

83. İlk epik Türk tiyatro oyunu *Keşanlı Ali Destanı*'nın kültürlerarası yer değiştirme hareketi üzerine bir inceleme

Gökçe Mine OLGUN¹

Nezir TEMUR²

APA: Olgun, G. M. & Temur, N. (2022). İlk epik Türk tiyatro oyunu *Keşanlı Ali Destanı*'nın kültürlerarası yer değiştirme hareketi üzerine bir inceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (30), 1272-1303. DOI: 10.29000/rumelide.1192528.

Öz

Bu çalışma, Haldun Taner'in ilk epik Türk tiyatro oyunu olarak kabul edilen *Keşanlı Ali Destanı* (1964) adlı eserini ve eserin *The Ballad of Ali of Keshan* (1967/1976) başlığını taşıyan İngilizce çevirisini kültürlerarası aktarım ve çeviri süreçleri bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. İlk kez 1964 yılında sahnelenen oyun, geleneksel seyirlik oyunlarına kattığı yenilikçi nitelikle Türk kültür dizgesinde bir tiyatro olayıdır. Eser, Brechtçi epik tiyatro ile kurduğu ilişkinin bir sonucu olarak kültürlerarası bir karşılaşmanın ürünü ve farklı dizgelerin birleşimi olarak nitelendirilmektedir. Oyun ayrıca dilden dile çevrilerek dünyanın birçok ülkesinde sahnelenmiş, dolayısıyla bir kez daha çok yönlü bir kültürlerarası hareketin konusu olmuştur. Çalışmada öncelikle eserin konu olduğu yer değiştirme hareketi üzerinde durulmaktadır. *Keşanlı Ali Destanı*'nın çoğuldizgedeki konumunu tartışmak üzere Itamar Even-Zohar'ın *Çoğuldizge Kuramı*'na ve *kültür repertuarı* kavramına başvurulmaktadır. Eser ardından, epik tiyatro türünün Türk kültür dizgesindeki ilk örneği olması dolayısıyla göstergelerarası çeviri bağlamında ele alınmaktadır. Bunun sebebi, oyunun teatral gösterge dizgeleri arasında geçen bir dönüştürme [*transmutation*] işlemi sonucunda inşa edilmiş olmasıdır. Çalışmanın bir sonraki aşamasında, eserin farklı dillere çeviri macerası ve Nüvit Özdoğru tarafından yapılmış olan İngilizce çevirisi, erek metne eklenmiş olan Çevirmenin Notu kapsamında irdelenmektedir. Theo Hermans'ın *çeviri anlatıda Çevirmen'in Sesi* kavramının bir temsili olarak ele alınan bu yan metin kapsamında yapılan betimleyici çalışma, epik tiyatronun unsurlarını Türk kültür dizgesinin imkânlarıyla yorumlayarak bünyesine katan oyunun, ardından dillerarası çeviri yoluyla bu kez farklı bir kültürde konumlanarak geçirdiği dönüşümü Çevirmen'in Sesi'nin sunduğu bildiriler dâhilinde açığa çıkarmaktadır. Bu çok aşamalı inceleme sonucunda, *Keşanlı Ali Destanı*'nın kültürlerarası yer değiştirme hareketi ve çok yönlü çeviri macerası gözler önüne serilmektedir.

Anahtar kelimeler: Tiyatro çevirisi, çoğuldizge kuramı, kültür repertuarı, göstergelerarası çeviri, çevirmen'in sesi

The study of the first epic Turkish theater play titled *Keşanlı Ali Destanı* in the context of cultural displacement

Abstract

This study aims to deal with *Keşanlı Ali Destanı* (1964) by Haldun Taner which is considered as the first epic Turkish theater play and its English translation titled *The Ballad of Ali of Keshan*

¹ Dr. Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Fransızca Mütercim Tercümanlık ABD (Ankara, Türkiye), gokce.olgun@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5714-4118. [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 22.07.2022-kabul tarihi: 20.10.2022; DOI: 10.29000/rumelide.1192528]

² Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi ABD (Ankara, Türkiye), ntemur@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5714-4118.

(1967/1976) in the context of transcultural transfer and translation processes. The play is a theater phenomenon in the Turkish cultural system adding to traditional genres an innovative quality. The play is described as the product of an intercultural encounter and the combination of different semiotic systems as a result of its relationship with the Brechtian epic theatre. It was also translated to several languages and staged in many countries around the world, thus once again becoming the subject of a multi-faceted transcultural movement. The study primarily focuses on the transcultural movement of displacement in the context of cultural transfer. Itamar Even-Zohar's *polysystem* theory and concept of *cultural repertoire* are considered as the theoretical account of the discussion on the position of the play in the Turkish polysystem. Secondly, the play is handled in the context of *intersemiotic translation* of Roman Jakobson, as it is the first example of the epic theater genre in Turkish polysystem. The success of the play, which has already incorporated the transmutation of the elements of epic theater through intersemiotic translation, made it leap to the world stage through interlingual translation processes. The descriptive study carried out on its English translation reveals that the transformation the play has been subject to through interlingual translation, this time located in a different linguistic system, with regard to the statements enunciated by the Translator's Voice. The multi-staged study reveals the transcultural displacement and multifaceted translation adventure of the play.

Keywords: Theater translation, polysystem theory, cultural repertoire, intersemiotic translation, translator's voice

Giriş

Bu çalışma, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* (1964) adlı eserini ve eserin *The Ballad of Ali of Keshan* (Halman, 1976) başlığını taşıyan İngilizce çevirisini kültürler ve dizgeler arası aktarım ve çeviri süreçleri bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. İlk epik Türk tiyatro oyunu olarak kabul edilen *Keşanlı Ali Destanı* öncü bir başyapıttır. Tiyatro düşüncesinde büyük bir dönüşüm yaratan epik tiyatro anlayışını öz ve biçim özellikleriyle Türk teatral dizgesine taşıyarak yeni bir üslup yaratmıştır.

Prömiyerini 31 Mart 1964 tarihinde yapan *Keşanlı Ali Destanı* Türk kültür dizgesinde bir "tiyatro olayıdır" (Taner, 2015, s. 8). Gecekondu dünyasında geçen oyunda, Taner "epik unsuru tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermeci öğelerinden azami surette yararlanmayı" (Taner, 2015, s. 7) kurduğunu oyun metnine 1983 yılında yazmış olduğu önsözde beyan etmiştir. Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan baskısının arka kapak yazısında belirtildiği üzere, bu oyun Taner'in "bizim geleneklerimizden, bizim insanımız ve konularımızdan yola çıkıp, bütün bunları öz Türkçemiz ve bize özgü bir görüş biçimi ile çağdaş dünyanın verileriyle aktarmak" (2015) şeklinde tanımladığı şiarını gerçekleştirmiştir. Eser, Brechtçi epik tiyatro ile kurduğu ilişkiyle ve geleneksel seyirlik oyunlarına kattığı yeni yorumla kültürler ve dizgeler arası bir karşılaşmanın ürünü ve bireşimi olarak nitelendirilmektedir. Türk kültür dizgesinde büyük başarı kazanan oyun aynı zamanda, dilden dile çevrilerek dünyanın pek çok ülkesinde sahnelenmiş, dolayısıyla bir kez daha kültürlerarası bir hareketin konusu olmuştur. Bunlara bağlı olarak, söz konusu süreçlerin "kültürlerarası yer değiştirme hareketi" olarak nitelendirilmesi uygun görülmüş ve bu yorum başlığa taşınmıştır.

Bu çalışma, *Keşanlı Ali Destanı* ile ilişkilendirilebilecek olan kültürler ve dizgelerarası aktarım ve dönüşüm süreçlerini betimleme ve anlamlandırma girişimidir. Genel olarak "kültürlerarası yer değiştirme hareketi" olarak nitelendirilen bu süreçleri açığa çıkarmak üzere tek bir kuramsal çerçeveye bağlı kalınmamış, çok aşamalı bir kuramsal/yöntemsel dizge kurulmuştur. Bu yolla aynı zamanda,

oyunun yer değiştirme hareketi sonucunda geçirdiği çok yönlü dönüşümün sergilenmesi de amaçlanmıştır.

Çalışmanın kuramsal/yöntemsel sınırlarının belirlenmesinde öncelikle oyun (kaynak) metninin epik tiyatro dizgesi ile ilişkilendirilebilecek nitelikleri ve metin çevresinin içerdiği iletiler etkili olmuştur. Bunun yanı sıra, çalışmanın dillerarası çeviri bağlamında inceleme nesnesi, oyunun *The Ballad of Ali of Keshan* başlıklı İngilizce (erek) metnidir. Bu metnin başına eklenmiş olan “Çevirmenin Notu” başlıklı yan metnin sunduğu süreç anlatısı da çalışmanın yürüttüğü süreç ve özne odaklı tartışmanın yönünün belirlenmesinde etkili olmuştur.

Çalışmada öncelikle eserin konu olduğu yer değiştirme hareketi üzerinde durulmaktadır. Kültürler ve dizgeler arası aktarım süreçleri bağlamında oyunun konumunu tartışmak üzere kuramsal olarak, Itamar Even-Zohar’ın Çoğuldizge Kuramı’na (1990) ve bu kuramın bir uzantısı olan kültür repertuarı (1997) kavramına başvurulmaktadır. Bu aşamada, epik tiyatro dizgesinin konu olduğu (çoğul)dizgeler arası yer değiştirme hareketi üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda yürütülen tartışmanın ardından, oyunun yaratım/üretim aşamasında etkili olan biçimlendirme ilkeleri Even-Zohar’ın kültür repertuarı kavramına başvurulurarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda gerçekleştirilmesi gereklilik arz eden açılım, Roman Jakobson’un sınıflandırmasında (2012) yer alan göstergelerarası çeviri türünü çalışmanın bağlamına taşımıştır. İzleyen bölümde eser, epik tiyatro türünün göstergesel düzeninin Türk kültür dizgesindeki ilk örneği olması dolayısıyla göstergelerarası çeviri bağlamında ele alınmaktadır. Bunun için kaynak ve erek dizgeler arasında gerçekleştirilen karşılaştırmalı metinsel analizin yanı sıra, oyunun Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmış olan kitabı içinde yan metin olarak yer alan “Basında *Keşanlı Ali Destanı*” başlıklı bölümün içeriği olan yorum ve eleştiriler temel alınmaktadır.

Farklı ulusal kültürlerle mensup teatral dizgeler arasında gerçekleşen dönüştürme işlemi sonucunda inşa edilen oyunun başarısı başka dillere çevrilerek dünya sahnelerine sıçramasını sağlamıştır. Çalışmada ardından, eserin kültürlerarası çeviri macerası hakkında dillerarası çeviri (Jakobson, 2012) bağlamında betimleyici bir yaklaşım sunulmaktadır ve özel olarak Nüvit Özdoğru tarafından yapılmış olan İngilizce çevirisi irdelenmektedir. Oyunun İngilizceye çeviri sürecinde gerçekleşen işlemleri ve bu süreç sonucunda geçirdiği dönüşümü tartışmak üzere bir yine bir yan metin temel alınmaktadır. Bu yan metinde çevirmen (dillerarası) çeviri sorunlarını çözmek üzere aldığı kararları anlatılaştırmıştır. Çalışmanın son aşamasında, eserin *Modern Turkish Drama An Anthology of Plays in Translation* (1976) başlıklı çağdaş Türk tiyatro eserleri seçkisinde yer alan çevirisi ve çevirinin yan metni Çevirmenin Notu [Translator’s Note] Theo Hermans’ın “çeviri anlatıda Çevirmen’in Sesi” (Hermans, 1997, s. 63-68) kavramı açısından ele alınmaktadır. “Çeviri Anlatıda Çevirmen’in Sesi” [*The Translator’s Voice in Translated Narrative*] (1997) adlı makale temel alınarak, çevirmenin oyun metnindeki söylemsel varlığı ve söz konusu yan metnin içerdiği süreç anlatısı irdelenmektedir. Dillerarası çeviri kapsamında gerçekleşen kültürel dönüşümün saptandığı ve tartışıldığı örneklem ise Özdoğru’nun bu notta yer alan beyanları ve paylaştığı örneklerle sınırlandırılmıştır.

Çalışma yalnızca ürün odaklı olmayışı dolayısıyla önem taşımaktadır. Eserin bağlantılı olduğu çeviri süreçlerini görünür kılmak ve bu süreçleri konu edinen anlatıları anlamlandırma çabası açısından süreç odaklı, çevirmenin fiziksel ve söylemsel varlığına odaklanması dolayısıyla da özne odaklı bir nitelik taşımaktadır. Hem süreç hem de özne odaklı olarak nitelendirilebilecek olan çalışmayı farklı kılan bir diğer özelliği, kuramsal araçlarını uygulamak üzere oyun metnine değil yan metinlere odaklanmak yönünde yaptığı tercihtir. Bu yönüyle metin odaklı bir nitelik taşımakla birlikte, çeviri araştırmalarının uzamını karşılaştırmalı metinsel analizden yan metinler uzamına taşımış olması açısından yenilikçi bir

nitelik taşımaktadır. İzleyen bölümde ilgili kuramsal çerçeve üzerinde durulduktan sonra, *Keşanlı Ali Destanı* yukarıda belirtilen kategoriler bağlamında ele alınacaktır. Bu kategoriler betimleyici bir amaca hizmet etmektedir.

1. Kuramsal çerçeve

1.1. Itamar Even-Zohar'ın Çoğuldizge Kuramı ve kültür repertuarı kavramı

Çalışmada, kültürler ve dizgeler arası aktarım bağlamında *Keşanlı Ali Destanı*'nın konu olduğu yer değiştirme hareketini tartışmak üzere Itamar Even-Zohar'ın Çoğuldizge Kuramına (1990) ve bu kuramın bir uzantısı olan kültür repertuarı (1997) kavramına başvurulmaktadır. *Keşanlı Ali Destanı*'nın ilk epik tiyatro oyunu olarak Türk kültür dizgesine katılması bu çalışmanın odaklandığı konulardan biridir. Oyunda, belirli tipolojik özellikler taşıyan teatral bir tür yer değiştirerek farklı bir kültür dizgesinde konumlanmış ve yorumlanmıştır. Bu olguda, “önceden belirlenmiş bir yazınsal katmanlaşmanın değil, belli özellikler ortaya çıkaran yazınsal bir tipin ya da dizgenin aldığı konum” (Even-Zohar, 2008, s. 127-8) önem kazanmıştır ve bunun üzerine bir açılım sunulması gerekmektedir.

Çoğuldizge kuramı, Even-Zohar'ın bizzat tanımladığı şekilde aktarmak gerekirse, “daha önce hemen hemen hiç araştırılmayan alanlarda ilişkiler görmemizi ve aynı zamanda bu ilişkilerin işleyişini ve dolayısıyla edebiyatın tarihsel varlığı içinde yazınsal ‘tip’lerin özgün konumunu ve işlevini açıklamayabilmemizi sağlamak” (Even-Zohar, 2008, s. 127) üzere kuramsal araç olarak kullanılma potansiyeli taşımaktadır. Çoğuldizge Kuramı'nın ortaya koyduğu temel yapı şu şekilde özetlenebilir:

“Çoğuldizge” farklı dizgelerden oluşan “çoklu bir dizgedir” (Even-Zohar, 1990, s. 11) ve “eşzamanlı olarak farklı seçenekleri kullanmak suretiyle, birbiriyle kesişen ve yer yer üst üste binen çeşitli dizgelerin birbirine karşılıklı olarak bağlı olan parçalarını oluşturduğu yapısal bir bütündür” (Even-Zohar, 1990, s. 11). Buna göre, kültür farklı dizgelerden oluşan bir çoğuldizgedir. Çoğuldizgeyi oluşturan edebiyat, müzik, tiyatro, sinema, akademik yazın gibi gösterge dizgeleri tarihsel ve toplumsal bağlam ile ilişkilenerken birbiriyle kesişmekte, aynı düşünsel yapının sunduğu seçenekler içinde yer yer aynı araçları kullanmak yoluyla unsurları birbirine karşılıklı olarak bağlanan bir bütün oluşturmaktadır (Even-Zohar, 1990, s. 11). Bu dizgeler, aynı kültür dizgesi (çoğuldizge) içinde birbirleriyle olduğu gibi farklı kültürlerden dizgelerle de çapraz iletişim ve etkileşim süreçleri içindedir. Çeviri yazın dizgesi, söz konusu süreçleri harekete geçiren mekanizma ve dizgeler arasında ilişkinin gerçekleştiği alandır.

Çeviri yazın dizgesi, çoğuldizgenin önemli bir parçasıdır. Even-Zohar “Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu”³ adlı makalesinde çeviri yazını “başlı başına bir dizge değil, çoğuldizgenin tarihine tam anlamıyla katılan, onun bir parçası olan, çoğuldizge içindeki bütün ortak dizgelerle ilişki içinde bulunan bir dizge” (2008, s. 128) olarak tanımlamıştır. Çeviri yazın “yapısı ve işleviyle bir dizge oluşturan metinler topluluğudur” (2008, s. 126). Bu tanımda altı çizilerek bu çalışmanın bağlamına taşınan nokta, çeviri yazının yapısı ve işlevidir. Çeviri yazın dizgesi erek ulusal kültüre yeni fikirler, biçimler, türler taşıyan üretici bir mekanizmadır, kültürel üretimi biçimlendirme işlevine sahiptir.

³ “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, James S. Holmes, José Lambert, Raymond van der Broeck (yay. haz.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Accio, 1978, s.117-127; Itamar Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics, The Porter Institute for Poetics and Semiotics*, Tel Aviv University, 1978, s.21-27. Yazarın 27-30 Nisan 1976'da Leuven Katolik Üniversitesi'nde düzenlenen Yazın ve Çeviri: Yazın Araştırmalarında Yeni Bakışlar sempozyumunda sunduğu ve Aralık 1985'te gözden geçirerek üzerinde değişiklikler yaptığı bu bildirisinin metni söz konusu değişikliklerle Saliha Paker tarafından dilimize aktarılarak ilk kez Adam Sanat'ta (Ocak 1987) yayımlanmıştır, (yay.haz.n.)” (Even-Zohar, 2008, s. 125).

Çeviri yazın dizgesinin “kendine özgü biçimlendirme ilkeleri” (Even-Zohar, 2008, s. 126) bulunmaktadır. Bu ilkeler, kültür repertuarı kavramı ile birlikte düşünülmelidir. Kültür repertuarı, 1970’li yıllarda Çoğuldizge Kuramı’nı ortaya atmış olan Even-Zohar’ın düşünsel projesine 1990’lı yıllarda eklemiş olduğu kavramdır. Düşünür, çoğuldizge yaklaşımı kapsamında kültürel üretime şekil veren yapı ve mekanizmaları tanımlamak üzere “kültür repertuarı” kavramını ileri sürmüştür. Buna göre, kültür farklı repertuarlardan oluşan bir bütündür (1997). Kültürel üretimi düzenleyen unsurları kapsayan kültür repertuarı kavramı, çeviri yazın dizgesinin işleyişi hakkında açıklama sunma potansiyeli taşımaktadır. Dizgeler arası süreçleri harekete geçiren çeviri yazın dizgesi yenilikçi bir nitelik taşımakta, erek kültürel ulusal yazına “yeni fikirler, yazınsal tasarımlar, biçimler, türler, taşıyarak, hem hâkim olan repertuarın güçlendirilmesi işlevini üstlenebilmektedir hem de yaratıcı bir itki unsuru rolü oynayabilmektedir” (Stolze, 2013, s. 172). Even-Zohar’ın çeviri eserlerin karşılıklı ilişkiselliğini düzenleyen mekanizma için kullanmış olduğu “çeviri yazının kendine özgü biçimlendirme ilkeleri” (Even-Zohar, 2008, s. 126) repertuar kavramı ile düşünülebilir. Çoğuldizge Kuramı bağlamında, ulusal kültürler tüm unsurlarıyla karşılıklı ilişki ve devingen birer çoğuldizge olarak ele alınmaktadır. Çeviri yazın dizgesinin işlevi, (çoğul)dizgeler arası iletişim ve etkileşim süreçlerini belirli biçimlendirme ilkeleri çerçevesinde gerçekleştirmektir. Ayrıca, çoğuldizgeler arasındaki ilişkiyi harekete geçiren üretici bir mekanizma olarak ele alındığında çeviri, Jakobson’un sınıflandırılması kapsamında dillerarası çeviri türünün yanı sıra, yaratıcı süreçlerdeki rolü nedeniyle göstergelerarası çeviri türü bağlamında da etkin bir role sahiptir.

1.2. Roman Jakobson’un “Çeviri Türleri Sınıflandırması”

Geleneksel çeviribilim, çeviriyi Jakobson’un belirlediği üç tür altında ele almaktadır. “Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üstüne” (1959/2012) adlı makalesinde yapısalcı dilbilimin ilkelerine dayanan düşünür, çeviri kavramına bu çerçeveden yaklaşarak, çeviri işlemini göstergeler ve gösterge dizgeleri düzeyinde tanımlamaktadır. Çeviri işlemi, göstergelerin başka göstergeler aracılığıyla yorumlanmasıdır: “Dilsel bir göstergeyi yorumlamak için, onun ‘aynı dilin başka göstergelerine’, ‘başka bir dile’ ya da ‘dilsel olmayan bir simgeler dizgesine’ çevrilmesine göre üç yol seçeriz.” (Jakobson, 2012, s. 62). Başka bir deyişle, üç çeviri türünün de paylaştığı ortak nokta göstergenin aynı ya da farklı bir gösterge dizgesinden başka bir gösterge aracılığıyla yorumlanmasıdır. Bu aynı zamanda göstergelerin yer değiştirmesi ya da gösterge dizgelerinin dönüştürülmesi olarak yorumlanabilir.

Jakobson bu üç çeviri türünü aşağıdaki gibi tanımlamıştır:

- 1-Dilî çeviri veya açıklama (rewording), dilsel göstergelerin aynı dilin başka göstergeleri aracılığıyla yorumlanmasıdır.
- 2-Dillerarası çeviri veya gerçek anlamıyla çeviri dilsel göstergelerin başka bir dil aracılığıyla yorumlanmasıdır.
- 3-Göstergelerarası çeviri veya dönüştürme (transmutation) dilsel göstergelerin dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumlanmasıdır (Jakobson, 2012, s. 62).

Jakobson’un sınıflandırmasında yer alan üç çeviri türü, “göstergelerin yorumlanması” işleminde birleşmektedir. Düşünürün çeviri işlemine yaklaşımı çevrilebilirlik ilkesinden yanadır. “Her gösterge, içinde daha eksiksiz olarak gelişmiş ve belirtilmiş görüldüğü başka bir göstergeye çevrilebilir” (Jakobson, 2012, s. 63) şeklinde özetlenebilir. *Açıklamalı Göstergibilim Terimleri Sözlüğü* içinde gösterge, “kendi dışındaki bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan, her çeşit biçim, nesne, olgu” (Rifat, 2013, s. 97) olarak tanımlanmaktadır.

“Gösteren-gösterilen birleşmesinin oluşturduğu dilsel ya da dildışı gösterge dizgesi” (Rifat, 2013, s. 12) anlamlı bir bütündür. Jakobson, dilsel ya da dilsel olmayan iki dizge karşılaştırıldığı anda ortaya “karşılıklı olarak birbirlerine çevrilebilme olanağı sorunu” (2012, s. 63) çıktığını belirtir. Bu sorunsallaştırma çeviri işleminin dizgesel boyutunun altını çizmektedir. Buna göre, çeviri işlemi sırasında gösterenin olduğu gibi dizgenin de başka bir dizgeye çevrilmesinden söz edilebilir (Jakobson, 2012).

Dilsel ya da dilsel olmayan göstergeler ait oldukları gösterge dizgesinin düzenine tâbidirler. Çeviri işlemi sırasında, gösterenin erek dizgenin “anlamlı ilişkiler ağı” (Rifat, 2018, s. 18) içinde yorumlanmasıyla Jakobson’un “farklılık içinde eşdeğerlik” (Jakobson, 2012) olarak tanımladığı husus söz konusu hale gelmektedir. Buna göre, dillerarası çeviri bağlamında iki farklı dilsel gösterge dizgesi arasında gerçekleştirilen işlem olan çeviri “iki farklı kodda eş değere sahip bir iletidir” (Jakobson, 2012, s. 62). Göstergelerarası çeviri, dilsel olmayan gösterge dizgeleri arasında gerçekleştirilen bir işlemdir (Rifat, 2018, s. 18). Bu çeviri türü, Jakobson’un sınıflandırmasında yer alan diğer iki türden ayrılmaktadır: Göstergelerarası çeviride gerçekleşen, yorumlama işleminin başka bir gösterge dizgesi aracılığıyla gerçekleştirilmesidir. Bu işlem, farklı gösterge dizgeleri olan farklı sanat dalları, düşünsel ve yaratıcı pratikler arasında oldukça yaygın olduğu üzere, gösterge düzeyinden dizge düzeyine bir dönüşüme sebep olabilir. Dizgelerarası etkileşim ayrıca, gösterge dizgeleri kapsamında gerçekleşen dönüştürme olarak da ele alınabilir.

Bu çalışma kapsamında, Jakobson’un sınıflandırılmasında yer alan dillerarası ve göstergelerarası çeviri türleri kavramlaştırılarak işlemselleştirilmektedir. Dillerarası çeviri bağlamında bir inceleme yürütmek üzere, çevirinin geleneksel tanımının gereklerini yerine getirecek surette kaynak ve erek metinler mevcuttur. Göstergelerarası çeviri bağlamında yürütülecek incelemede ise özel bir durum söz konusudur: *Keşanlı Ali Destanı* ‘tanımlanmış’ bir çeviri metin değildir. Öyleyse bu durumda bir erek metnin varlığından söz edilemeyeceği gibi karşılaştırmalı metinsel bir incelemenin gereği olan sabit bir kaynak metin de bulunmamaktadır. Burada, yapısı ve işleyişiyle kendi göstergesel unsurlarına sahip iki farklı teatral gösterge dizgesi arasındaki ilişki söz konusudur. *Keşanlı Ali Destanı* epik teatral yapının yorumlanması ve/veya dönüştürülmesi yoluyla üretilmiştir. Buna göre, epik teatral yapı kaynak dizge konumundadır. Dizgeler arası etkileşim sebebiyle, oyun her iki dizgenin de izlerini taşıyan bir niteliktedir. Bu noktada, çalışmanın göstergelerarası çeviri türüne ilişkin kuramsal/yöntemsel bağlamını oyunun yazım sürecinde gerçekleşmiş olan dizgeler arası süreçlere dayanarak sağladığını belirtmekte fayda vardır. Jakobson’un bu türü tanımlarken “dönüştürme” (Jakobson, 2012, s. 62) terimini kullanarak yaptığı diğer adlandırma da dikkate alındığında, iki farklı teatral gösterge dizgesi arasındaki etkileşimsel ilişkiyi göstergelerarası çeviri türü bağlamında ele almak mümkündür.

1.3. Theo Hermans ve “Çeviri Anlatıda Çevirmen’in Sesi”

Dillerarası çeviri bağlamında yürütülen tartışmanın ikinci aşamasında, oyunun içinde yayımlandığı modern Türk tiyatro eserlerinden oluşan İngilizce çeviri seçkisinde yan metin olarak yer alan Translator’s Note [*Çevirmenin Notu*] inceleme nesnesi olarak belirlenmiştir. Çevirmenin söylemsel varlığı ve çeviri sorunlarını çözmek üzere aldığı kararlar bu yan metin kapsamında irdelenmektedir. Bu bağlamda kuramsal olarak, Theo Hermans’ın “Çeviri Anlatıda Çevirmen’in Sesi” [*The Translator’s Voice in Translated Narrative*] adlı makalesinde ortaya attığı “Çevirmen’in Sesi” (Hermans, 1997, s. 63-68) kavramına başvurulmaktadır. Hermans “Çevirmen’in Sesi” kavramını şu şekilde tanımlamıştır:

Çeviri anlatı söylemi her zaman ikinci bir ses daha taşır, ben buna çevirmenin söylemsel varlığının bir göstergesi olarak Çevirmen’in Sesi diyeceğim. Bu ses, kendini az ya da çok ölçüde gösteriyor

olabilir. Bütünüyle Anlatıcı'nın arkasına gizlenip çeviri metinde kendine ilişkin bir iz bulunmasını olanaksız kılabılır. Metnin yüzeyine çıkıp, kendi adına, kendi adıyla, diyelim metin dışı bir Çeviri'nin Notuyla, konuşan özneyi niteleyen türden bir kendine göndermeyle, birinci kişi işlevini üstlenirse varlığını en doğrudan ve en gerçekçi şekilde göstermiş olur (Hermans, 1997, s. 65).

“Çeviri metnin görünürdeki Anlatıcı'dan başka bir söylemsel katılımcının izlerini taşıdığı durumlar” (Hermans, 1997, s. 65-6) Hermans tarafından şu şekilde sınıflandırılmıştır:

- 1)Metnin çıkarsanan okura yöneldiği, onun içinde bir iletişim ortamı olarak işlev kazanma niteliğinin doğrudan işe koşulduğu durumlar;
- 2)İletişim aracının kendisini kapsayan öz-dönüşümsel ve öz-göndergesel durumlar;
- 3)“Bağlamsal aşırı belirleyicilik” olarak adlandırılan bazı durumlar. (Hermans, 1997, s. 65)

Bunlar, çevirmenin uyguladığı çeviri yöntemleriyle kendi sesini gizleyebildiği veya gizlemeyi tercih ettiği durumlar dışında, “çeviri metnin görünürdeki Anlatıcı'dan başka bir söylemsel katılımcının gözle görülür izlerini taşıdığı durumlardır” (Hermans, 1997, s. 65-6). Üç durumda da benimsenen çeviri stratejisine ve bunun tutarlılıkla izlenip izlenmediğine bağlı olarak “Çevirmen'in varlığının görülebilirlik derecesi” değişkenlik göstermektedir. Birinci ve ikinci durum özellikle olmak üzere bu durumlar, “bir tür iletişimsel kısa devre, söylem içinde çeviriyle birlikte gelen bir dilsel işlevsel uygunsuzluk, bunun sonucu olarak da çeviri metinde şu ya bu şekilde örülen bir tutarsızlığı gösteren bir çatlak içerirler” (Hermans, 1997, s. 65). Hermans, Çevirmen'in Sesi'nin doğrudan ve açık açık söyleme katılması hakkında şöyle yazmıştır:

Çeviriden kaynaklanan çeşitli uzamda kopukluk biçimleri, bu ortak gönderme çerçevesini tehlikeye sokar. O nedenle, özellikle metinlerin kapsadıkları ekinlere ilişkin izler taşımaları, yani tarihsel ve konumsal gönderme ve imlemeler bulunması durumunda, Çevirmen'in Sesi'nin, çoğu zaman yeni alıcı grubuyla gerekli iletişimi sağlamak için zorunlu saydığı bilgileri vermek amacıyla doğrudan ve açık açık söyleme katılmasına şaşmamak gerekir. Çoğu zaman çeviriler, özellikle de geleneksel yazınsal anlatıların günümüzde yapılan çevirileri, söylemi başlatmakta öyle yetersiz kalırlar ki özgün metindeki Çıkarsanan Okur ortaya çıkabilir. Bu da, söylemin belirgin olarak fazla eksik bilgi ilettiği ya da bir yerde bir okura, öbür yerde bir başkasına işlediği, bu kopukluklar arasında da çevirmenin varlığını belli ettiği çelişkili durumlara yol açabilir (Hermans, 1997, s. 66).

Metnin çevirisinin çıkarsanan okuruyla kurması varsayılan ortak gönderme çerçevesinin yeniden kurulması da Çevirmen'in Sesi'nin duyulmasını gerektiren bir durumdur. Mensup oldukları kültürden izler taşıyan metinlerin tarihsel ve konumsal gönderme ve imlemeleri, Çevirmen'in Sesi'nin yeni alıcı grubuna bilgi aktarmak üzere söyleme katılması sonucunu doğurmaktadır.

1.4. Bertolt Brecht ve Epik-Diyalektik Tiyatro

Bertolt Brecht (1898-1956) yönetmen, oyun yazarı ve tiyatro kuramcısı kimlikleriyle yirminci yüzyıl tiyatro düşüncesini derinden etkilemiştir. Brecht'in kuramını oluşturduğu ve uyguladığı epik tiyatro anlayışı, tiyatronun özü ve biçimi konularında –özellikle dramatik yapıyı yıkmasıyla– kökten bir dönüşüme sebep olmuştur. Brecht, epik tiyatronun üslubunu ve metodunu teatral dizgede egemen olan Aristotelesçi anlayışa ve dramatik yapıya karşı göstermecî tiyatronun unsurlarına dayanarak inşa etmiş, kurduğu yeni yapıya anti-illüzyonist, yabancılaştırıcı ve eleştirel nitelikler eklemiş, halkın tiyatrosu olarak nitelendirilebilecek bir konu yelpazesi belirlemiştir. Brecht, 27 Kasım 1927 tarihinde *Frankfurter Zeitung*'da yayımlanan epik tiyatronun zorluklarını ele aldığı yazısında epik tiyatroyu, “aktör, sahne tekniği, dramaturgi, sahne müziği, film ve temsili içeren bir tiyatro üslubu” olarak tanımlamış ve çağın tiyatrosu olarak ilan etmiştir (Aktaran: Şener, 2003, s. 266).

Epik tiyatro, hem terminolojik hem de kavramsal olarak Brecht'ten önce de bilinmektedir. 1924 yılında Münih'te gerçekleştirilen devrimci sahne deneylerinde, Almanca'da "anlatımlı şiir" anlamına gelen "epik" sözcüğü kullanılmaktadır. Brecht, bu deneyler ve kendi çalışmaları sonucunda oluşturduğu tiyatro anlayışına "epik tiyatro" adını vermiştir. Bu adlandırma, Antik Yunan'daki dramatik-epik ayırımından kaynaklanmaktadır. Bu ayrıma göre, dramatik "hareketi canlandıran" tiyatro edebiyatı için, epik ise "hareketi anlatan" destan edebiyatı için kullanılmaktadır (Şener, 2003, s. 265-266).

Brecht'in tiyatrosu, "epik tiyatro" tanımıyla küresel yaygınlık kazandı. Bu, Piscator'un 1920'lerde ilk kez kendi toplu sahne çalışmaları için kullandığı bir tanımdı. Öte yandan "epik oyun" derken, kullandığımız "epik" kavramı, Aristoteles'in *Poetika*'sından bu yana yazın ve estetik ulamı olarak genel geçerli bir tanımlamadır. Anlatı biçiminin ağırlık kazandığı bir yazınsal türe işaret eden "epik" niteliği, epos yani destan sözcüğünden türemiştir. Kişilerarası gerçekçi diyalog içinde gelişen çatışmanın belirlediği tragedya, "dramatik" bir anlatıma sahipken, epik oyunda anlatım, episod duraklarıyla gelişir. Aristoteles'in saptamasıyla, tragedya baş, orta ve sona sahiptir, kapalı bir bütün oluşturur. Buna karşılık epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilir, yer değiştirebilir (Candan, 2013, s. 124).

Epik tiyatro sahne tekniği, dramaturgi, sahne müziği, temsil konularında dramatik tiyatrodan bir çok açıdan ayrılmaktadır: "Brecht, benimsediği dünya görüşü doğrultusunda, tiyatro sanatının bileşkesi olan tüm alanlarda, seyirci, oyuncu, dramın biçim ve içeriği, sahne tasarımı, müzik vb. konularda eskinin yenilenmesini değil tam anlamıyla farklı bir yere dönüşmesini sağlamıştır" (Candan, 2013, s. 107). Brecht'in temel kaygısı, tiyatronun tarihsel, toplumsal ve siyasal boyutudur (Carlson, 2007, s. 397); tiyatroyu "sadece oyunculuk tekniği ya da yazınsal anlamda değil, sahne estetiği ve düşünsel eleştirelilik açılarından da bambaşka bir boyuta taşımıştır" (Candan, 2013, s. 107). Brecht'e göre "gerçekçi-doğalcı" nitelikteki burjuva tiyatrosu insanlığın sorunlarına değinmemekte, yaratıcılıktan uzaklaşmış ve donuklaşmıştır (Şener, 2003, s. 266-267). Brecht, çağın gereklerini karşılamayan bu tiyatroya koşut olarak, toplumun önemli gerçeklerine eğilen yeni bir tiyatro üslubu geliştirmiştir. Epik tiyatronun amacı "toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır" (Şener, 2003, s. 264). Brecht'in tasarladığı tiyatro, dramatik bir gerilim kurmayı amaçlamaz, olaylara ikinci elden anlatılıyormuş gibi yaklaşır (Şener, 2003, s. 265-266). Bu yaklaşım, seyirciyi edilgen konumundan çıkaracak olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakış açısıyla bakmasını sağlayacaktır.

Brecht 1948 yılında yazdığı *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı eserinde epik tiyatroyu "bilim çağının tiyatrosu" (Brecht, 2005) olarak nitelendirir. Bu tiyatronun amacı bilgisizliğin aşılması, insanların yaşamının kolaylaştırılmasıdır. Bunun için öncelikle gerçeğin doğru ve etkili bir biçimde gösterilmesi gerekmektedir. Bunun yolu ise "değiştirme amacına yönelik" (Şener, 2003, s. 270) eleştirel bir tutumdan geçmektedir. Epik tiyatronun görevi "insanın dünyayı etkileyebileceğini ve değiştirebileceğini" (Şener, 2003, s. 272) göstermektir. Brecht yeni tiyatroyu konu, amaç ve yöntem açısından kurgularken, tiyatronun bilinçlendirme ve değiştirme ilkesini sağlam bir ölçü olarak belirlemiştir (Şener, 2003, s. 273).

Tiyatro, tarih boyunca birçok amaca hizmet etmiştir. İnsanlık tarihi boyunca gelişen farklı perspektif ve yöntemler doğrultusunda tiyatronun edindiği en önemli iki işlev izleyici eğlendirmek ve oyundan alınan derslerle toplumu şekillendirmektir. Her çağın eğlence biçimi tarihsel ve toplumsal bağlamın getirileriyle uyumlu olarak değişkenlik göstermektedir.

Brecht'e göre çağdaş burjuva tiyatrosunun eğlence biçimi çağın gerisinde kalmıştır: Temel olarak öykü anlatma ustalığına dayanan bu tiyatro biçimsel hünerlerle, şiirsel bir dille ve uyum ilkesiyle inşa edilmektedir ve artık seyircinin ilgisini çekmemektedir (Şener, 2003, s. 275). Bu tiyatro seyirciyi

oyalamakta, ona zevk vermemektedir. Brecht, çağdaş tiyatroya daha güçlü bir eğlence işlevi yüklemiştir. Bu da insanların birlikte yaşamasına hizmet edecek, “daha doğru, daha dolaysız, daha geniş kapsamlı ve etkileyici” (Şener, 2003, s. 276) bir eğlencedir. Tiyatro sadece bilgilendirmek ya da gerçekliği olabildiğince betimlemek dışında bir amaca hizmet etmelidir. Bu amaç, Brecht’in terimleriyle “bilgilendirmeden zevk almayı uyarmak” ya da “gerçekliğin değiştirilmesinden keyif duymayı örgütlemek” (Candan, 2013, s. 108) olarak tanımlanabilir.

Epik-diyalektik tiyatro halkçı ve toplumcu bir sanat anlayışına sahiptir. Epik tiyatrodaki işlenen içerik ve biçim bu anlayış çerçevesinde belirlenmektedir. Buna göre, tiyatro halk yararını gözetmeli ve halka yönelik olmalıdır. Halkçı tiyatro, çalşan geniş kitlelere yönelmeli, onların sorunlarını ele almalı ve onlara yarar sağlamalıdır. Böyle bir tiyatro anlayışı, geniş anlamıyla gerçekçi niteliğe sahiptir. Ancak bu gerçekçilik, politik ve estetik kısıtlamalardan olduğu gibi, bilinen gerçekçi tiyatronun öz ve biçim kalıplarından da kurtulmuştur; doğalcı tiyatro gibi duyularla algılanan somut, geçici gerçekleri yansıtmaz (Şener, 2003, s. 279). Başka türde bir gerçeklik arayışı içindedir.

Brecht, gerçekçi tiyatronun seyircide yarattığı yanılsama unsuruna karşıdır. Bunun sebebi gerçeğin yansıtılma biçimidir: Brecht, seyircinin sahnedeki oyunu gerçekmiş gibi algılamasını, bir an için seyirci olduğunu unutarak sahnedeki olayı gerçekmiş gibi yaşamasını eleştirmektedir. Bu durumda seyirci sahnede yaratılan yanılsamanın edilgen bir parçasıdır: “Kendi duygularıyla oyuncunun duyguları arasındaki ayırım ortadan kalkmış, kendini oyuncuda, oyuncuyu kendinde yaşatmaya başlamıştır” (Şener, 2003, s. 283). Gerçekçi tiyatro güçlü bir illüzyon yaratarak, seyircinin seyrettiği gerçeklerle kendi gerçekliği arasında sağlam, akılcı bir ilinti kurmasını engellemektedir. Brecht, bu türde bir illüzyonu (yanılsama) şu şekilde eleştirmiştir: “İllüzyon tiyatrosunda, seyircinin gerçekleri tanıması, bu gerçekler içinde kendi konumunu öğrenmesi, yanlış olana eleştirel bir gözle yaklaşması mümkün değildir” (Şener, 2003, s. 284). Ancak epik tiyatrodaki seyirci sahnede gördüğü tarihsel olayları, tarihsel çerçeveler içine oturtabilecek, sahnede gördüğü gerçeklerle kendi tanıdığı gerçekler arasında karşılaştırma yapabilecek, varsa benzerlikleri saptama olanağı elde etmiş olacaktır. Oyunla kuracağı bu ilişki sayesinde seyirci toplum yapısını tanıma olanağı bulabilir (Şener, 2003, s. 285). Brecht, seyirciyi toplumsal koşulların değişmez olduğu inancı içinde uyuşturan konvansiyonel tiyatroya alternatif olarak, seyirciyi eleştirel düşünmeye ve yargılamaya itecek şekilde sahnedeki olaylardan uzaklaştıran yabancılaştırma etkisi ile tiyatroyu değiştirmeyi önerir (Brockett, 2000, s. 570).

Yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası vardır: Tarihselleştirme ve diyalektik. Tarihselleştirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir. Diyalektik ise bunları karşıtlıkların biresimi niteliğiyle alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanı vergisi değişmez bir sonuç değil değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir (Candan, 2013, s. 127).

Brecht’in *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı eserinde yer alan yabancılaştırma hakkındaki kimi ifadeleri şu şekildedir:

- 42)...Yabancılaştıran bir temsil, konuyu anlamamıza izin veren ama aynı zamanda onu yadırgamamıza da neden olan bir temsildir.
- 43)...Yeni yabancılaştırmalar sadece, bugünkü anlayışımızdan, gerçekliğin damgasından korunmuş özgür toplumsal şartlarda oluşan olgulardır.
- 47)...Yabancılaştırma etkisini üretmek için, bir oyuncu oynadığı karakterle kendisini özdeşleştirecek biçimde seyirciyi içine alacak, ne öğrendiye bir kenara bırakmak zorunda kalacaktır.
- 48)...Hiçbir zaman oynadığı karaktere dönüşecek denli ileri gitmemelidir.

78)...Şimdi tiyatroya kardeş tüm sanatları çağıralım, ama öyle, her sanatın kendini öne çıkartarak yok oldukları "bütünlüklü bir sanat yapısı" yaratmak için değil, tiyatro ile birlikte kendi yollarında ortak bir görev bulabilirler ve birbirleriyle ilişkisi ise birbirlerini ortak bir yabancılaştırmaya yöneltmelerinden gelmektedir. (Aktaran: Brockett, 2000, s. 570)

Epik tiyatro, amacına ve benimsediği öze en uygun biçimin kurallarını belirlemiş, böylece tiyatro düşüncesini yeni bir aşamaya taşımıştır. Öyleyse epik tiyatro öz ve biçim konularında tutarlı yeni bir dizge haline gelmiştir. Bu çalışma kapsamında epik tiyatro, kendine özgü göstergesel düzeniyle anlamlı bir bütün arz eden bir gösterge dizgesi olarak ele alınmaktadır.

1.5. Tiyatro oyunları çevirisi

Farklı metin türleri farklı çeviri yaklaşımları gerektirir. Tiyatro oyunlarında, roman, öykü, şiir gibi diğer dilsel gösterge dizgelerinden farklı olarak, "Metni tamamlayan ve sözel olmayan hareket, ışık, set, müzik, kostüm gibi birçok unsur bulunur" (Anderman, 2008, s. 95). Tiyatro oyunları yalnızca okunmak üzere basılan metinler değildir, çoğunun sahnelenmek gibi bir amacı ve işlevi bulunmaktadır. Yayımlanan bir oyunun gelecekte sahnelenme olasılığı dolayısıyla, sahnelenme işlevi ve bunun gereklerinin gözetilmesi gerekmektedir. Tahir Gürçağlar, tiyatro oyunu çevirisine özgü başlıca konuları şu şekilde tanımlamıştır:

Sahnelenen oyunlar yalnızca yazılı metinden oluşmayıp, birçok unsurun bileşiminden doğar.

Sahnelenmesi sırasında yönetmene yol gösterecek yönergelerin anlaşılır ve uygulanabilir şekilde çevrilmesi oyunun başarısı açısından önemlidir.

Oyun karakterleri arasında gerçekleşen diyalogların çevirisinde sahnelenebilir ve doğal bir dil yaratılması gerekir.

Söz konusu dilin özellikleri arasında sayılabilecek lehçe, argo vb. kullanımların aktarımı ile ilgili daha önce belirtilen bazı seçenekler arasında seçim yapılması gerekir.

Tiyatroda oyun izleme deneyimi, kitap okuyan bir okurun deneyiminden farklıdır. Tiyatroda izleyici, gösterinin bir parçasıdır. Gösterinin akışına dâhil olur.

Kaynak metindeki kültürel öğeler veya dönemsellikler ya da kültürel göndermeler erek metne tiyatro izleyicileri oyunu izledikleri sırada anlaşılabilir biçimde taşınmazsa izleyicilerin oyunu anlaması olanaksız hale gelir.

Tiyatroda oyun izleme deneyimi kitap okuyan bir okurun deneyiminden farklıdır. Eline aldığı metni istediği yerde istediği hızda okuma şansına sahip okurun tersine, tiyatro izleyicisi çeviri metni çok daha kontrollü bir ortamda algılar (Tahir Gürçağlar, 2016, s. 47-8).

Yukarıda sıralanan maddeler, sahnelenme işlevinin sekteye uğramaması için çevirmenin çeviri sürecinde farklı çözümler üretmesini gerektirecek bazı durumları tanımlamaktadır. Genişletilmesi mümkün olan bu liste genel bir bakış sunmaktadır.

2. İnceleme

2.1. Kültürlerarası aktarım bağlamında *Keşanlı Ali Destanı*

2.1.1. Çoğuldizge Kuramı ve kültür repertuarı kavramı bağlamında *Keşanlı Ali Destanı*

Çoğuldizge Kuramı, "Daha önce hemen hemen hiç araştırılmayan alanlarda ilişkiler görmemizi ve aynı zamanda bu ilişkilerin işleyişini ve dolayısıyla edebiyatın tarihsel varlığı içinde yazınsal 'tip'lerin özgün konumunu ve işlevini açıklamayabilmemizi sağlamaktadır" (Even-Zohar, 2008, s. 127). Çalışmanın *Keşanlı Ali Destanı*'nın epik tiyatro türünün ilk örneği olarak Türk kültür dizgesindeki konumunun tartışıldığı bu aşamasında, oyunun epik tiyatro anlayışı ile ilişkisi ve bu ilişkinin işleyişi hakkında

hakkında bir açılım sunulmaktadır. Epik tiyatro dizgesi, Alman çoğuldizgesinde Brecht tarafından inşa edilmiş ve ardından farklı çoğuldizgelerde konumlanmıştır. Epik tiyatronun kendine özgü anlayış, biçim, anlatış ve üslup özellikleri Türk çoğuldizgesinde ilk kez *Keşanlı Ali Destanı* bünyesinde yorumlanmış, işlev kazanmıştır. Başka bir deyişle, kendine has tipolojik özelliklere sahip olan tür yer değiştirerek Türk çoğuldizgesinde konumlanmıştır. Buna bağlı olarak, “önceden belirlenmiş yazınsal katmanlaşma değil, belli özellikler ortaya çıkaran yazınsal tiplerin ya da dizgelerin aldıkları konumlar” (Even-Zohar, 2008, s. 127-8) bu bölümde yürütülecek tartışmanın odak noktası haline gelmiştir.

Even-Zohar, kültürü bir çoğuldizge olarak ele almaktadır. Teatral dizge, çoğuldizgeye mensup olan dizgelerden biridir. *Keşanlı Ali Destanı* Türk teatral yazınına, farklı ulusal kültürlerle mensup teatral dizgelerin karşılıklı etkileşimi ile birlikte işleyen bir yaratıcı süreç sonunda katılmıştır. Taner, yazım sürecinde Brechtçi epik tiyatronun biçimlendirme ilkelerini uygulamış, “belli özellikler ortaya çıkaran yazınsal bir tip” (2008, s. 127-8) *Keşanlı Ali Destanı*’nda yorumlanmıştır. Böylelikle, yenilikçi nitelik taşıyan bu teatral türün göstergesel düzeni Türk tiyatro yazınına taşınmıştır. Yapısal ve tematik anlamda belirleyici olan bu düzen, Türk seyirlik sanatlarının göstergesel unsurları ile yorumlanmıştır. Öyleyse, farklı kültürel (çoğul)dizgelere mensup iki teatral gösterge dizgesini bu ilişkinin tarafları olarak konumlandırmak mümkündür. Nitekim aynı zamanda geleneksel unsurlar içeren oyun, iki dizgenin de izlerini taşıyan bir biresim ortaya koymaktadır.

Çoğuldizge Kuramı, “belli tiplerin çoğuldizge içindeki değişimler sürecine hangi koşullarda katıldıklarını araştırmaktadır” (Even-Zohar, 2008, s. 127). Türk çoğuldizgesinde *Keşanlı Ali Destanı* ile konumlanan epik tiyatro anlayışının, Almanya’da ve farklı ülkelerde merkez konuma yerleşmesi hakkında tarihsel bir bağlam ortaya koymak bu noktada fayda ve önem arz etmektedir. Epik-diyalektik tiyatro anlayışı, gerçekçi-doğalcı akıma karşı iki dünya savaşı arasında Almanya’da ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yaşanan siyasal çalkantılar, ekonomomik bunalım, işsizlik gibi sorunlar tiyatroya siyasal bir işlev yüklenmesine sebep olmuştur:

Siyasal çalkantılar tiyatroyu daha ciddi sorunlara yer vermeye zorluyordu. Tiyatrodan, değişen duruma ayak uydurması, değer yargılarında meydana gelen değişimi, halkın huzursuzluğunu ve bunu yaratan etmenleri ele alması bekleniyordu. Günün gereksinimine cevap veremez olmuş, içeriğini yitirmiş oyunlar yerine, politik, ekonomik, sosyal sorunları sahneye getiren oyunlar benimseniyordu (Şener, 2003, s. 257).

Almanya’da halkın ilgisinin siyasal sorunlara yöneldiği bu dönemde, “tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan haline gelmiştir” (Şener, 2003, s. 255). Tiyatroya yüklenen bu yeni işlev, biçimde ve anlatım yöntemlerinde değişiklik yapılmasını gerektirmiştir. Bunun için sahne deneyleri yapılmış, yeni biçimler aranmıştır. Epik-diyalektik tiyatro, çoğuldizgedeki değişimler sürecine böyle bir bağlam içinde, Brecht’in geleneksel tiyatronun çağın gereklerine karşılık vermediği yönündeki düşüncesinin bir yansıması olarak katılmıştır. Epik-diyalektik tiyatro, Avrupa tiyatrosu’na getirdiği eleştiriler üzerinden tanımlanmıştır. Brecht’e göre, gerçekçi-doğalcı burjuva tiyatrosu tarihsel ve toplumsal gerçeklerle olan bağı yitirmiş, yaratıcılıktan uzaklaşmış, artık miladımı doldurmuştur (Şener, 2003, s. 266-267). Buna karşılık, Brecht toplumun önemli gerçeklerine eğilen bir anlayış çerçevesinde yeni bir tiyatro üslubu geliştirmiştir. Bu üslup, tiyatronun özüne ve biçimine yeni boyutlar getiren ve dramatik tiyatro anlayışını kökünden değiştirmeyi amaçlayan bir yapıya sahiptir (Şener, 2003, s. 265)

Yirminci yüzyıl tiyatro düşüncesi en çüretli atılımını epik tiyatro kuramı ile yapmıştır. Tıpkı bir zamanlar klasik kuramların egemenliğinin sona erdirilişi gibi, Avrupa tiyatrosuna egemen olan dram anlayışı kökünden sarsılmıştır. Dramatik tiyatro, ince kurgu tekniği ile, seyircide uyandırdığı illüzyon ile, geleneksel zevk ve yarar ilkesi ile yadsınmış, yerine seyirci ile yepyeni bir ilişki kurmayı amaçlayan farklı bir tiyatro anlayışı getirilmiştir.

Epik tiyatro, dramatik aksiyon yanında anlatımın da kullanılabilceğini, bunun halk tiyatrolarında, Uzakdoğu tiyatrosunda uygulanabildiğini göstererek, Aristoteles'ten beri tartışılmadan kabul edilmiş olan dramatik/epik ayrımını ortadan kaldırmıştır (Şener, 2003, s. 295)

Epik tiyatro, toplumsal ve siyasal işlevi doğrultusunda “toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamayı, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamayı” amaçlamıştır (Şener, 2003, s. 264-5). Geleneksel tiyatronun kurgu tekniği, illüzyon yaratma, arınma gibi unsurlarının başaramayacağı nitelikteki bu amaç, dramatik tiyatronun göstergesel unsurlarının birer birer ilga edilmesini gerektirmiştir. Seyirciyle başka bir ilişki kurulmuş, Brecht'in terimleriyle “bilgilendirmeden zevk almayı uyararak” ya da “gerçekliğin değiştirilmesinden keyif duymayı örgütlemek” (Candan, 2013, s. 108) olarak tanımlanacak bir eğlence anlayışı geliştirilmiştir. Brecht, tiyatronun bu kaygılarla yeniden tanımladığı özünü yansıtacak biçimlendirme ilkelerini belirlemiş ve bu ilkeleri oyunlarında uygulamıştır. Brecht'in bu anlayış çerçevesinde geliştirdiği göstergesel düzen, klasik dram anlayışının yıkılmasına sebep olmuştur.

Epik tiyatro dizgesi, öz ve biçim açısından tutarlıdır. Şener bu durumu “Epik tiyatro, öz ve biçim bütünlüğünü başarmış, saptadığı amaca benimsediği öze en uygun olacak biçimin kurallarını belirlemiş, böylece tiyatro düşüncesinin evriminde önemli bir aşamayı gerçekleştirmiştir” şeklindeki ifadeleriyle yorumlamıştır (Şener, 2003, s. 296). Bu yeni aşama tiyatro düşüncesinin dönüşümünü simgelemektedir. Kısacası, epik-diyalektik tiyatro “yerleşmiş örneklerin yeni kuşak için artık geçerli olmadığı” (Even-Zohar, 2008, s. 129) bir tarihsel bağlamda ortaya çıkmıştır ve tiyatro düşüncesinin evriminde bir “dönüm noktasıdır” (Even-Zohar, 2008, s. 129).

Epik tiyatro anlayışı, Brecht'in yaşamının son yıllarında ve ölümünün ardından özellikle Berliner Ensemble topluluğunun başarılı temsilcileri ile üne kavuşmuştur. Tiyatronun 1954 yılında Paris'te verdiği temsillerin yarattığı etkiyle, Avrupa tiyatrosu ve tiyatro düşüncesi bir dönüşüm içine girmiştir (Şener, 2003, s. 265). Çağa özgü teknik ve biçimlendirme ilkelerine sahip bu tiyatro anlayışı öncü tiyatro çalışmalarını seven, politik ilgileri yoğun olan ülkelerde destek görmüştür. Tarihsel ve toplumsal bağlam ile bağlantılı olarak dünya tiyatro düşüncesinde yaşanan bu dönüşüm Almanya'da ve Avrupa ülkelerinde ilgiyle karşılanmıştır.

Çoğuldizge, “birbirine karşılıklı olarak bağlı olan parçaların oluşturduğu yapısal bir bütündür (Even-Zohar, 1990, s. 11). Çoğuldizge Kuramı bağlamında, ulusal kültürler tüm unsurlarıyla karşılıklı ilişkisel ve devingen birer çoğuldizge olarak ele alınmaktadır. Buna göre, çoğuldizgede egemen olan durum, çevirinin merkezî bir konumda olduğu kültürel aktarım ve etkileşim süreçlerini harekete geçirmektedir. Tiyatro düşüncesinde yaşanan “dönüm noktası” farklı (çoğul)dizgeler arasında aktarım ve etkileşim süreçlerini harekete geçirmiştir. Kültürel üretimi şekillendiren bu süreçler, epik tiyatro anlayışını benimseyen çoğuldizgelerde meydana gelen “devingenlik” (Even-Zohar, 2008, s. 129) olarak tanımlanabilir. Farklı çoğuldizgeler, epik tiyatro anlayışının sunduğu biçimlendirme ilkelerini kullanmak yoluyla birbiriyle kesişmektedir ve göstergesel unsurları birbirine karşılıklı olarak bağlı olan bir ağ oluşturmaktadır (Even-Zohar, 1990, s. 11) Epik tiyatro anlayışını çoğuldizgeler üstü bir boyuta taşıyan bu durum, tiyatro düşüncesinin genel olarak bambaşka bir noktaya evrilmesi anlamına gelmektedir.

Tiyatronun geleneksel öz ve biçimlerinin farklı (çoğul)dizgelerde kabuk değiştirmekte olduğu bir tarihsel bağlamda, Türk kültür dizgesinde ortaya çıkan “yazınsal boşluk” (Even-Zohar, 2008, s. 129) epik tiyatronun göstergesel unsurlarının Taner tarafından yorumlanarak Türk teatral dizgesine

aktarımını getirmiştir. Bu noktada, Cafer Gariper'in "Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışmasında yaptığı yoruma yer vermek anlam taşımaktadır:

Haldun Taner (1915-1986), Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna yeni yönelişler ve anlayışlar getirerek ufkunun genişlemesini sağlamaya çalışan bir tiyatro adamı olmuştur. Bunda uzun yıllar Almanya'da öğrenim görmesinin ve Viyana'da tiyatro faaliyetinde bulunmasının önemli payı vardır. Onun tiyatro çalışmasına yöneldiği yıllarda Avrupa'da tiyatro hem rağbet görüyor, hem de yeni gelişmelere sahne oluyordu. Bertolt Brecht'in bir metot olarak geliştirdiği epik tiyatro, Avrupa'da rağbet görmeye başlamıştı. İşte bu tiyatro anlayışını kaynağından görerek öğrenen Haldun Taner, epik tiyatroyu Türk tiyatrosunun geleneğe bağlı koluyla birleştirerek yeni bir tiyatro tarzını Türkiye'ye getirmek istemiştir (Gariper, 2005, s. 90)

Avrupa tiyatrosunun olağan kalıplarının iflas ettiği bir dönemde ortaya çıkan epik-diyalektik tiyatro kuramı, tiyatronun özüne ve biçimine yeni boyutlar katmış (Şener, 2003, s. 265) çağa özgü bir üsluba sahiptir. Kuram, öncelikle Batı'da konumlanan teatral dizgeler arasında etkileşimsel olarak gerçekleşen paradigma değişikliğine sebep olmuştur. Taner, dönemin Avrupa'da rağbet gören tiyatro üslubunu Türk kültürüne taşımıştır. Yeni paradigma bu bağlam içinde, eserin nasıl üretileceği konusunda bir örnek teşkil eden değer ve ölçütler dizisi sunmuştur. *Keşanlı Ali Destanı* bu ölçüt ve değerlerin Türk teatral dizgesinde uygulandığı ilk örnektir. Bu yeni tiyatro anlayışının yansımaları olarak, eski özsel ve biçimsel unsurların yerine konan yeni unsurların erek dizgede işlevselleştirilmesi anlamına gelmektedir. Taner evrensel ve yereli buluşturarak kurduğu dizgeyle, "Türk tiyatrosuna öncülük etmiş bir başyapıt" (Taner, 2015) ortaya koymuştur. Epik tiyatro düşüncesinin Türk tiyatrosuna kazandırılması, bu açıdan çoğuldizgelerarası etkileşimin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bunda, çoğuldizgeler arasındaki ilişkiyi kuran yaratıcı özne Taner'in Almanya'da öğrenim görmesi, Viyana'da tiyatro faaliyetlerinde bulunması ve bu ülkelerde yenilikçi akımlara şahit olması etkili olmuştur.

Keşanlı Ali Destanı gerçek anlamıyla çeviri olmamakla birlikte, epik türün göstergesel unsurlarının ve yapısal özelliklerinin erek kültüre aktarımını ve bu kültürde yorumlanmasını sağlaması açısından çeviri kavramı ile analogi kurulmasına olanak vermektedir. Kültürlerarası etkileşimin kaynağı olan çeviri yazın dizgesi yalnızca dillerarası çeviri bağlamında ve metin/ürün odaklı olarak düşünülmemelidir. Bu dizge, çeviri eserlerden oluşan bir birikim olmasının yanında, "eşzamanlı olarak farklı seçenekleri kullanmak" (Even-Zohar, 1990, s. 11) yoluyla işlev kazanan bir araç, üretici bir unsur içermektedir. *Keşanlı Ali Destanı* bağlamında, çeviri yazın dizgesi "erek kültürel ulusal yazına yeni fikirler, yazınsal tasarımlar, biçimler, türler taşıyarak, hem hâkim olan repertuarın güçlendirilmesi işlevini üstlenmiş hem de yaratıcı bir itki unsuru rolü oynamıştır" (Stolze, 2013, s. 172). Çeviri burada, (çoğul)dizgeler arasındaki ilişkiyi harekete geçiren mekanizma, yenilikçi unsurdur. *Keşanlı Ali Destanı* Türk kültür dizgesine "eşzamanlı olarak farklı seçenekleri kullanmak suretiyle, birbiriyle kesişen ve yer yer üst üste binen çeşitli dizgelerin ilişkisi" (Even-Zohar, 1990, s. 11) sonucunda katılmıştır. Bu süreçte, göstergelerarası çeviri ya da diğer adıyla "dönüştürme" (Jakobson, 2012, s. 62) olarak yorumlanabilecek işlemler dizisi etkin olmuştur.

Keşanlı Ali Destanı'nın tanımlanmış bir çeviri bir metin olmaması nedeniyle, bu yorumun gerekçelendirilerek açıklığa kavuşturulması bu noktada bir gerekliliktir: Bu vaka kapsamında, belirli bir kaynak metinden üretilmiş ve çeviri olarak tanımlanmış bir erek metin bulunmamaktadır. Bunun yerine, teatral bir türün göstergesel unsurlarının başka bir kültürel dizge içinde yorumu veya dönüştürülmesi söz konusu olmuştur. Oyunun yaratım/üretim sürecinde gerçekleşen faaliyet nihayetinde, göstergelerin "başka bir gösterge dizgesi aracılığıyla" (Jakobson, 2012, s. 62) yorumlanmasıdır. Dolayısıyla göstergelerarası çeviri, ürün değil süreç odaklı bir açıdan işlev kazanmıştır. Bunun yanı sıra, oyun bünyesinde farklı teatral gösterge dizgeleri arasında kurulan bir ilişki ve etkileşim söz konusu olmuştur. Bu sebeple, bu vaka kapsamında göstergelerarası çeviri türü

“dönüştürme” (Jakobson, 2012, s. 62) şeklindeki diğer ismine odaklanılarak çalışma bağlamına taşınmıştır. Bu da bu çalışmayı ilgi çekici ve yenilikçi kılan unsurlardan biridir.

Dönüştürme işlemi, Çoğuldizge Kuramı'nın önemli bileşenlerinden biri olan kültür repertuarı kavramıyla birlikte düşünmek, farklı teatral dizgeler arasında kurulan ilişkinin hangi ilkeler çerçevesinde gerçekleşmiş olduğunu açıklamak üzere faydalı olabilir: Even-Zohar, çoğuldizge yaklaşımı kapsamında kültürel üretimi düzenleyen “biçimlendirme ilkelerini” (Even-Zohar, 2008, s. 126) tanımlamak üzere kültür repertuarı kavramını ileri sürmüştür. Kültür repertuarı, kültürel üretime şekil veren yapı ve mekanizmaları da tanımlamaktadır. Buna göre, kültür farklı repertuarlardan oluşan bir bütündür (Even-Zohar, 1997). Kültürel üretimin bir kolu olan çeviri yazın da “kendine özgü biçimlendirme ilkeleri” (Even-Zohar, 2008, s. 126) çerçevesinde işleyen bir dizgedir. Dolayısıyla, çeviri yazın dizgesini düzenleyen biçimlendirme ilkelerini tanımlamak üzere “kültür repertuarı” kavramı kullanılabilir.

Keşanlı Ali Destanı'nın yazım sürecinde yaratıcı üretimi düzenleyen kültür repertuarı epik tiyatro dizgesidir. Epik tiyatronun göstergesel düzeni yazım sürecinde “biçimlendirme ilkeleri” (Even-Zohar, 2008, s. 126) olarak işlev görmüştür. Öyleyse bu durumda, epik tiyatro dizgesini göstergelerarası çeviri ya da dönüştürme sürecinin kendine bağlı olarak gerçekleştirildiği repertuar olarak yorumlamak mümkündür. Bu noktada, eser hakkında bu yönde bir yorum yapmak üzere Jakobson'un göstergelerarası çeviri tanımına başvurulmaktadır.

2.1.2. Göstergelerarası çeviri bağlamında *Keşanlı Ali Destanı*

Çalışmanın bu aşamasında, *Keşanlı Ali Destanı* göstergelerarası çeviri ya da diğer adıyla dönüştürme [transmutation] (Jakobson, 2012, s. 62) bağlamında betimleyici olarak ele alınmaktadır. Jakobson çeviriyi, diliçi ve dillerarası çeviri türlerini de kapsayacak şekilde gösterge dizgeleri kapsamında gerçekleşen bir işlem olarak dikkate almıştır. Buna bağlı olarak, göstergelerarası çeviri türünün de çeviri yazın dizgesi içinde etkin bir unsur olarak dikkate alınması gerekmektedir. Bu tavır, göstergelerarası çeviri türünün yaratıcı süreçlerde oynadığı çoğunlukla görünmez role odaklanması dolayısıyla önem arz etmektedir.

Jakobson'un her gösterge başka bir göstergeye çevrilebilir şeklinde ifade ederek ortaya koyduğu çevrilebilirlik ilkesi çerçevesinde, çeviri işleminin dilsel ya da dilsel olmayan üç çeviri türünde de gösterge dizgeleri kapsamında gerçekleşmesi söz konusudur. Göstergelerarası çeviride, göstergenin başka bir gösterge dizgesi aracılığıyla yorumlanmasının yanı sıra gösterge dizgelerinin dönüşümü de söz konusudur. Bu çalışmada göstergelerarası çeviri, ürün değil süreç odaklı bir açıdan bağlamsallaştırılmıştır. Süreçte gerçekleşen faaliyet ise epik tiyatro dizgesinin göstergesel düzeninin Türk teatral dizgesine taşınması ve bu dizgenin göstergesel unsurlarıyla yorumlanmasıdır. Yol açtığı dizgeler arası etkileşim ve dönüşüm sebebiyle, bu süreci göstergelerarası çeviri türünün diğer adı olan “dönüştürme” (Jakobson, 2012, s. 62) terimiyle adlandırmak da mümkündür.

Haldun Taner, Brechtçi epik tiyatronun göstergesel düzenini *Keşanlı Ali Destanı*'nda uygulamış, bu türü özü, biçimi ve işleyişiyle Türk tiyatro yazınına taşımıştır. 30 Nisan 1964 tarihinde *Oyun* dergisinde yayımlanan Günay Akarsu imzalı yorum *Keşanlı Ali Destanı*'nın Türk tiyatro yazınında önemli nirengi noktalarından biri olduğunun altını çizmektedir:

Bir kahramanlık destanının içyüzüne eğilirken, toplumumuzun kökleri derine inen ama küçük görünüşlü aksamalarını taşıyor Haldun Taner; biçim ve işleyiş bakımından pek çok yenilik, değişiklik

getiriyor tiyatro yazarlığımıza. Oynanan ilk epik Türk oyunudur *Keşanlı Ali Destanı*. Yapıtı, rejisi, oyunuyla her yönden tamamlanan bir gösteri, tiyatro tarihimizde önemli yer alacak niteliktedir (Taner, 2015, s. 116).

Haldun Taner, oyunun 4. baskısı için yazdığı 4 Temmuz 1983 tarihli önsözde oyunun kaleme alınışı hakkında şu bilgileri vermektedir:

1960'larda Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin çağrılısı olarak, Tiyatro Enstitüsü'nde konuk hoca sanıyla dersler verirdim. Bunun için her ayın son haftası gider, Ankara'da kalır, sonra İstanbul'daki fakülteme dönerdim.

Altındağ'la ahbaplığım o tarihte başladı. Çoğu akşamlarım ve gecelerim orada geçti. Gün geçtikçe onlarla övünür oldum. Gecekondu dünyasında geçecek bir oyun tasarlamaya da işte, o tarihte başladım. Konu ne kadar bizdense, oyunun üslubu da o kadar bizden olsun istiyordum (Taner, 2000, s. 5).

Keşanlı Ali Destanı, epik tiyatro anlayışının kendine has “anamlı ilişkiler ağı” (Rifat, 2018, s. 18) ile inşa edilmiş olan göstergesel düzenine tâbidir. Taner, oyunu “epik unsuru tüm dramatik yapıya yayararak” (Taner, 2000, s. 5) kurgulamıştır. Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*'nda modern epik tiyatroyla halk tiyatrosunu birleştirerek yapısı ve işleyişiyle yeni bir üslup kurmak istemiştir. Bu durum, yazarın aşağıdaki ifadelerinde izlenebilir:

1960 yılında *Lütfen Dokunmayın*'da kısmen ilk denemesini yaptığım epik unsuru, bu oyunda tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermeci öğelerinden azami surette yararlanmayı kurdum (Taner, 2000, s. 5).

Keşanlı Ali Destanı'nın yaratım/üretim aşamasında, kendine has yapı ve işleyişiyle bir gösterge dizgesi olan epik tiyatronun unsurlarının yer değiştirerek erek dizgeye taşınması ve maruz kaldığı dönüştürme işlemi sonucunda bu dizgede geçirdiği dönüşüm söz konusu olmuştur. Kaynak dizge olarak ele alınabilecek olan epik tiyatro, başka bir teatral dizge içinde yer alan geleneksel seyirlik oyunların göstergeleri aracılığıyla yorumlanmıştır. Burada, çevirinin geleneksel tanımının içerdiği kaynak ve erek metinler söz konusu değildir. Bunun yerine, teatral bir türün göstergesel düzeninin başka bir kültürel dizge içinde yorumu veya dönüştürme işlemi söz konusu olmuştur. Aşağıdaki ifadelerinde Taner, oyunun yazım sürecinde gerçekleştirdiği gösterge dizgeleri arası dönüştürme işlemini farklı yönlerine değinerek açıklamıştır:

Keşanlı Ali Destanı'nda ise, bildiğiniz gibi bizim halk gösteri biçimlerimizle modern epik tiyatronun akrabalığından faydalanıp epik bir Türk halk tiyatrosu üslubuna yöneldim. Kendi kişiliği ile çevrenin onda kurduğu kişilik arasında bocalayan Ali'nin iç çatışması renkli bir gecekondu ortamına oturtulmuştu. Bu yabancılaştırma efekti ile büyük kentlin gülünç düzeninin parodisi yapıyordu. Oyunun yapısında meddah, ortaoyunu, tuluat gibi halk gösterilerimizin anti-illüzyonist öğelerini, dil ve diyalog özelliklerini, söz kalıplarını, tekerlemelerini bol bol kullandım. Çok modern bir öze hiç yeni olmayan bizim, içten, sıcak biçimlerimizin kaynaşması, ortaya yepyeni bir oyun, belki de bir üslup çıkardı (Miyasoğlu, 1988, s. 37).

Alıntıda görüleceği üzere Taner, modern epik tiyatronun Türk halk gösteri biçimleriyle olan yakınlığından faydalanarak “epik bir Türk halk tiyatrosu” üslubuna yönelmiştir (Miyasoğlu, 1988, s. 37) Bunun sonucunda, erek teatral dizgede epik unsurlarla birlikte Türk teatral dizgesinden unsurlar içeren eser inşa edilmiştir. Epik tiyatro türünün belirli tipolojik özelliklerinin Türk kültür dizgesine aktarımını temsil eden *Keşanlı Ali Destanı*, farklı teatral gösterge dizgelerinin birleşimidir. Taner, Alman kültür (çoğul)dizgesinde ortaya çıkmış olan epik tiyatro türünün göstergesel düzenini Türk kültüründen geleneksel öğeler aracılığıyla yorumlamıştır. Yazar bunu gösterge dizgelerini dönüştürme yoluyla yapmıştır. Bu süreçte Brechtçi epik tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosu bir tür karşılaşma, Taner'in tabiriyle bir “kaynaşma” (Miyasoğlu, 1988, s. 37) yaşamıştır. Bu etkileşim sonucunda, epik unsurla

birlikte Türk teatral dizgesinden unsurlar içeren “epik bir Türk halk tiyatrosu üslubu” (Miyasoğlu, 1988, s. 37) inşa edilmiştir. Oyunda Taner ortaoyunu, meddah, Karagöz seyirlik oyunları ve tuluattan aldığı Türk halkının yabancı olmadığı geleneksel unsurlarla Brechtçi epik tiyatronun “toplumsal-politik eleştiriye yönelik akılcı, ilerici, uyarıcı” (Yüksel, 1986, s. 67-8) anlayışını bir araya getirmiştir.

Keşanlı Ali Destanı epik tiyatronun amacıyla uyumlu bir şekilde, seyircinin toplum yapısını tanımasını ve bunun üzerinde düşünmesini sağlama işlevi edinmiştir. Gecekondu dünyasında geçen oyun, epik-diyalektik tiyatronun halkçı üslubuna uygun olarak, çalışan geniş kitlelere yönelmekte, onların sorunlarını ele almaktadır. Oyun “toplumsal ilişkileri süreçler olarak ele almakta ve tarihsel gelişimi göstermektedir” (Şener, 2003, s. 271). Gecekondu sakinleri ile büyük kentlilerin iki ayrı dünyasında, “insanı toplumdaki işlevi açısından ele almakta, onu tepkilerine ve eylemlerine bakarak betimlemektedir” (Şener, 2003, s. 279). Böylece, seyirci sahnede gördüğü tarihsel olayları, tarihsel çerçeveler içine oturabilmekte, sahnede gördüğü gerçeklerle kendi tanıdığı gerçekler arasında karşılaştırma yapabilmekte, benzerlikler varsa onları saptama olanağı elde edebilmektedir (Şener, 2003, s. 285).

Epik tiyatro “insanın şimdiki zaman içinde dondurulmuş gerçeğini değil, geçmişten geleceğe akış içindeki yerini” (Şener, 2003, s. 273) gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Bunun yolu klasikleşmiş öz ve biçim kalıplarının aşılmasından geçmektedir. Geleneksel kahraman algısı bu kalıplara bir örnektir. Keşanlı Ali, iç çatışması gözler önüne serilen bir anti-kahramandır ve geleneksel tiyatronun sunduğu kalıplaşmış tiplere uyum sağlamamaktadır. Oyun bu yönüyle klasik kahraman mitinin altını oymaktadır. Oyunda Keşanlı Ali'nin “sıradan nitelikleri içinde kendine özgü özellikleri, olağanüstü nitelikleri belirtilmekte, bu niteliklerin değişimi sağlama olanakları keşfedilmektedir” (Şener, 2003, s. 273).

Bu halk müzikali (böyle bir tür varsa eğer) renkli, hep hareketli ve gürültülü. Ali, işçileri sömüren ünlü patronu öldürünce düştüğü hapisten zaferle gecekondu semtine döner. Artık Ali'nin kendisi patrondur; ama o da parayı sever ve gücün yanı sıra öldürdüğü adamın yeğeni Zilha'yı da ister. Bu da yine gecekonduların yaşamında çatışmalara yol açar. Yirmiden fazla şarkıda kahramanların ahlakı ve ahlaksızlığı açıkça anlatılıyor: Çok uzaktan Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sının izleri görülüyor (Taner, 2015, s. 122-3).

Bu durum, oyunun eğlendirme niteliğine dair de bir açılım sunmaktadır. Yukarıdaki dpa Haber Ajansı'nın 24 Nisan 1981 tarihinde yayımladığı Joachim Redetzki imzalı yorum, *Keşanlı Ali Destanı*'nda ortaya koyulan eğlence anlayışının gücünü gözler önüne sermektedir. Oyunda, Brecht'in çağdaş tiyatrodan beklediği eğlence anlayışının gereklerini karşılayacak şekilde, “insanların birlikte yaşamalarında ilişkin daha doğru, daha geniş kapsamlı ve etkileyici bir eğlence” (Şener, 2003, s. 276) söz konusudur.

Keşanlı Ali Destanı, epik tiyatro düşüncesinin gereklerine uygun olarak başka türde bir gerçekçi niteliğe sahiptir. Bu gerçekçilik anlayışı politik ve estetik kısıtlamalara tâbi değildir, bilinen gerçekçi tiyatronun öz ve biçim kalıplarını uygulamamaktadır. *Keşanlı Ali Destanı* gerçekçi-doğalcı tiyatro gibi duyularla algılanan somut, geçici gerçekleri yansıtmamaktadır. Oyunda yabancılaştırma efekti biçimsel olarak da uygulanmıştır. Taner yabancılaştırma efektini “meddah, ortaoyunu, tuluat gibi halk gösterilerimizin anti-illüzyonist öğelerini, dil ve diyalog özelliklerini, söz kalıplarını, tekerlemelerini” (Miyasoğlu, 1988, s. 37) kullanarak uyguladığını belirtmiştir.

Keşanlı Ali Destanı, *Ulus* gazetesi tarafından “Türk seyirlik oyunlarının çağcıl bir bileşimi” olarak yorumlanmıştır. Haldun Taner'in “gecekondu ortamında bir kahramanlık mitosunun parodisi” (Taner,

2015) olarak tanımladığı, modern epik tiyatronun en güzel örneklerinden biri sayılan oyunda, geleneksel gösteri sanatlarımızın birçok özelliği çağdaş bir yorumla sunulmaktadır (Taner, 2015). Türk ve yabancı basındaki değerlendirmelerin çoğu *Keşanlı Ali Destanı*'nda Brechtçi etkiler olduğunu belirtmekle birlikte, eserin bunun yanı sıra Türk geleneksel Meddah ve doğaçlama tiyatrosunun yanlısamacı olmayan unsurlarını da buldurmakta olduğunu altını çizmektedir (Taner, 2015). Hem Türk tiyatro eleştirmeni Metin And tarafından (Taner, 2015, s. 116) hem de *Frankfurter Allgemeine* gazetesi (Taner, 2015, s. 118) tarafından oyunun *Karagöz* (gölge oyunu), Ortaoyunu (commedia dell'arte), Meddah'ı (hikâyeci, taklitçi) içine alan Türk geleneksel tiyatrosu ve doğaçlama tiyatrosunun bir bireşimi olduğuna dair bir gönderme yapılmıştır. Bütün bu yorumlara koşut olarak bir Alman dergisine verdiği röportajda Taner şu ifadeleri kullanmıştır:

Epik tiyatro ne Brecht'le başlamıştır ne de onunla bitecektir. Tarih boyunca çeşitli formlarda perakende olarak var olagelmıştır. Brecht Uzakdoğu, Yunan parasebe'leri, Ortaçağ morahy'leri, Elisabeth devri tiyatrosu yabancılaştırmalarını derleyip bir sistem haline getirmiştir. Brecht'yen tiyatroyu, söylemek istediklerinin biricik ve vazgeçilmez aracı sanan yazarlar, donmuş kalmış bu kalıba saplanmak zorunda değildirlir. Bilakis kendi çevrelerine, kökenlerine, katılımlarına yönelip, yeni epik yollar arayıp bulmaldırlar (Taner, 2015, s. 129).

Taner'in epik tiyatro hakkındaki yorumu, bu çalışma açısından kilit önemdedir. Taner, epik tiyatro anlayışının Brecht'le başlamadığını, tarih boyunca çeşitli formlarda süregelen bir olgu olduğunu, Brecht'in bu üslubun çeşitli tarihsel ve kültürel bağlamlarda beliren göstergesel unsurlarını derleyerek dizgeleştirmiş olduğunu dile getirmiştir. Öyleyse epik tiyatro türü, dönüştürmeye açık bir dizgedir ve yapısı ve işleyişiyle farklı bağlamlarda yorumlanma potansiyeli taşımaktadır. Bu noktada, oyunun yazım sürecinin göstergelerarası çeviri ya da dönüştürme olarak yorumu, yazarın bu ifadelerine dayanılarak doğrulanmaktadır.

Brechtçi tiyatronun kalıpları içinde saplanmak Taner'e göre, sınırlayıcı bir tutumdur. Taner, epik tiyatro anlayışı çerçevesinde üretim yapacak yazarların, içinde buldukları tarihsel ve kültürel bağlamın gereklerine uygun olarak yeni yollar arayışına girmesi gerektiğini dile getirmiştir. Yazar, *Keşanlı Ali Destanı*'nı kendi çevresine, kökenlerine, katılımlarına yönelerek bulduğu yeni yollar ile inşa etmiştir. 1974 yılında California Üniversitesi'nde Albert Nekimken tarafından yazılmış olan "Brecht'le Haldun Taner'in Epik Tiyatro Anlayışları" başlıklı doktora tezinde yer alan yorum, Taner'in yeni yollar arayışına dair ifadelerini *Keşanlı Ali Destanı*'nda birebir uygulamış olduğu yönündedir:

Brecht *Üç Kuruşluk Opera*'sı ile kuşaklar boyu illüzyonist aristoteliyen tiyatroya alışmış Avrupa seyircisini çok yadırgatmıştı. Taner ise *Keşanlı Ali Destanı* ile, halkının hiç yabancı olmayan ortaoyunu, meddah, karagöz seyirlik oyunları ve tuluattan aldığı öğeleri çağdaş bir anlayış içinde yoğunlaştırarak Brecht'inkinden çok farklı, hem yerli hem modern yepyeni bir epik üslup getirmiş ve bundan ötürü hemen benimsenmiştir (Taner, 2015, s. 129).

Keşanlı Ali Destanı'nın Taner'in epik dizgeyi dönüştürmek yoluyla oluşturduğu "hem yerli hem modern yepyeni epik üslubu" (Taner, 2015, s. 129) *Haldun Taner Tiyatrosu* adlı kitabında Ayşegül Yüksel tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

Karagöz ve ortaoyununda seyircinin yanlısamaya sokulmayı ve seyirciye bir "oyun" izlediğinin anımsatılması; öndeyiş, sondeyış kullanımı; oyunun sonunda "ibret" çıkarma; oyunun dokusunun gevşekliği; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı sahnelerden kaçınma; oyuncuların sürekli olarak rollerine girip çıkmaları; kişilerin tip boyutunda abartmalı olarak çizilişi, söz oyunları, tekerlemeler, bol "nükte" kullanımı. Taner, Türk seyircisinin seyretme alışkanlığı içinde yer alan bu tanıdık, göstermecî "biçim"leri, geleneksel tiyatromuzda ağırlıklı olarak yer almayan bir "içerik" le, başka bir deyişle, toplumsal-politik eleştiriye yönelen akılcı, ilerici, uyarıcı bir "içerik"le kaynaştırarak özgün bir Türk "epik-göstermecî" tiyatrosu bireşimi oluşturmuştur (Yüksel, 1986, s. 67-8).

Taner, Brecht'in dizgeleştirdiği epik üslup ile Türk tiyatrosunun anti-illüzyonist öğelerinin sentezine gitmiş kendine özgü bir Türk halk epik üslubuna varmıştır. Oyun hem yerli hem çağdaş nitelikler taşıyan yepyeni epik üsluba sahiptir. Bu üslup, geleneksel göstermecî öğelerin çağdaş bir anlayış içinde kaynaştırılması sonucunda ortaya çıkmıştır.

Keşanlı Ali Destanı'nin sahnelendiği coğrafyalarda basında yer alan bazı yorumlar, oyunun Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* adlı eseri ile kurduğu metinlerarası ilişkinin altını çizmektedir: *Nürnberg Zeitung*'da yer alan yorum "*Keşanlı Ali Destanı* hiç şüphesiz Türkiye'nin *Üç Kuruşluk Opera*'sıdır" (Halman, 1976, s. 46) şeklindedir. Bu ve bunun gibi yorumların açıklığa kavuşturulması için *Üç Kuruşluk Opera* hakkında aşağıdaki bilgilere başvurulabilir.

Üç Kuruşluk Opera, ilk kez 31 Ağustos 1928'de Berlin'de Theater am Schiffbauerdamm'da sahnelenmiştir. Oyun Berlin'de bir tiyatro olayı haline gelmiş, Brecht'e uluslararası ün getirmiştir. *Üç Kuruşluk Opera*, John Gay'in 18. Yüzyıl bürleski *Dilenci Operası*'nın uyarlamasıdır –bu niteliğiyle de çalışmamızla ilişkilenebilir. *Dilenci Operası* 1920 yılında yeniden sahnelenir ve uzun süre oynar. Bu durum Brecht'in çalışma arkadaşı Elisabeth Hauptmann'ın dikkatini çeker. Hauptmann oyun metnini İngilizceden Almancaya çevirir. Metni Brecht ile paylaşır ve uyarlama gerçekleşir. *Dilenci Operası* o dönem "İngiltere'de moda olan İtalyan Operası'na nazire olarak yazılmıştır. Operanın aristokrat dünyasına karşıt olarak yeraltı dünyasında geçmektedir. Bu tam Brecht'in üstünde durmayı seveceği türden bir karşıtlıktır (Candan, 2013, s. 111-112).

Yazar bu oyunda bir yandan ilk gençliğinin karamsarlığını, kentlerin ormanındaki var oluşun coşku ve şiirini dile getirirken, bir yandan da gelişmekte olan toplumcu bilinci doğrultusunda toplum çelişkilerini aydınlatmaktaydı. Peachum-Polly-Maheath üçgeni arasındaki dolantılar, yeraltı dünyasının karanlık işleriyle burjuvazi dünyasının saygın dış görünümü arasındaki koşutluğu sergilemeye araç oluyordu. Dramatik biçim açısından duygulara öncelik tanımak yerine, olaylara eleştirel bir uzaklıktan yaklaşması ileriki yapıtlarının yönüne işaret ediyordu. Eleştiri uzaklığının baş etmeni, Kurt Weill'in metinle müzik arasında ikilem yaratan bestesiydi. Ayrıca oyun eylemi ile şarkıların kesin ayrımı, seyirciye doğrudan seslenme gibi opera biçimi içinde operaya aykırı biçim özellikleri, yadırgatıcı etki uyandırıyor, seyirci bir yandan tiyatro izleme durumunda olduğunu unutmazken, bir yandan da geleneksel opera, kabare, halk komedisi öğelerinin varlığıyla sahneye doğru çekiliyordu

Üç Kuruşluk Opera, Brecht'in şiirsel bir üslup kullanmakla beraber, gelişmekte olan toplum bilinciyle toplumsal çelişkilere odaklandığı bir oyundur. Peachum-Polly-Macheath üçgeninde Brecht yeraltı dünyasının karanlık işleriyle burjuvazinin saygın görünümü arasındaki koşutluğu sergilemiştir. Duygulara öncelik tanımamakta, olaylara uzaktan ve eleştirel bir açıdan yaklaşmaktadır. Oyunun müziğinin tasarımı eleştiri uzaklığını yaratan unsur olarak yorumlanabilir. Opera biçimi içindeki operanın kalıplarına aykırı biçim özellikleri ile seyirciyi yadırgatıyordu. Seyirci tiyatro izleme durumunda olduğu bilincini taşımakta ama aynı zamanda geleneksel opera, halk komedisi, kabare, gibi unsurlarla çekiliyordu (Candan, 2013, s. 112).

Üç Kuruşluk Opera ve *Keşanlı Ali Destanı* arasında tür açısından olduğu gibi konu ve içeriğinin kapsamı açısından da metinlerarası bir bağ kurulabilir. Her şeyden önce, iki oyunun da "kapsamını ve biçim kurallarını koşullayan temel ilke, halkçı ve toplumcu bir sanat anlayışıdır" (Şener, 2003, s. 278). *Üç Kuruşluk Opera* hangi çağda yaşandığı belirsiz olan bir Viktorya dönemi Londra'sında suçlu bir anti-kahraman olan Macheath'a odaklanmaktadır. İstanbul'da bir gecekondu mahallesinde geçen *Keşanlı Ali Destanı* işlemediği bir cinayet yüzünden kahraman ilan edilen bir anti-kahramanın hikâyesidir. Sineklidağ'da herkesin nefret ettiği bir zorbayı öldürdüğü iddiasıyla hapse düşen Keşanlı Ali aslında faili olmadığı bu suçun cezasını çekmiştir. Bu kimliği ile Ali, halk için polisin, kanunun, politikacının, hukukun, kısacası bütün devlet otoritesinin yerini tutan bir destan kahramanına, sembolik kişiliğe dönüşür. Haldun Taner'in "gecekondu ortamında bir kahramanlık mitosunun parodisi" (Taner, 2015) olarak tanımladığı nitelik tam da bu noktada açığa çıkmaktadır. Her ne kadar 1960'lı yıllar atmosferinde

bir gecekondu mahallesinde geçse de *Keşanlı Ali Destanı* siyasi araçları, bürokrasisi, toplumsal histerisi, romantizmi ve efsaneleriyle büyük şehir üzerine bir taşlamadır. Oyun epik türde kaleme alınmıştır. Bir kadın tuvalet bekçisi oyunun gelişimi üzerine yorumlar yapar ve Yalçın Tura tarafından Batı orkestrası için bestelenmiş olan müzik bir yandan folklore bir yandan da kabareye özgü nitelikler taşımaktadır (Özdoğru, 1969, s. 867).

Keşanlı Ali Destanı modern bir özle geleneksel biçimlerin kaynaştığı bir tiyatro oyunudur. Bu noktada ortaya çıkan melez bir bireşimdir. Özetle, çalışmanın bu aşamasında Brechtçi epik tiyatro bir gösterge dizgesi olarak ele alınmıştır. Taner epik tiyatronun göstergesel düzenini *Keşanlı Ali Destanı*'nda yorumlamıştır. Yazar, Brechtçi epik tiyatronun getirdiği yenilikleri oyunun yapısına taşımış ve aynı zamanda "Türk tiyatrosunun Karagöz, Türk gölge oyunu, ortaoyunu, Türk Commedia dell'arte'sinin olanaklarını katarak ortaya yeni bir üslup çıkarmıştır" (Taner, 2015, s. 119). Bu işlem, epik tiyatro dizgesinin dönüşmesi ve eleştirmenlerce Türk halk epik üslubu olarak tanımlanan üslubun ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır.

2.1.3. Dillerarası çeviri bağlamında *Keşanlı Ali Destanı*

2.1.3.1. *Keşanlı Ali Destanı*'nın dillerarası çeviri macerası

Keşanlı Ali Destanı, başlığında yer alan destan sözcüğünün de dolaylı olarak gönderme yaptığı üzere, epik tiyatronun Türk kültür dizgesinde bir yorumudur. Bu noktada epik sözcüğünün Türkçede "destansı" (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022) anlamına geldiğini destan türünün ise genel olarak bir kahramanlık hikayesini ya da olayını anlatan bir dizge olduğunu tekrar hatırlamakta fayda vardır.

Haldun Taner epik tiyatro türünü Türk teatral dizgesi içinde geleneksel unsurlarla yorumlamıştır. Eser yerellik özelliğiyle öne çıksa da bir başyapıtın sahip olması gereken evrensellik özelliğini de taşımaktadır. William Saroyan oyunu ilk sahnelendiği yıllarda İstanbul'da izlemiş ve eser hakkında şu yorumu yapmıştır: "Bu eser, dünyanın her yerinde temsil edilebilecek değerdedir. Türk tiyatrosu ancak böyle kendi özelliklerinizden hareket eden eserlerle dünya sahnelerinde kendine yer yapar" ⁴ (Halman, 1976, s. 46). Saroyan, ifadelerinde *Keşanlı Ali Destanı*'nın dünyanın herhangi bir yerinde sahnelenecek kadar başarılı bir oyun olduğunu belirtmiştir.

Türk kültür dizgesinde büyük bir başarı kazanan oyun aynı zamanda, dilden dile çevrilerek dünyanın pek çok ülkesinde sahnelenmiş, dolayısıyla bir kez daha kültürlerarası bir hareketin konusu olmuştur. *Keşanlı Ali Destanı* dillerarası çeviri süreçleri sonucunda Almanca, Fransızca, Çekçenin yanı sıra İngilizceye çevrilmiştir. Oyun İngilizceye *The Ballad of Ali of Keshan* adıyla ilk kez 1967 yılında çevrilmiş ve Londra'da sahnelenmiştir. Oyun, çevirinin kalitesi ve yapım, İngiliz eleştirmenlerin çoğu tarafından övgüyle karşılanmıştır (Halman, 1976, s. 7).

2.1.3.2. İngilizce çevirisi bağlamında *Keşanlı Ali Destanı: The Ballad of Ali of Keshan*

2.1.3.2.1. *Modern Turkish Drama An Anthology of Plays in Translation*

The Ballad of Ali of Keshan, Talat Sait Halman tarafından yayına hazırlanan ve 1976 yılında Bibliotheca Islamica tarafından yayımlanmış olan *Modern Turkish Drama An Anthology of Plays in Translation* (Halman, 1976) adlı modern Türk tiyatro eserleri seçkisi içinde yer almaktadır. Halman, seçkiye yazdığı

⁴ Oyunu İstanbul'da seyreden William Saroyan'ın *Cumhuriyet* gazetesine verdiği 6 Mayıs 1964 demecinden alıntılanmıştır.

önsözde “Tıpkı Türk Edebiyatı gibi, Türkiye'nin tiyatro sanatlarının da Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de *terra incognita* olarak kaldığını, çok az sayıda makale, ansiklopedi maddesi, inceleme ve notun İngiliz ve Amerikan yayınları arasına girmeyi başardığını” (Halman, 1976, s. 6) belirtmektedir. Seçkinin yayımlanmış olduğu tarihsel bağlam akılda tutularak okunması gereken bu yoruma göre, Türk tiyatro eserleri İngilizce konuşulan dünyada pazar bulamamakta ya da eleştirel olarak kabul görmemektedir. Bu seçki, Türkiye'nin tiyatro sanatlarına yönelik yeni ve canlı ilgi yaratmayı amaçlamaktadır:

Bu seçkinin İngilizce konuşulan ülkelerde Türkiye'nin tiyatro sanatlarına yönelik yeni ve canlı bir ilgi yaratmak üzere faydalı olacağını umuyoruz. Çağdaş Türk Tiyatrosu'nun etkileyici çeşitliliğine, bir asırdan biraz daha önce benimsenen bir edebî türde elde edilen yazının kalitesine ve Türk sahnelerinin ve fikir hayatının bazı yönlerine ışık tutabilirse, amacına hizmet etmiş olacaktır (Halman, 1976, s. 7).

The Ballad of Ali of Keshan, Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim*, Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz*, Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* adlı eserlerinin İngilizce çevirileri ile birlikte aynı seçkide yer almaktadır. Halman seçkide yer verdiği oyunların dört farklı dram türünü temsil etmekle birlikte, Türk Tiyatro yazınının geniş çeşitliliğinin yalnızca birkaç örneği olduğunun altını çizmiştir (Halman, 1976, s. 7).

2.1.3.2.2. Theo Hermans'ın “Çevirmen'in Sesi” kavramı bağlamında *The Ballad of Ali of Keshan*'ın Çevirmenin Notu [Çevirmenin Notu]

Dillerarası çeviri bağlamında yürütülen tartışmanın ikinci aşamasında, oyunun içinde yer aldığı çağdaş Türk tiyatro eserlerinden oluşan İngilizce çeviri seçkinde metnin başına eklenmiş olan Çevirmenin Notu [“Translator's Note”], Theo Hermans'ın “Çeviri Anlatıda Çevirmen'in Sesi”⁵ adlı makalesinde ortaya attığı “Çevirmen'in Sesi” (Hermans, 1997, s. 63-68) kavramına başvurularak irdelenmektedir. Çevirmenin söylemsel varlığı ve çeviri sorunlarını çözmek üzere aldığı kararlar üzerine yürütülen tartışma, bu yan metinde yer alan çeşitli örneklerle sınırlandırılmıştır.

Hermans'a göre, çeviri “anlatı” söylemi her zaman “ikinci” bir ses taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında söz konusu olan bir çeviri anlatı değil, tiyatro oyunudur. Ancak analogi götüren bir yaklaşımla bakıldığında, *The Ballad of Ali of Keshan*'ın yan metni olan Çevirmenin Notu'nda duyulan Çevirmen'in Sesi'dir. Çevirmen Özdoğru'ya ait olan bu ses, “metin dışı bir çevirmen notuyla metnin yüzeyine çıkıp, konuşan özneyi niteleyen türden bir kendine göndermeyle varlığını en doğrudan ve en güçlü şekilde hissettirmektedir” (Hermans, 1997, s. 65).

Epik türde bir tiyatro oyunu olan *Keşanlı Ali Destanı*'nın çevirisi, erek kültürün çıkarsanan okurunun ve/veya seyircisinin dikkate alındığı ve çıkarsanan çevirmenin mevcudiyetinin varsayıldığı bir süreç olarak gerçekleşmiştir. Oyunda, bazı durumlarda ve özel örneklerde çevirmenin varlığı izlenebilmektedir. Buna bağlı olarak, Theo Hermans'ın gerekliliğine dikkat çektiği çevirmenin söylemsel varlığının tanınmasına yönelik tavır, anlatı türünün bağlamından bir tiyatro oyununun bağlamına taşınmıştır. Bu noktada, öncelikle tartışma konusu edilen özgün metnin bir tiyatro oyunu olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Çevirmenin kendini gösterdiği bu yan metin, oyunun çeviri sürecine dair bir anlatıdır.

5 Hermans, Theo: “The Translator's Voice in Translated Narrative”, *Target*, 8:1, 1996, ss. 23-48.

Çevirmenin, Hermans'ın tabiriyle “gölgelerin içinden çıkıp metne doğrudan karışması” (Hermans, 1997, s. 65) ve bir çeviri olmasına rağmen hâlâ metinde bir tek sözceleme öznesi olduğuna dair yanlısamayı yıkmasını sağlayan iki durum söz konusudur:

Birinci durumda, “metnin çıkarsanan okura yöneldiği, onun içinde bir iletişim ortamı olarak işlev kazanma niteliğinin doğrudan işe koşulduğu” (Hermans, 1997, s. 65) gözlemlenmektedir. Tiyatro çevirisi kuşkusuz özgün metnin seslendiğinden farklı bir kitleye yönelik olarak gerçekleştirilir. Burada söz konusu olan “ dilsel açıdan da zaman ve uzam açısından da kaynak metnin alıcısı durumundaki kişilerden uzak” (Hermans, 1997, s. 66) bir kitledir. *The Ballad of Ali of Keshan* kaynak metninkinden farklı bir alıcı kitlesine sahiptir. Theo Hermans'ın birinci durum olarak tanımladığı şekliyle, “söylem artık yeni bir edimsel bağlam içerisinde işlev kazanmıştır” (Hermans, 1997, s. 66).

Ait olduğu kültürel dizge kapsamında anlamlı olan oyun metninin iletişimsel işlevini gerçekleştirmesi için, gönderen ile alanın gönderme çerçevelerinin çevirmen tarafından yeniden düzenlenmesi gerekmiştir. Çünkü “çeviriden kaynaklanan çeşitli uzamdan kopukluk biçimleri” (Hermans, 1997, s. 66) bu gönderme çerçevesinin işleyişini bozmaktadır. Tahir Gürçağlar'ın da dikkat çekmiş olduğu gibi, “kaynak metindeki kültürel öğeler veya dönemsel ya da kültürel göndermeler erek metne tiyatro izleyicileri oyunu izledikleri sırada anlaşılabilir biçimde taşınmazsa izleyicilerin oyunu anlaması olanaksız hale gelir” (Tahir Gürçağlar, 2016, s. 48). 1960'lar İstanbul'unda bir gecekondu mahallesinde geçen *Keşanlı Ali Destanı*'nda ait olduğu kültüre ilişkin izler, tarihsel ve konumsal göndermeler bulunmaktadır. Özdoğru yeni alıcı grubuyla gerekli iletişimi sağlamak üzere aldığı çeşitli kararları uygulamak yoluyla İngilizce oyun metninde, “yeni alıcı grubuyla gerekli iletişimi sağlamak için zorunlu saydığı bilgileri vermek amacıyla” ise Çevirmenin Notu'nda “doğrudan ve açık açık söyleme katılmıştır” (Hermans, 1997, s. 66). Özdoğru çeviri sürecinde aldığı kararların gerekçelerini açıklayarak, çevirinin oyunun İngilizce konuşulan dünyada alınması olarak tanımlanabilecek olan amacına uygun bir şekilde hareket etmiştir.

Keşanlı Ali Destanı bir tiyatro oyunudur. Dolayısıyla yalnızca okunan bir metin değil, birçok farklı göstergesel unsuruyla sahneye koyulup icra edilen bir sanat eseridir: “Tiyatroda oyun izleme deneyimi kitap okuyan bir okurun deneyiminden farklıdır. Eline aldığı metni istediği yerde istediği hızda okuma şansına sahip okurun tersine, tiyatro izleyicisi çeviri metni çok daha kontrollü bir ortamda algılar” (Tahir Gürçağlar, 2016, s. 48). Roman, öykü ya da şiirde dipnotlar ile metnin çevresinde bir müdahalenin mümkün olmasına karşın, icra sırasında oyuna müdahale etmek olanaksızdır. Bu durum, çevirmenin oyunun bütüncül hedefi ve kurgusu dâhilinde yeni bir “edimsel bağlam” (Hermans, 1997, s. 66) kurmasıyla sonuçlanmıştır. Nitekim İstanbul'da bir gecekondu mahallesinin kendine özgü evreninde geçen *Keşanlı Ali Destanı*'nın çeviri metninde, çevirmen bu yönde kararlar almak durumunda kalmıştır.

Keşanlı Ali Destanı tarihsel ve konumsal göndermeler içermektedir. Bu noktada çevirmenin yeni alıcı grubuyla iletişimi sağlamak üzere zorunlu saydığı unsurları dönüştürerek yeni bir bağlam içine oturtması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Özdoğru'nun Çevirmenin Notu'nda çeviri sürecinde aldığı kararları açıklamak üzere dile gelmesi “söylemin belirgin olarak eksik ya da fazla bilgi ilettiği, ya da bir yerde bir okura öbür yerde bir başkasına göre işlediği kopuklukları” (Hermans, 1997, s. 66) açıklığa kavuşturması açısından önemlidir.

İkinci durum ise “iletişim aracının kendisini kapsayan öz-dönüşümsel ve öz-göndergesel durumlar”dır (Hermans, 1997, s. 65). Dilsel öz-göndergesellik metinleri yalnızca anlatı metinlerine has unsurlar değildir. Öz-dönüşümsel ve öz-göndergesellik, çevrilemezlik kavramını içeren çeşitli durumları temsil

eden kavramlardır. Bu duruma en belirgin örnek olarak, “belli bir dilde yazılmış olduklarını açıkça belli eden ya da az çok anlamlılık, sözcük oyunları ve benzer araçlarla kendi dillerinden özlü deyişleri açığa seren metinler” (Hermans, 1997, s. 66) verilebilir. Hermans’ın “dilsel öz-göndergesellik” olarak ele aldığı bu izler, *Keşanlı Ali Destanı*’nda şarkı sözleri çevirisinde, Türk kültürüne has kimi kültürel unsurların aktarımında, kafiyeler ve kalıp ifadelerin ve kelime oyunlarının çevirisinde söz konusudur. *Keşanlı Ali Destanı*’nın gerek okuru gerek izleyicisi, oyunda “genel anlayışa göre sözde tek bir ağızdan çıkan söylem içinde sürekli öbür sesi hatırlatan izlerle karşı karşıya kalmaktadır” (Hermans, 1997, s. 66).

Jakobson, diller arası çeviri üzerine şu yorumu yapar: Çoğu zaman bir dilden ötekine çeviri yapılırken bir dildeki iletilerin yerine konan, öteki dilin aynı birimleri değil, bütün halindeki iletilerdir. Bu çeviri bir tür dolaylı anlatımdır; çevirmen başka bir kaynaktan aldığı bir iletiyi yeniden kodlar ve yeniden iletir. İki dil karşılaştırdığı anda, “karşılıklı olarak birbirlerine çevrilebilme olanağı sorunu” ortaya çıkar (Jakobson, 2012, s. 63). Buna karşın, Jakobson’un yaklaşımına göre, “Her gösterge, içinde daha eksiksiz olarak gelişmiş ve belirtilmiş görüldüğü başka bir göstergeye çevrilebilir” (Jakobson, 2012, s. 63). Buna göre, her bilişsel deneyim, var olan herhangi bir dile çevrilebilir ve bu dilde düzenlenebilir. Yetersizliğin söz konusu olduğu durumlarda terimler aktarmalarla, öyküntülerle, yeni sözcüklerle, anlam kay(dır)malarıyla, ve son çözüm olarak dolaşık anlatımla değişikliğe uğratabilir ve anlam genişlemesi sağlanabilir (Jakobson, 2012, s. 63).

Dillerarası çeviri kapsamında yürütülen tartışmanın bu aşamasında, Özdoğru’nun çeviri sürecini anlatılaştırdığı Çevirmenin Notu, Theo Hermans’ın “çeviri anlatıda Çevirmen’in Sesi” (Hermans, 1997, s. 63-68) kavramının bir temsili olarak ele alınmaktadır. Bu yan metin kapsamında yapılan betimleyici çalışmada, çevirmenin oyun metnindeki söylemsel varlığı ve (dillerarası) çeviri sorunlarını çözmek üzere aldığı kararlar irdelenmektedir. Bu çaba, epik tiyatronun unsurlarını Türk kültür dizgesinin imkânlarıyla yorumlayarak bünyesine katan oyunun, ardından dillerarası çeviri yoluyla bu kez farklı bir kültürde konumlanarak geçirdiği dönüşümü Çevirmen’in Sesi’nin sunduğu bildirimler dâhilinde açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Tartışma, oyunun çevirmeni Özdoğru’nun kaleme almış olduğu bu metinde yer alan beyanları ve İngilizce konuşan okurla paylaştığı çeşitli örneklerle sınırlandırılmıştır. Aşağıda tartışılan örnekler, temsil ettikleri niteliklere göre başlıklandırılmıştır.

Epik unsurların çeviri sürecine yansımaları

Taner, *Keşanlı Ali Destanı*’nda Brechtçi etkilerin yanı sıra, Türk geleneksel Meddah ve doğaçlama tiyatrosunun yansımacı olmayan unsurlarını da modern bir üslupla yorumlamıştır. Epik anlayışın illüzyonist tiyatronun aksi yönde tutunduğu tavır, oyunun dramatik yapısında izlenen bir niteliktir. Bu bağlamda, Özdoğru, çeviri seçkisinde oyun metninin başında yer alan Çevirmenin Notu’nda eserin bu özelliğinin çevirisini nasıl şekillendirdiğine dair şunları söylemiştir:

Keşanlı Ali Destanı yansımacı olmayan bir oyundur. Başka bir deyişle, yazar tarafından bir gerçeklik yansımaları yaratmak için hiçbir çaba sarf edilmemiştir. Ben de çevirmen olarak, çevirimde Anglo-saksonizm ve Amerikanizm unsurlarını kullanmakta özgür hissettim (Halman, 1976, s. 287).

Epik unsurların çeviri sürecine yansımalarının tartışıldığı bu aşamada, çevirmenin açıklamaları içinde yer almasa da epik türdeki eserin bu özelliğinin İngilizce çeviriyi nasıl şekillendirmiş olduğuna dair bir örnek olarak, Özdoğru’nun “destan” sözcüğüne karşılık “ballad” sözcüğünü tercih etmiş olması üzerine bir yoruma gidilebilir: Bu tercih, çevirmenin 18. yüzyılda gelişen ballad operalarıyla kurmuş olması muhtemel ilişkiyle bağlantılıdır. İngiltere’de bir sahne türü olarak gelişen ballad operaları, Londra opera sahnesindeki İtalyan hâkimiyetine karşı ortaya çıkmıştır. Ballad opera, komik ve hicivli diyaloglardan

oluşur ve aralara hikâyenin akışını kesmemek amacıyla kısa tutulmuş şarkılar serpiştirilmiştir. İtalyan operalarında işlenen aristokratik temalar ve müzik yerine, ballad opera alt sınıfa dair temalar işler ve popüler halk şarkılarını kullanır. Bu tür, dönemin İtalyan operasının yüksek ahlaki değerlerini alacağı eder. 20. yüzyılın en önemli eserlerinden olan Bertolt Brecht ve Kurt Weill'in kaleme aldığı *Üç Kuruşluk Opera* da bu türden esinlenmiştir.

Ağız özelliklerinin kaynak ve erek metne yansımaları

Keşanlı Ali Destanı'nın metninin çevirisinde Çevirmen'in Sesi'nin açıkça işe karışmasını gerektiren durumlar söz konusu olmuştur. "Oyun karakterleri arasında gerçekleşen diyalogların çevirisinde sahnelenebilir ve doğal bir dil yaratılması gerekmiştir" (Tahir Gürçağlar, 2016, s. 48). Bunun için, Özdoğru lehçe, argo vb. kullanımların aktarımı ile ilgili olarak kararlar almıştır ve mevcut bazı seçenekler arasında seçim yapmıştır. İngilizcenin özellikleri arasında sayılabilecek lehçe, argo vb. kullanımlarını kullanarak yeni bir dil yaratmıştır. Özdoğru, çeviride "Anglo-saksonizm ve Amerikanizm kullanmakta özgür hissettiğinin" (Halman, 1976, s. 287) altını çizmiştir. Ancak ilk bakışta yerelleştirme olarak yorumlanabilecek olan tutumunun, aslında farklı ağızların Türkçe temelinde kaynaştırılması yoluyla yabancılaştırıcı bir etkiye ulaşmak olduğu ifadelerinde saptanmaktadır:

Oyunu Loughton, Essex'te izleyen birçok İngiliz oyunun İngilizce çevirisinin aşağı doğru Londra ağızı ile yazıldığını hissettiler. Çeviriyi okuyan kimi Amerikalılar dilin Amerika'da bir dönemin yansıması olduğunu düşündüler. Çevirim belki de iki ağız birleşimine ek olarak Türkçe temel alınarak "icat edilmiş" bir İngilizce ağızdı. Metnin kısa sürede eskimesini önlemek için argo kullanmaktan kaçındım (Halman, 1976, s. 287).

Özdoğru oyunun çevirisinde "Türkçe temel alınarak 'icat edilmiş' bir İngilizce ağız" (Halman, 1976, s. 287) yaratmıştır. Özdoğru hem oyunun izleyicilerce anlaşılabilirliğini sağlamak hem de yabancılaştırıcı bir etki yaratmak üzere çeviri sürecinde böyle bir yol izlemiştir. Geleneksel anlamda çeviri, tanımı gereği kaynak ve erek metinler arasında kurulan eşdeğerlik ilişkisidir (Jakobson, 2012). Bu ilişkinin aynı zamanda, bu metinlerin ait olduğu kaynak ve erek kültürü sürece dâhil etmesi kaçınılmazdır. Bu noktada, şu şekilde bir akıl yürütmeye gidilebilir: Ait olduğu dilsel dizgeden başka bir dilsel dizgeye aktarılan bir kaynak metin, çevirinin başlangıç noktasıdır. Ancak ardında ait olduğu dizgenin ilişki, fark ve bağıntılarını taşır. Dolayısıyla çeviride söz konusu olan yalnızca kaynak metnin anlamı değil, onun ait olduğu dizgeye uygunluğudur. Erek kültür dizgesi, kaynak metnin yer değiştirerek konumlandığı diğer bağlamdır. Bu bağlam da, tıpkı kaynak dizge gibi kendi ilişki, fark ve bağıntılarını içermektedir. Erek metin, diller ve dizgeler arası müzakere ve anlamlama süreçleri sonucunda ortaya çıkan dilsel ya da göstergesel üründür. Bunlar, iki farklı kültürün de kendi unsurlarıyla hazır bulunduğu iletişimsel ve etkileşimsel süreçlerdir. Sözü edilen dizgeler arası ilişkileri hesabı katmaksızın çeviri süreçleri hakkında yapılacak yorum, bu nedenle bütüncül bir kavrayış sunmaktan uzak kalacaktır.

Türsel bir birleşimin ürünü olan ve aynı zamanda ait olduğu kültürden yoğun izler taşıyan oyun metninin çeviri sürecinde, dilsel ve kültürel dizgeler arası karşılaşma ve kaynaşma söz konusu olmuştur. Seyircinin oyunu izlediği anda anlayabilmesini sağlamak üzere, kaynak metindeki kültürel öğelerin, dönemselsel veya kültürel göndermelerin erek kültüre taşınması için özel bir çaba sarf edilmiştir. Çeviri süreci sonucunda ortaya çıkan yeni metinsel dizgenin en temel unsuru, Özdoğru'nun kaynak ve erek dizgelerin bir birleşimi olarak inşa ettiği dil ve kültür evrenidir. Oyun metninin diğer göstergesel unsurları da bir birleşim olarak yorumlanacak bu göstergesel yapının sunduğu imkânlar dâhilinde işlev kazanmıştır:

İngilizcenin farklı üsluplarını karıştırarak İngiltere ve Amerika tarihine ve son dönemdeki tarihsel olaylara bilindik göndermeler yaparak oyunu İngiliz ve Amerikan okuyucular tarafından daha kolay anlaşılır ve kabul edilir bir hale getirdiğime inanıyorum. Bu sırada yazarın yapmayı amaçladığı “yabancılaştırma” efektine de katkıda bulundum (Halman, 1976, s. 287).

Yazarın bu açıklaması, kaynak metnin türünün ve üslubunun çeviriyi şekillendirmedeki etkisini ortaya koyması bakımından da önem taşımaktadır. Epik türde bir oyun olan *Keşanlı Ali Destanı*'nın en önemli niteliklerinden biri yabancılaştırma unsurudur. Özdoğru bu konudaki açıklamasında şu şekilde devam etmektedir:

Türkçe metinde üç farklı üslup bulunmaktadır: Karagöz ve Ortaoyunu'nun jargonu direkt olarak alınmıştır, şarkı sözleri edebi değeri olmayan komik şiirler şeklinde yazılmıştır, gerçekçi diyaloglar saçma dönümlerle izleyicileri yabancılaştırmaktadır. Üç farklı tarzı korumaya çalıştım (Halman, 1976, s. 287).

Bununla ilgili ilk örnek, oyunun anlatıcısı konumundaki Şerif Abla tarafından yapılan açılıştır. Şerif Abla eski Türk tiyatro geleneğine uygun bir açılış yapar (Halman, 1976, s. 287):

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Hoş Dostum diye başlayayım söze	Pleasant be my first Word to thee
Hoş olsun beyler kıssamız size	So, pleasant will be our little story
Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir	This Picture up there is that of Ali
Destanı var işte her yerde söylenir	His ballad is sung from valley to valley
Gel gör bakalı neymiş bu <u>destan</u>	Let's all stand by and hear this <u>ballad</u>
On beş fasılda edelim <u>beyan</u> (Halman, 1976, s. 288)	Let no one leave before he's opened his <u>wallet</u> (Halman, 1976, s. 288)

Çevirmen bu dizeleri Restorasyon Dönemi komedilerindeki girizgâhları hatırlatacak şekilde İngiliz tarzında çevirmiştir (Halman, 1976, s. 288). Anlam kısmen değişmiştir ve ritim şeması değişmiştir. Çevirmen bu noktada, daha az önemli bulunduğu kısımlardan feragat ederek dizelerin ruhunu korumayı amaçladığını belirtmiştir. Tesadüfi olarak *ballad* ve *wallet* kelimeleri arasında kafiye oluşmuştur. Çevirmen ayrıca komiklik etkisi yaratabilmek için klasik dizelerle modern dizeleri karıştırdığını dile getirmiştir (Halman, 1976, s. 288).

Şarkı sözleri çevirisinde alınan kararlar

Özdoğru, şarkı sözlerinin çevirisini en büyük zorluklardan biri olarak nitelendirmektedir. Çünkü kelimelerin daha önceden bestelemiş olan müziğe uyum sağlaması gerekmektedir. Özdoğru, çevirinin besteci Yalçın Tura'yı tatmin ettiğini belirtmiştir. Yalnızca birkaç yerde bazı değişiklikler yapılması gerekmiştir. Aşağıdaki dördlükte vezin kuralları uygulanmıştır (Halman, 1976, s. 288):

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Sineklidağ burası	The shantytown is above
Şehre tepeden bakar	Metropolis and the sea;
Ama şehir ırakta	as far above and beyond
Masallardaki kadar (Halman, 1976, s. 288)	As flea is from honeybee (Halman, 1976, s. 288)

Özdoğru, edebî değeri olmayan komik şiirler şeklinde çevirdiği dizelerin çoğunun aslında uyarılma olarak adlandırılmasının daha uygun düşeceğini belirtir. Bu pasajlarda dizeleri değiştirmiş ve anlamı açıklamak için yenilerini eklemiştir. Örneğin, Şerif Abla'nın kendisini tanıttığı sahnede, İngilizce sesletimi aynı olan ve bir yerel yönetici türünün adı olan "sheriff" kelimesi ile karıştırılmaması için metne müdahale etmiştir. Şerif Abla'nın adının aynı şekilde telaffuz edilen Amerikan şerifiyle hiçbir bağlantısı olmadığını tamamen netleştirmek istemiştir ve Şerif Abla'nın adının kanun adamı şerifle ilgisi olmadığını anlatan "Şerif Peygamber olan Muhammed ile alakalıdır" (Halman, 1976, s. 288) şeklinde bir dize eklemiştir. Çevirmen, "dilsel öz-göndergesellik" (Hermans, 1997, s. 65) metinlerini kotarabilmek amacıyla metin içine eklemelendirildiği dilsel iletilere ve yorumlara başvurmuştur. Çevirmenin bu sahnedeki repliklere eklediği "Abla büyük kız kardeş demektir" (Halman, 1976, s. 288) şeklindeki diğer dize ise Batı kültüründe yer almayan akrabalık ilişkilerine dair bir bilgilendirmedir. Aynı zamanda, Türk kültüründe büyük ve küçük kız kardeşlerin farklı isimlerle adlandırılıyor olduğu bilgisi bu ekleme yoluyla erek kültüre aktarılmıştır.

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Bana derler Şerif Abla	They call me Şerif Abla.
Üç kapıda helalar var ya	<u>Abla means elder sister. [Abla büyük kız kardeş demektir]</u>
Anladın değil mi nenin nesi	Şerif has something to do
Yüz numara mütevellisi (Halman, 1976, s. 289)	<u>With Mohammed, the Prophet [Şerif Peygamber olan Muhammed ile alakalıdır]</u>
	And with that fellow
	Who executes the people for his profit
	I am the toilet and for the toilet. (Halman, 1976, s. 289)

Çevirmen bu şekilde kelimenin fonetik olarak izleyicide yaratacağı çağrışımların önünü kesmekle birlikte, izleyiciyi kültürel olarak yabancılaştırma yoluna da gitmiştir. Çevirmenin bu açıdan sadece erek kültür odaklı veya sadece kaynak kültür odaklı bir çeviri yapmadığı, karşısına çıkan durumlarda uygulayacağı en uygun yönteme dair kararlar aldığı da söylenebilir. Sonuç olarak ise iki kültürün kaynaştığı bir uzam yaratmaya çalıştığı gözlemlenmekte ve ifadelerinde izlenmektedir.

Kültürel unsurların dönüşümü

Çevirmen Özdoğru'nun çeviri sürecinde aldığı kararların gerekçelerine bakıldığında, hem erek kültür hem de tiyatro konusunda oldukça yetkin olduğu dikkat çekmektedir. Özdoğru'nun çeviri metnin türüne, çevirinin amacına ve erek kültür içindeki işlevine bağlı olarak aldığı kararlar, bir tiyatro

metninin çevirisinin gerekliliklerini yerine getirir niteliktedir. Erek kültüre doğru yerleştirme zor bir süreç olarak gözükrken, Özdoğru erek kültürü çok iyi tanınmasından ötürü kaynak kültürü de tamamen yok etmeden yeni bir anlam dünyası yaratmayı başaramıştır:

Kaynak metindeki Şişman Polis'in Sir Winston Churchill'in ahenkli hitabeti hakkında bir şey bilmediğine şüphe yoktur, ama İngilizce versiyonda onu Churchill'in meşhur konuşmasının bir parodisi olarak yorumlanabilecek şekilde birkaç satır konuşturdu. Bu satırlar Şişman Polis'i caka satmayı seven iyi kalpli bir adam olarak çizmeye yardımcı oldu (Halman, 1976, s. 289).

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Bana Şişman Polis derler Ben nizamın bekçisi. Kol gezerim mahle sokak Miting mi var, grev mi var Kongre mi toplanıyor bir yerde. Hepsi kitaba uymalı (Halman, 1976, s. 289)	I am the Fat Polceman. I am the guardian of the peace. I go the rounds on the beaches, on the playgrounds In the wards and the streets, and the hills. I never surrender whether it's a meeting, Or strike or a convention. Everything must fit the laws and the bills. (Halman, 1976, s. 289)

İkincil efektler

Oyunda, üsluba dair ikincil efektlerden bahsetmek de yerinde olacaktır. Öncelikle karakterlerin kültürel seviyelerinin dile yansması çevirmen tarafından erek metne oturtulmuş, karakterlerin kelime seçimlerinde tutarlı bir üslup belirlenmiştir: "Oyundaki gecekondular insanları okuma yazma bilmemektedir ve kırık bir Türkçe ile konuşmaktadırlar. Dolayısıyla onları bozuk bir İngilizce ile konuşturdu" (Halman, 1976, s. 290). Çevirmen aynı sesletime sahip farklı anlama gelen kelimeleri karıştırarak (malapropism) ya da kelimeleri yanlış kullanarak bu etkiyi sağlamıştır: "In life, you will either be a coward and get trampled or you'll be the one on top and trample other bastards. There's no alternation" (Halman, 1976, s. 290) şeklindeki replik buna örnektir. Çevirmenin karakterlere yanlış kelime kullandırmasına örnek olarak, "reveal" yerine "revile", "articulation" yerine "articulateness", "secretary" yerine "secretariat", "morale" yerine "moral", "homogenous" yerine "homogenerous" kelimelerinin kullanımı verilebilir (Halman, 1976, s. 290).

Metindeki kafiyeler ve kalıp ifadeler

Türkçe metin, kafiyelerle ve kolayca akılda kalan cümlelerle doludur. "Anlı Şanlı Keşanlı Ali" ifadesinin birebir çevirisi olan "The Famous Ali of Keshan" çok yavan kalacağından, çevirmen bir uyarılama yapma kararı almıştır ve bu kullanımı "The glorious Ali, wali of Allah" [Allah'ın velisi] şeklinde çevirmiştir. Özdoğru bu kararının gerekçesini şu şekilde açıklamıştır: "Bazı durumlarda kafiyeli çeviri çok zorlama kaçacaktı, bu kısımları düz bıraktım, ama nispeten daha düz kısımları kafiyeler ve yarım kafiyeler ekleyerek çevirdim" (Halman, 1976, s. 290). Çevirmenin bu beyanı aşağıdaki örnekte izlenebilir:

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Ben dayını çeşme yalağında inilerken buldum. Ağzı Ököpük içinde (Halman, 1976, s. 290)	I found your uncle moaning in the basin of the fountain –foaming in the mouth (Halman, 1976, s. 290)

Kelime oyunları

Kaynak metinde öz-göndergesel unsurlar, özellikle de kelime oyunları oldukça yaygındır. Bu örnekler, “Belli bir dilde yazılmış olduklarını açıkça belli eden ya da az çok anlamlılık, sözcük oyunları ve benzer araçlarla kendi dillerinin özlü deyişlerini açığa seren metinlerdir.” (Hermans, 1997, s. 66). Bu durumda oyunun gerek okuru gerek izleyicisi oyunda “genel anlayışa göre sözde tek bir ağızdan çıkan söylem içinde sürekli öbür sesi hatırlatan izlerle karşı karşıya kalmaktadır” (Hermans, 1997, s. 66). Hermans bu izleri “dilsel öz-göndergesellik” olarak tanımlamaktadır. Bununla ilgili bir örnek olarak aşağıdaki dizeler ele alınabilir.

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Haaayt bana derler Manyak Cafer. Nerde o Ali denen ipi kırık? (Halman, 1976, s. 290)	Haaayt, they call me Cafer the Maniac and I'll burn you like sal ammoniac. Where is that tramp that they call Ali? (Halman, 1976, s. 290)

Özdoğru'nun ifadelerine göre, yukarıdaki dizelerde ipi kırık kelimesi tramp [berduş] kelimesinden daha renklidir, ama çevirmen sal ammoniac [nişadır] ile maniac arasında kafiye yaptıktan sonra daha fazla rengin fazla geleceğini düşünüp bu kelimeyi düz bir şekilde çevirmeyi tercih etmiştir (Halman, 1976, s. 290). Bu noktada, çevirmenin metnin içinde biçimsel bir denge sağlama işlevi olduğu da dikkat çekmektedir.

Özdoğru, kaynak metnin tadını koruyabilmek adına kimi zaman Türkçe deyişleri birebir çevirmiştir ve izleyicinin bu çeviriden zevk aldığını gözlemlemiştir (Halman, 1976, s. 291):

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Kim bu ruhsatsız lafa karışan Çarliston marka kereste? (Halman, 1976, s. 291)	Who is this punk with the Charleston trademark cutting into our conversation without credentials? (Halman, 1976, s. 291)

İzleyicinin çeviri metinde en sevdiği dizelerden biri de şudur:

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Bana bak. Bırak şu numaraları. Şimdi seni pilaki yaparım (Halman, 1976, s. 291).	Change the shift! Or I'll make you stew of beans with oil and onion, eaten cold, out of you! (Halman, 1976, s. 291).

Çevirmen bazı yerlerde yeni kelimeler uydurmuştur. Uydurduğu kelimeler bağlam içinde izleyici tarafından anlaşılabilir ve güzel bir tepkiyle karşılanmıştır (Halman, 1976, s. 291). Özdoğru, bununla ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Çoğu durumda, kaynak metnin tadını vermek için ifadeler uydurdum. Bu mekanizmanın hiçbir yerde duyulmayan, ancak kulağa Türkiye'deki gecekondu halkının konuştuğuna çok benzeyen bir İngiliz ağzı yaratmaya yardımcı olduğuna inanıyorum. Bazen özel efekt için tuhaf İngilizce ve Amerikan ifadeleri kullandım (Halman, 1976, s. 291).

Özdoğru'nun sözünü ettiği tutum aşağıdaki örnekte izlenmektedir:

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Sus ulan keten tohumu! (Halman, 1976, s. 291)	Shut up, you tufted duck! (Halman, 1976, s. 291)

Özdoğru, yukarıdaki örnek ile ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır:

Burada hakaret olarak kullanılan keten tohumu, kelimenin tam anlamıyla linseed [keten tohumu] anlamına gelmektedir. Kelimeyi tufted duck [püsküllü ördek] olarak değiştirdim ve (t) sesleriyle orijinal dizenin tükürme-vari söyleyişini de korudum (Halman, 1976, s. 291).

Özdoğru aşağıdaki dizeleri de yine aynı kaygıyla çevirmiştir:

<i>Keşanlı Ali Destanı</i>	<i>The Ballad of Ali of Keshan</i>
Hay Allah cızırtım versin senin emi (Halman, 1976, s. 291).	Oh, you hickinacking packiniky you! (Halman, 1976, s. 291)

Özdoğru bu dizelerin aldığı tepkiyi “Özellikle icra sırasında mısranın anlamı oldukça açıldı ve seyirciler kahkahayı patlattı” (Halman, 1976, s. 291) şeklinde yorumlamıştır. Bu yorum, tiyatro oyunları çevirisinin icraya yönelik niteliğini ve bu nitelik göz önünde bulundurularak alınan tutumun ulaştığı başarıyı ifade etmektedir.

Çeviri süreci sonucunda ortaya çıkan metnin, erek kültür dizgesinde bazı işlevleri yerine getirmesi amaçlanmıştır. Çeviri metnin erek kültürdeki işlevi, çevirinin amacına bağlıdır. Çevirinin amacı süreç öncesinde, “İngilizce konuşulan ülkelerde Türkiye’nin tiyatro sanatlarına yönelik yeni ve canlı bir ilgi yaratmak, çağdaş Türk tiyatrosunun etkileyici çeşitliliğine, bir asırdan biraz daha önce benimsenen bir edebî türde elde edilen yazının kalitesine ve Türk sahnesinin ve fikir hayatının bazı yönlerine ışık tutabilmek” (Halman, 1976, s. 7) şeklinde belirlenmiştir. Bunun çeviri sürecine ve çevirmen kararlarına etkisi su götürmezdir. Özdoğru, çevirisini bu amaç ve hedeflediği işlev doğrultusunda çeşitli yöntemlere başvurarak gerçekleştirmiştir. Oyun metninin erek kültürde edineceği konuma ek olarak, yan metin kategorisinde değerlendirilmesi gereken Çevirmenin Notu da işlevini en iyi biçimde yerine getirmesi için çevirinin amacına hizmet etmiştir.

Yukarıda tartışılan örneklerde açığa çıkarıldığı üzere, çevirmenin söylemsel varlığı hem erek metinde hem de yan metinde izlenmektedir. Tiyatro oyunlarının performatif ve kısıtlı bir zaman diliminde oyuncu ve seyircinin etkileşimi şeklinde gerçekleşen şimdi-burada niteliği çevirmenin metnin içinde aldığı çeşitli kararlar aracılığıyla görünür olmasına sebep olmuştur. Oyun çevirisi, metnin sahnelenme işlevi ve metinle birlikte tiyatro oyununu oluşturacak tüm bileşenler göz önüne alınarak yapılmıştır. Bu bilgilere, dizgesel olarak Özdoğru’unun kaleme aldığı Çevirmen’in Notu’ndan ulaşılmaktadır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu notun alıcısı oyunu sahnede izleyen kitle değil, dramaturglar veya metinle ilişkisi bununla sınırlı olan okurlardır. Dolayısıyla tiyatro eserinin çevirisinde ikili karaktere sahip alıcıyla iletişim kurabilmek üzere, hem metin içinde yaptığı müdahalelerde hem de eserin başında bulunan Çevirmen’in Notu’nda çevirmenin sesinin duyulduğu ve görünürlük kazandığı söylenebilir.

Bu bölümde daha çok çevirmenin kararlarına ve bu kararların gerekçelerine odaklanılmıştır. Özdoğru, kaleme aldığı metinde, çeviri sürecini etkileyen kültürel veriler bağlamında iki farklı kültür arasında aracı konumda gerçekleştirdiği çeviri eylemini anlatılaştırmıştır. Çeviri sürecinde tek bir yöntemden söz etmek mümkün değildir. Yukarıdaki örneklerde gözlemlendiği gibi, farklı durumlar farklı sorunsallar yaratmış, farklı sorunsallar farklı çözümler gerektirmiştir. Çünkü çeviri farklı bir zamansallık içinde,

farklı toplumsal koşullar göz önünde bulundurularak, farklı deneyimlere dayanılarak, farklı bir erek kültürde, farklı bir erek okuyucu/izleyici kitlesi için gerçekleştirilmiştir.

Özdoğru “yeni alıcı grubuyla gerekli iletişimi sağlamak için zorunlu saydığı bilgileri vermek amacıyla” (Hermans, 1997, s. 66) doğrudan ve açık olarak söyleme katılmıştır. Özdoğru’nun metne yaptığı müdahalelerin oyunun icrası sırasında seyirciye iletilemeyeceği durumların açıklaması ise Çevirmen’in Notu’nda yapılmıştır. Çevirmenin Notu çeviri sürecinin nasıl biçimlendiğini anlatılabilmektedir. Özdoğru, oyunun çeviri sürecinde amaç ve kararlarını görecelik odağı ve öznellik vurgusuyla anlatılabilmektedir. Çevirmen bu anlamda, amacının ve kararlarının çözümlenebilmesine yol açan kuramsal boyutta süreç odaklı bir açıklama sunmuştur. Ayrıca ve son olarak, Özdoğru’nun çeviri sürecinde aldığı kararlar hakkındaki anlatısı, *Keşanlı Ali Destanı*’nın İngilizceye çevirisiyle gerçekleştirdiği yer değiştirme hareketi ve bu hareket sırasında geçirdiği kültürel dönüşüm hakkında da bir açılım sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, *Keşanlı Ali Destanı* adlı tiyatro oyunu ve oyunun İngilizce çevirisi ile ilişkilendirilebilecek olan kültürler ve dizgeler arası aktarım ve çeviri süreçlerini betimleme ve anlamlandırma girişiminin ürünüdür. Çalışmada, söz konusu süreçleri açığa çıkarmak üzere tek bir kuramsal çerçeveye bağlı kalınmamış, çok aşamalı bir kuramsal/yöntemsel dizge kurulmuştur. Bu yolla aynı zamanda, yer değiştirme hareketleri sonucunda oyunun geçirdiği çok yönlü dönüşümün sergilenmesi de amaçlanmıştır. Sonuç bölümünde, yöntemsel dizgenin araştırma nesnesine uygulanma sürecinin yürütülme aşamalarıyla özetlenmesi uygun görülmüştür. Böylelikle çalışma sonucunda elde edilen bulguların ve çalışmanın yöntem açısından yenilik arz eden niteliğinin tartışmaya açılması amaçlanmaktadır.

Çalışmada, kültürler ve dizgeler arası aktarım bağlamında oyunun konu olduğu yer değiştirme hareketini tartışmak üzere Even-Zohar’ın Çoğuldizge Kuramı’na (1990) ve bu kuramın bir uzantısı olan kültür repertuarı (1997) kavramına başvurulmuştur. *Keşanlı Ali Destanı* Brecht’in kuramsallaştırdığı epik tiyatro türünün Türk tiyatro yazınında ilk örneğidir. Epik-diyalektik tiyatro kuramı, tiyatronun özü ve biçimi konularına yeni boyutlar katmış çağa özgü bir üsluba, kendine özgü teknik, içerik ve biçimlendirme unsurlarına sahiptir. Taner, dönemin Avrupa’da rağbet gören ve teatral dizgede paradigma değişikliğine yol açan bu tiyatro anlayışını Türk kültür dizgesine taşımıştır. Bu yeni anlayış, çoğuldizgeler arasında gerçekleşen ilişki sonucunda Türk teatral dizgesinde konumlanmıştır. Bu ilişki aynı zamanda karşılıklı etkileşimsel bir nitelik taşımaktadır.

Epik-diyalektik tiyatro iki dünya savaşı arasında, geleneksel tiyatro düşüncesinin ve dramatik yapının çağın gereklerine karşılık vermediği bir dönüm noktasında ortaya çıkmıştır. Avrupa tiyatrosunun olağan kalıplarının iflas ettiği bu dönemde, farklı (çoğul)dizgeler arasında aktarım ve etkileşim süreçleri söz konusu olmuştur. Bir tiyatro eserinin nasıl üretileceğini belirleyen eski özsel ve biçimsel kalıpların yerine, epik üslubun kendine özgü teknik, içerik ve biçimlendirme unsurları dolaşıma çıkmıştır. Bu yer değiştirme hareketinin bir sonucu olarak farklı kültürel (çoğul)dizgeler içinde tiyatronun özü ve biçimi konularında bir dönüşüm yaşanmaktayken, Türk kültür (çoğul)dizgesinde ortaya çıkan yazınsal “boşluk” (Even-Zohar, 2008, s. 129) epik tiyatronun Taner tarafından yorumlanarak Türk teatral dizgesine aktarımını getirmiştir.

Keşanlı Ali Destanı'nın epik tiyatro anlayışının bir yansıması olarak Türk kültür dizgesinde ortaya çıkışı, epik nitelikte bir tiyatro eserinin nasıl üretileceğini belirleyen biçimlendirme ilkelerinin Türk kültür dizgesine taşınarak işlevselleştirilmesi ile gerçekleşmiştir. Yapısı ve işleyişiyle kendi başına bir dizge olarak ele alındığında, Brechtçi epik tiyatronun göstergesel düzeni Türk çoğuldizgesine mensup teatral unsurlarla gerçekleştirilen yaratıcı üretimi şekillendiren kültür repertuarı olarak işlev görmüştür.

Epik tiyatronun göstergesel düzeninin yaratım/üretim aşamasında biçimlendirme ilkeleri olarak işlevselleşmesi oyunun göstergelerarası çeviri bağlamında yorumunu getirmiştir. Çoğuldizge Kuramı bağlamında, ulusal kültürler tüm unsurlarıyla, karşılıklı ilişkisel ve devingen birer çoğuldizge olarak ele alınmaktadır: Çeviri ise çoğuldizgeler arasındaki ilişkiyi harekete geçiren mekanizma, yenilikçi unsurdur. Oyunda Taner, Alman (çoğul)dizgesinde ortaya çıkmış olan epik tiyatro türünün göstergesel düzenini Türk teatral dizgesinin olanaklarıyla yorumlamıştır. Burada, çevirinin geleneksel tanımının içerdiği kaynak ve erek metinler söz konusu değildir. Epik tiyatro türünün belirli tipolojik özelliklerinin Türk kültür dizgesine aktarımını temsil eden *Keşanlı Ali Destanı*, farklı teatral gösterge dizgelerinin birleşimidir. Burada, epik türün göstergesel niteliklerinin başka bir kültürel dizge içinde yorumu veya göstergelerarası çevirinin diğer adıyla dönüştürme (Jakobson, 2012) söz konusu olmuştur.

Keşanlı Ali Destanı farklı teatral gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen bir dönüştürme [transmutation] işlemi sonucunda Türk kültür dizgesine katılmıştır. Oyunun üretim süreci “eşzamanlı olarak farklı seçenekleri kullanmak suretiyle, birbiriyle keşişen ve yer yer üst üste binen çeşitli dizgelerin ilişkisi” (Even-Zohar, 1990, s. 11) suretiyle gerçekleşmiştir. Çalışmada, oyun bu bağlam içinde irdelenmiş, yapısı ve işleyişiyle teatral bir dizge olarak ele alınan Brechtçi epik tiyatro üslubu ile yapısı ve işleyişiyle anlamlı bir bütün olarak ele alınan oyun metni arasındaki ilişki açığa çıkarılmıştır. Sınırlı uzam sebebiyle, iki dizge arasında gerçekleştirilen yapısal ve tematik karşılaştırma çalışmanın meselesini ilgilendiren konularla sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda ayrıca, oyunun Yapı Kredi Yayınları baskısı içinde yan metin olarak yer alan “Basında *Keşanlı Ali Destanı*” başlıklı bölümün içerdiği yorum ve eleştiriler temel alınmıştır. Bu yaklaşım sonucunda ulaşılan bulgular aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Keşanlı Ali Destanı farklı ulusal kültürlerle mensup teatral dizgelerin karşılıklı etkileşimi ve dönüşümü sonucunda ortaya çıkmıştır. Taner, Brecht'in dizgeleştirdiği epik üslup ile Türk tiyatrosunun anti-illüzyonist öğelerinin sentezine gitmiş, kendine özgü bir Türk halk epik üslubuna varmıştır. Oyun, hem yerli hem çağdaş nitelikler taşıyan yepyeni epik üsluba sahiptir. Bu üslup, geleneksel göstermecî öğelerin çağdaş bir anlayış içinde kaynaştırılması sonucunda ortaya çıkmıştır. Oyunda Taner ortaoyunu, meddah, Karagöz seyirlik oyunları ve tuluattan aldığı “seyircinin yanılısamaya sokulmayışı ve seyirciye bir ‘oyun’ izlediğinin anımsatılması; öndeyiş, sondeyiş kullanımı; oyunun sonunda ‘ibret’ çıkarma; oyunun dokusunun gevşekliği; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı sahnelerden kaçınma; oyuncuların sürekli olarak rollerine girip çıkmaları; kişilerin tip boyutunda abartmalı olarak çizilişi, söz oyunları, tekerlemeler, bol ‘nükte’ kullanımı” (Yüksel, 1986, s. 67-8) gibi Türk halkının yabancı olmadığı geleneksel unsurlarla Brechtçi epik tiyatronun “toplumsal-politik eleştiriye yönelik akılcı, ilerici, uyarıcı” (Yüksel, 1986, s. 67-8) anlayışını bir araya getirmiştir. Taner, epik tiyatro anlayışına Türk kültürüne has yeni katkılar sağlamıştır. *Keşanlı Ali Destanı* böylece Ayşegül Yüksel'in *Haldun Taner* adlı eserinde “özgün bir Türk epik-göstermecî tiyatrosu birleşimi” (Yüksel, 1986, s. 67-8) olarak yorumladığı Türk halk epik üslubunun ilk örneği öncü bir başyapıt olarak ortaya çıkmıştır.

Keşanlı Ali Destanı'nın Türk kültür dizgesinde kazanmış olduğu büyük başarının ardından farklı dillere çevrilerek farklı ülkelerde sahnelenmiş olması, bu kez dillerarası çeviri türünü çalışma bağlamına

taşımıştır. Oyunun İngilizceye çeviri sürecinde gerçekleşen işlemleri ve bu süreç sonucunda geçirdiği dönüşümü tartışmak üzere, *The Ballad of Ali of Keshan* başlıklı erek metni ve "Translator's Note" [Çevirmenin Notu] başlıklı yan metni temel alınmıştır.

Özdoğru'nun kaleme aldığı Çevirmenin Notu *Keşanlı Ali Destanı'nın* çeviri sürecinin anlatısıdır. Epik türde bir tiyatro metninin çevirisi, erek kültürün çıkarsanan okurunun ve/veya seyircisinin dikkate alındığı ve çıkarsanan çevirmenin mevcudiyetinin varsayıldığı bir süreç olarak gerçekleşmiştir. Bu yan metin, Theo Hermans'ın çevirmenin söylemsel varlığını ve çeviri etkinliğinin öznesi olarak önemini tanıdığı yaklaşımını anlatı türünden bir tiyatro oyununun bağlamına taşımıştır. Bu noktada ayrıca, çalışmanın özne odaklı niteliği açığa çıkmıştır. Oyunun İngilizce çevirisine eklenmiş olan Çevirmenin Notu'nun ayrıntılı olarak incelenmesiyle, çağdaş çeviribilimin tartıştığı özne odaklı yaklaşımlar ve çevirmenin çeviri etkinliğinin öznesi olarak varlığının tanınmasına yönelik kavramsallaştırmalar somutlaşmıştır. Toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı olarak ve onların yadsınamaz etkisiyle gerçekleştirilen çeviri üretme işi görel ve öznel bir süreçtir. Özdoğru'nun çeviri sürecini anlatılaşması ona çeviri etkinliği üzerine düşünen bir özne niteliği kazandırmıştır. Özdoğru amacının, yaptığı tercihlerin, aldığı kararların bilincinde ve bu kararları dilsel ve kültürel boyutlarıyla gerekçelendiren çeviri öznesidir. Özdoğru, çeviri süreci sırasında aldığı kararları ve bu kararların gerekçelerini çeviribilimde özne odaklı yaklaşımların ortaya çıkmasından erken bir tarihte, oldukça yüksek bir farkındalık taşıyan anlatısında ifadelendirmiştir. Dolayısıyla, bu çalışmada ele alınan örnek daha erken bir tarihte kaleme alınmış olmasına rağmen, özne odaklı çağdaş kuramsal tartışmaların bağlamına uyum sağlayan öncü bir nitelik taşımaktadır.

Bu çalışma, *Keşanlı Ali Destanı'nın* bağlantı içinde olduğu çeviri süreçlerini görünür kılma ve bu süreçleri konu edinen anlatıları anlamlandırma çabası açısından önem taşımaktadır. Bu yönüyle süreç ve özne odaklı olarak tanımlanabilecek olan çalışmayı farklı kılan bir diğer özelliği, kuramsal araçlarını uygulamak üzere oyun metninin yanı sıra yan metinlere odaklanmak yönünde yaptığı tercihtir. Bu çalışma, *Keşanlı Ali Destanı'nın* kültürlerarası yer değiştirme hareketini ve çok yönlü çeviri macerasını farklı kuramsal açıklamalara dayanarak yan metinler bağlamında gözler önüne sermektedir. Bu açıdan ürün odaklı bir nitelik taşımakla birlikte, çeviri araştırmalarının uzamını karşılaştırmalı metinsel analizden yan metinler uzamına taşımış olması açısından yenilikçi bir nitelik taşımaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada, *Keşanlı Ali Destanı* adlı tiyatro oyunu ve oyunun İngilizce çevirisi ile ilişkilendirilebilecek olan kültürler ve dizgeler arası aktarım ve çeviri süreçleri betimlenmiş ve anlamlandırılmıştır. Kültürlerarası yer değiştirme hareketinin birçok kuram çerçevesinde açığa çıkarılması sonucunda aynı zamanda geçirdiği çok yönlü dönüşüm de açığa çıkarılmıştır.

Kaynakça

- Anderman, G. (2008). "Drama Translation". G. S. Mona Baker (Dü.) içinde, Routledge Encyclopedia of Translation Studies (s. 92-95). London&New York: Routledge.
- Brecht, B. (2005). Tiyatro için Küçük Organon. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brockett, O. G. (2000). Tiyatro Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Candan, A. (2013). Öncü Tiyatro ya da Dijital Çağda Gösterim . İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Carlson, M. (2007). Tiyatro Teorileri Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme . Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Theory. Poetics Today, 11(1), 9-26.

- Even-Zohar, I. (1997). The Making of Culture Repertoire and The Role of Transfer. *Target*, 9(2), 355-363.
- Even-Zohar, I. (2008). Yazınsal Çoğuldizge İçinde eviri Yazının Durumu . M. Rifat içinde, eviri Seçkisi II (s. 125-131). İstanbul : Sel.
- Gariper, C. (2005). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme. *İlmi Araştırmalar*(20).
- Halman, T. S. (Dü.). (1976). *Modern Turkish Drama An Anthology of Plays in Translation*. Minneapolis&Chicago: Bibliotheca Islamica.
- Hermans, T. (1997). Çeviri Anlatıda evirmenin Sesi. 63-68.
- Jakobson, R. (2012). Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üstüne. M. Rifat (Dü.) içinde, eviri Seçkisi II eviri(bilim) Nedir? İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Miyasoğlu, M. (1988). Haldun Taner. Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı.
- Özdoğru, N. (1969). "Turkey: Traditional Theater,". e. b. Quin (Dü.) içinde, *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (s. 876). New York.
- Özdoğru, N. (1969). Turkey: Traditional Theater. J. Gassner, & E. G. Quinn (Dü) içinde, *The Reader's Encyclopedia of World Drama* . New York .
- Stolze, R. (2013). Çeviri Kuramları Giriş. İstanbul: Deęiřim.
- şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.
- Tahir Gürçağlar, ř. (2016). Çevirinin ABC'si. İstanbul: Say.
- Taner, H. (1964). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: İzlem.
- Taner, H. (1976). The Ballad of Ali of Keshan. T. S. Halman (Dü.) içinde, *Modern Turkish Drama An Anthology of Plays in Translation*. Minneapolis&Chicago: Bibliotheca Islamica.
- Taner, H. (2000). *Keşanlı Ali Destanı* (8 b.). Ankara: Bilgi.
- Taner, H. (2015). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul : Yapı Kredi.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri . (2022, Ağustos 9). sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022, Ağustos 9). sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu* . Ankara 1986: Bilgi.