilsel ve yazınsal, dini ve politik, ticari ve eğitimsel olabilir. Çeviriyi biricik yapan şey, değer-yaratım sürecinin, belli bir alıcı zeminde yer alan kültürel paydaşlara hitap eder hale getirilmek üzere eksiltelen ve düzenlenen bir kaynak metinde yazılı olanı yorumlama şeklinde gerçekleşmesidir. Çevirmen kaynak metinle katı bir semantik bağdaşıklık kurmayı hedeflediği ve kaynak metnin ortaya çıktığı kültürel zemine ait unsurları çeviri sürecine kattığı zaman bile, çeviri kaynak metnin erek dil ve kültür açısından anlaşılabilirlik taşıyan ve ilgi çekici olan bir biçimde kaleme alındığı bir üründür. Yeniden çeviriler ise özel bir durum arz eder çünkü yarattıkları değerler alıcı kültüre iki açıdan bağlıdır; sadece çevirmenin kaynak metne eklediği alıcı kültür değerleri ile değil, önceki çevirilere yüklenmiş olan değerlerle ortaya çıkan bir bağ da söz konusudur (2013: 96).

Venuti'ye göre bu değer üretimi ya da yaratımı süreci, özellikle erek kültürde kanonik statüsü olan metinler açısından çok daha önemlidir. Bu tür metinler, kanonik olmaları sebebiyle daha geniş ve çeşitli bir alıcı kitlesine seslenirler. Bu durumda, metnin alıcıları kendi değer yargılarına göre metni tüketebilmek isterler; bu ihtiyaca karşılık vermek üzere yeniden çeviri stratejileri geliştirilir ve hatta birbiriyle rekabet içinde olan yeniden çeviriler ortaya çıkar (a.g.e.: 97). Venuti, yeniden çevirilere ilişkin tartışmasında bir eyleyen olarak yeniden çevirenin işlevine ayrıntılı yer verir. Bir yeniden çeviri etkinliği, doğası gereği bir fark yaratmak, "farklı" olmak üzere gerçekleştirilecek olduğundan, yeniden çeviren eyleyici kaynak metne farklı bir değerler bütünü ile yaklaşır ve alıcı kültürde farklı bir alımlama yaratmayı amaçlar:

Yeniden çeviriyi yapan çevirmen, önceki çevirilerin de yeniden çevirinin de içinde barındırdığı, kaynak metne yönelik olan ve birbiriyle rekabet içinde olan yorumlara ilişkin farkındalık taşımanın yanı sıra, yazınsal kanonlar ve egemen söylem stratejileri gibi bu yorumların ardındaki dilsel ve kültürel normlara ilişkin de farkındalık taşır. Yeniden çeviriyi yapan çevirmen, normları ve bu normlara ev sahipliği yapan kurumları sürdürmek, düzenlemek, ortadan kaldırmak amacıyla olabilir (a.g.e.: 100).

Yeniden çevirilerin çok sık rastlandığı yayın türlerinden biri de antolojilerdir. Antolojiler hem temsili değerleri gereği önem taşırlar çünkü yazın dizgesinde ya da kanon içinde metinlerin konumlandırılmasında etkilidirler, hem de belli bir temayı, türü ya da dönemi temsil edecek metinleri belirleyerek imaj oluşturulmasına yararlar. Lefevere, antolojileri de yeniden yazım kategorisine alarak yazınsal ün ve imaj oluşumundaki önemlerini vurgular. Lefevere'e göre, antolojiler okurlarına çift imaj sunarlar:

Eğer bir antolojinin içinde çeviri varsa, o antoloji okurlarına çift imaj sunar. Antolojinin bir bütün olarak sunmak istediği makro-imajın yanı sıra, antolojideki her bir çevirinin ortaya koyduğu mikro-imajlar da vardır (1996: 39).

Lefevere, antolojilerin kanon oluşturmadaki rolünü ve bir yeniden yazım ürünü olarak imaj oluşturucu niteliğini özellikle vurgular (a.g.e.). Yazar, araştırmacıları şunları sorgulamaya çağırarak makalesini bitirir:

Edebiyatı yazarlarınkine karşı yeniden yazarların büyük ve gizli gücü, ve yeniden yazım sürecinde tam olarak ne olduğuna dair araştırma yapmanın büyük gerekliliği, bir metne, edebiyata, metin türüne ilişkin yeniden yazımların ne tür bir imaj sunduğu ve bunun sebepleri (a.g.e: 153-154).

Tüm bu kuramsal tartışmalar ışığında baktığımızda, yeniden yazım ve yeniden çevirilerin, bunların yanı sıra çeviri antolojilerin kanon oluşturmada; kanonu değiştirmede ve dönüştürmede; bir ulus edebiyatına, metin türüne, metine ya da yazara ilişkin imaj oluşturmada son derece güçlü olduğunu söylemek mümkündür. Normlar, gelenekler, beklentiler ve alışkanlıklar bu ürünlerin oluşumunda belirleyici olduğu gibi aynı zamanda bu ürünler tarafından değiştirilebilir ve yapısızlaştırılabilir durumdadırlar. Başka bir deyişle, normlar, kısıtlamalar ve gelenekler ile yeniden yazımlar ve yeniden çeviriler arasında karşılıklı, devingen bir ilişki olduğu söylenebilir.

Bu çalışmanın bütüncesini oluşturan metinlere bu çerçevede göz atacak olursak, Tiyatrotem'in yeniden yazım ve yeniden çevirilerinin de benzer işlev taşıdığını söylemek mümkündür. William Shakespeare, Molière, Alfred Jarry, August Strindberg gibi kanonik oyun yazarlarının dramatik metinlerinin farklı yeniden çeviri ve yeniden yazımlarını Türkiye yazın ve tiyatro dizgesine sunan Tiyatrotem, Batı kanonundan Türkçeye aktarılan ve hem kaynak hem alıcı kültürlerde kanonikliğini koruyan bu metinlerin yeniden dolaşıma girmesini sağlamıştır. Venuti'nin ifade ettiği gibi, bu ürünlere, yeniden yazım ve yeniden çeviri olmalarının beraberinde getirdiği “fark(lılık)lar” üzerinden bakmak ve bu ürünler dolayımında “değer yaratımı”nı sorgulayarak bu farklılıkları değerlendirmek önem taşımaktadır. Yukarıdaki tartışmalar ekseninde bakıldığında, Tiyatrotem'in söz konusu ürünlerinin kanonla hesaplaşma açısından hangi noktada durduğu, gelenekle hesaplaşırken nasıl konumlandığı, kanonik imajın yeniden üretilmesi bakımından ne tür bir etki taşıdığı, metnin ve metin türünün yeniden tanımlanması ve belki de yapısızlaştırılması açısından ne tür sonuçları olduğu ve daha spesifik olarak bakıldığında, “komedy”, “tragedya”, “absürd” kavramlarını ne tür bir değişime tabi tuttuğu soruları önem kazanmaktadır. Bu çalışmanın aşağıdaki bölümlerinde, çeviribilim disiplininin meşru ve gerekli kıldığı bu sorulara tiyatrobilim disiplini cephesinden bakılarak yanıtlar aranacaktır.

Tiyatrotem'in yukarıda anılan metinlere ilişkin yeniden yazım ve yeniden çevirileri aşağıdaki tabloda gösterilmektedir. Bu çalışmada, gerek bütüncenin bir parçası olarak, gerekse bu çalışmanın konusuna ilişkin malzeme toplama aşamasında, yani hem araştırma nesnesi hem de bilgi kaynağı olarak yanmetinler kullanılacaktır. Yanmetinler, önsöz, dipnot, kapak gibi metni çevreleyen unsurları ve fiziken metinden uzakta olup metne ilişkin olan metinleri kapsar. Gerard Genette tarafından yazınbilimde kullanılması öngörülen yanmetinlerin çeviri metinlerde kullanılması konusunu Urpo Kovala gündeme getirmiş, Şehnaz Tahir-Gürçağlar ise yanmetinlerin çeviri tarihi araştırmalarında, özellikle de kanonik metinlerin çevirilerinin incelenerek çeviri tarihi açısından bulgulara ulaşılmasında kullanılmasını önermiştir. (Genette, 1997; Kovala, 1996; Tahir-Gürçağlar, 2002).

Kaynak Metin / Hareket metni ³	Erek metin	Kaynak metin yazarı	Edim: yeniden çeviri / yeniden yazım	Yeniden çeviren / yeniden yazan	Kaynak metin türü	Erek metin kitap başlığı	Yayın yılı	(Yeniden) yazım yılı
<i>Ubu Roi</i>	<i>Kral Übü</i> (Jarry, 2004)	Alfred Jarry	Yeniden çeviri	Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş	Absürd tiyatro	<i>Kral Übü</i>	2004	-
<i>Ubu Roi</i>	<i>Âlem Buysa Kral Übü</i> (Selen vd., 2009c)	Alfred Jarry	Yeniden yazım	Tiyatrotem (Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal)	Absürd tiyatro	<i>Tiyatrotem Oyunları</i>	2009	2004
<i>Ubu Enchaîné</i>	<i>Zincire Vurulmuş Übü</i> (Jarry, 2010)	Alfred Jarry	Yeniden çeviri	Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş	Absürd tiyatro	<i>Zincire Vurulmuş Übü</i>	2010	-
<i>Ubu Enchaîné</i>	<i>Gündüz Niyetine</i> (Selen ve Aktaş, 2014)	Alfred Jarry	Yeniden yazım	Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş	Absürd tiyatro	<i>Tiyatrotem Oyunları - 3</i>	2014	2013

³ Tiyatrotem, yeniden yazdığı oyunları *Tiyatrotem Oyunları* kitabının ikinci bölümünde “Klasik dramatik metinlerden hareketle” üstbaşlığı altında toplamıştır. (Selen vd., 2009b). Yukarıdaki tabloda yeniden çevirilerdeki çıkış metnine “kaynak metin”, yeniden yazımlardaki çıkış metnine ise “hareket metni” olarak düşünülmüştür çünkü Tiyatrotem yeniden yazımlara değinirken “hareketle” ifadesini kullanır. Ancak, tabloda ve incelenen malzemede, kaynak metin ya da “hareket metni” olarak Türkçe olmayan metinler gösterilmiş olmakla birlikte yeniden yazımlarda yeniden çeviri metinlerinin kaynak metin olarak kullanıldığı ve bu anlamda yeniden çevirilerin hem kaynak hem erek metin işlevi gördüğü Tiyatrotem üyelerinin farklı kaynaklardaki yazılarından saptanabilir. Bu durumda, yeniden çevirilerin de bir tür “kaynak metin” olarak görülmesi gerçekçi olacaktır. Konuya ilişkin derinlemesine tartışma, bu yazının dördüncü bölümünde sunulacaktır.

<i>Richard III</i>	<i>III. Riçurd Faciası</i> (Selen vd., 2009d)	William Shakespeare	Yeniden yazım	Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal	(Tarihsel) tragedya	<i>Tiyatrotem</i> <i>Oyunları</i>	2009	2006
<i>Tartuffe</i>	<i>Tartüf</i> (Molière, 2008)	Molière	Yeniden çeviri	Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal	Komedya	Tartüf	2008	-
<i>Tartuffe</i>	<i>Tartüf Bey</i> (Selen vd., 2009e)	Molière	Yeniden yazım	Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal	Komedya	<i>Tiyatrotem</i> <i>Oyunları</i>	2009	2008
Orijinal metin: <i>Fröken Julie</i> (İsveççe) (Ara dilden çeviri: İngilizce çevirisiyle karşılaştırarak Almanca'dan çevirmiştir)	<i>Matmazel Julie</i> (Strindberg 2014)	August Strindberg	Yeniden çeviri	Ayşe Selen	Dram	<i>Tiyatrotem</i> <i>Oyunları 3</i>	2014	-

Orijinal metin: <i>Fröken Julie</i> (İsveççe) (Ara dilden çeviri: İngilizce çevirisiyle karşılaştırarak Almanca'dan çevirmiştir)	<i>Sezonun Kâbusu</i>	August Strindberg	Yeniden yazım	August Strindberg	Dram	<i>Tiyatrotem Oyunları 3</i>	2014	-
--	-----------------------	----------------------	---------------	-------------------	------	----------------------------------	------	---

Tablo 1. Tiyatrotem'in yayımlanmış yeniden çeviri ve yeniden yazımları

Kaynak Metin / Hareket metni	Erek metin	Kaynak metin yazarı	Edim: yeniden çeviri / yeniden yazım	Yeniden çeviren / yeniden yazan	Kaynak metin türü
<i>Ferdinand</i>	<i>Ben Bir Masal Dinledim</i>	Munro Leaf	Yeniden yazım	Tiyatrotem	Çocuk kitabı (Kurgu)
Reşad Ekrem Koçu'nun meddah hikâyeleri	<i>Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler</i>	Reşad Ekrem Koçu	Dil içi yeniden yazım	Tiyatrotem	Tarihsel hikâye

Tablo 2. Tiyatrotem'in yayımlanmamış yeniden yazımları.

Bu tabloları incelemeden önce “yeniden çeviri” ve “yeniden yazım” kavramlarının sorunsallaştırılması ve netleştirilmesi gerekebilir. Yukarıda Lefevere’den yapılan alıntılar aracılığıyla, çeviribilim açısından bakıldığında her çevirinin bir “yeniden yazım” olarak ele alınabileceğine değinilmiştir. Ancak, metinlerin çıkış amaçlarına, yollarına ve sunuluş biçimlerine yakından bakıldığında bu iki kavram arasında, tüm iç içe geçmişliklerine karşın bir ayrım gözetilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Venuti’nin “yeniden çeviri” kavramını ele alışı, bir metnin her yeniden çevirisinin yeni bir değer üretmek, yeni bir alımlama oluşturmak amacıyla yapıldığını ve varoluşu gereği birtakım “fark(lılık)lar üzerinden işlediğini ortaya koyuyordu (Venuti, 2013). Elimizdeki bütüncede ilginç olan bir unsur, Tiyatrotem’in yeniden yazımlarının bu farklılığı çift katmanlı olarak taşımasıdır. *Richard III* yeniden yazımı dışındaki her üç oyunun da Tiyatrotem imzalı yeniden çeviriler olduğu dikkat çekmektedir. Yeniden çevirinin barındırdığı “farklılıkları” taşıyan bu metinlerin varlığına rağmen, aynı çevirmenlerin metnin yeniden yazımına da gerek gördüğü ve farklılık üzerine kurulu bir metin daha türettiği görülmektedir. Burada, Venuti’nin “kasıtlı” olarak tanımladığı çift farklılık yaratım süreci gözlemlenmesi, yeniden çeviren ve yeniden yazan eyleycilerin farklı amaç ve işlevler atfettiği çeviri süreçlerine ve kararlarına imza attıklarını göstermektedir. Çeviribilimde, çevrilecek metne atfedilen işlevin önem taşıdığı ve çeviri kararlarını yönlendirdiği düşüncesini esas alan işlevselci yaklaşımlar da bir metnin farklı amaçlar ve amaçlanan işlevler doğrultusunda yeniden çevrilebileceğini, çevirmenin de kültürlerarası iletişim uzmanı olarak bunu mümkün kılacak nitelikte olması gerektiğini savunur (Vermeer, 2000).

Tiyatrotem’in yeniden yazım ve yeniden çeviri konusundaki sınırlarını ve özgürlük alanlarını belirleyen ve ortaya koyan önsözler ve tanıtım yazıları yazdığını, metinlere atfettikleri farklı işlevleri de bu şekilde ortaya koyduklarını gözlemlemek mümkündür. Bu noktada, buna bir örnek vererek işlev tanımlamalarını somut olarak ortaya koymak açıklayıcı olacaktır. Tiyatrotem üyeleri, *Tartüf* başlıklı yeniden çeviri metinlerinin içinde ve Tiyatrotem’in resmi internet sitesinde, yeniden çevirilerini ayrıntılı olarak gerekçelendirmişlerdir:

Durum böyleyken, yani şimdiye dek gelmiş çeşitli *Tartuffe* çevirileri varken, oyunu neden yeniden çevirdiğimizi açıklamak ve nasıl çevirdiğimizi betimlemek daha önemli görünüyor. Kanımızca, Türkiye’de şimdiye dek yapılmış olan *Tartuffe* çevirileri iki grupta değerlendirilebilir. Birinci grubu “oyun metni” özelliğini daha fazla taşıyan çeviriler, ikinci grubu ise daha “edebi” çeviriler olarak adlandırmak mümkün. Erken döneme ait çevirilerin, Ahmet Vefik Paşa ve Ziya Paşa çevirilerinin oyun özelliği ağır basar. Aynı zamanda bu çeviriler, Molière’in özgün metnine yaklaşan biçimde, kısmen manzumdur. Daha sonraki “edebi” çeviriler ise -Orhan Veli ve Cevdet Perin çevirileri ile yakın tarihte çıkan Mustafa Durak çevirisi- metnin içerdiği anlamı eksiksiz olarak aktarmaya odaklanmış görünmektedir. Ancak bu çeviriler düzyazı biçimindedir. Bizim burada yapmaya çalıştığımız şey, bu iki özelliği kaynaştırarak çevirmek olarak görülebilir. Yani, oynamak üzere çevirdiğimiz için, öncelikle sözlerin oyunda söylendiğinde nasıl duyulacağına ve oyuna nasıl kapı açacağına odaklandık. [...] Bu

çevirinin özgünlüğü, Molière'in Fransızcasında var olan vezin ve kafiye düzeninin Türkçedeki karşılığını sunmayı hedefleyen, tümüyle manzum ilk çeviri olmasıdır. Aslında, “özgün şiiri Türkçe söyleme” olarak adlandırabileceğimiz bu çevirinin, oyunsuluk ile edebilik özelliklerini birleştirmede de büyük olanak sağladığını gözlemledik. [...] Son olarak, çeviri yöntemimizi betimlemek isteriz. Fransızca özgün metindeki beyit yapısını izleyerek, öncelikle her bir beyitin anlamını açtık, sonra da bunu uygun vezin ve kafiye düzeniyle Türkçe söyledik. Öte yandan, şiirin değişik bölümlerinde söylemin - Aristoteles'in terimleriyle ifade etmek gerekirse- “diyalektik” ya da “retorik” özelliklerinden hangisini izlediğine de dikkat ettik. Zaten Fransızca özgün metni oyunsu kılan unsurun, kimi yerlerde atışma, kimi yerlerde de söz yarışırma biçiminde ilerleyişi açıkça görülüyor. Biz bu özellikleri Türkçe'de yaşatmak için uğraştık [...] (Selen vd., 2008: 6).

Venuti'nin ideal olan yeniden çevirilere ilişkin ifade ettiği gibi (2013: 100), yeniden çeviri yapan çevirmenler gerek kendilerinden önce yapılmış olan çevirilerin gerekse tüm bu çevirilerin ardındaki geleneksel unsurların ve normların son derece farkında olarak, bilinçli ve kasıtlı bir yeniden çeviri süreci yönetmişler ve bu çeviri sürecini birtakım “farklılıklar” ortaya koyarak yeni bir değerler bütünü ve alımlama oluşturmak niyetiyle yönlendirmişlerdir. Aynı çevirmenlerin *Tartüf Bey* başlıklı metnin yeniden yazım sürecine ilişkin öz-betimlemeleri ise şöyledir:

Tartüf Bey, Molière'in *Tartuffe* adlı oyunundan hareketle, 5 oyuncu ve bir kukla için yazılarak üretilmiş bir oyun. Tiyatrotem, Oyun Atölyesi ile ortak yapım olarak gerçekleştirdiği *Tartüf Bey*'de, dramatik tiyatronun ve kukla gösteriminin unsurlarını, öykü anlatımı tekniği içine yedirerek oyunlaştırıyor. Oyun, Tiyatrotem'in çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı tiyatro anlayışının yeni bir ürünü. *Tartüf Bey*, Tiyatrotem'in daha önceki tüm oyunlarının izini sürmekle birlikte, dramaturgi ve anlatım yöntemi bakımından, Shakespeare'in oyunundan hareketle 2006'da üretilmiş olan *III. Riçard Faciası* adlı oyunun devamı niteliğinde bir iş olarak görülebilir. Bu kez hareket noktasını klasik bir tragedya değil de klasik bir komediya oluşturuyor. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen ve Çetin Sarıkartal tarafından Fransızca aslından manzum olarak yeniden çevrilen *Tartüf Bey*'de, şehvet ve hırs olguları üzerinde odaklanılarak, Molière'in oyununda var olan sınıfsal ve kültürel eleştiri, iktidarın toplumsal cinsiyetle ilişkisini irdelenecek biçimde dönüştürülüyor [...] (“Tartüf Bey”, t.y., par. 1).

Yeniden yazım ve yeniden çeviri etkinliklerinin eyleyeni olan Tiyatrotem üyelerinin öz-düşünümsellik ve öz-betimleme üzerine kurulu bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, yeniden yazımlarda kaynak metinle ve erek kültürle farklı bir ilişki kurulmakta, erek kültürdeki seyir ve sahneleme gelenekleri ağırlık kazanmakta, tema farklı bir vurguyla işlenirken erek kültürdeki anlatı geleneğine, kukla kullanımına ve geleneksel gösteri/sahneleme yöntemlerine başvurulmaktadır.

Söz konusu yeniden yazımların *Gündüz Niyetine* dışındaki üçünün aynı kitabın bir bölümünü oluşturması ise kitabın ilgili bölümüne antoloji işlevi kazandırmaktadır. *Gündüz Niyetine* (2014a) ise *Sezonun Kâbusu* (2014b) ile birlikte başka bir antolojik kitap olarak karşımıza çıkar.

Shakespeare, Molière ve Jarry'nin oyunlarının yeniden yazımlarına yer verilen *Tiyatrotem Oyunları* başlıklı kitap, önsözünde de belirtildiği üzere iki bölümden oluşmaktadır. Yazarlar bu bölümlenmeyi şu şekilde gerekçelendirmiştir:

Tiyatrotem doğum gününü başlangıç tarihi kabul edip Aralık 2008 sonuna kadar sahnelediği oyunları iki gruba ayırarak yayınlamaya karar verdi. Grup başlıklarını ise:

I- Gösterim metinlerinden hareketle,

II- Klasik dramatik metinlerden hareketle,

olarak saptadı. Bu kararın arkasında, yapılan performansı belgelemek; “Meraklısı”nın bu metinleri izlemesine ve gözünde canlandırmasına yardımcı olmak, oynamayı isteyenlere bir hareket noktası oluşturmak ve oyun metni molarak kullanabilmelerini sağlamak gibi nedenler yatıyor (Selen vd., 2009b).

Tiyatrotem'in söz konusu kitap içinde yeniden yazımları ayrı tutması, ancak hem yeniden yazımlar hem de imzalarını taşıyan diğer metinler için ortak bir amacı dile getirmesi önem taşımaktadır. Kitabın önsözünde, her iki başlık altındaki oyun ve bu oyunların performansla ilişkisi için şu özetlemeye yer verilmektedir:

Tiyatrotem'in, çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı bir tiyatro anlayışına sahip olduğu, bir anlamda tiyatronun tiyatrosunu yapmayı arzulayan, bunu araştıran bir “anlatı tiyatrosu” olduğu söylenebilir (a.g.e.).

Bu açıklamalar ışığında, Venuti'nin yeniden çevirilere ilişkin “bir değerler bütünü yaratma” düşüncesi Tiyatrotem özgün ve yeniden yazım oyunlarında karşımıza çıkıyor. Tiyatrotem, telif ve yeniden yazım oyunlarında, çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini tiyatroya üst bakış ile yaklaşarak ve kimi zaman teatral geleneğin unsurlarını yapısızlaştırarak bir “araştırmacı” “anlatı” tiyatrosu ortaya koyma arayışını açıkça dile getirmiştir. Yazarlar, ayrıca “geleneksel olanın bile ancak dönüşerek yaşayabileceğinin bilinciyle” söz konusu kitabı yayımladıklarını ifade etmiş (a.g.e.: 10), geleneksel teatral ve performatif unsurları dönüştürmek amaçlarını ortaya koymuştur. Bu ve yukarıda anılan diğer ifadeleri incelendiğinde, Tiyatrotem'in geleneklere uzaktan bakan; bir üst bakış, arayış, doğaçlama ve deneysellikle hareket eden; yazım ve yeniden yazımlarında mevcut geleneği dönüştürürken yer yer yapısızlaştıran bir yaklaşımla hareket ettiğini söylemek mümkündür. Konuya ilişkin açıklama ve örnekler bu çalışmanın aşağıdaki bölümlerinde yer almaktadır.

3. Yeniden yazım ve yeniden çeviriler açısından “metin”, “metinsellik”, “metinlerarasılık” ve “çevirmenin görünürlüğü”

Metin-yazar-okur ilişkileri tıpkı yazınbilimi ilgilendirdiği gibi çeviribilimi de doğrudan ilgilendiren bir konudur. Çeviribilimde kültürel paradigma öncesinde erek metin kaynak metnin bir

türevi olmaktan öteye geçemezken, kültürel paradigma ve yapısalcılık-sonrası yaklaşımlar erek metnin kendi şartları içinde ve erek kültürün bir ögesi olarak değerlendirilmesinin yolunu açmıştır. Kaynak metnin mutlak ve değişmez bir anlam taşıdığı ve yazarın metin üzerinde söz sahibi olan tek kişi olması gerektiği düşüncesini reddeden çağdaş çeviri kuramları erek metnin kendi gerçekliği içinde değerlendirilmesinin önemi üzerinde ısrarla durmuştur. Bir süreç olarak çevirinin ve bir ürün olarak erek metnin erek kültürün gerçeklikleri içinde, belli birtakım normlar çerçevesinde oluşturulduğu düşüncesini ortaya koyan Gideon Toury (1995), buyurgan ve normatif olmayan Betimleyici Çeviribilim kuramını ve metodolojisini sunmuştur. Böylelikle, çeviri olguları erek kültür gerçekleri açısından ele alınır olmuştur.

Roland Barthes'ın (1988) "Yazarın Ölümü" başlıklı makalesi, doğrudan çeviribilimle ilgili gözükmese de çeviribilim literatüründe önemli bir tartışmanın tetikleyicisi olmuştur. Yazar'ın, bir "eser" in yegane sahibi olduğu tahtından indirilmesi, metni ise bir "eser" değil "metin" olarak görmek gerekliliğinin dile getirilmesi yazın ve okuma kuramlarını olduğu kadar çeviri kuramını da etkilemiştir. "yazar"ın tahakküm ve boyunduruğundan kurtulan ve "eser"lik vasfından kendini kurtaran "metin", artık okuru ile devingen bir ilişkiye girebilir olur. Yazarın mutlak tahakkümü, yerini metin ile okur arasındaki diyaloga bırakır. Durum böyle olunca, tarih boyunca yazarın bir türevi, kötü (ve asla ona tam olarak yaraşır olamayacak) bir taklidi olan çevirmenin özgürleşmiş metinle gireceği ilişki çeviri kuramcılarınca sorgulanır. Rosemary Arrojo, "Yazarın Ölümü ve Çevirmenin Görünürlüğünün Sınırları" başlıklı makalesinde, "yazarın ölümü" kavramını çeviri ve çevirmen açısından değerlendirir; "metin", "okur", "orijinallik" gibi kavramları çeviri süreci açısından sorgular (1995). Arrojo, orijinal ile çeviri, yazar ile çevirmen, çevirmen ile çeviri okuru arasındaki ilişkilerin eşdeğerlik ve sadakat kavramları üzerinden değil, çevirmenin de görünür bir okur ve yazar olarak algılandığı bir perspektiften değerlendirilmesi gerekliliğini dile getirir (a.g.e.: 30). Arrojo'ya göre, çeviri sürecinde yorum getirmek bir alternatif değil, mutlaklaştırılmış orijinalliği yapı söküme uğratılması gerekliliğidir. Tıpkı çevirmenin bir metni yorumladığı gibi, çeviri okuru da çeviri metni yorumlayacak ve bu yorumlama süreçleri bu şekilde sürecektir. Arrojo, çevirmenin görünürlüğü düşüncesini tartışırken, çevirmenin şeffaf olmasına ilişkin Lawrence Venuti'nin yaptığı "yanılsamacı bir etki" tanımlamasını gündeme getirir. Çevirmenin şeffaflığının ancak bir yanılsama olabileceğini hatırlatır. Çevirmenin görünürlüğünün kaçınılmaz olduğunun ısrarla altını çizer.

Barthes'ın yazın kuramına katkısı olan "eser" ile "metin" ayrımını vurgulayan ve gerek yapısalcılık-sonrası yaklaşımların gerekse yapısöküm anlayışının getirdiği perspektiften çeviri sorununa yaklaşan Kaisa Koskinen ise, yazarın ölümü sonrasında çevirmenin rolünü sorgulayan düşünürlerden biridir (1994: 448). Koskinen, "(yanlış) çeviri" kavramını ele alırken, anlamların çokluğu düşüncesi üzerinden yaklaşır ve metinde gömülü tek ve değişmez bir anlam olmadığını ve bir metinden çıkarılabilecek tüm anlamları karşılayabilecek bir çeviri ediminin zaten mümkün olmadığını

dile getirir (a.g.e.: 451). Bu açıdan bakıldığında her çevirinin “yanlış çeviri” kategorisinde sayılabileceğini ileri sürer. Kaldı ki, “sadakat” kavramının tanımının da zaman, mekân ve ideolojiye bağlı olarak değiştiğini ve tekinsiz bir kavram olduğunu dile getirir. Koskinen de Arrojo gibi tartışmasını “çevirmenin görünürlüğü” kavramına bağlar. Çevirmenin şeffaflık ve sadakat yanılması yaratmaktansa görünürlüğünü açıkça kabul etmesi gerektiğini öne sürer.

Çevirmenin görünürlüğü çeviribilim disiplininde tartışılan temel konulardan biridir. Çevirmenin görünürlüğü düşüncesi, çevirmenin bir birey olarak ve bir yorumlayıcı olarak somut varlığı ön kabulüne dayanır. Bu düşünce, çevirmenin metinle ilişkiye girdiği, öznel bir anlamlandırma süreci sonucunda metni alımladığı düşüncesini ön planda tutar. Çevirmeni şeffaf ve görünmez sayan, durağan ve gizli bir anlamı metinde gömülü kabul eden geleneksel çeviri anlayışının aksine, çevirmenin anlamlandırma sürecinin öznelliğini, metinle girilen ilişkinin devingenliğini kabul eder.

Çevirmenin görünürlüğünü kabul eden çağdaş çeviribilim paradigması, söz konusu görünür çevirmene sadakat ve eşdeğerlik görevleri yüklemek yerine erek kültür ve bağlam içinde metnin yeniden kurgulanması beklentisiyle yaklaşır. Çevirmenin metni erek dilde yazan eyleyici olarak “yazarlık” payesinin teslim edilmesi gerektiğini de gündeme getirir. Yukarıdaki kuramcıların da dile getirdiği üzere, görünür çevirmenden beklenen, sadık ve yitimsiz bir eşdeğerlik ilişkisi kurma amacıyla çeviri kararları vermek olmamalıdır. Aksine, çağdaş çeviri kuramları, genel olarak çeviride, özellikle de yazın çevirisinde ve tiyatro çevirisinde yitimlerin kaçınılmazlığının üzerinde durur. “Yazın Çevirisinde Yitim” (1992) başlıklı yazısında Turgay Kurultay, her çevirinin bir “yitimler yumağı” olduğunu dile getirirken yazınsal metinlerin özelliklerini ve çevrilmelerindeki güçlüğü şu şekilde betimler:

Her türlü metinde bir alımlama sürecinden, metnin bütünselliğinden söz edebiliyoruz. Ama yazınsal metinlerin ayırt edici özelliği bu bütünselliğin tikel, yani bir kerelik bir bütünsellik olmasıdır. Bu yüzden de önceden varsayılmaz, kategorilerle belirlenemez. Bir yazınsal metinde en küçük bir birimin somutlaşmış özelliğinin saptanabilmesi kimi zaman bütün bir alımlama sürecinin sonunda tam olarak gerçekleşebilir. Ve yazınsal metinlerin çevirisinin güçleşmesi de bu gibi durumların sonucudur. Yazınsal metinler için tipik sayılabilecek bir durum, birimlerin gücül olarak taşıdığı çeşitli dilsel düzlemlerin aynı anda çok katmanlı olarak görünür kılınmasıdır. Bunun en klasik ve uç örneği şiirde görülüyor: Bir sözcük hem anlamıyla, hem sesiyle aynı anda önem taşıyabilmektedir (1992: 28).

Kurultay’a göre, yazın çevirisinin en önemli ve güç noktalarından biri yazınsallığın metnin bütünselliği içinde sağlanabilmesidir. Bunun sağlanması için “yitim”in tabulaştırılmasından kaçınmak, yitimin dönüştürücülüğünü esas almak gerekmektedir:

Çeviri süreci tamamlandığında ortaya metin sıfatını hak etmiş bir bütün çıkmalıdır. Bunun ön koşulu da, işleyişini KM'ye bağlamakta değil, yitimlerle kazanılmış bir bütünlükte yatar. (a.g.e.: 29)

Dramatik metinler söz konusu olduğunda, "metin" kavramını tanımlamak iyice güçleşir. Çeviribilimciler on yıllar boyunca dramatik metin çevirisi sürecini "okunabilirlik", "sahnelenebilirlik" kavramları üzerinden tartışmışlardır (Bassnett 1991; Bassnett 1998).

Tiyatro tarihinde metne bakışa da çeviribilimdekine koşut bir seyir hakimdir. Dramatik metnin metinselliği ile sahnenin performatif ve teatral doğası arasında öteden beri var olan gerilim hem tiyatro yazımını hem de tiyatrobilimin metni ele alışını etkilemiştir. Özellikle Modern sonrasında dramatik metinlerde dilin ve "metin" in işlevinin değişmesi, geleneksel teatrallığın dramatik metin temelli yapısını da bozmuştur. Süreyya Karacabey bu durumu, dramatik metinlerdeki "dil," "metin" ve "metinlerarasılık" açısından şöyle değerlendirir:

Tiyatro metinlerindeki eğilimleri, değişimleri niteleyen kolaj, metinlerarasılık, meta-dram ve metinsel teatrallik gibi kavramların her biri diğeriyle iç içe geçerek bir anlam oluşturmaktadır. "Anlamın kaçış noktasını" konu haline getiren bu metinlerin genel görünümü kurmaca ve gerçeklik ilişkisinin değişimi altında daha belirginleşmektedir. Yeni metinleri oluşturan tüm bu araçlar, yöntemler tek bir şeye işaret ederler: Klasik temsil imkansızdır. Klasik temsilin kaybolduğu, bütünlüğünü yitirmiş bir dünyada oyun yazarları, yitenden kalanları göstermektedirler. Metinlerarasılık, gidip geldiği metinler arasında bir bağlantı kurmayınca anlam oluşumunu bir montaja, her durumda da metnin yapısını bir kolaja dönüştürecektir. Bütünlüğün yitişi, anlamın yok oluşu aynı zamanda öznenin deneyimin parçalanmasına, öznenin merkezlesizleşmesine bağlıdır. Meta-dram tekniği temsilin problem haline geldiğini, kurmaca ve gerçekliğin sınırlarının yok olduğunu bildirmektedir. Referans alacağı bir gerçeklik kalmayan kurmaca, "suretlerin asıllarından gerçek oluşu" gibi, giderek karşı-kurmacaya dönüşecektir (a.g.e.: 92).

Tiyatro metninin işlev ve rol değiştirmesi, metinlerarasılığın, metinle sahne ilişkisinin, estetik imkânların yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmış, tiyatro icracılarını bu konularda yeni pratikler arayışına girmek, tiyatrobilimcileri de yeni araştırma biçim ve yöntemlerini benimsemek durumunda bırakmıştır. Karacabey bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Yapısal kırılmaların büyük bir parçalanmaya neden olduğu günümüz tiyatrosunda dram artık tiyatronun "öteki tarafı", metin ise sadece "yabancı bir bedendir." Bütün bu gelişmeler tiyatroyu ve tiyatro metnini ortadan kaldırmamıştır; klasik bir formun zamanaşımına uğradığını belgelemiştir. Tiyatro metinleri çeşitli biçimlerde hala yazılmaktadır ve belki de kalıplarından kurtulduğu için daha özgür bir zeminde (bir zemin var mıdır?) durmaktadır. Bir deneyimin nesnel ölçütlerle sınanarak aktarılmasına inançlarının kalmadığını söyleyen metinler, klasik metinlerden daha zorlayıcıdır. Metinlerdeki radikal değişimlerin sahnedeki değişimlerin sonucu olduğu unutulmamalıdır. Tiyatro metinleri biçimsel olarak, türler arasındaki sınırları yok ederek edebiyata yaklaşırken, paradoksal bir biçimde de edebiyattan uzaklaşacaklardır (a.g.e.: 93).

Anlatının, metnin, metateatrallığın yeniden tanımlanması ve araştırılması gereksinimi karşısında “araştırmacı tiyatro” yapan ve yeni temsil (ya da temsilsizlik) biçimleri arayan bir oluşum olan Tiyatrotem’in bu arayışı yeniden çeviri ve yeniden yazımlar aracılığıyla da yapmış olması disiplinlerarası alanda çalışan araştırmacılara bir veri ve araştırma malzemesi sunmaktadır. Selda Öndül bu durumu şu şekilde ifade eder:

Tiyatrotem oyunlarında “dramatik olan”, gerçek/hakiki/sahici-oyunamak • olmak – anlatmak • alıntılanmak – oynamak • alıntılanmak-göstermek • benzetmek kavram ve edimleri arasındaki uzlaşma ve gerilimlerden doğar. Söz konusu çoklu anlatım olanakları hem tiyatroya ait tartışmaları hem de tiyatro aracılığı ile ontolojik deneyimi oyun alanından yansıtır. Böylece sanatın sonlanmayacak gibi görünen öz-biçim tartışmasına paradigmatik ve sentagmatik çözüm önerileri sunar. Tiyatrotem’in kuramsal manifesto değeri taşıyan her bir sahne projesi aynı zamanda ince bir seyirlik zevk için adeta örneklem oluşturur (2011: 167).

Yeniden çeviren ya da yeniden yazan eyleyicinin kaynak metni yorumlama iradesinin önemli bir örneği Tiyatrotem’in ürünlerindeki metinlerarasılıktır. Tablo 1’de görüleceği gibi Tiyatrotem yayımlanmış yeniden yazımlarının *III. Riçırd Faciası* ve *Ben Bir Masal Dinledim* dışındaki tümü⁴ dillerarası yeniden çeviri olarak da yayımlanmış ve okuruyla buluşmuştur. Bir başka deyişle, bir kaynak metinden, söz gelimi *Ubu Roi*’dan hareketle en az üç ürün ortaya çıkmaktadır: yeniden çeviri, yeniden yazım, sahne performansını da kapsayan gerçekleşmiş sahne metni. Kaynak metinden sonra üretilen bu üç farklı metnin arasında tek yönlü bir akış olduğunu söylemek güçtür. Tiyatrotem metinleri birbirini karşılıklı olarak etkileyen metinlerdir. Ayrıca, bu etkileşim sadece bir oyunun yeniden çeviri ve yeniden yazımları arasında değil farklı yeniden yazımlar arasında da vardır. Bunun yanı sıra, sahnelenmiş metin yine “tamamlanmış” sayılmaz; sahnede sürekli olarak seyircisiyle etkileşim halinde olmayı sürdürecektir. Metnin dönüşümü sırasında sağlanan metateatrallik metni etkileşime iyice açık hale getirir. Beliz Güçbilmez, *III. Richard* ve *Tartuffe* oyunlarının yeniden yazımları bağlamında bu karşılıklı etkileşimi şöyle ifade eder:

Hiç de metateatral numaraları olmayan iki klasik, birden biz onları izlerken tiyatro tarihinin teatral, tiyatroya ve onun sahnesine içkin metinler olarak beliriyor gözümüzün önünde. Öyleyse, bir oyunu sahnelerken metinden sahneye doğru değil de, sahneden metne doğru yürümek demek bu. Burada da artık metin sahnenin izine dönüşüyor, metnin sahnedeki izdüşümünü göstermek yerine. (2011: 181).

Her biri ayrı birer (çoklu) yorum sürecinden oluşan bu ürünlerin (yeniden çeviri, yeniden yazım, sahne metni) farklı amaçlarla üretildiği ve Venuti’nin deyişiyle farklı “değer yaratımı” süreçleri taşıdığı düşünüldüğünde, gerek bu yazının konusu olan “komedy,” “tragedya” ve “absürd” kavramlarının dönüşümüne gerekse erek dizgedeki teatral yapının dönüşümüne farklı açılardan katkı sundukları söylenebilir. Bu süreçte, Tiyatrotem üyelerinin eyleyiciler olarak çeşitli görünürlük

⁴ *Aşk, Ayrılık ve Başka Şeyler* bir dil içi yeniden yazım etkinliği olduğundan bu kategorilere girmemektedir.

düzeylerinde ve biçimlerinde olduğunu söylemek mümkündür. Aşağıdaki bölümlerde işte bu dönüşüm süreçleri ve etkileri ele alınacaktır.

4. Tiyatrotem yeniden yazım ve çevirilerinde “absürd”, “tragedya” ve “komedy” kavramlarının yapısızlaştırılması ve dönüşümü

Tiyatrotem yeniden çevirilerinin bir inceleme malzemesi olarak en büyük avantajlarından biri çevirmenlerin kaleme aldıkları önsözler veya bilgilendirici notlardır. Bu metinler ayrıca, dipnotlarla da zenginleştirilmiştir.

Yeniden yazımlarda ise yanmetin kullanımları çok daha yoğun ve etkindir. Örneğin, *Gündüz Niyetine* ve *Sezonun Kâbusu* oyunlarının yer aldığı (ve bir yeniden yazım antolojisi olarak değerlendirebileceğimiz) kitapta *Gündüz Niyetine* oyununa ilişkin hazırlanmış (ve gösterimlerde seyirciye ulaştırılmış) bir sözlükçe ile *Matmazel Julie* oyununun yeniden çevirisi de yer almaktadır. Tiyatrotem yeniden yazımları, kimi zaman, okurun sahnelemeyi gözünde canlandırmasına yardımcı olacak renkli ya da siyah beyaz fotoğraflarla da zenginleştirilmiştir. Bu durumda, yukarıda belirtildiği üzere, sahne metninin (ve bu metne ilişkin görsellerin) etkileri ve varlığı basılı metin üzerinde de görülebilmektedir. Gerard Genette’in “yan metin” tanımına giren başka bir unsur da metne ilişkin olup metnin organik olarak uzağında bulunan üstmetinlerdir (Genette, 1997). *Tiyatrotem Oyunları 1*’de “Basında Tiyatrotem” (Selen vd., 2009a) başlığı altında eleştiri ve yorum yazılarına yer verilmesi araştırma malzemesini zenginleştirmektedir.

Metinlerin yayınlanmasında yanmetinler açısından zengin olan bu tür bir yayıncılık anlayışının benimsenmesi, okurlara (Tiyatrotem’in deyişiyle “meraklısına”) söz konusu araştırmacı tiyatro anlayışına ilişkin malzeme sağlama ve metinlerin kendi içlerindeki etkileşimi ve bütünlüğü kavrama konusunda imkân sağlamaktadır. Ayrıca, Tiyatrotem oyunlarına ilişkin tanıtıcı videolar da birtakım siteler üzerinden erişime açık olarak sunulmuştur. Oyun afiş ve broşürleri de birer yan metin olarak tüm bu süreci zenginleştirir ve destekler niteliktedir. Tüm bunların yanı sıra Tiyatrotem, resmi internet siteleri aracılığıyla “meraklısını” bilgilendirmeye ve yeniden yazım/çeviri karar mekanizmalarının işleyişini öz-betimlemeler aracılığıyla erişime açmaya devam etmiştir. Ayrıca, yine internet sitesinde erişime sundukları “lafızlar” oyunların her türlü aşamasındaki karar süreçlerine ilişkin çeşitli bilgileri ve prova notlarından kesitleri içermekte, *Tiyatrotem Oyunları 3*’ün önsözünde de bu prova notları kısmi olarak paylaşılmaktadır (Selen vd., 2014c).

Yukarıda sözü edilen önsöz ve diğer bilgilendirici materyale bakıldığında, Tiyatrotem’in yeniden çeviri ve yeniden yazımlarında çıkış noktasının, hareket amacının ve çeviri kararlarının arkasındaki motivasyonun net olarak anlaşılması mümkündür. Bu anlayış, sadece beyanlarından değil, bir icra olarak oyun metinlerinden ve yine bir icra olarak sahne pratiklerinden teyit edilebilir. Ancak,

daha ayrıntılı bir analize geçmeden önce, Tiyatrotem üyelerinin birer eyleyici olarak kendilerini nasıl tanımladıklarına bakmak ve söz konusu yeniden yazım/çeviri sürecindeki konumlanışlarını nasıl adlandırdıklarını araştırmak faydalı olacaktır. Çünkü yeniden çeviri/yazım sürecinde eyleyicilerin sundukları öz-betimleme ve öz-tanımlamalar yapılan çeviri/yazım işinin doğası, mahiyeti konusunda da ipuçları, hatta somut bilgiler verecektir.

Aşağıda verilen Tablo 3, *Ubu Roi*, *Ubu Enchaîné*, *Fröken Julie* ve *Richard III* adlı oyunların Tiyatrotem imzalı yeniden çeviri ve yeniden yazımlarına ilişkin farklı kaynaklarda (metin ve yan metinlerde) oluşturulmuş olan öz-betimleme ve öz-atıfları göstermektedir. Yeterli veri sunduğu için ve çalışmanın dağılmasını önlemek amacıyla tüm oyunlara ilişkin bilgi sunulmasına gerek görülmemiştir. Tabloda dikkatimizi çeken öz-atıflar aşağıdaki bilgileri ortaya koymuştur:

- Yeniden çevirilerde kitap girişinde “Çevirmenin notu” (Jarry, 2004) ya da dipnotlarda ÇN (Jarry, 2010) gibi ibarelere rastlanmakta, Türkiye yazın ve yayıncılık dizgesi içinde çevirmene atıfta bulunmak üzere kullanılan “Türkçesi” ifadesi yer almaktadır.
- Tek çevirmeni olan (Ayşe Selen) ve iki ara dilden yararlanılarak çevirmen *Matmazel Julie* çevirisi için “Almancadan çeviren” ifadesi kullanılmıştır. Bu çevirinin varlığına kitap kapağında yer verilmemesi ve yazarların/çevirmenlerin “Önsöz” bölümünde yapmış oldukları bir açıklama⁵ bu metnin *Sezonun Kâbusu* adlı yeniden yazıma götüren bir ara metin / ön metin olması amacıyla çevrildiğini düşündürmektedir. Ayrıca, kitabın iç ve dış kapağında yeniden çeviriye değinilmemesi ve yeniden çevirinin bu yolla ikincilleştirilmesi kitaba işlevsel olarak bir yeniden yazım antolojisi niteliği katmış sayılabilir.
- Jarry'nin oyunlarının yeniden çevirisindeki önsözlere bakıldığında yazara, yazarın etkilenimlerine, üslubuna ve diline ilişkin bilgi verilmesi ve “Jarry'nin oyun diline uygun düşebilecek Türkçe karşılıklar bulma” (Selen ve Aktaş, 2004: 8) amacına değinilmesi, ayrıca bu çevirilerin erek dizgedeki çeviri geleneğinin neresinde konumlandığının bildirilmesi hem kaynak yazar, metin türü ve metine ilişkin bir imaj oluşturulma çabasını hem de Venuti'nin ifade ettiği üzere, bir değerler bütünü sunulmasını görünür kılmaktadır.

Özetle, yeniden çevirilerin amaçlanan işlevi, yeniden yazımlara götüreceği bir ara/ön metin oluşturmak, Türkiye kültür dizgesinde belli bir yazara (Jarry), metne (*Ubu Roi*, *Ubu Enchaîné*) ve metin türüne (absürd) ilişkin aktarımı ve imaj oluşumunu mümkün kılmaktır.

⁵ “Kafa yorduğumuz bu meseleleri yine klasik bir metin üzerinden tartışmaya açmak istedik. Bu aşamada Matmazel Julie devreye girdi. Bu amaçla oyun metnini Almanca ve İngilizce'sinden karşılaştırmalı olarak yeniden çevirdik ve kitaba dahil ettik” (Selen ve Aktaş, 2014c: 9).

Kaynak Metin / Hareket metni	Erek metin	Basılı materyalde eyleyici rolünün adlandırılması (Kitap)	Sahnelenmiş oyuna ait basılı materyalde eyleyici rolünün adlandırılması / tanımlanması (Afiş/Broşür)	Tanıtım videolarında eyleyici rolünün adlandırılması	Resmi internet sitesinde eyleyici rolünün adlandırılması
<i>Ubu Roi</i>	<i>Kral Übü</i> (Jarry, 2004) Yeniden çeviri.	Kapak: “Türkçesi: Şehsuvar Aktaş- Ayşe Selen” (Jarry, 2004). “Çevirmen Notu” (a.g.e.: 8)	--	--	--
<i>Ubu Roi</i>	<i>Âlem Buysa Kral Übü</i> (Selen vd., 2009c) Yeniden yazım.	- “Tiyatrotem Oyunları” (Selen vd., 2009c: 67) - “Âlem Buysa Kral Übü (Alfred Jarry’nin <i>Kral Übü</i> * oyunundan hareketle)” (a.g.e.) - Dipnot (*): “Jarry, Alfred, Kral Übü, [Ubu Roi], çev: Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen, Mitos Boyut, tiyatro/oyun dizisi 174, Mart 2004. (a.g.e.) - “Yazılış tarihi: 2004” (a.g.e.: 68)	-Çevirenler: Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen Dramaturg: Çetin Sarıkartal -“Oyun/tek perde: Alfred Jarry’nin <i>Kral Übü</i> oyunundan hareketle” (kaynak)	- “Alfred Jarry’nin Ubu Roi adlı oyunundan hareketle”	-“(alfred jarry’nin ‘ubu roi’ adlı oyunundan bir uyarlama) çeviri: Şehsuvar aktaş-ayşe selen dramaturgi: çetin sarıkartal” (Küçük harf kullanılmıştır.)

<i>Ubu Enchaîné</i>	<i>Zincire Vurulmuş Übü</i> (Jarry, 2010). Yeniden çeviri	-“Türkçesi Şehsuvar Aktaş- Ayşe Selen” (Jarry, 2010) - Dipnotlar ÇN imzası taşımaktadır. (a.g.e.: 52)	--	--	--
<i>Ubu Enchaîné</i>	<i>Gündüz Niyetine</i> (Selen ve Aktaş, 2014a). Yeniden yazım.	- “Alfred Jarry’nin <i>Zincire Vurulmuş Übü</i> adlı oyunundan hareketle.” - “Çeviri, dramaturgi, metin düzenleme ve sahne tasarımı: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen.” (Selen ve Aktaş, 2014a).	-“Alfred Jarry’nin <i>Zincire Vurulmuş Übü</i> adlı oyunundan hareketle.” - “Çeviri, dramaturgi, metin düzenleme ve sahne tasarımı: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen.”	- “Gündüz Niyetine / Mutual Dreams (Alfred Jarry “Zincire Vurulmuş Übü”) an adaptation from Ubu Enchaîné by alfred jarry tasarlayan, oynayan ve oynatanlar dramaturgy, design and performers: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen”	-“(Alfred Jarry’nin <i>Zincire Vurulmuş Übü</i> adlı oyunundan hareketle.)” - “çeviri, dramaturgi ve metin düzenleme , sahne tasarımı: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen.”

<p><i>Fröken Julie</i> (İsveççe)</p>	<p><i>Matmazel Julie</i> (Strindberg, 2014). Yeniden çeviri. İç ve dış kapakta yazarın ya da oyunun adına yer verilmemiştir.</p>	<p>-“Almancadan çeviren Ayşe Selen (İngilizce çevirisinden de yararlanılmıştır.)</p>	--	--	--
<p><i>Fröken Julie</i> (İsveççe)</p>	<p><i>Sezonun Kâbusu</i> (Selen ve Aktaş, 2014b). Yeniden yazım.</p>	<p>-“August Strindberg’in <i>Matmazel Julie</i> adlı oyunundan hareketle” (Selen ve Aktaş, 2014b). -“Çeviri, dramaturgi ve metin düzenleme: Tiyatrotem” - “Oyunun ilk oynandığı tarih ve yer: 30.01.2014 – 8.Kat” (a.g.e.: 97).</p>	<p>-“August Strindberg’in <i>Matmazel Julie</i> adlı oyunundan hareketle” -“Çeviri, dramaturgi ve metin düzenleme: Tiyatrotem”</p>	<p>“August Strindberg’in <i>Matmazel Julie</i> adlı oyunundan hareketle”</p>	<p>-“August Strindberg’in <i>Matmazel Julie</i> adlı oyunundan hareketle” -“Çeviri, dramaturgi ve metin düzenleme: Tiyatrotem”</p>

<i>Richard III</i>	<i>III. Riçırd Faciası</i> (Selen vd., 2009d). Yeniden yazım.	- “William Shakespeare’in Kral III. Richard Tragedyası adlı oyunundan hareketle” (Selen v., 2009d: 103) -“Dramaturgi ve metin düzenleme: Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen” (a.g.e.: 104) -“Yazılış tarihi: 2006” (a.g.e.)	-“Dramaturgi ve metin düzenleme: Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen”	(Erişilemedi)	-“Shakespeare’in Kral III. Richard tragedyası adlı oyunundan bir uyarlama yöneten Çetin Sarıkartal dramaturgi ve metin düzenleme Çetin Sarıkartal Şehsuvar Aktaş Ayşe Selen
--------------------	---	---	--	---------------	---

Tablo 3. Tiyatrotem’in *Ubu Roi*, *Ubu Enchaîné*, *Richard III*, *Fröken Julie* yeniden yazım ve yeniden çevirilerinde bir eyleyen olarak çevirmen, yeniden yazan.

Tablo 3'e yeniden yazımlar açısından bakıldığında ise, öz-atıfların iç içe geçtiğini, sınırlarının silikleştiğini ve söz konusu olan edimlere ilişkin söylemin girift bir hal aldığını gözlemlemek mümkündür. Bu durum, yeniden yazım ediminin niteliğine ilişkin son derece bilgi verici bir durumdur. Sözgelimi, *Âlem Buysa Kral Übü* oyununun *Tiyatrotem Oyunları* kitabında yer aldığını ve oyunun künye sayfasında "yazılış tarihi" ifadesinin geçtiğini, yani oyunun bir "yazım" edimi olarak tanımlandığını görüyoruz. Buna karşın, oyun afişinde ve resmi internet sitesinde "çeviren" ve "çeviri" ("*Âlem Buysa Kral Übü*") ifadelerine rastlanmaktadır ("*Âlem Buysa Kral Übü*"). Öz-atıflardaki bu uyumsuzluk, bir tutarsızlıktan çok bir zenginliğin ifadesi olarak düşünülebilir ve yukarıda tartışılmış olan "metin," "metinlerarasılık," "çevirmenin görünürlüğü," "bir yeniden yazım edimi olarak (yeniden) çeviri" kavramlarına geri dönülmesini sağlayabilir. İnternet sitesinde "uyarlama" ifadesinin de geçmesi, Türkiye'deki kültürel dizge ve gelenek içinde "yeniden yazım" ve "uyarlama" gibi kavramların nüanslarının tam olarak oturmamış olması gibi altyapısal sorunlar olduğu gerçektir. Ancak, *Tiyatrotem* metnindeki bu uyumsuzluk araştırmacıya söz konusu işin (uyarlama/yeniden yazım/çeviri) sınırlarının belirlenmesindeki güçlüğü de göstermektedir. *Tiyatrotem*'in yeniden yazım süreci, Arrojo'nun (1995) belirttiği duruma uygun olarak, çevirmenin hem okur hem de yazar olarak devingen, görünür ve inisiyatif sahibi olduğu bir biçimde konumlandığı bir süreç olarak ortaya çıkmıştır. Eyleyicilerin öz-atıflarındaki bu zenginlik, yeniden yazım sürecinin aslında yeniden çeviriyle de bir arada düşünülmesi gereken uzun soluklu bir inşa ve sökme süreci olduğunu düşündürmektedir. Bir başka deyişle, *Ubu Roi* örneğinde görüldüğü üzere, yeniden çeviriler, yazarın ölmemiş olduğu ve Barthes'in (1988) dilini kullanacak olursak, "eser"i "metin"e dönüştürmediği, "eser" kaldığı ve çoklu bir imaj oluşumuna hizmet edilen bir süreçken, yeniden çevirilerle organik ilişkisi olan "yeniden yazım"lar erek dizgedeki bu (ve benzer) imajların ve geleneğin sorgulanmasını, yapı sökümü uğratılmasını, yer yer de yapısızlaştırılarak dönüştürülmesini sağlamaktadır. Yeniden yazım metinlerine ilişkin başta salt tutarsızlıkmiş gibi görünen bu öz-atıflar aslında bu çok katmanlı sürecin yansıması olarak düşünülmelidir. Ayrıca, olan değil, olmayan öz-atıflara bakıldığında, çevirmenlerin metinlerin seçimi, sunuş yazısı, dipnot ekleme, yayıma hazırlama gibi görünmeyen editöryal süreçleri de yönettikleri saptanmıştır.

Bu saptamalar ışığında, Alfred Jarry yeniden çevirilerinin (Jarry 2004; Jarry 2010) kaynak dizge içindeki gelenekteki konumları göz önünde bulundurularak, hatta esas alınarak çevirildiği, çevirmenlerin önsözlerinde de çeviri kararlarında da bu perspektifin yansıdığı görülmektedir. Çevirmenler, *Kral Übü* çevirilerinin başında kaleme aldıkları bilgilendirici metin ve "Çevirmen Notu" bölümünde, Alfred Jarry'nin Batı geleneği içinde Rabelais'den, Mallarmé'den ve Rimbaud'dan etkilenimlerini vurgulamış ve erek dizge geleneği içinde Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol'un Rabelais'den yapmış oldukları çevirinin kılavuzluğunda çeviri edimlerini gerçekleştirdiklerini ifade etmişlerdir (Selen ve Aktaş 2004). Bu durumda, yeniden çevirilerde, Alfred

Jarry'nin Ortaçağ farslarından etkilenen Rabelais'nin bir takipçisi olarak tarihsel ve estetik bir konumlandırma ile resmedildiği, eserlerinin de bu özellikleriyle tanıtıldığı gözlemlenmektedir. Jarry'nin Übü Baba'yı canlandırırken kullandığı “yadırgatıcı belagat”ın Türkçeleştirilmesi amacını güttüklerini bildiren çevirmenler (a.g.e.) bu amaçlarını gerçekleştirmek üzere yaratıcı neolojizmler kullanmışlar ve Türkçenin imkânları içinde zenginleştirici çeviri kararları vermişlerdir. Söz konusu neolojizmler ve argo dil kullanımı aşağıdaki gibidir, metnin bütünlüğünün bozulmaması amacıyla oyunun ilk beş repliği kesintisiz olarak verilmiştir:

Kaynak metin	Erek metin	Argo ve neolojizm kullanımı
(Jarry, 1896: 17)	(Jarry, 2010: 9)	
Père Ubu: Merdre.	Übü Baba: Hassıçtır!	KM: “Merdre.” EM: “Hassıçtır!” (Neolojizm)
Mère Ubu: Oh! Voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou.	Übü Ana: E, bu da çok iyi valla, Übü Baba! Siz pek bi' hırtın tekisiniz!	KM: “[...] vous estes un fort grand voyou.” EM: “Siz pek bi' hırtın tekisiniz!” (Argo)
Père Ubu: Que ne vous assom'je, Mère Ubu!	Übü Baba: Tepelemeyeyim şimdi sizi, Übü Ana!	KM: “Que ne vous assom'je, [...]” EM: “Tepelemeyeyim şimdi sizi.” (Argo)
Mère Ubu: Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assasiner.	Übü Ana: Beni değil, Übü Baba, başka birisini öldürmek gerekiyor.	-
Père Ubu: De par ma chandaille verte, je ne comprends pas.	Übü Baba: Hay yeşil mumunu diktiğime, anlamıyorum.	KM: “De par ma chandaille verte” EM: “: Hay yeşil mumunu diktiğime” (Neolojizm)

Tablo 4. Alfred Jarry'nin *Kral Übü* adlı Tiyatrotem çevirisinde argo ve neolojizm kullanımı.

Çevirmenler, böylesi bir dil kullanımını kaynak metne uygunluk amacıyla tercih ettiklerini bildirmişlerdir.

Zincire Vurulmuş Übü'nün ise metinlerarasılık bağları çok daha kuvvetli ve fazladır. Öncelikle, daha önceden Tiyatrotemce Türkçeye yeniden çevrilmiş olan *Kral Übü*'nün devamı, hatta tersinlemesi niteliğinde olduğundan bir önceki Tiyatrotem çevirisiyle ilişkisi vardır ve yazınsal dizgede onunla yan yana yer alır. Ayrıca, *Gündüz Niyetine* başlıklı yeniden yazımın hareket noktalarından biri olacağından kendisinden doğacak o metinle de ilişkilidir. Kaynak dizgede bir oyun dizisi olarak yayımlanan *Übü* külliyatını çevirmenler çevirmek üzere seçerken aslında editöryal bir karar vermişlerdir, yukarıda değinildiği üzere yeniden yazan/çeviren Tiyatrotem, aynı zamanda metinlerin seçilmesinden çeviri sonrasında yayıma hazırlanmasına ve bir sonraki metnin seçimine kadar uzanan çok uzun-soluklu ve kapsamlı bir sürece imza atmışlardır. Çevirmenin önsözünde hem *Übü* külliyatının farklı dönemlerini hem de Jarry'nin eserinin kaynak dizgedeki konumunu bu kitapta daha ayrıntılı olarak ele alır. Farsın *Übü* külliyatındaki içkinliğine tekrar değinir ve bu külliyatın hem kendi içinde hem de Batı tiyatro geleneğinde taşıdığı öneme değinirler (Selen ve Aktaş, 2010: 7). Çevirmenler, *Übü* külliyatının Batı geleneğindeki önemini ve kendi dönemindeki mevcut geleneği içindeki sorgulayıcı, eleştirel ve meydan okuyucu niteliğini şöyle ifade ederler:

Übü oyunları dizisiyle Jarry, dramatik biçimin gerçekten yenilenmesi konusunda farsı bir can suyu olarak kullanır. Farsın bu biçimde güncellenmesi, yürürlükte olan yanılısamacı tiyatroyu eleştirme olanağını; tiyatroyu yeniden tiyatrolaştırarak, başka deyişle tiyatronun tiyatrosunu yaparak tiyatroya yeni bir soluk kazandırma olanağını sunar. *Übü* oyunları dizisinin bu doğrultuda kaleme alınmış, ama aynı zamanda gösterim metni özelliği de taşıyan bir külliyat olduğunu söylemek yanlış olmaz (a.g.e.)

Çevirmenler, erek dizgeye bu iki metni sunarken aralarındaki metinlerarasılığın da altını çizer ve anlaşılmasına çabalarlar:

Deyim yerindeyse bu beşlemenin üçüncü ayağını oluşturan *Zincire Vurulmuş Übü*, ilk oyun *Kral Übü*'yle yapısal benzerlikler göstermesi bakımından ilgi çekicidir. *Zincire Vurulmuş Übü* sanki ilk oyunun “kontr puanı” gibidir. *Kral Übü*'deki dile ya da eyleme yönelik göstergeler burada tersine çevrilmiştir. Öte yandan, bozuk telaffuz, türetilmiş sözcükler, karnavalesk motifler burada da varlığını sürdürür, döngüyü ters yoldan tamamlayan bir devam oyunu niteliğindedir. Bunun dışında *Zincire Vurulmuş Übü*'de oyun *Kral Übü*'de olduğundan çok daha fazla kendine göndermede, atıfta bulunur ve bunu da *Kral Übü* metni üzerinden yapar. [...] Oyunsuluğun tiyatroya gerçek gücünü nasıl kazandırabileceğine dair bir öneri olarak okunabilir. [...] Böylelikle, aynı zamanda tiranlık, özgürlük, kölelik, soyluluk kavramlarının nasıl iç içe geçtiği, bu yolla bu kavramların içlerinin nasıl farklı doldurulabileceği ve sonuçta nasıl saçma olana indirgenebileceği açıkça görülür (a.g.e.: 8).

Çevirmenler, burada “absürd” ya da “saçma” olanın aslında nasıl politik, ideolojik olduğu, oyunsuluğun aslında nasıl kuvvetli ve estetik açıdan işlevsel bir araç olduğunu vurgulayarak bu metin

türünü sağlam bir zemine oturturlar. *Übü* külliyyatının hem içinde bulunduğu dönemin dizgesini hem de kendini teatralligini üstbakişla görmesi, mevcut temsil estetiğine fars kisvesindeki oyunsulukla meydan okuması ve tüm bunların hem oyun çevirisinde gerçekleştirilip hem de önsözde dillendirilmesi, “saçma” ya da “absürd” olanın Türkiye kültür dizgesinde pek benzeri görülmeyen bir biçimde anlaşılmasına zemin hazırlamıştır.

Tartuffe metninin yeniden çevirisine gelince, çevirmenler yazdıkları önsözde, erek kültürde Tanzimat’tan bu yana *Tartuffe* çevirileri tarihini analiz eder ve erek dizgedeki geleneği “oyun metni” ve “edebi metin” olarak kabaca ikiye ayırırlar (Selen vd., 2017: 5). Kendi metinlerinin ise “Molière’in Fransızcasında var olan vezin ve kafîye düzeninin Türkçedeki karşılığını sunmayı hedefleyen, tümüyle manzum ilk çeviri olması” açısından ve kendilerini önceleyen her iki yaklaşımı da yani “oyun metni” oluşu ve “edebiliği” kaynaştırmak istemeleri açısından dizgedeki özgün konumunu netleştirirler. Çevirmenler hem çeviri anlayışlarını hem de çeviri yöntemlerini betimler ve tıpkı Jarry’nin oyunlarındaki gibi Molière oyunlarının da ideolojik boyutunun altını çizerler.

“Komedy,” “tragedya” ve “absürd” başlıklarına girmediği için *Matmazel Julie* ve *Sezonun Kâbusu* oyunlarını bu tartışmaya dahil etmek gerekmemektedir. Böylece, Tiyatrotem’in yeniden çevirilerine bakıldığında “komedy” ve “absürd” ya da “saçma” kavramlarının, yeniden çeviriler aracılığıyla kaynak ve erek dizgelerdeki konumları tarihsel olarak incelenerek, kendi içlerindeki ve kendilerinden olmayan metinlerle aralarındaki metinlerarasılık ilişkileri incelenerek, ideolojik yönleri ve gösterim geleneğindeki önemleri kaynak ve erek açılarından vurgulanarak, yazınsal ve performatif yönleri irdelenerek Tiyatrotem çevirmenlerince aktarıldığı görülmektedir.

Yeniden yazımların ise aslında yine eserlerdeki belli temel özelliklerin gözetilerek, ama erek dizgenin seyir ve gösterim gelenekleri ile harmanlanarak kaleme alındığı söylenebilir. Yapısı gereği dönüştürücü olan oyunları seçmiş olan editör/çevirmenler bu metinlerin yeniden yazımlarını ve sahnelenmelerini de bu dönüştürücülük ekseninden ayrılmadan yaparlar.

Tiyatrotem’in *Übü* yeniden yazımları, yani *Âlem Buysa Kral Übü* ve *Gündüz Niyetine*, kukla, anlatı ve tekerleme gelenekleri kullanılarak ve doğaçlamaya dayalı bir dramaturjik anlayışla ortaya çıkmıştır. Tıpkı yeniden çevirilerin, tür ister absürd ister komedy olsun, tarihsel bir bakışla algılanması gibi yeniden yazımlar da son derece ideolojik ve tarihsel bir açıdan ele alınmaktadır. Yani, Tiyatrotem bu metin türlerinin tarihsel ve ideolojik yanlarını hem çevirmen önsözlerinde dile getirmiş hem de çeviri kararlarında göstermiştir. *Gündüz Niyetine*’nin önsözünde Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş, bu iki oyunun metinlerarasılığını ve bu oyunları sahneleme kararlarında ve yöntemlerinde esas aldıkları tarihsel, ideolojik bakışı şöyle dile getirirler:

Tiyatrotem’in sahnelediği *Gündüz Niyetine*’nin çıkış noktasında *Übü*’nün hikâyesini devam ettirmek arzusu yatıyordu. *Âlem Buysa Kral Übü*’yü 2004’te sahnelemiştik; iktidara gelmek için elinden geleni

ardına koymayan, iktidara geçtikten sonra da hızla zalim bir tirana dönüşen Übü'nün hikâyesini anlatan oyun, dönemin politik koşulları içersinde günceldi. Aradan dokuz yıl geçtikten sonra köle olmaya karar veren, köle olduktan sonra bile acımasızlığı, zalimliği, vicdansızlığı ile nam salan aynı Übü'nün hikâyesini devam ettirmek yine güncel bir mesele olarak çıktı karşımıza (a.g.e.: 7).

Übü külliyatının hem kaynak dizgede yazıldığı çağ ile hem de erek dizgede çevrilip yayımlandığı ve sahnelendiği çağ ile ideolojik, estetik ve kültürel açıdan ilişkilendirilmiş olması, çevirinin kendini kuşatan bağlamdan kopuk bir edim olmaması ve bunun açıkça dillendirilmesi birçok açıdan önem taşımaktadır. Bu durum, Venuti'nin yeniden çeviri yoluyla değer yaratımı düşüncesi açısından ya da Lefevere'in yeniden yazım yoluyla edebi ün yaratılması düşüncesi açısından değerlendirilebilir.

Tiyatrotem'in Batı metinlerinden hareketle yaptıkları yeniden yazımları sahnelemelerinde erek dizgenin gösterim sanatları geleneklerini araçsallaştırması sonucunda, yalnızca kaynak metne, yazara ve metin türüne değil erek kültürde mevcut olan değerlere ve geleneğe yönelik de bir sorunsallaştırma, meydan okuma ve dönüştürme kaçınılmaz olmuştur. Tiyatrotem'in tüm bu dönüştürme sürecinde kullandığı en önemli araçlardan biri parodidir. Parodi, zaten yapısı itibarıyla tersine çevirme, yapıyı sökmek mekanizması üzerinden işlediğinden bu sorgulama ve yapıyı kırma işlevini kolaylıkla yerine getirir. Bu parodi metinsel bir parodi olmasının yanı sıra, teatral, metateatral, ya da yukarıda açıklandığı üzere, metinlerarasılık bakımından da eklenmiş olabilir. Yeniden çeviriler kendi aralarında birbirinin parodisi olabildiği gibi, yeniden yazımlarla yeniden çeviriler arasında da parodik bir ilişki görülür.

Her iki geleneğin de yapısızlaştırılması örneği oyun kişilerinden bile kolaylıkla gözlemlenebilir. Örneğin, Bilge Gültürk, Tiyatrotem oyunlarında anlatıcı kullanımını erek ve kaynak kültür değerleri ve gelenekleri açısından şu şekilde değerlendirir:

Tiyatrotem oyunlarının en belirgin özelliklerinden biri, ilişkileri Kavuklu ve Pişekar ya da Karagöz ve Hacivat'ı andıran iki anlatıcı/oyuncudur. Oysa bir başka cepheden bakıldığında, bu oyunlardaki ikili, Batı tiyatrosu geleneğinin soytarı ikilisinden de belirgin izler taşır. Biri daha dikkatli, diğeri daha sarsak, biri daha ciddi, diğeri daha oyuna hevesli iki oyuncu/oyuncu/anlatıcı Batı tiyatrosunun kırmızı burunlu palyaçosuyla beyaz palyaçosunu rahatça çağrıştırebilir. Oysa Tiyatrotem oyunlarında ortaya çıkan, ne geleneksel Türk tiyatrosunun Kavuklu ve Pişekar'ı, ne de Batı tiyatrosunun palyaçosudur. Ortaya çıkan, geleneklerin birbiriyle, günümüz sanatıyla ve Tiyatrotem aklıyla çarpıştırılması sonucu doğan başka bir şeydir artık: hem çok tanıdık, hem çok yabancı; hem çok çekici, hem yadırgatıcı (2011: 197).

Geleneklerin kaynaştırılması ya da çakıştırılması konusu, öz-betimlemelerinde Tiyatrotem'in de dile getirdiği bir noktadır. Ancak ekip, gelenekleri araçsallaştırırken gerek kaynak gerek erek dizgeye ait unsurları dönüştürerek işlevselleştirirler. Buna bir örnek, *III. Riçird Faciası* ve *Tartüf Bey* oyunlarındaki Brechtien yaklaşımlarıdır:

Öncelikle belirtmeliyiz ki, söz konusu iki oyunun [*III. Riçırd Faciası* ve *Tartüf Bey*] anlatım dili ve dramaturjisi, çağdaş oyunların gerçekçi yaklaşımından ziyade Brecht'in tiyatrosundan ilham almaktadır. Ancak, bu iki oyunda Brecht tiyatrosunda gözlemlediğimiz yadırgatma etkisi yerine, eleştirel bir uzak açığı, izşeyiciyi gösterimden soğutmadan elde etmeye yönelik bir yöntem denedik. Bu yöntemle Brecht tiyatrosundan biçimsel bakımdan uzaklaşmakla birlikte, onun politik projesine ve tiyatral tavrına, günümüz koşullarına uyararak sahip çıkmaya çalıştık (Selen vd., 2009b: 9).

III. Riçırd Faciası, Brechtien yaklaşıma mesafeli durduğu gibi klasik anlamda “tragedya”ya da mesafeli durur. *III. Riçırd Faciası*'nın yönetmeni Çetin Sarıkartal, bu oyunda kurulan *hamartia*-trajik son ilişkisini şu şekilde açıklar:

Bilindiği gibi, trajedi kavramının kendisi olayların kaçınılmaz örgüsüne olduğu kadar *hamartia*'ya da dayanır. Oysa, Richard trajik sona kendi *hamartia*'sından ötürü gitmiyor, sanki *hamartia*'sı yok gibi, ama çevresindekilerin *hamartia*'larını bulup çıkarıp onları yönetme arzusundan ötürü gidiyor (2011: 193).

Geleneksel ve çağdaşın, erek ve kaynak geleneklerin, gerek tragedya gerek komedyayı dönüştürmek için kullanılması bu iki türü yeniden yazımlarda kesiştiren bir özelliktir.

III. Riçırd Faciası'nda (2006) geleneksel ve çağdaş gösterim unsurları, Shakespeare'in trajik oyununu alıntılıyarak dönüştürmek üzere kullanılır; aynı uygulama Molière'in *Tartuffe* adlı oyunundan yola çıkılarak kotarılan *Tartüf Bey* (2007) için de geçerlidir. (Selen vd., 2009b: 8).

Her iki oyunda da kullanılan bir teknik “klasik dramatik yapının bir öykü anlatımı çerçevesi içine yerleştirilerek yeniden yapılandırılmış olmasıdır” (a.g.e.: 9). Bu oyunlarda, çerçeve öykü ile alıntılanan klasik dramatik metin ilişkisini kurmak üzere dramatik metnin rolleri kukla ve cinlere oynattırılır. Gerek kukla ve cinlerin kullanımıyla, gerek olay örgüsüne getirilen farklı yorumlarla, gerek tekerleme ve atışmaya dayalı son derece yaratıcı ve keskin dil kullanımlarıyla Tiyatrotem yeniden yazımları parodi ve yapısızlaştırma işlevini yerine getirir. Gültürk bu durumu şöyle özetler:

Âlem Buysa Kral Übü, grotesk imgeler, yüksek sanat kabul edilen biçimlerin hem dil, hem yapı bakımından parodisi, düzen ve normun reddi gibi karnavalesk unsurlar üzerine inşa edilmiş bir metnin yorumudur. Parodi, öyküden başlar. [...] *Kral Übü*, kahramanının özellikleri, dili ve içeriği ile tragedyaaların sanki karikatürüdür. Übü Baba bir trajik kahramanın tersineson derece korkak, canı tatlı, boğazına ve uçkuruna düşkün, beceriksiz ve iradesiz biridir. Zalimliği ve hainliği öyle düşüncesizdir ki, artık korkunç değil, absürd ve komiktir. Bu anti-kahramanın en önemli konular hakkında en saçma şeyleri söylerken, en saçmak onular hakkında büyük bir ciddiyetle uzun uzun konuşması, [...] büyümüş gibi görünen fakat hiç bir gerçek anlam içermeyen sözleri, tragedyalara ait biçim ve içerik özelliklerini yerle bir eder (2011: 201).

Özetle, Tiyatrotem yeniden çevirileri, erek dizgede çeviri ve kültür geleneğinin içinde özgün ve tarihselleştirilmiş, metinlerarasılık açısından çok güçlü olan ve bu gücü dile getirilmiş birtakım çevirilerle “absürd” ve “komedy” türlerinin yazınsal ve kültürel imajının oluşumuna katkı sağlamıştır. Yeniden yazımlar yoluyla ise, yine tarihsel ve sınıfsal bakış açısını elden bırakmadan (ve bu bakışı hem bilgilendirici metinlerle hem de yeniden yazım ve sahne metinleriyle dramatik yapıya ekleyerek), kanonik olanı, yerleşik olanı sorgulayıcı, performatif, devingen metinler ortaya çıkarmıştır. Tiyatrotem “absürd”, “tragedya” ve “komedy” kavramlarını yeniden çeviriler yoluyla dizgeleştirir; ayrıca, açıklamalarla hem kaynak hem de erek dizgede sağlam bir biçimde konumlandırır. Yeniden yazımlar yoluyla ise söz konusu dizgeleri ve gelenekleri çakıştırarak sorunsallaştırır ve böylelikle yeni araştırmaların, sorgulamaların, hesaplaşmaların yolunu açar. Yeniden çeviriler, yeniden yazımlar ve gerçekleşmiş somut sahne metni birbirleriyle metinlerarasılık taşıyarak hem önemli bir bütüncü oluşturmuş, hem de gönderimsellik ve öz-gönderimsellik üzerinden birbirini yapısızlaştırmıştır. Metinlerin hem birbiriyle hem de seyirciyle ve her iki gelenekle çift yönlü ve sürekli devinen bir etkileşim halinde olması ve yapısızlaştırıcı/dönüştürücü niteliği Tiyatrotem yeniden çeviri ve yazımlarını Türkiye tiyatrosunun kendiyile ve Batı tiyatrosuyla hesaplaşması sürecinde son derece belirleyici ve hayati bir noktaya koymaktadır.

5. Sonuç gözlemleri: “Absürd”, “tragedya” ve “komedy” kavramlarının dönüşümünün alıcı kültürdeki teatral, gösterimsel ve estetik yapı açısından değerlendirmesi

Çalışmanın başında belirtildiği üzere, çeviri, dünya edebiyatının dolaşımında, edebi imajların oluşturulmasında ve dönüştürülmesinde, kültürel/yazınsal etkileşimlerin devingen kalmasında temel rol oynamaktadır. Tiyatrotem yeniden çeviri ve yeniden yazımları da yukarıda çok yönlü olarak anlatılmaya çalışıldığı gibi, Batı tiyatrosunun klasik metinleri üzerinden hem Batı kanonuna ilişkin imajın oluşturulması hem de sorgulanması ve dönüştürülmesi işlevini görmeleri açısından son derece önemlidir.

Tiyatrotem’in yeniden yazım çalışmalarını, adı konmamakla birlikte, işlevsel olarak antoloji formatında yayınlaması da ayrı bir önem taşımaktadır. Yeniden yazım antolojileri, şu an hem yayın dünyasında hem de akademik alanda son derece önem taşımaya başlayan unsurlar haline gelmektedir. Bunun sebebi, antoloji metinlerinin, Lefevere’in de ifade ettiği gibi, hem tek tek hem de bir arada mikro-imaj ve makro-imaj oluşturmalarıdır (1996: 39).

Kanonik olanın, kabul görmüş geleneklerin, mevcut tanım ve imajların gözden geçirilmesi konusunda talepkar olan ve geleneğin durağanlaşmaması, dönüşerek sürmesi için çözümler arayan araştırmacı tiyatro anlayışıyla Tiyatrotem, tiyatro dizgesi ve geleneklerine hem uzaktan hem de en içerden bakabilmek için okuruna ve seyircisine şans tanımaktadır; gelenek ile ilişkisi yaklaşip

uzaklaşma, tersinleme ve yeniden üretme üzerinden bir devingenlik içinde sürer. Göktürk, Tiyatrotem'in dönüştürücülüğü ile gelenek arasındaki ilişkiyi şöyle dile getirir:

Üstelik tüm Tiyatrotem oyunlarında, ister bariz biçimde ister gizlice olsun, bir geleneğin, kabul görmüş bir anlayışın, klasikleşme mertebesine erişmiş bir materyalin saygıyla kucaklanıp, yepyeni bir şeye dönüştürülmek üzere yıkılmasına özellikle özen gösterilir (Göktürk, 2011: 205).

Tiyatrotem, yukarıda anlatılan tüm nitelikleriyle, erek dizgede yeni bir teatral ve estetik anlayış oluşturmuş ve yeni estetik yaklaşımların, bozulmak üzere, bulunması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Tiyatrotem'in akademik ve performatif alanlarda hem araştıran hem de disiplinlerarası araştırmaların nesnesi olabilecek nitelik taşıyan bir yapı olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Arrojo, R. (1995). The Death of the Author and the Limits of Translator's Visibility. Marry Snell-Hornby, Z. Jettmarova, K. Kaindl (Ed.) içinde (s.21-32). Amsterdam: John Benjamins.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(1), 99-11.
- Bassnett, S. (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* içinde (s. 90-108). Clevedon: Multilingual Matters.
- Barthes, R. (1988). The Death of the Author. David Lodge (Ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader* içinde. Londra ve New York: Longman.
- Çelik, S. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler Dramatic Texts in Postmodern Period. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15(15). DOI: 10.1501/TAD_0000000015
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Güçbilmez, B. (2011). Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kukla İlişkisi Üzerine Kaba-Taslak. *Mimesis*, 18, 179-184.
- Gültürk, B. (2011). Tiyatrotem Oyunlarında Karnavalesk. *Mimesis*, 18, 197-206.
- Jarry, A. (1896). *Ubu Roi*. Paris: Edition de Mercure de France.
- Jarry, A. (2004). *Kral Übü Şehsuvar Aktaş*, Ayşe Selen(Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Jarry, A. (2010). *Zincire Vurulmuş Übü*. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Koskinen, K. (1994). (Mis)translating the Untranslatable: The Impact of Deconstruction and Post-structuralism on Translation Theory. *Meta*, 39 (3), 446-452. <https://doi.org/10.7202/003344ar>

- Kovala, U. (1996). Translations, Paratextual Mediation and Ideological Closure. *Target: International Journal of Translation Studies*, 8(1), 119-147.
- Kurultay, T. (1992). Yazın Çevirisinde Yitim. *Varlık*, 28-29.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londra ve New York: Routledge.
- Lefevere, A. (1996). Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States. *Translation, Power, Subversion* içinde (ed. Román Álvarez Rodríguez; M Carmen África Vidal) (s. 138-155), Clevedon: Multilingual Matters.
- Molière (2008). *Tartüf*. Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Öndül, S. (2011). Hakiki Gala'da "Dramatik Olan"ın Zihin Ekranına Düşürdükleri. *Mimesis*, 18, 167-172.
- Sarıkartal, Ç. (2011). Tiyatrotem Oyunlarına Dramaturji ve Reji Yapmak. *Mimesis*, 18, 189-196.
- Selen, A., & Aktaş, Ş. (2004). Çevirmenin Notu. *Kral Übü* içinde (s. 8). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen A., & Aktaş Ş. (2010). Jarry ve Übü. *Kral Übü'nün* içinde (s. 5-7). İstanbul: Mitos Boyut
- Selen, A., & Aktaş Ş. (2014a). Gündüz Niyetine. *Tiyatrotem Oyunları 3* içinde (s. 13-46). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş Ş. (2014b). Sezonun Kâbusu. *Tiyatrotem Oyunları 3* içinde (s. 97-134). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş Ş. (2014c). Önsöz. *Tiyatrotem Oyunları 3* içinde (s. 5-12). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen A., & Aktaş Ş., Sarıkartal, Ç. (2008). Önsöz. *Tartüf* içinde (s. 5-6). İstanbul: Mitos, Boyut.
- Selen, A., & Aktaş, Ş., Sarıkartal, Ç. (2009a). *Tiyatrotem Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş, Ş., Sarıkartal, Ç. (2009b). Önsöz. *Tiyatrotem Oyunları* içinde (s. 5-10). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş, Ş., Sarıkartal, Ç. (2009c). Âlem Buysa Kral Übü. *Tiyatrotem Oyunları* içinde (s. 67-102). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş, Ş., Sarıkartal, Ç. (2009d). III. Riçird Faciası. *Tiyatrotem Oyunları* içinde, (s. 103-158). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş, Ş., Sarıkartal, Ç. (2009e). Tartüf Bey. *Tiyatrotem Oyunları* içinde, (s. 159-220). İstanbul: Mitos Boyut.
- Selen, A., & Aktaş, Ş., Sarıkartal, Ç. (2017). Önsöz. *Tartüf* içinde (s. 5-6). İstanbul: Mitos Boyut.

Strindberg, A. (2014). Matmazel Julie. Ayşe Selen (Çev.) *Tiyatro Tem Oyunları 3* içinde (s. 47-96). İstanbul: Mitos Boyut.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2002). What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research. Theo Hermans (Ed.). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies 2: Historical and Ideological Issues* içinde (s. 44-60). Manchester: St Jerome Publishing.

Tartuf Bey (t.y.) Erişim adresi: <http://www.tiyatrotem.com/tartuf-bey/>

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything*. Londra ve New York: Routledge.

Vermeer, H. (2000). Skopos and Commission in Translational Action. Lawrence Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* içinde (s. 227-238). Londra ve New York: Routledge.