

Tiyatroda Postkolonyal Bir Çeviri Uygulaması: Halep Arıcısı Uyarlamasında Mekân, Bellek ve Yerinden Edilme

A Postcolonial Translation Practice in Theatre: Space, Memory, and Displacement in the Adaptation of The Beekeeper of Aleppo

Şennur BAKIRTAŞ 
(Sorumlu Yazar-Corresponding Author)

San Jose State Üniversitesi, Beşerî
Bilimler ve Sanatlar Fakültesi, Film,
Tiyatro ve Dans Bölümü, Kaliforniya, ABD
Department of Film, Theatre, and Dance,
College of Humanities and Arts, San Jose
State University, California, USA
bakirtassennur@gmail.com



Geliş Tarihi/Received 09.08.2025
Revizyon Tarihi/Revision 13.10.2025
Kabul Tarihi/Accepted 18.10.2025
Yayın Tarihi/Publication Date 29.12.2025

Atıf:

Bakırtaş, Ş. (2025). Tiyatroda Postkolonyal Bir
Çeviri Uygulaması: Halep Arıcısı
Uyarlamasında Mekân, Bellek ve Yerinden
Edilme, *Edebiyat ve Beşerî Bilimler Dergisi*,
75, 96-104.

Cite this article:

Bakırtaş, Ş. (2025). A Postcolonial Translation
Practice in Theatre: Space, Memory, and
Displacement in The Beekeeper of Aleppo
Adaptation, *Journal of Literature and
Humanities*, 75, 96-104.



Content of this journal is licensed under a Creative
Commons Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Öz

Bu makale, Matthew Spangler ve Nesrin Alrefaa'i'nin Christy Lefteri tarafından kaleme alınan Halep Arıcısı adlı romanın sahneye uyarlanma sürecini, tiyatro bağlamında postkolonyal çeviri pratiğine odaklanarak incelemektedir. Zorunlu göç, yerinden edilme ve kimlik gibi temaları merkeze alan bu eser, bir türün bir başka türe aktarılırkenki kültürler ve diller arası yolculuğunu ele almaktadır. Halep Arıcısı adlı tiyatro uyarlaması güncel dünyanın temel konularından birisi olan göç kavramını duygusal ve somut anlatılara dönüştürerek mülteci deneyiminin ilgi çekici bir teatral temsilini sunmaktadır. İzleyicinin sahnedeki karakterlerle kurduğu içsel bağın şüphesiz önemli etkenlerinden birisi Spangler'ın oyun yazarı, yönetmen ve uyarlamacı olarak teatral yaklaşımı ve Alrefaa'i'nin kişisel göç deneyimidir. Romanda olduğu gibi, tiyatro uyarlamasında da Suriye'deki iç savaştan kaçan bir çiftin travmatik yolculuğuna ve bu yolculuğun onların kimliklerindeki parçalanmış hafıza etkileriyle şekillenmeye odaklanmaktadır. Bu makale Devlet Tiyatroları Arşivi'nde yer almakta olan Halep Arıcısı oyununun Türkçe çevirisi perspektifini değerlendirmektedir. Makale ayrıca kültürel çevirinin uygulamalı ve teorik özelliklerinden beslenerek, anlatıdaki duygusal derinlik, kültürel özgünlük gibi kavramların sömürge sonrası dönem oyunlarındaki yansıma biçimlerini incelemektedir. Bu çift yönlü bakış açısı aracılığıyla bir yönden uyarlamanın edebi anlatı ve sahne performansı arasındaki boşluğu nasıl doldurduğunu vurgularken diğer taraftan da performatif bir sanat olarak tiyatronun kültürlerarası yeniden bağlamsallaştırma yoluyla sömürge sonrası söyleme nasıl yeni bakış açıları kazandırdığını yorumlamaktadır. Analizin odağında, Batılı olmayan öznenin temsili, kültürel kimlik ve yerinden edilme konuları yer almakta ve çeviriyi kültür ötesi siyasi ve etik bir aracılık eylemi olarak değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halep Arıcısı, Matthew Spangler, Nesrin Alrefaa'i, sömürge sonrası söylem, uyarlama çalışmaları, kültürel çeviri, Christy Lefteri

Abstract

This article examines the stage adaptation process of Matthew Spangler and Nesrin Alrefaa'i's *The Beekeeper of Aleppo*, a novel penned by Christy Lefteri into stage, with a particular focus on the practice of postcolonial translation in the context of theater. Centering on themes such as forced migration, displacement and identity, this work explores the cross-cultural and cross-linguistic journey of one genre in translation. The theatrical adaptation of *The Beekeeper of Aleppo* offers an engaging theatrical representation of the refugee experience by transforming the concept of migration, one of the main issues of the contemporary world, into emotional and concrete narratives. Spangler's theatrical approach as a playwright, director and adaptor and Alrefaa'i's personal experience of migration are undoubtedly important factors for the emotional connection of the audience with the characters on stage. As in the novel, the theatrical adaptation focuses on the traumatic journey of a couple fleeing the civil war in Syria and the shaping of their identities through the effects of fragmented memory. This article evaluates the perspective of the Turkish translation of the play *The Beekeeper of Aleppo*, which is now in the State Theaters Archive. The article also draws on practical and theoretical aspects of theoretical and cultural translation to examine the ways in which concepts such as emotional depth of narrative and cultural authenticity are reflected in postcolonial plays, treating translation as a political and ethical act of mediation across cultures. Through a double-dimensional perspective, on the one hand, it highlights how adaptation bridges the gap between literary narrative and stage performance, and on the other hand, it comments on how theatre as a performative art brings new perspectives to postcolonial discourse through intercultural recontextualization. The analysis focuses on the representation of the non-Western subject, cultural identity and displacement, and considers translation as an act of transcultural political and ethical mediation.

Keywords: The Beekeeper of Aleppo, Matthew Spangler, Nesrin Alrefaa'i, postcolonial discourse, adaptation studies, cultural translation, Christy Lefteri

Giriş*

Günümüzde giderek artan bir akademik ve medya ilgisi olmasına rağmen ve her ne kadar uygulamalı örneklerine Antik çağlarda Romalıların Yunan tiyatrosunu uyarlamasından itibaren rastlanıyor olsa da çeviri kuramı ve aslında daha çok uyarlama kuramı birkaç on yıl önce Linda Hutcheon tarafından *A Theory of Adaptation* (2006) adlı eserde en genel anlamda “bir metni şekillendirme” (s. 20)* olarak tanımlanarak kuramsallaştırılıp kavramsallaştırılmıştır. Son yıllarda, pratik alan örneklerine yüzyıllardır rastladığımız uyarlama alanının bu denli popülerleşmesinin “kültürel küreselleşme” (Cuddy-Keane, 2003, s. 544) olarak tanımlanan kavramın sonucu gerçekleştiği yönünde bir eğilim vardır. Uyarlama çalışmalarının sistematikleşmesinde ve kavramsal bir temele oturtulmasında önemli bir isim olarak karşımıza çıkan Hutcheon, uyarlamanın yaratıcı bir yeniden anlatım biçimi olarak edebiyat, sanat, tiyatro, film, opera gibi çeşitli anlatı alanlarında kültürlerarası ve bağımsız bir anlatı türü olduğunun altını çizerek bu kuramın kabul görmesine büyük katkı sağlamıştır. Diğer yandan ise, uyarlamanın bir türden başka bir türe geçiş yapılan bir alan değil temsiliyet, ideoloji ve kimlik kavramlarının yeniden üretildiği bir kültürel çeviri alanı olarak değerlendirilmiştir. Julia Sanders ise edebi türler arası bu aktarımı daha çok bir süreç olarak değerlendirirken ve bu sürecin kapsadığı alanları “romanların filme dönüştürülmesi; dramaların müzikale uyarlanması, düzyazı anlatıların ve kurmaca eserlerin sahneye uyarlanması ya da bunun tersi olarak, dramatik metinlerin düzyazı anlatılara dönüştürülmesi” (2006, s. 19) şeklinde tanımlamıştır. Genel anlamda değerlendirildiğinde uyarlamanın özellikle edebi bir metnin yalnızca farklı bir metin türüne dönüştürülmesi değil temsil, aynı zamanda kültürel çeviri, temsil ve iktidarın yeniden anlatımı mümkün kılan etik yönlerini de kapsadığı görülmektedir. Özellikle sömürge sonrası bağlamda direniş ve temsilin bir yansıma alanı olarak değerlendirilebilir.

Teorik çerçevesini uyarlama ve sömürge sonrası çeviri kuramlarına dayandırarak Matthew Spangler ve Nesrin Alrefaa'i'nin ulusötesi iş birlikleri sonucunda ortaya çıkan *Halep Arıcısı* sahne uyarlaması, hikâye anlatımına özgünlüğü sınırlı bir eylem olarak değil, etik bir süreç olarak yaklaşmaktadır. Bu yönüyle de uyarlamayı kültür, tarih ve bilgi biçimi arasındaki etkileşimi sağlayan bir noktada konumlayarak aslına sadık kalma anlayışını da yeni bir perspektiften sorgular ki bu da bize Mikhail Bakhtin'in diyalojik (dialogic) kavramını hatırlatır. Nasıl ki Bakhtin'e (1981) göre kelime ve söylemlerin anlamlarının diğer kelime ve söylemlerle etkileşime girdiklerinde sabit kalmaması, değişmesi söz konusuysa, aynı şekilde metin türlerinin de farklı zaman dilimlerinde, farklı dillerde, farklı kültürlerde etkileşime girmesi için yeni biçimler gerekli olabilir. Bu açıdan ele alındığında ise uyarlama çalışmalarının sömürge sonrası söylem ile de yakından ilişkilendirilebileceği gerçeği ortaya çıkar zira söylemin önemli teorisyenlerinden Homi K. Bhabha da kültürel anlamı tanımlarken “Üçüncü Alan” kavramını anlamın müzakere edildiği sabit olmayan bir alan olarak belirtir ve bu alanın melezliğinin çeviri ve performans yoluyla yeni kimlik oluşturmadaki etkinliğini tartışır (1994, s. 36). Üçüncü alanın kimlik müzakerelerinin oluşumu açısından öneminin kavramsallaştırılması, çeviri ve uyarlama çalışmalarının da yeni bir boyuta taşındığını örneklemektedir: kültürel ve politik bir temsil olarak çeviri ve uyarlama çalışmaları. Burada değerlendirilmesi gereken *Halep Arıcısı* romanının içeri ve bağlamıdır. Christy Lefteri'nin 2019 yılında yayınladığı romanı *Halep Arıcısı*, yazarın gönüllü Unicef görevlisi olarak gittiği Yunanistan'daki bir mülteci kampındaki gözlemleri ve kişisel deneyimine dayanmaktadır (Evangelista, 2020). Roman da tıpkı uyarlama metinde olduğu gibi, zorunlu göçün birey üzerindeki travmatik etkileri ve bu göç sürecindeki sarsıcı deneyimlere odaklanmaktadır. Metnin uyarlaması ise bu yaklaşımı metinsel derinliğin bir ötesine götürerek bir yeniden yazmaya dönüşür. Spangler ve Alrefaa'i'nin bu tiyatro uyarlaması (2022), romandaki sessizlikleri, duygusal yükleri ve boşlukları görsel ve duygusal olarak da vererek sömürge sonrası çeviri kuramının uygulamasını yaparcasına sesi çıkmayanla birlikte ses çıkarma işlevine dönüşür. Bu yönüyle de metin sadece bir türden başka bir türe dönüşmeyi gösteren bir alan değil, günümüz dünyasının sorunsallaşan kimlik, bellek ve yerinden edilme gibi kavramlarının yeniden yorumlanmasını mümkün kılan bir çeviri alanı yaratmıştır.

Bu açıdan da uyarlamanın edebi bir metnin türler arasındaki değişim yolculuğu değil, kültürel bir çeviri uygulaması olduğu sonucuna varılabilir. Susan Bassnett ve Harish Trivedi'nin *Postcolonial Translation: Theory and Practice* (1999) adlı eseri çeviri çalışmalarını özellikle sömürge ve sömürge sonrası dönemde inceleyerek “Çeviri[nin] masum bir eylem” olmadığını, aksine “her aşamasında anlam yüklü [olduğunu], metin, yazar ve sistem arasındaki eşitlik ilişkisinin nadir” (1999, s. 2) olduğunu belirtirler ki bütün bu özellikler de sömürge sonrası çevirinin kültürel direnişi ortaya koyma ve bastırılmış sesi duyurma potansiyelini ortaya koyma eğilimini vurgular. *Halep Arıcısı* sahne uyarlaması bu yönüyle sadece bir metnin türler arası dönüşümünü değil aynı zamanda kimlik, bellek, yerinden edilme gibi günümüz dünyası kavramların yeniden yorumlamayı mümkün kılan bir çeviri alanıdır. Oyun bir yandan kültürel kodlarla şekillenirken diğer taraftan da hedef kültürde yeniden bağlamsallaşan bir alan haline gelir.

Bu teorilerin kesişim noktasında kritik bir analitik önem taşıyan *Halep Arıcısı* sahne uyarlaması örneğini inceleyerek bu çalışma, çeviri ve uyarlama çalışmalarının yerinden edilme, zorunlu göç, kimlik krizlerinin sahnede nasıl yorumlanabileceğini

* Metin içerisinde yer alan çeviriler, aksi belirtilmedikçe, tarafımdan yapılmıştır.

ve kültürel kopuşları anlatmada ne derece etkin bir şekilde kullanılabileceğini analiz etmektedir. Bu analizin uygulamalı bölümünde sadece oyunun daha önce İngiltere’de sahnelenen versiyonuna ek olarak, Türkçe çevirisi bağlamı da daha somut ve karşılaştırmalı bir çerçeve çıkarmak adına kullanılacaktır. Bunu yaparken de sömürge sonrası çeviri kuramı, uyarlama kuramı, sömürge sonrası edebiyat kuramı gibi teorilerden beslenerek, Spangler ve Alrefaai’nin uyarlama metninin zorunlu göçün karmaşık koridorlarını anlamak için sahneyi nasıl dönüştürdüğünü incelemektedir.

Politik bir Alan Olarak Uyarlama ve Çeviri: *Halep Arıcısı* Örneği

Uyarlama çalışmaları için temel tartışma alanlarından bir tanesi tıpkı çeviri çalışmalarında olduğu gibi ‘sadakat’ (‘fidelity’) kavramı olmuştur. Genel anlamda değerlendirildiğinde sadakat teriminin çevrilen (hedef metnin) ya da uyarlanan metnin kaynak metne olan bağlılığını ve doğruluğunu belirleyen başat ölçütlerden birisi olduğu görülür. Geleneksel çeviri çalışmalarında, daha çok anlamın olduğu gibi aktarılması ya da anlamın değiştirilmeden aktarılması şeklinde tanımlanan sadakat kavramı çevirmen ve/veya uyarlayanın kaynak metne bağlı kalması gerektiğinin altını çizmiştir. Ancak çağdaş dünyanın değişen taleplerine cevap vermek ve yine çağın yeniliklerine ayak uydurmak için çeviri ve uyarlama kuramları, sadakat kavramını sorgulamış ve çok kültürlü, çok uluslu, çok dilli küresel ölçeğin çok katmanlı ve metinden ziyade bağlama duyarlı şekilde ele alınması gerektiğini savunmaya yönelmiştir. Bu bağlamda sadakat kavramına eleştirel yaklaşan kuramcılar arasında Lawrence Venuti yer almaktadır. Çevirmenin kaynak dile sadık kalarak görünmez olmasını gerektiğini vurgulayan Batı geleneği çeviri yaklaşımın aksine Venuti sadakatin kime gösterildiği ya da neye gösterildiği sorularına eleştirel bir cevaplar vermiş ve bu soruların kültürel ve politik bağlamlarının ele alınması gerektiğini işaret etmiştir (Venuti, 1995).

Venuti için sadakat kavramı zaman ve bağlam içerisinde değerlendirilmesi gereken bir ilkedir ve çeviri yapıldığı dönemin sosyokültürel ve değer yargılarının özelliklerini taşır: “Doğruluk ve sadakat ölçütleri her zaman farklı tarihsel dönemlere ve farklı kültürel oluşumlara göre yerel olarak tanımlanır” (Venuti, s. 67). Çevirinin dilbilimsel bir süreç olmanın yanı sıra iktidar ilişkileri ve kültürel normların yeniden üretildiği bir alan olduğu görüşünü destekleyen bu yaklaşım, hedef kültürde şeffaflık için çevirmenin öznel bakış açısını gizlemek yönünde eğilim göstermektedir. Venuti bu durumu ise şöyle açıklar: “Akıcı bir çeviri stratejisi sadakatle ilişkilendirilebilir çünkü şeffaflık etkisi, çevirmenin yabancı metne dair yorumunu ve hedef dilin kültürel değerlerine göre çeviride inşa ettiği anlamsal bağlamı gizler” (s. 78). Özetle Venuti için sadakat kaynak metne olduğu gibi sadakat gösteren dilbilimsel bir alan değil, hedef kültürün değerlerini örtük bir anlatımla yeniden üretmektir. Dolayısıyla çeviri artık teknik ya da tarafsız bir aktarım yerine kültürel ve ideolojik perspektiflerden değerlendirilmelidir. Sömürge sonrası söylem içerisinde değerlendirmek gerekirse, çeviri egemen söylemi yeniden üretmek ya da egemen söyleme kaşıt bir söylem üretme potansiyeli olan bir alandır. Çevirmen ise bir kültür yorumlayıcısı ve politik bir özneye dönüşürken, sadakat de etik bir sorumluluk olarak tanımlanır.

Sömürge sonrası çeviri kuramlarının en önemli kuramsal temsilcilerinden birisi olan Susan Bassnett ise çeviriyi dilsel bir aktarımdan ziyade kültürel bir aktarım olarak değerlendirirken, Andre Lefevere ile birlikte kaleme aldığı *Translation, History and Culture* (1990) adlı eserde çevirinin ve dolayısıyla çevirmenin çok katmanlı yapısına vurgu yapar ve bu çok yönlülüğün de yazarın niyeti, hedef kültürdeki normlar, okurun beklentisi gibi değişkenler içeren bir yeniden yazma süreci olduğundan bahseder. Bassnett ve Lefevere için bu süreç aktarımın kültürel ve ideolojik bir müdahaleye maruz kalabileceği bir alandır: “Yeniden yazma, iktidarın hizmetinde gerçekleştirilen bir yönlendirme biçimidir ve olumlu tarafı bir edebiyatın ve toplumun gelişmesine katkı sağlayabilir” (1990, ss. xi). Bu yönüyle Bassnett ve Lefevere çeviriyi tarafsız bir aktarım eylemi olarak değil, güç ilişkileriyle şekillenen bir yeniden yazım alanı olarak değerlendirmektedir. Bu yeniden yazım alanı da anlamı aktarmaya koşut olarak biçim ve anlatı yapısını dönüştürme potansiyeline de sahiptir: “Yeniden yazım yeni kavramlar, yeni türler, yeni anlatım araçları ortaya koyabilir ve çeviri tarihi de edebi yeniliklerin, bir kültürün diğerini biçimlendirme gücünün tarihidir” (ss. xi). Yeniden yazma anlamını da taşıyan çeviri, bu yönüyle hem hedef kültürdeki okura ulaşma hem de edebiyatın yönünü değiştirme ihtimallerini içerisinde barındırır. Sömürge sonrası söylem çalışmaları ise çeviri ve sadakat kavramlarını genel olarak bu bağlamda ele alarak değerlendirirken, söylemin önemli teorisyenlerinden Gayatri C. Spivak (1990) sadakati etik bağlamlı bir yükümlülük olarak tanımlama yoluna gitmiştir. Sömüren-sömürülen arasındaki tarihsel ve çok boyutlu ilişkiyi ele alan sömürge sonrası söylemin bir temsilcisi olarak Spivak, çeviri ve sadakat kavramlarının hegemonik söylemi yeniden üretmemek ve temsili zayıf olan ötekileştirilmiş seslerin etik bir titizlikle seslerinin duyulmasının aracı olması için sadakat kavramının bu doğrultudaki sorumluluğunu işaret etmektedir.

Ve son olarak uyarlama kuramı bağlamında değerlendirildiğinde ise, sadakat kavramının Linda Hutcheon tarafından eleştirildiğini görürüz. Hutcheon’un tartışmasının temel argümanı uyarlamanın doğasındaki yaratıcı ve yorumlayıcı süreç olduğu ve bu sürecin dönüştürmeyi kaçınılmaz kıldığı, sadakatin ise bir müzakere alanı olduğu yönündedir. Bir metne duyulan duygusal yakınlığın o metnin uyarlamalarına yönelik bakış açısı üzerine de olumsuz etkileri olduğunu belirten Hutcheon için “Bir uyarlamaya yönelik olumsuz bir bakış açısı, sevilen bir metne sadakat isteyen bir hayranın beklentilerinin boşa çıkmasının ya da edebiyat öğretene birinin metne yakınlığa ve belki de bir miktar eğlence değerine ihtiyaç duymasının bir sonucu olabilir”

(2006, s. 4). Hem bir yeniden üretim ve hem de bir yeniden yorumlama alanı olarak değerlendirilebilecek uyarlamanın bu iki boyutlu yapısı, uyarlamanın bir metne sadakat kavramı üzerinden yaklaşmasını sınırlamaktadır. Hutcheon uyarlamanın bu iki boyutlu yapısının sadakat kavramı ile değerlendirmesini ise şu şekilde yapar: “Bir uyarlamanın çift yönlü doğası, uyarlanan metne yakınlık ya da sadakatin değerlendirme ölçütü ya da analiz odağı olması gerektiği anlamına gelmez” (s. 7). Bu nedenle, bir müzakere alanı olma potansiyeli taşıyan sadakat sabit ve değişmez bir ölçüt değildir. Sonuç olarak artık günümüzde sadakat kavramının bağlam duyarlılığına dayalı bir kültürel, etik ve politik sorumluluklar içeren bir alan olduğu noktasına gelinmiştir ve dolayısıyla bu ve benzeri yaklaşımlar da çeviri ve uyarlamayı metinlerarasılıktan çıkarıp bir yeniden üretim ve yorum alanı haline getirmiştir.

Litaratürde mevcut bu kavramsal yaklaşım ve tartışmaları destekler nitelikte Spangler ve Alrefaa'i'nin *Halep Arıcısı* uyarlaması metne sadakat kavramının ötesine geçerek, kültürel ve politik bir eyleme yönelir. John Ellis'in ifade ettiği şekliyle *Halep Arıcısı* “[f]arklı bir medya türüne uyarlama, özgün sunumun haz deneyimini uzatmanın ve belleğin yeniden üretimini sağlamanın bir aracı haline gelir” (Ellis, 1982, ss. 4-5). Spangler ve Alrefaa'i'nin bu uyarlaması Linda Hutcheon'ın “kültür ötesi bir uyarlama” (transcultural adaptation) (2006, s. 145) kavramı için bu noktada bir uygulama alanı olarak değerlendirilebilir çünkü eserin uyarlanması hem coğrafi hem de dil sınırlarını aşan bir süreçtir. *Halep Arıcısı* uyarlamasının kültür ötesi olarak adlandırılmasının önemi onun eş yazarlık özelliği taşıması ve bu iki yazarın Kaliforniya ve Londra gibi birbirine son derece uzak coğrafyalarda yaşaması (Alrefaa'i ve Spangler, 2022) ve ayrıca göçmen deneyimini İngiltere’de yaşayan Alrefaa'i ve Amerikalı Spangler’ın farklı ulusal kimlikleri de taşımaları olarak görülebilir.

Ayrıca belirtmek gerekirse, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nden iki akademisyen olarak Spangler ve Alrefaa'i'nin modern dünyanın sağladığı iletişim kolaylığı sayesinde dil ve sınır kavramlarını geride bırakarak bir araya gelmesi bu uyarlama metnini ortaya çıkmalarına olanak sağlar. Bütün bunlara ek olarak, Alrefaa'i'nin bu eserin uyarlanmasına katkısı onun kişisel yerinden edilme deneyimini de içerdiği için esere otantik bir duygusalıktan ziyade bürokratik gerçekliğe dayanan kişisel bir bakış açısı sağlamaktadır. Bu kişisel bakış açısı da göçmen ve/veya yerinden edilme deneyiminin dramatisasyonundan ziyade onu somutlaştırılmış bir anlatıya dönüştürür. Işık tutulan bu noktalar göz önüne alındığında ise bu uyarlama sürecini yalnızca bir kültür ötesi uyarlama olarak tanımlamaktan ziyade onu kültürlerarası anlamın müzakere edildiği ve bilginin birlikte üretildiği bir süreç olarak tanımlamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu uyarlama şüphesiz, bir anlatının, daha doğrusu bir romanın, dilbilimsel, kültürel ve politik sınırların özgün anlatısını kaybetmeden nasıl onların ötesine geçebileceğini gösteren önemli bir “yerleştirme” (*indigenization*) (Friedman, 2004) olarak değerlendirilebilir.

Bu yerleştirme ya da kültür ötesi uyarlama, oyunun eş yazarlık, ulus ötesi iş birliği kavramlarının yanı sıra metnin dramaturji yapısında da kendisini belirgin bir şekilde hissettirmektedir. *Halep Arıcısı* uyarlaması hem okuyucuya hem de izleyiciye zorunlu göçün ve/veya yerinden edilmenin parçalanmış coğrafyasını yansıtmak için Suriye, Türkiye, Yunanistan ve İngiltere arasında bir oyun yapısı sunar. Bu parçalanmış coğrafi yapı yerinden edilmenin birey üzerindeki psikolojik etkisi ile birlikte Batı merkezli mülteci anlatılarının çizdiği “kahramanın yolcuğu” gibi romantize ya da idealize bakış açılarına da meydan okuyarak yerinden edilme ve göç gibi kavramlarını döngüsel ve belirsiz bir olgu olarak resmetmektedir. Sonuç olarak ortaya çıkan metin ve performans hem yazarları hem de karakterleri vasıtasıyla tek bir sesin otoritesini sunmanın ötesinde farklı kültürel içeriklerle bezenmiş çok sesli (polyphonic) bir yapı sunar. Anlatının bu çok sesli yapısını desteklemek için de travma sonrası stres bozukluğu (TSSB) yaşayan Nuri karakteri doğrusal bir hikâye anlatımı izlemek yerine mülteci deneyiminin karmaşık yapısını yansıtabilmek için parçalanma, bölünme, tekrarlama gibi anlatı stratejileri kullanır. Geleneksel anlamdaki çizgisel anlatının bu şekilde bozulmasıyla, Nuri karakterinin yaşadığı TSSB paralellik gösterir ve Nuri'nin duygusal iniş çıkışları, onun tutarsız bir olaylar dizi anlatmasıyla ilerler. Metindeki bu çok sesliliği pekiştirmek için sahnedeki performans teknikleri de bu doğrultuda ilerler ve görsel olarak daha da somutlaştırılır. Aktörlerin mülteci deneyimindeki döngüsellik, tekrarlama, tekdüzeleştirme, insanlıktan çıkarma gibi kalıplara hapsedildiklerini somutlaştırmak için sahne performansında sınır ajanları, kaçakçılar, sivil toplum kuruluşu çalışanları, diğer göçmenler gibi karakterin hep aynı oyuncular tarafından oynandığını görürüz.

Sahne uyarlaması, tıpkı romanda olduğu gibi, Halep’te arıcılık yapan Nuri ve ressam eşi Afra’nın zorunlu göç/yerinden edilme hikayesi üzerine şekillenir. Nuri ve eşi Afra’nın Halep’ten İngiltere’ye olan yolculuğu onlar için sadece tehlikeli bir yerden güvenli alana geçmeyi ifade etmez aynı zamanda psikolojik ve duygusal bir kopmanın da izlerini taşıyan bir yolculuk haline gelir, bu da yerinden edilme, zorunlu göç gibi kavramların bir geçiş anı, bir yolculuk olması durumundan çok varoluşsal durumu ifade eden kopuşlar olarak nitelendirilebilir. Nuri ve Afra’nın göç yolculuğunda, anlatı çoğunlukla zaman algısını kaybetmiş ve zaman zaman da gerçeklik algısını dahi yitirmiş Nuri karakterinin bakış açısından anlatılır.

Halüsinasyon ve bilinç kopmaları gibi kafa karışıklıklarıyla içsel kargaşasını ifade ederken bir yandan da seyirci/okuyucuyu zamansal bir yanılsamaya sokar ve hatta seyirci/okuyucu yer yer Nuri’nin anlattıklarına güvenmekte zorluk çeker. Nuri’nin bu karmaşık durumu Peggy Phelan’nın *Unmarked The Politics of Performance* adlı eserinde ontolojik performans şeklinde değerlendirdiği performansın “tekrara dayanmayan temsil” (1993, s. 146) tartışmasıyla örtüşmektedir çünkü Phelan’a göre

eserde Nuri karakteri yaşadığı TSSB'yi direk anlatarak onu yeniden yaşamak/anlatmak yerine, onun kendi üzerinde yarattığı istikrarsızlık, karmaşıklık gibi durumların kafa karıştırıcı sonuçlarının neler olabileceğine ayna tutar. Bu özellikleriyle değerlendirildiğinde de oyun/performansın klasik anlamdaki mülteci hikayelerinden farklı bir yöne doğru evrildiğini görürüz. Mülteci anlatılarının baskın anlatısında daha çok göçün çizgisel bir yolculuk olduğu teması üzerinde durulur ve bu çizgisellik de acı çekmekle başlar ve bir sona ulaşır. *Halep Arıcısı* ise yolculuk/göç süreci bitmiş olsa bile bir yere varmanın bir çözüm ya da son olmadığını aslında tam da orada travmanın kalıcı olduğunu vurguluyor. Zorunlu göçün ve yerinden edilmenin karakterler üzerinde açtığı onarılmaz yaralar anlatının bitmesi gerektiğini düşündüğümüz anlarda yeniden ortaya çıkar ve anlatı sonu kavramını istikrarsızlaştırır. Geçmişin geçmediğine, şimdiki zamanda, zorunlu göçün bir sona ulaşmadığına, bedende ve bellekte varlığını sürdürdüğüne tanıklık ederiz. Bu durum, Nuri'nin anlatıda bulunduğu güvenli ortamda gerçeklik algısını yitirerek kendisi bazen Halep'teki savaş ortamında, bazen göç yolculuğundaki tekinsiz anlarda ve anılarda görmesinden de okunabilir.

TSSB'nin karakterler üzerinde bıraktığı kalıcı etkinin boyutunu biraz daha detaylandırmak gerektiğinde metnin ve performansın kullandığı bazı tekniklerin de buna katkı sağlamak için bilinçli bir şekilde kullanıldığını gözlemleriz. Bölük pörçük diyaloglar, sessizliğin stratejik kullanımı, çizgisel olmayan sahneler de karakterlerin içinde bulunduğu travmatik durumun anlaşılması için kullanılır ki bu da seyirciye/okuyucuya "birlikte tanıklık etme" (Conquergood, 2002) hissini verir. Afra ve Nuri'nin göç yolculuğunun yaşadıkları travma ile beraber ve kopuk kopuk verilmesi, izleyici ve okuyucuyu onları dışarıdan izleyenlere değil onlarla birlikte bu sürece tanıklık eden figürlere dönüştürür. Bu noktada özellikle Afra karakterinin anlatının bir noktasından sonra seçtiği bilinçli sessizlik ya da tanıklık ettiği bomba patlaması sonucunda oğlunun kollarının arasında can vermesi, ki bu bilgi başta verilmez ve akabinde fiziksel hiçbir sebep olmamasına rağmen gözlerinin görmemesi ile seyirciye/okuyucuya duygusal boşlukları kendilerinin doldurması gerektiğini hissettirir. Dolayısıyla izleyici/okuyucu bu boşlukları kendisi doldurmaya çalışırken aslında izleyici/okuyucu için kullanılabilecek pasiflikten sıyrılarak "birlikte tanıklık eden" ortaklara dönüşürler.

Bu kavramsal ve uygulamalı değerlendirmeler neticesinde, *Halep Arıcısı*'nın yalnızca romandan sahne uyarlamasına aktarılmakla kalmayıp ayrıca kültürel anlam ve kimlik anlatılarının performans vasıtasıyla yeniden üretildiği politik bir çeviri alanı olduğu sonucuna varabiliriz. Geleneksel sadakat anlayışıyla örtüşmeyen çok dilli, çok kültürlü ve çok katmanlı bu uyarlama eş yazarlık ve dramaturjik seçimleriyle özgün bir anlam inşa eder. Afra'nın anlatının büyük bir kısmı boyunca sessizliğini koruması da yine sömürge sonrası edebiyatta başat tartışma konularından birisi olan temsil edilememe, sessiz öteki ya da "Madun Konuşabilir mi?" (Spivak, 1994, s. 66) gibi kavramlarla örtüşerek anlatının sadece dilbilimsel bir çeviri uygulamasından çok duygusal ve sembolik bir düzlem gerekliliğini zorunlu kıldığını kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla bu uyarlama örneğinde çeviri kültürel belleğin ve madunun sahnede yeniden kurgulanması anlamına gelir. Başlangıçta sebep verilmeden gösterilen bu sessizlik anlatının duygusal boşluklarını doldurma görevini izleyiciye bırakarak seyircinin edilgen bir seyirciden çok aktif bir tanıklık etme sürecinde kalmasını sağlar. Tanık olarak seyirci, çizgisel olmayan anlatı, çok yönlü karakter gibi özellikleri, uyarlanan ve çevrilen metni kültürel ve etik bir çeviri temsiline dönüştürmektedir. Sözün özü, *Halep Arıcısı* tiyatro uyarlamasının Türkçe çevirisi, çeviri ve uyarlama kuramlarının ötesine geçerek kültürel çevirinin gerekliliklerini ve temsiliyetin sahnede nasıl yansıtıldığının detaylı bir okuma ve analizini kaçınılmaz kılmaktadır.

***Halep Arıcısı*'nda Kültürel Çeviri ve Temsiliyet**

Homi Bhabha *Location of Culture*'ın (1994), "How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation" bölümünde kültürel çeviri kavramını derinlemesine inceleyip tartışırken, bu kavramın doğasında asimetrik güç dinamikleri barındıran etik ve politik bir girişim olduğunu belirtir. Kültür, dil ve özne konumları arasında kalan kültürel çeviri için tarafsız bir anlam aktarımının daha az söz konusu olması kavramın ve dolayısıyla çevirmenin çok boyutlu tarih, değişen kimlik ve tartışmalı temsilleri de dikkate almasını gerektirir. Bu noktada *Halep Arıcısı*'nın Türkçeye çevirmek ve/veya uyarlamak sadece dilbilimsel aşamaları değil bu güç dinamiklerini de göz önünde bulundurmaya gerektirmiştir.

Oyun metni İngilizce yazılmış olmasına rağmen, içerisinde kullanılan dilin Arapça ifadelerle yer vermesi bu ifadeleri sadece Türkçeye çevirmeyi değil, farklı ama yine de birbiriyle ilişkili iki kültürel alan içerisindeki sembolik ve duygusal benzerlikler arasında köprü kurulması gereken bir kültürlerarası yaklaşım üstlenmiştir. Paylaşılan ortak dini değerler, deyimsele konuşmalar ve sosyopolitik bağlamın Türkiye coğrafyası için hassasiyeti, çevirinin/uyarlamının Suriye deneyiminin özgüllüğü göz önünde bulundurularak seyircide benzer bir ortak tanıklık hissi yaratması sağlanmaya çalışıldı. Bu denli özenli bir çaba gösterilmesinin etik sebebi ise, Türkiye'nin yerinden edilmiş milyonlarca Suriyeliye ev sahipliği eden bir ülke olması ve jeopolitik olarak da Suriye ile sınır bir ülke konumunda olması gelmektedir. Bu yönüyle de Türkiye için Suriyeli kimliği kamusal söylem alanlarında fazla görünür ve politiktir. Sözün özü, *Halep Arıcısı* özelinde Türkçe çeviri yapmak fazlasıyla özen isteyen bir eylem haline gelmiştir. Ancak bu gibi durumlar daha çok metni izleyiciye daha tanıdık hale getirerek, izleyicinin kendisini sahnedeki

karakterlerle özdeşleştirmesine katkı sağlanmak istenmiştir.

Bu çeviri sürecinde karşılaşılan bazı spesifik noktalardan örnek vererek açıklamak gerekirse, Ortadoğu mutfağına özgü bir yemek olarak metinde geçen *kibbeh* (Spangler and Alrafaai, s. 21) kelimesinin Türkçeye *ıçlı köfte* (s. 2) şeklinde çevrilmesidir. Kaynak metne baktığımızda, metin içerisinde kelimenin açıklaması verilmemiş, günümüz dünyasında artan gastronomik ilgi ve göç hareketlerinin sonucunda birçok Ortadoğu ve hatta diğer dünya mutfakları, özellikle yoğun göç alan Batı coğrafyasında özgün isimleriyle bilinir, tanınır hale gelmiştir. Ancak Türk izleyicisi için kelimenin kültürel olarak karşılığı bulunduğu için kelime *ıçlı köfte* olarak yerleştirilmiştir. Kelimenin bu şekilde yerleştirilmesi, onun yalnızca hedef kültürdeki dilbilgisel karşılığını bulma çabasıyla değil, kültürel bir arabuluculuk eylemiyle, seyircinin anlatı ve karakterlerle benimseyici bir yakınlık kurma çabasıyla tercih edilmiştir. Kullanılan bu strateji kültürel çeviriyi dil, anlam sistemi ve gündelik kullanım arasında bir müzakere alanı olarak tanımlayan Bhabha'nın yaklaşımı ile de örtüşmektedir. Söz konusu olan bu yaklaşım ile, hedef dildeki kelime düzeyinde çeviri (lexical) ve onun karşılığındaki kültürel aşinalık üzerinden sadakat ve yerleştirme arasında denge sağlanmıştır. *ıçlı köfte* kelimesi, hem kaynak metindeki *kibbeh* kelimesinin anlamını taşır hem de seyircinin kültürel tanıdıklık hissine hitap eder ve de bunları yaparken kaynak metnin kültürel özgünlüğünü korur. Bu bilinçli seçim ayrıca Venuti'nin *evcilleştirme* (domestication) (1995, s. 22) kavramıyla da örtüşmektedir zira kaynak metindeki yabancılık hissini tamamen ortadan kaldırmadan hedef kültüre yaklaşarak dengeli bir kültürel çeviri stratejisi örneği oluşturur.

Evcilleştirme için kaynak metinden verilebilecek bir diğer örnek ise "pistachio ice cream" (Spangler ve Alrafaai, 2022, s. 49) ifadesidir. Bu ifade Türkçe'ye "Antep fıstıklı dondurma" (Spangler ve Alrafaai, s. 50) şeklinde çevrilmiştir. Pistachio kelimesi kaynak dile belirli bir kuruyemiş türünü ifade ederken, hedef dilde is belirli bir coğrafi ve kültürel ürüne karşılık gelmektedir. Burada fıstıklı dondurma yerine Antep fıstıklı dondurma çevirisi tercihiyle dilbilgisel bir karşılık bulma yoluna gidilmemiş hedef kültürün duygusal kültürel özdeşlik kurmasını sağlayacak bir tercihle evcilleştirme/yerleştirme stratejisi uygulanmıştır. Çeviri eylemi burada yine semantik aktarımın ötesine geçerek hedef kültürün belleğinde bir çağrışım uyandırmak için Venuti'nin mevcut kavramı dikkate alınarak yapılmış ve Bhabha'nın kültürel çeviri kavramıyla da kültürel çağrışımlar aracılığıyla kültürler arası köprü kurması amaçlanmıştır.

Bir diğer benzer örneğe de Nuri'nin İngiltere'ye gittiğinde kaldığı pansiyonda *geezer* (moruk) kelimesine verdiği tepkinin Türkçe çevirisinde rastlanır. Oyunda pansiyonun Faslı işletmecisi Nuri'ye "Good luck, geezer" (Spangler ve Alrafaai, 11) der ancak Nuri İngilizce biliyor olmasına rağmen bu kelimeyi ilk kez duymaktadır ve dolayısıyla kelimeyi anlayamayarak açıklama istemek için "What is giza?" (Spangler ve Alrafaai, s. 11) şeklinde cevap verir. Nuri'nin bu tepkisi izleyiciyi hem dilsel hem de kültürel bir yabancılaşma ile karşı karşıya bırakır. Türkçeye çevrilirken *geezer* kelimesinin anlam ve içerik bakımından en yakın karşılığı *moruk* kelimesidir. Kaynak metinde kullanılan kelimenin genç kuşak argosunu yansıtmak, hafif ironik ve küçümseyici bir hitapta bulunmak ve karakterin yaş ve kuşak farkına mizahi bir dokunuş yapmak için seçilmiş olması aynı yaklaşımın Türkçede de yakalanmasını sağlamak adına bu tercih yapılmıştır. Kelimenin Nuri tarafından duyulduğunda verdiği ilk tepki ise onun bu kelimeyi anlamsızlaştırması ve bunun çeviride de korunması gerektiğidir. *Giza* şeklinde anlamsız bir telaffuz ile dile getirilen bu kelime, benzer bir şekilde *moruk* kelimesini *moruh* (Spangler ve Alrafaai, s. 13) şeklinde bozmuş ve sahneye bu şekilde aktarmıştır. Yine bu bilinçli çeviri tercihi ile kelime üzerinde fonetik bir oyunla Nuri'nin yerinden edilme sebebiyle ortaya çıkan dil ve anlam krizine ışık tutulmaya çalışılmıştır. Sömürge sonrası kavramlar ile kuramsal bağlamda açıklamak gerekirse, Bhabha'nın melezlik kavramı sahnenin *üçüncü alana* dönüştüğü yer olarak tanımlanmakta zira kültürler arası etkileşimde ortaya çıkan anlam boşluklarını doldurmak için kullanılan çeviri stratejileri de bu alanın görünürlüğüne ve farklılığına katkı sağlamaktadır. Yalnızca anlaşılana değil, anlaşılmayana da aktarmak, anlam kaybını seyirciye yabancılaşmayı deneyimletmek için bilerek görünür kılmak bu üçüncü alanda sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu örneğin yanı sıra, metin içerisindeki politik adlandırma seçimleri de kültürel çeviriye yüklenen anlam ve söylemi aktarma sorumluluğunu gösterir niteliktedir. Kaynak metinde göç memuru, Nuri ile yaptığı görüşmede ona "*Do you have any association with ISIS?*" (Spangler ve Alrafaai, s. 42) diye bir soru yöneltir. Nuri ise, memurun neyi kast ettiğini anlayamaz ve "*ISIS?*" (s. 42) diye sorar, memur ise bunun üzerine "*Daesh*" (s. 42) yanıtını verir. Kaynak metinde kullanılan bu iki terim aslında Batı'nın güvenlik ve siyaset dilinin bir çeşit söylem kaymasını işaret etmektedir. Islamic State of Iraq and Syria'nın kısaltması olarak kullanılan ISIS'in medyadaki söylemde yaygın kullanımına rağmen, kelime bir devlet iddiasını içermesi sebebiyle kimi çevrelerce daha mesafeli olarak kullanılma yoluna gidilmiş ve dolayısıyla da örgünün varlığını tanımlamaktansa meşruiyetini sorgulamak için Deash kelimesi tercih edilmiştir. Arapça bir kısaltma olan Deash örgüt tarafında da taşıdığı küçümseme anlamı dolayısıyla pek hoş karşılanmamakta ve küçültücü olduğu değerlendirilmektedir.[†] Bu sebeple bu tercih bir söylemsel konumlanma olarak da değerlendirilebilir.

Bu bağlamda Türkçe çeviride ise göç memurunun ilk sorusu "*İŞİD'le bir bağlantınız var mı?*" (Spangler ve Alrafaai, 44) şeklinde çevrilmiş, Nuri "*İŞİD?*" (s. 44) diye sorması üzerine memur "*Deaş*" (s. 44) diye açıklamıştır. Kaynak metindeki bu ikili

[†] <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-27994277>

kullanım hedef metinde de korunduğu görülmektedir. Bu diyalogun Türkçe çevirisinde “İŞİD/Deaş” terimlerin kullanılması, çevirmenin hem kültürel hem de politik bağlama duyarlı kaldığını göstermektedir. Yapılan bu çeviri tercihlerinden görülebileceği üzere, doğru terim karşılıklarını bulmaya ek olarak bir çeşit yeniden yazma olarak adlandırılabilir söylem alanları ve ideolojik çağrışımlar da göz önünde bulundurulmuştur. Bu örnekte metinlerarası bir anlam aktarımından çok, Bhabha’nın belirttiği gibi, anlamlar arası bir müzakere süreci söz konusudur. Yine kuramsal çerçeveden değerlendirmek gerekirse, Venuti’nin *yabancılaştırma (foreignization)* (1995, s. 24) okuyucuya aşına olanı sunmakla, bu örnekte İŞİD, politik farklılığı ortaya koyma ve seyirciyi eleştirel bir perspektiften değerlendirmek adına Deaş kelimesi ile sağlanmış. Sömürge sonrası çeviri uygulamalarıyla örtüşen bu yaklaşım, güç ilişkileri ve temsillerin karşı karşıya geldiği alanların da çeviri kavramında içkin olduğunu gösterir.

Kelime düzeyinde kültürel ve ideolojik çeviri stratejilerine odaklanan yukarıdaki örneklerin ardından anlatı düzeyindeki bir dolaylı ve duygusal çeviri strateji örneği de eserin sömürge sonrası çeviri kuramı bağlamı okunmasına katkı sağlayacaktır. Bu bağlama katkı sağlamak için eser her zaman açık olarak değil, çoğu zaman dolaylı olarak zorunlu göç deneyiminin dile getirilmesini hedefler. Örnekle somutlaştırmak gerekirse, arıcı olan Nuri’nin bulduğu kanatsız bir arı üzerinden kurduğu metafor şöyledir: “İsteseydi sokardı. Ama kanatları yok. Kolonisinden kovulmuş. Tek başına bu şekilde uzun süre yaşayamaz.” (Spangler ve Alrafaai, 48). Burada yüzeysel anlamda bir arıyı anlatıyor gibi görünse de daha derin anlamda zorla yerinden edilmenin metaforik anlatımını yapmaktadır. Arının kanatlarının olmaması, kolonisinden kovulmuş olması, tek başına uzun süre yaşayamayacağına yapılan vurgu bedensel ve duygusal bir parçalanma hali olan zorunlu göçün birey üzerindeki etkilerine metaforik göndermedir. Bu örtük ve dolaylı anlatım biçimi sömürge sonrası söylem ve bu söylemin çeviri pratikleriyle de madun seslerin temsiliyeti noktasında örtüşür. Spivak için etik bir sorumluluk gerektiren çeviri eyleminin anlaşılan kadar konuşulmayanı da duyurmalıdır (s. 73). Nuri bu sahnede arı ile kurduğu metaforik özdeşleştirme ile kendi kırılma haliyle dile getirmektedir. Öznenin kendini doğrudan ifade etmediği bu anlatım, çevirmenin de bu dolaylı anlatımı temsil yoluyla ifade etmesi gerektiğini ortaya koyar. Kaynak metinden hedef metine yapılan çeviri de bu anlamda sadece bir semantik karşılık bulma arayışından çok hedef kültüre yerinden edilme ve duygusal yoğunlukla dile getirilen metaforların bilinçli bir strateji aracılığıyla aktarılmasıdır. “Koloni” kelimesi sömürgeci ve çok katmanlı çağrışımları olan bir kelime olmasından dolayı tercih edilmiştir, sadece biyoloji ile alakasından dolayı değil. Bu sahnede temsilin imkansızlığı ama zorunluluğu göze çarpmaktadır, ki bu bir sömürge sonrası çevirinin gerekliliğidir, cümlede açık olarak Nuri’nin ne demek istediği yazmasa da duygusal olarak okunabilir bir metaforik anlam çeviride de uygulanmıştır.

Klasik mülteci anlatıları genel olarak değerlendirildiğinde iki yönlü bir anlatı kalıbı olduğu gözümüze çarpar: kurban olarak mülteci ya da tehdit olarak mülteci. Bu ikili karşıtlık mültecilik okuma ve yorumlarını sabit ve tekdüze bir kategorileştirmeye dönüştürür. Ancak Bhabha “kültürel çeviri” ve “melezlik” (s. 5) kavramlarıyla, bu tür klasik kategorileştirme ve anlatıların ötesine geçmemiz gerektiği gerçeğini vurgular. Bhabha için bunu yapmanın etkin yollarından birisi zıt kutupları (bu örnekte tehdit ve kurban) birbirinden ayırarak, bu ayrılığı derinleştirerek değil, bu zıtlıkların yeni anlam alanı inşa edebilecek “çeviri alanı” olduğunu kabul ederek oluşabileceğini iddia eder. Bu bilgiler ışığında, bu uygulamanın politik yönlerinin de olabileceği gerçeğiyle karşılaşırız. *Halep Arıcısı* bağlamında açıklayacak olursak, mülteci figürünü bir tehdit ya da kurban olarak görmek yerine, onu “ne biri ne de diğeri” olan melez bir özne olarak değerlendirmek gerekir (Bhabha, 1994, s. 25). Bu şekilde de mülteci anlatısı bir temsil nesnesi olmaz aynı zamanda da anlamın üretildiği aktif bir özne olarak konumlanır. Bu indirgemeci yaklaşımın aksine, bu çeviri/uyarlama çalışması daha çok yerinden edilmiş insanların hayatlarının ne derece zor olduğu, bu zorluklar içerisinde kendilerini ne tür yasadışı durumların içlerinde bulabilecekleri ve olayların duygusal dokusu gibi konuları önceliklemiştir.

Tam da bu perspektiften, Bhabha’nın melezlik kavramı daha da önemli hale gelir çünkü uyarılma metninin Türkçe çevirisi bir mülteci hikayesini hedef kitleye aktarmakla kalmaz ayrıca Bhabha’nın kültürel anlamların yeniden üretilmesi ve kimliğin sabit olmanın aksine müzakereye açık bir alan olduğu anlamına gelen üçüncü alan olarak tanımlanabilir. Oyunda Nuri ve Afra karakterlerinin Türkçe konuşmaları ve bu konuşmaların arasında kullandıkları kimi Arapça ifadelerin de olduğu gibi kullanılması onları bir yandan Türk seyircisine yaklaştırırken diğer taraftan da üçüncü alanda, melez bir kimlikle var olduklarını gösterir. Örneğin, “İnşallah” (Spangler ve Alrafaai, s. 26) “Vallahi” (s. 24) ve “Yallah” (s. 24) gibi ifadeler metinde sadece morfolojik değişikliklerle kullanılır. Belirtildiği gibi bu melezlik, seyircinin ikili zıtlığa dayalı sabit kimlik kalıplarını sorguladığı bir alanda seyircinin sahnedeki/metindeki karakterle duygusal ve empatik bir ilişki kurmasına olanak tanır. Bu özellikleri de hem oyun metninin hem de oyunun kendisinin mülteciliğin pasif konumunu sorgulayarak onu kimliğin müzakere edildiği dinamik bir boyuta taşır. *Halep Arıcısı*’nın Türkçe çevirisinin işaret ettiği kimlik müzakereleri ve kültürlerarası geçişleri sömürge sonrası çeviri kuramı bağlamında anlayıp yorumlamanın bir diğer yolu da yine Bhabha’nın eşik mekân (liminal space) ve arada-kalma (in-between) kavramlarıdır. Bhabha’nın “[k]imlik müzakerelerinin arada-kalması, bir eşik mekân olan merdiven boşluğu simgesel etkileşim süreci, üst ve alt, siyah ve beyaz arasındaki farkı oluşturan bağlayıcı doku haline gelir” (s. 4) diye açıkladığı bu kavramlar çevirinin de gerçekleştiği bu müzakere alanını işaret eder çünkü tam da bu alanda kültürel farklılıklar karşı

karşıya gelir ve yeni anlamlar üretilmesini mümkün kılar. Türkçe çeviride Arapça ifadelerin olduğu gibi korunması (morfolojik değişikliklerle), hedef kültür ile iç içe geçmesi bu liminal alanda gerçekleşir. Sonuç olarak da çeviri sayesinde metin farklı bir dilde ifade bulmanın yanı sıra farklı bir anlam katmanında da ifade bulmuş olur.

Yaratılan bu eşik ya da melez alan, jeopolitik yakınlık dolayısıyla bir tanıdıklık hissini beraberinde getirirken bazı temsil zorluklarına da yol açmaktadır. İngiltere ya da Amerika’da aynı oyun sahnelenirken, mesafenin sağladığı bir avantajla bu uyarılama duygusal mesafe ve insanı soyutlamayı da mümkün kılar. Fakat Türkiye bağlamı kültürel çeviri ise sahiplenmeden bir yakınlık kurulmasını gerektirir ki bu da çevirmeni kültürel tekdüzelikten kaçınma, siyasi araçsallaştırma ve duygusal etki arasında ince bir çizgi üzerinde yürümek zorunda bırakır. Bhabha’nın da ifade ettiği gibi “[k]ültürel çeviri, kültürel üstünlüğe dair şeffaf varsayımları kutsallıktan arındırır ve tam da bu eylemle birlikte, azınlık konuları içinde bağlamsal bir özgüllük ve tarihsel bir ayırım gerektirir” (s. 228).

Görüldüğü üzere, eserdeki kültürel çeviri stratejileri çok katmanlı bir etik yeniden yazma süreci içerir ve bu yeniden yazma sürecinde de yerelleştirme ve yabancılaştırma gibi stratejiler metnin temsiliyet biçimini, sembolik anlatısını ve anlatısal yapısını şekillendirir. Sonuç olarak ortaya çıkan oyun bir taraftan mülteci anlatısına farklı bir pencere açarken diğer taraftan da temsilin nasıl sahnelenebileceğine dair eleştirel bir sorgulama ve tartışma alanı açar. Anlatı boyunca arı imgesi üzerinden bir aidiyet metaforu kurulur. Nuri metnin sonuna doğru “Burada çok yağmur yağdığından, ülke yemyeşil ve çiçeklerle dolu. Ve çiçeklerin olduğu yerde arı da olur ve arının olduğu yerde hayat ve umut da olur. Seni bekliyorum Arılar da seni bekliyor” (Spangler ve Alrafaai, s. 82). Dolayısıyla metnin boyunca yer yer hüküm süren umutsuzluk metnin sonuna doğru yerini yeniden kök salma ve umut ihtimaline bırakır. Arı metaforu, göçmenleri hem yabancılaşıp hem de kök salma ihtiyacı duydukları yeni coğrafyalardaki, bu oyunda İngiltere özelinde, mücadelesini temsil eder. Çiçeğin olduğu yerde bir hayat kurabilen arılar gibi, yerinden edilmiş insanlar da bir var oluş mücadelesi vermek zorunda ve bunun sonucunda kök salabilmektedirler. İşte bu noktada *Halep Arıcısı*’nın uyarılama metni ve Türkçe çevirisi temel açılardan sömürge sonrası çeviri kuramının karakteristiklerini taşıyarak bir diğer taraftan da seyirciye etik bir tanıklık alanı yaratmayı başaran eserler arasında yerini almaktadır.

Sonuç

Matthew Spangler ve Nesrin Alrefaa’i’nin tiyatro sahnesine uyarladığı *Halep Arıcısı* eseri ve onun Türkçe çevirisi yalnızca estetik bir dönüşümü değil, kültürel çevirinin gerektirdiği etik ve politik gereklilikleri de yerine getirmektedir. Bir romanın direk olarak sahneye aktarılması sürecinden ziyade, *Halep Arıcısı* performans ve tanıklık anlatılarının birbirine karışmasıyla daha çok kimlik, dil, seyirci arasında karmaşık bir müzakere alanına dönüşür. Kültürel ve politik sınırların ötesine uzanan anlam, uyarılamanın diyalojik alanında bir etik tanıklık içerir. Uyarılama kuramının kültür ötesi doğasının gerektirdiği üzere eser bir eseri tekrarlamak yerine onu yeniden hayal eder ve kurar. Dahası hayal kurarken de eserin zorla yerinden edilen insanların adına konuşmasına değil, onlarla birlikte seslerini duyurmaya katkı sağlar. Öte yandan uyarılamanın Türkçe çevirisi de kültürel çevirinin izlerini taşır. Milyonlarca Suriyelinin yaşadığı bir coğrafyada, uyarılama bir metni çevirmek yerel bellek siyaseti, simgesel yakınlık, ulusal söylem arasında bir denge kurmayı zorunlu kılar ki bu kavramlar da evrenselleştirme ve egzotikleştirme arasında gidip gelir. Bu dengeyi kurmaya çalışırken de kültürel çevirinin dilsel sınırları aşan duygusal, politik ve tarihsel bağlamı dikkate alan yapısı önemli bir tercih olmuştur. Bu kuramsal ve kavramlar eksenlerin kesişiminde *Halep Arıcısı* göçmenlerin edilgen kurban ya da tehdit olarak algılandığı klasik anlatılara meydan okur çünkü göçmenliği parçalanmış ama etkin, duygusal olarak karmaşık ve bağlamsal olarak köklü bir şekilde anlatır. Anlatıyı bu bağlamda sağlamlaştırmak için de çizgisel anlatıyı reddederek sessizlik ve psikolojik kopmalardan faydalanır. Sonuç olarak, kültür ötesi iş birliği ile gerçekleşen bu uyarılama, tiyatronun bir sanat formu ve bir eylem biçimi olarak nasıl işlevsel bir konumu olduğunu ortaya koyar. Bedensel bir deneyimi dönüşen anlatının, sömürge sonrası çeviri kuramları ve uyarılama kuramlarına dayandırılarak, nasıl direnişi, belleği ve politik bir dönüşümü ortaya koyan bir alan haline geldiği vurgulanır. Küresel dünyanın temel sorunlarından olan kitlesel ve zorunlu yerinden edilme, parçalanmış aidiyetin sorgulandığı bu anlatı hem anlamlı hem de etik bir sorumluluğu yerine getirir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma, TÜBİTAK tarafından desteklenen “Bir Sömürge Sonrası Strateji Olarak Uyarılama Çalışmaları Uygulaması” projesi kapsamında hazırlanmıştır.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Financial Disclosure: This study was prepared within the scope of the project “The Performance of Adaptation Studies as a Postcolonial Strategy”, which was supported by TÜBİTAK.

Kaynaklar

- Alrefaai, N., & Spangler, M. (2022). *The Beekeeper of Aleppo: A Transnational Collaboration*. *Text and Performance Quarterly*. <https://doi.org/10.1080/10462937.2022.2088850>
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays*. University of Texas Press.
- Bassnett, S., & Trivedi, H. (1999). *Post-Colonial Translation Theory and Practice*. Routledge.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *The Drama Review (TDR)*, 46(2), 145–156.
- Cuddy-Keane, M. (2003). Modernism, geopolitics, globalization. *Modernism/Modernity*, 10(3), 539–558.
- Ellis, J. (1982). The Literary aAdaptation: An Introduction. *Screen*, 23(1), 3–5.
- Evangelista, J. (2020). Of characters coming alive, empathy, trauma and the refugee experience – A conversation with Christy Lefteri, author of *The Beekeeper of Aleppo*. *The Dreaming Machine*. Erişim adresi: <https://www.thedreamingmachine.com/of-characters-coming-alive-empathy-trauma-and-the-migrant-experience-a-conversation-with-christy-lefteri-author-of-the-beekeeper-of-aleppo-winner-of-the-aspen-word-award/>
- Friedman, S. S. (2004, February 18). *Whose modernity? The global landscape of modernism [Lecture]*. University of Texas Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, history, culture*. Routledge.
- Lefteri, C. (2020). *The Beekeeper of Aleppo: A Novel*. Ballantine Books.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. Routledge.
- Spangler, M., & Alrefaai, N. (2023). *Halep arıcısı* (Ş. Bakırtaş, Çev.). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Devlet Tiyatroları Arşivi.
- Spangler, M., & Alrefaai, N. (2023). *The Beekeeper of Aleppo* (M. Orsini, Translator). Bret Adams Ltd.
- Spivak, G. C. (1994). “Can the subaltern speak?” In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory* (pp. xx–xx). Columbia University Press.
- Venuti, L. (1995). *The translator’s invisibility*. Routledge.