

Muhsin Ertuğrul'un Çevirmen Kimliği: Türk Tiyatrosunun İnşasında Çeviri ve Uyarlama

Muhsin Ertuğrul's Translatorial Identity: Translation and Adaptation in the Making of Turkish Theatre

Araştırma/Research

Ensar MACİT

Araştırma Görevlisi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, ensarmacit1@gmail.com, ORCID ID: orcid.org/0009-0006-7017-1624

ÖZET

Bu çalışma, Türk tiyatrosunun kurucu figürlerinden Muhsin Ertuğrul'un çeviri ve uyarlama faaliyetlerini çeviri sosyolojisi bağlamında değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Pierre Bourdieu'nün habitus, alan, sermaye ve *illusio* gibi temel kavramlarından hareketle, Ertuğrul'un bilinen sahne ve yönetici kimliklerinin ötesinde çevirileri ve uyarlamalarıyla tiyatro alanında kültürel dönüşümü hedefleyen bir eyleyici olduğu öne sürülmektedir. Ertuğrul'un çocukluk yıllarından itibaren çok dillilik, sanatsal deneyimler ve Avrupa'daki temaslarla şekillenen habitusu onun kültürel alanda dönüştürücü bir eyleyici olarak konumlanmasına nasıl zemin hazırladığı irdelenmiştir. Çalışmada temel kaynak olarak Ertuğrul'un otobiyografisi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda yer alan Muhsin Ertuğrul Arşivi'nden faydalanılmıştır. Ertuğrul'un eser seçimlerinin bireysel estetik kaygılardan çok, dönemin toplumsal, kültürel ve ideolojik yapılarına bağlı olarak şekillendiği izlenmiştir. Darülbeyaz, Ferah Tiyatrosu, Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları gibi topluluklardaki uygulamaları ve süreli yayınlardaki görüşleri ışığında çeviri ve uyarlamanın, sanatçının kültürel otoritesini tesis etmesinde nasıl bir sermaye biriktirme aracı olarak işlev gördüğü tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: yazın çevirisi, tiyatro çevirisi, çeviri sosyolojisi, Türk tiyatrosu

ABSTRACT

This study aims to evaluate the translation and adaptation activities of Muhsin Ertuğrul, one of the founding figures of Turkish theatre, within the framework of translation sociology. Drawing on Pierre Bourdieu's key concepts—habitus, field, capital, and *illusio*—it is argued that Ertuğrul was strategic agent aiming for cultural transformation in the theatrical field through his translations and adaptations, beyond his well-known identities in stage performance and management. The study examines how Ertuğrul's habitus, shaped from childhood by

multilingualism, artistic experiences, and contacts in Europe, laid the groundwork for his positioning as a transformative agent in the cultural sphere. Primary sources include Ertuğrul's autobiography and the Muhsin Ertuğrul Archive housed at the Atatürk Library of the Istanbul Metropolitan Municipality. The analysis suggests that Ertuğrul's choice of works was guided less by individual aesthetic concerns than by the prevailing social, cultural, and ideological structures of his time. Finally, in light of his practices in institutions such as Darülbeyti, Ferah Tiyatrosu and Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları, as well as his views expressed in periodicals, the study discusses how translation and adaptation functioned as a tool for capital accumulation in establishing the artist's cultural authority.

Keywords: literary translation, theatre translation, adaptation, translation sociology, Turkish theatre

1. Giriş

Kültürlerarası etkileşimin ve toplumsal modernleşmenin dinamik araçlarından biri tiyatrodur. Türk tiyatrosunun Cumhuriyet öncesi ve erken Cumhuriyet dönemleri göz önünde bulundurulduğunda tiyatrodaki sahnelenen oyunların önemli bir bölümünü çeviri ve uyarlama eserlerin oluşturduğu göze çarpar. Şengül'ün belirttiği üzere, Tanzimat'ın ilanı ile sosyal ve kültürel alanda güçlenen Batı etkisi, yeni edebi türlerin ve dilin yerleşmesinde belirleyici olmuş, o dönemde özellikle Molière çevirileri bu yeni edebiyat dilinin ve modern tiyatro algısının inşasına doğrudan katkı sağlamıştır (2020, s. 78). Özgün metin üretimi sınırlı kalırken, sahnelenen oyunların önemli bir kısmını bu çeviri ve uyarlamalar oluşturmuştur. Töre, bu etkileşimin sonraki dönemlerde de belirleyici olduğunu ifade eder. Yazara göre, II. Meşrutiyet döneminde yapılan çeviri ve uyarlamalarla Kuzey Avrupa tiyatrosunun (Ibsen, Maeterlinck vb.) "spiritüalist ve idealist tiyatro anlayışı" Türk edebiyatına taşınmıştır (Töre, 2009, ss. 2211-2212). Cumhuriyet döneminde ise çeviri eserler, hem tiyatro hayatını zenginleştiren temel bir kaynak olmuş hem de Batılı formların yerli dokuya uyarlanması model teşkil etmiştir (Töre, 2009, s. 2212).

Tiyatro alanında çevirinin üstlendiği işlevi anlayabilmek için toplumsal ve kültürel bağlamları dikkat almak gerekir. Çeviri eylemi, hangi eserlerin sahneye taşınacağı, nasıl dönüştürüleceği ve hangi estetik ya da ideolojik beklentilere cevap vereceği gibi sorularla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla, çevirmenleri ve çeviri pratiklerini merkeze alan kuramsal yaklaşımlar Türk tiyatrosunun bu dönemdeki gelişimini açıklamak için verimli bir zemin sunmaktadır. Çeviri eylemini dilsel aktarımın ötesinde toplumsal ilişkiler, aktörler ve yapılarla iç içe geçmiş bir pratik olarak değerlendiren çeviri sosyolojisi, son yıllarda çevirmen odaklı çok sayıda çalışmanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır. Bu yaklaşımın temelini oluşturan Pierre Bourdieu'nün habitus, alan, sermaye ve *illusio* (bkz. Bogenç-Demirel, 2014) kavramları, çevirmenin bireysel tercihlerini, toplumsal koşullar altında şekillenen birer eylem olarak yorumlamayı mümkün kılmaktadır. Özellikle Daniel Simeoni (1998), Moira Inghilleri (2005) ve Jean-Marc Gouanvic (2005) gibi araştırmacılar çevirmenin eyleyici rolüne dikkat çekerek çeviri eylemini bu rol üzerinden değerlendirmiştir. Bu çerçevede, çevirmeni pasif bir araçtan ziyade kültürel ve toplumsal dinamikleri dönüştüren etkin bir özne olarak ele almayı mümkün kılar.

Bahsi geçen kuramsal perspektif çeviri eylemini toplumsal bir müdahale aracı, çevirmeni ise bu sürecin merkezindeki belirleyici özne olarak konumlandırır. Türk tiyatrosunun kurumsallaşma serüveninde hem idari hem de sanatsal otoritesiyle merkezi bir figür olan Muhsin Ertuğrul, bu tanımın somut dünyadaki en güçlü karşılıklarından birini oluşturmaktadır. Onun çeviri ve uyarlama tercihleri, yerel tiyatro alanının sınırlarını ve estetik normlarını belirleyen yapısal hamleler niteliğindedir. Dolayısıyla Ertuğrul'un habitusunu ve pratiklerini sosyolojik bir mercekten çözümlemeye evvel, kısaca literatürde onun sanatçı ve kültür insanı kimliğine odaklanan mevcut çalışmalara değinmek araştırmacının konumunu netleştirmek açısından yerinde olacaktır. Seçkin Sevim'in çalışmasında Cumhuriyet tarihinde bir kültür ve sanat insanı olarak üstlendiği misyon vurgulanmış, sinemaya dair görüşleri ele alınmış ve Cumhuriyet'in ideallerini yaşama geçirmek için çaba gösteren bir kültür kişiliği olduğu ifade edilmiştir (Sevim, 2016). Ertuğrul'un yaşamı boyunca erken yaşta başlayarak Fransa, Almanya ve Rusya gibi ülkeleri ziyaret ettiği ve oranın tiyatro ve sinema çevrelerini incelediği bilinir. Oğuz Erdur, bu bağlamda Rusya örneği üzerinden Ertuğrul'un Sovyet sanatını bir ideal olarak benimsediğini ve bu yönelimin, onun Türk tiyatrosu ve sinemasının gelişiminde önemli bir rol oynamasında belirleyici olduğunu ileri sürmüştür (Erdur, 2019). Ertuğrul sinemasını kuramsal açıdan inceleyen bir diğer çalışma ise sanatçının 1922-1939 yılları arasında Türk sinemasına "egemen olduğuna"; sinema alanında bir "tekel" olduğu için olumsuz eleştirilere maruz kaldığına ancak buna rağmen Türk sineması için bir köprü görevi gördüğüne dikkat çekmiştir (Sunal, 2022, s. 328).

Çalışmanın temel amacı, Cumhuriyet öncesi ve erken Cumhuriyet dönem Türk tiyatrosunun kurumsallaşma sürecinde önemli bir figür olan Muhsin Ertuğrul'u çevirmen araştırmaları ve Bourdieu'nün toplumsal kuramı ışığında değerlendirmektir. Ertuğrul'un hem çevirdiği ve uyarladığı hem de sahneye koyduğu eserler onun kültürel alan içerisindeki konumunu ve bu alanda nasıl bir sermaye biriktirdiğini anlamak açısından dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Geleneksel metin odaklı yaklaşımların aksine, bu araştırmada odak noktası çeviri metninin dilsel analizi değil, çeviri eylemini gerçekleştiren özne, yani çevirmendir. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle çevirmen araştırmaları ve çeviri sosyolojisi kavramları tartışılacak, incelemeye alınan dördüncü, beşinci ve altıncı bölümlerde ise Ertuğrul habitusunun inşası, tiyatro alanındaki konum alma mücadeleleri ve çeviri yoluyla gerçekleştirdiği sermaye dönüşümleri irdelenecektir.

2. Çevirmen Araştırmaları ve Çeviri Sosyolojisi Yaklaşımları

Çeviribilim araştırmalarında metin merkezli paradigmanın ötesine geçilmesiyle birlikte çevirmeni ve onun toplumsal konumu merkeze alan çevirmen odaklı yaklaşımlar veya Andrew Chesterman'ın ifade ettiği biçimiyle çevirmen araştırmaları (translator studies) belirginleşmiştir. "Çevirmen araştırmaları, çeviride rol alan aktörlerin eylemleri veya tutumları, sosyal ve teknik çevreleriyle etkileşimleri veya tarihleri ve etkileri gibi öncelikle ve açıkça bunlara odaklanan araştırmaları kapsar" (Chesterman, 2009, s. 20). Chesterman, çevirmen araştırmaları kavramının James S. Holmes'un haritasında yeterince tartışılmadığını belirtmekle birlikte bu yönlü bir araştırmacının sosyoloji, kültür ve bilişi kapsadığını, çevirmenlerin çalışmalarını nasıl şekillendirdiğinin

incelenebileceğini ileri sürmektedir. Günümüzde Douglas Robinson, Batı çeviri kuramının her zaman metin odaklı olduğu yönündeki yaygın inancı sorgular ve çeviriye sosyolojik yaklaşımların sanıldığından çok daha önce, Herodotos kadar erken bir dönemde başladığını öne sürer (Robinson, 2024, ss. 3-4). Bu görüş, çeviri tarihi derslerinde çevirinin kuramsal olarak ilk çıkış noktasını Cicero olarak ele alan yaklaşımdan farklı bir eğilime işaret eder. Lawrence Venuti'nin çeviri tarihini Cicero'dan başlattığını "Marksist ancak metin odaklı yaklaşım" benimsediğini ve bu yaklaşımın çeviri sosyolojisine olanak tanımadığını dile getirir (Robinson, 2024, ss. 3-4). Bununla birlikte Klaus Kaindl, çeviribilim öncesi ve hatta sonrası çalışmalarda çevirmen olgusunun neredeyse hiç ele alınmadığını, bazılarında sözü edilse bile merkezde değil çevrede yer aldığını ileri sürer. Monun'in çeviriyi "dilsel etkileşim" olarak görmesi ve çevirmeni yalnızca bu temanın gerçekleştiği yerde konumlandırması (1963, s. 4); J. C. Catford'un çeviriyi bir dildeki metni başka bir dildeki metinle değiştirilmesi işlemi olarak görmesi (1965, s. 1); Otto Kade'in çevirmeni "düzgü değiştiren kişi" olarak ele alması; Federov'un çevirinin görevini "düzenlikler kurmak" (1953/1968, s. 15) olarak tanımlaması çevirmeni dışarıda bırakan yaklaşımlardır (akt. Kaindl, 2021, ss. 3-4). Söz konusu kuramcıların çevirmene veya çeviriye dair tanımlamaları dilbilimsel bir yaklaşıma yakın olmasına rağmen çeviribilim alanı oluşturulduktan sonra da "birey olarak çevirmenin" merkeze alınmadığı ve çeviribilimde "insansızlaştırıcı" [dehumanizing] bir yaklaşım olduğuna dikkat çekilmektedir. Çeviribilimde özneye dönüş olarak nitelendirilebilecek bu eğilim, Türkiye merkezli alanyazında da karşılık bulmuş ve çevirmen odaklı araştırmaların sayısı yıllar içinde artış göstermiştir. Araştırmacıların çevirmenleri tarihsel, sosyolojik ve kültürel bağlamları içinde konumlandırmaya yöneldikleri görülmektedir. Karadağ (2013), Fatma Aliye Hanım'ın mütercim kimliğine odaklandığı çalışmasında çevirmenin George Ohnet'den yaptığı *Merâm* (1889) çevirisini ve bu esere yazdığı ön söz ile son sözü incelemiş, Fatma Aliye'nin "Bir Kadın" rumuzundan "Mütercime-i Merâm" kimliğine geçişini, dönemin toplumsal cinsiyet normları ve çevirmenin görünürlüğü bağlamında irdelemiştir. İlerleyen yıllarda toplumsal cinsiyet ve çevirmen kimliği ilişkisi de araştırmaların odağına yerleşmiştir. Şehnaz Tahir Gürçağlar (2019) tarafından derlenen *Kelimelerin Kıyısında: Türkiye'de Kadın Çevirmenler* (2019) adlı eser, Osmanlı son dönemi ve erken Cumhuriyet döneminde faaliyet gösteren kadın çevirmenlerin yaşam öykülerine ve yayıncılık dünyasındaki varoluş mücadelelerine odaklanmaktadır. Halide Edib Adivar, Sabiha Sertel, Azra Erhat ve Mina Urgan gibi isimlerin ele alındığı bu çalışmada, kadın çevirmenlerin sahip oldukları kültürel ve sembolik sermayelerle yayıncılık dünyasında nasıl güçlü birer özneye dönüştükleri ve kültür repertuarını nasıl şekillendirdikleri ortaya konmaktadır. Yakın tarihli bazı çalışmalarda çevirmenlerin kültür girişimcisi yönü de vurgulanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda Elgöl (2023), Erken Cumhuriyet Dönemi'nin etkili figürlerinden Yaşar Nabi Nayır'ı hem Tercüme Bürosu gibi devlet kurumlarındaki görevi nedeniyle bir "bürokratik entelektüel" hem de Varlık Dergisi ve Yayınları'nı kurması nedeniyle bir "kültür girişimcisi" olarak tanımlamıştır (Elgöl, 2023, s. 1507). Ayrıca Elgöl, Nayır'ın *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri* (1937) adlı eserini ve diğer yazılarını inceleyerek çevirmenin kültür repertuarının oluşumundaki planlayıcı rolünü ve sahip olduğu simgesel sermayeyi irdelemiştir. Son

olarak Gülmüş Sırkıntı (2025), Orhan Burian'ın çevirmen kimliğini ve telos¹unu incelemiştir. Yazar; Nihal Yeğinobalı, Berke Vardar, Fatma Aliye Hanım, Selanikli Tevfik, Beşir Fuad, Nurullah Ataç, Suat Derviş ve Reşat Ekrem Koçu gibi pek çok çevirmen üzerine yapılan kapsamlı araştırmaları hatırlatarak, Türkiye'deki çevirmen araştırmaları literatürünün zenginliğini ve Türk çeviri tarihine dair bütüncül bir bakış geliştirilmesindeki önemini vurgulamıştır.

Çeviri sosyolojisi kavramı yeni bir görüngü olmamakla beraber çeviribilim alanının öncül çalışmalarında izlerine rastlanmaktadır. Çeviribilimin bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıkışının manifestosunda Holmes (1988/2008, s. 112), işlev odaklı betimleyici çeviribilimin “çeviri tarihlerinde ve edebiyat tarihlerinde bir tür alt-konu ya da karşıt-konu olarak gösterilmesine rağmen, ürün odaklı betimleyici çeviribilim kadar ilgi uyandırmadığını” vurgularken “bu konu üzerinde daha çok çalışma yapılırsa bir çeviri sosyolojisi alanı oluşturulabileceğini” öne sürmektedir. Holmes'un belirttiği betimleyici çeviribilim çalışmalarında bir birey olarak çevirmenin sosyalleştirilmesi ve çeviri normları arasında bağlantı kurmak gibi bazı yaklaşımlara rağmen yine “tamamen metne bağlı” kalınmıştır (Kaindl, 2021, ss. 5-6). Klaus Kaindl öte yandan dizge kuramları için de benzer yaklaşımların söz konusu olduğunu dile getirmiştir. Yazınsal eserler yazarlarına, yazarların biyografilerine veya görüşlerine atıfta bulunmadan ele alınmıştır; dile, kullanılan üslup araçlarına ve metnin işlevine odaklanılmış, bunlar dizge ve yapı gibi kavramlar kullanılarak incelenmiştir (Kaindl, 2021, ss. 5-6). Konu hakkında Klaus Kaindl ve Mikael Evdokimov ise Holmes'ün bu yaklaşımına değinerek metin odaklı sosyolojik yaklaşımdan çevirmenin toplumsal bir eyleyici olarak ele alınması için alanın daha ilerlemesi gerektiğini ancak alanda giderek artan çevirmen odaklı araştırmalar sayesinde çevirmen artık bir “üvey evlat” değil “sevilen evlat” haline geldiğini öne sürmüşlerdir (Kaindl & Evdokimov, 2024, s. 146).

Ortaya çıkışında Pierre Bourdieu'nün (1930-2002) çalışmalarının ve fikirlerinin büyük bir etkisi olan çeviri sosyolojisi (2006, 2023), çevirinin toplumsal durum ve yapılardan yoğun bir şekilde etkilendiği düşüncesi üzerine inşa edilmiştir (Wolf, 2010, s. 1). Çevirmenler, çeviriler ve toplumsal dinamikler arasındaki bağları irdeleyen çeviri sosyolojisinin bu çalışmada yararlanılacak ana kavramlarından bazıları ise habitus, alan, sermaye ve *illusiodur* (Bogenç-Demirel, 2014). Sosyoloji alanının, özellikle yapısalcılık sonrası dönemde (20.yy) disiplinlerarasılığı ön plana çıkardığı izlenebilir. İnsanı ve sosyal olguları şekillendiren toplumu bütüncül bir yaklaşımla anlamaya çalışan sosyoloji, bu savı destekleyen en güçlü örneklerden biridir. Toplumu bir bağıntısal ve ilişkisel ağlardan oluştuğunu öne süren Pierre Bourdieu'nün (2014, s. 24) alana önerdiği kavramlar ve yöntemler sadece sosyolojiyi değil 1980'li yıllarda kültür ve toplum gibi kavramlara yoğunlaşan çeviribilim alanını da etkilemiştir. Bourdieu'nün toplum ve özellikle eyleyici vurgusunu çeviribilim alanında niteleyen öncül çalışmalardan biri ise Andre Lefevere tarafından yapılmıştır. Lefevere, kültürel sermaye kavramını görgül bir çalışmayla ele almış ve doğru kesimlerce kabul edilebilirliği sağlayan bilgilerin çeviri yoluyla bir topluma girdiğini öne sürmüştür (Bassnett & Lefevere, 1998, s. 41). Ayrıca, Bassnett (1998, s.

¹ Telos, bir çevirmenin belirli bir çeviri görevini üstlenirken güttüğü, o işi yapmasının gerekçesini (örneğin maddi kazanç gibi) oluşturan kişisel amacı veya nihai hedefi ifade eder (bkz. Chesterman, 2008).

135), Lefevre'in vefatından önce Bourdieu sosyolojisine dayandırdığı bir dizge çalışması yaptığına da değinmektedir.

Çeviribilim ve Bourdieu sosyolojisinin kesişiminde gerçekleştirilen öncü çalışmaların, Bourdieu'nun geliştirdiği kavramların özellikle çevirmen ve çevirmeni sarmalayan olguları anlamaya yönelik ilgiyi arttırdığı öne sürülebilir. Simeoni (1998), Gouvanic (2005) ve Inghilleri (2005); çevirmenin eyleyici rolüne vurgu yapan ve araştırma nesnesini Bourdieu sosyolojisi çerçevesinde ele alan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bourdieu'nün ikili karşıtlıklardan ziyade yatay bir düzlemde, yani kuram ve yöntem karşıtlığına girmeden, ele aldığı nesnenin "eyleyenlerin tümünü" kapsaması çeviribilimde çevirmenin çalışılmasının önünü açan yaklaşımlardan biri olduğu öne sürülebilir (Borgeç-Demirel, 2014, s. 416). Habitus kavramı kökeni Antik Yunan'a kadar giden ve çeşitli dönemlerde yeniden kavramsallaştırılan bir sözcüktür. Bourdieu'ye göre habitus, eyleyicilerin belli başlı tepki vermesine ve davranış sergilemesini sağlayan eğilimlerden oluşmaktadır (Simeoni, 1998, s. 16). Çocuk yaştan telkin yoluyla edinilen bu eğilimler, herhangi bilinçli uygulanan bir kurala tabi olmaksızın uygulamaları, algıları ve tutumları oluşturur (Simeoni, 1998, s. 16). Böylelikle bu eğilimler, edinildiği sosyal çevreyi ve koşulları da içselleştirmektedir. Yine, habitus kavramı, Bourdieu tarafından tüm geçmiş deneyimleri bütünleştirerek, her an bir algı, değerlendirme ve eylem matrisi gibi iş gören ve son derece farklılaşmış görevlerin yerine getirilmesini mümkün kılan, kalıcı ve yer değiştirebilir bir yakınlıklar sistemi şeklinde tanımlanmaktadır (Bourdieu, 2023, s. 54). Buna göre failin içine işlemiş bir tarih olan habitus, bireyin karşılaştığı yeni durumları anlamlandırmasını ve onlara özgün tepkiler vermesini sağlayan dinamik bir mekanizma işlevi görür. Dolayısıyla kavram, katı bir kurallar bütününden ziyade edinilmiş sermayenin farklı koşullara yaratıcı bir şekilde uyarlanmasına imkân tanıyan stratejik bir yönelimdir.

Bir diğer kavram olan alan, farklı bireysel ve kurumsal güçlerin ekonomik, kültürel, toplumsal ve sembolik sermayeler için mücadele ettikleri soyut toplumsal yapılar/alanlara işaret eder (Bourdieu, 2023, s. 355). Sermaye ise alanlar içerisindeki aktörlerin/eyleyicilerin sahip oldukları ekonomik, kültürel ve sembolik ağırlıktır. Bourdieu, sermaye ve alan ilişkisi konusunda, her alanın kendisine özgü bir sermaye türünün birikmesiyle oluştuğunu belirtmektedir (2023, s. 359). Adanmışlık sözcüğüyle de açıklanabilecek *illusio* kavramı ise aktörlerin belirli bir alana bağlılıkları, yatırımları ve özverileri olarak tarif edilebilir (Bourdieu, 2023, s. 144). Diğer bir deyişle, eyleyicinin oyunun mantığına kapılarak oyunun bahislerini ve risklerini uğruna mücadele etmeye değer bulması halidir. Bir alandaki her aktör/eyleyici, farklı *düzeylelerde illusio*lara sahiptirler. Zira eyleyiciyi alanda tutan ve onu sermaye biriktirmek adına meşakkatli mücadelelere girmeye iten temel güdü, işte bu içselleştirilmiş inançtır. Bourdieu, oyunun (alanın) sessizce uzlaşılan ve tartışılmaz görülen bu doğal kabullerini ise *doxa* kavramıyla tanımlar. Öte yandan, mevcut araştırma nesnesi (çeviri ve çevirmen) açısından bakıldığında Bourdieu'nün çeviri sosyolojisindeki bir diğer katkısının, uluslararası fikirlerin dolaşımına yönelik tahlilleri olduğu görülmektedir. (Bourdieu, 2002). Uluslararası entelektüel hayatın düşünüldüğü kadar masum olmadığını belirten sosyolog, emperyalizm ve milliyetçiliğin oynadığı role dikkat çeker. Aktarılan bir eserin çoğunlukla bağlamından koparılarak alınıldığını ve bu bağlamsızlaştırmanın, eserin

üretildiği alanın tam anlamıyla bilinmemesinden kaynaklanabildiğini belirtir (Bourdieu, 2002, s. 3).

Buna ek olarak çevrilmek, dolayısıyla bir başka kültüre aktarılmak üzere seçilen eserin birtakım işlemlerden geçerek aktarıldığına dikkat çeker. Söz konusu bu işlemleri toplumsal işlemler olarak nitelendiren sosyolog, bu başlık altında üç işlem türünden bahseder: seçim işlemi, etiketleme işlemi ve okuma işlemi (Bourdieu, 2002, s. 4). Bourdieu, eserlerin seçim sürecinde rol oynayan aktörlerin, bilim sosyolojisinden ödünç alınan bir kavramla eşik bekçileri veya keşfedenler olarak tanımlanabileceğini belirtir (Bourdieu, 2002, s. 5). Sosyolog aynı zamanda özellikle önsözler aracılığıyla gerçekleşen bu aktarım eyleminde bir sembolik sermaye transferi olduğuna değinir. Buna göre, aktarımı yapan kişi yeni yazara sermaye aktararak ona meşruiyet kazandırabileceği gibi bir keşfeden olarak kendi konumunu güçlendirip sembolik kâr da elde edebilir (Bourdieu, 2002, s. 6).

3. Yöntem

Betimleyici ve yorumlayıcı bir vaka çalışması olarak kurgulanan bu araştırmada, Muhsin Ertuğrul'un çok katmanlı çevirmen kimliği ve uyarlama faaliyetleri Pierre Bourdieu'nün ilişkisel sosyolojisinin temel araçları olan habitus, alan, sermaye ve *illusio* kavramları ekseninde çözümlenmiştir. Veri toplama ve analiz sürecinde ise çevirmen araştırmalarında metodolojik bir derinleşme imkânı sunan otobiyografik yaklaşım ve arşiv araştırması birbirini tamamlayan bütünlük bir desenle kullanılmıştır. Çalışmanın metodolojik zemini çevirmeni salt metin üreten teknik bir fail olarak değil tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde yaşayan bir özne olarak konumlandıran iki temel kuramsal yaklaşıma yaslanmaktadır.

İlk dayanak noktası, çevirmeni “bütüncül bir sosyal kişi” olarak ele alan otobiyografik yaklaşımdır. Çevirmen otobiyografileri, kronolojik birer hayat dökümü olmanın ötesinde, çevirmenin mesleki ve sosyal benliğini nasıl kurguladığını ifşa eden birer kimlik söylemidir. Bu bağlamda Klaus Kaindl (2025), çevirmen odaklı araştırmalarda biyografik verinin önemini vurgularken, çevirmenin kimliğinin yalıtılmış bir yapı olmadığını savunur. Kaindl'a göre çevirmenler “bir kişinin çeşitli kimliklerinin birbirine bağlı olduğu, birbirini etkilediği ve dolayısıyla değişken olduğu “iç içe geçmiş kimliklere” (*nested identities*) sahiptir” (Kaindl, 2025, ss. 334-335). Bu perspektif ışığında, Ertuğrul'un *Benden Sonra Tufan Olmasın* (1989) adlı eseri ailevi kökenlerinin, kültürel aidiyetlerinin ve entelektüel duruşunun çeviri ve uyarlama üzerindeki etkilerini çözümlemek amacıyla birincil veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

İkinci metodolojik dayanak ise otobiyografik anlatının öznel doğasını nesnel verilerle dengelemek ve tarihsel gerçekliği somutlaştırmak adına başvurulmuş arşiv araştırmasıdır. Çeviri tarihi araştırmalarında birincil kaynakların rolünü tartışan Jeremy Munday (2013), arşiv belgelerinin tarihsel bir kanıt olmanın ötesindeki işlevine dikkat çeker. Munday'e göre bu belgeler “çeviribilimde [...] çevirmen etkinliğinin normalde gizli kalan izlerinden bazılarını açığa çıkarmakta ve çevirmenin karar alma süreçlerinin gerçek zamanlı bir kaydını sunmaktadır” (Munday, 2013, s. 126). Bu metodolojik gerekçeyle Muhsin Ertuğrul Arşivi taranmış ancak çalışma evreni, çevirmenin stratejik hamlelerini

ve dönemin alan dinamiklerini en net biçimde yansıtan *Darülbeydi* ve *Türk Tiyatrosu* gibi süreli yayınlardaki tartışmalar ve kurumsal kayıtlarla sınırlandırılmıştır.

Analiz süreci, toplanan bu veri setinin Bourdieu'nün "[(habitus) (sermaye)] + alan = eylem" formülasyonu ile diyalektik bir ilişki içinde yorumlanması üzerine inşa edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın analiz bölümleri birbirinden bağımsız kesitler olarak değil sosyolojik bir nedensellik zinciri içinde kurgulanmıştır. Buradan hareketle çalışmanın dördüncü bölümünde otobiyografik anlatı üzerinden çevirmenin aile kökenleri, dil edinimi ve erken dönem kültürel temasları irdelenerek Ertuğrul'un çevirmen habitusunun ontolojik kökenleri ortaya konulmuştur. Takip eden beşinci bölümde, Munday'ın (2013) işaret ettiği "gizli izler" sürülerek arşivden erişilen süreli yayınlardaki polemikler üzerinden, habitusun Türk tiyatro "alanına" girişi ve yerleşik normlarla (*doxa*) girdiği çatışmalar tartışılmıştır. Son olarak altıncı bölümde ise bu mücadelenin bir sonucu olarak çeviri ve uyarlama pratiklerinin sanatçıya sağladığı kültürel ve simgesel sermaye birikimi ve bu sermayenin kültürel otoriteye dönüşümü incelenmiştir. Böylece analiz, çevirmeni statik bir biyografik özne olmaktan çıkarıp toplumsal yapılarla etkileşim halindeki dinamik bir eyleyici olarak konumlandırarak bütüncül bir modelle sunulmuştur.

4. Muhsin Ertuğrul'un Habitusunun Kökenleri: Aile, Dil ve Kültürel Temaslar

Pierre Bourdieu'nün habitus kavramı, bireyin eylemlerini şekillendiren tarihsel ve toplumsal yatkınlıklar sistemi olarak ele alındığında, Muhsin Ertuğrul'un çevirmen ve tiyatrocu kimliğinin kökleri, henüz çocukluk yıllarında edindiği kültürel sermayede aranmalıdır. Ertuğrul'un habitusu, içine doğduğu ailevi yapı ve sosyal çevre sayesinde, erken dönemde "çokkültürlülük" ile mayalanmıştır. 28 Şubat 1892 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen Muhsin Ertuğrul, Türk tiyatrosunun modernleşme sürecinde öncü bir rol üstlenmiş önemli bir kültür insanıdır. Ailesi İstanbul'un köklü ve aydın çevrelerinden gelmektedir. Ertuğrul'un kendi ifadesiyle ona tiyatro sevgisini aşılayan Hariciye Nezaret'i'nde görevli bir devlet memur olan babası Hüseyin Hüsnü Bey'dir. Hüsnü Bey'in Osmanlı dış hizmetleri aracılığıyla Avrupa görmüş elçiler, müsteşarlar ve yabancı konsolosluk görevlileriyle doğrudan temasta bulunması, ailesini de bu çevreye dolaylı olarak dâhil etmiştir. Ertuğrul, babasının yabancı diplomatlarla kurduğu dostluklar vesilesiyle Erenköy, Göztepe, Pendik ve Yakacık gibi semtlerdeki yazlık konaklara yapılan sosyal ziyaretlerde küçük yaşta farklı kültürel pratiklerle tanışma fırsatı bulmuştur (Ertuğrul, 1989, s. 48). Buna ek olarak, annesi Fatma Dilruh Hanım'ın Alman asıllı olması, onun habitusunun ulusal sınırları aşan, melez bir kültürel kodla şekillenmesinde belirleyici bir diğer faktördür. Bu ailevi zemin, Ertuğrul'un sanatsal ve dilsel yatkınlıklarının bilinçdışı bir düzeyde oluşmasına olanak tanımıştır.

Ertuğrul'un yabancı dile çevresindeki insanlar aracılığıyla maruz kalmasının yanında sanata olan ilgisinin de henüz çok küçük yaşta şekillendiği görülmektedir. İlkokula henüz başlamadan önce Ertuğrul, babasının evde resim yaptığı zamanlarda onu büyük bir ilgiyle izler (Ertuğrul, 1989, s. 54), evin bir köşesinde bulduğunda haftalık Fransız gazetesi *L'illustration*'daki resimler onun ilgisini çeker (Ertuğrul, 1989, s. 58), Fransızcaya olan ilk temasları bu etkileşimle gerçekleşir. Sünnetinde ne bir tören ne de

gösterişli bir kutlama yapılmış, ancak kendisine hediye edilen “Lantern Majik” (sinemanın atası sayılan bir oyuncak) ve Karagöz-Hacivat mukavva figürleri, onun ileride seçeceği mesleğin izlerini taşımıştır (Ertuğrul, 1989, s. 60). Bu nesneler, çocuğun oyun dünyasında yer alsın da sosyolojik açıdan bakıldığında, ileride seçeceği mesleğin bedensel *hexisi*²ni oluşturan ilk araçlardır.

Ertuğrul’un habitusunun biçimlenmesinde ailevi etkinin yanı sıra İstanbul’un seçkin eğitim kurumlarında edindiği kurumsal kültürel sermaye de belirleyici olmuştur. Ertuğrul İstanbul’daki önemli okullarda eğitim alır. İlköğrenimine Tefeyyüz Mektebi’nde başlayan Ertuğrul, ardından özel bir okul olan Darüledep’te öğrenimine devam etmiştir. Ortaöğretim yıllarında Soğukçeşme ve Toptaşı Rüştîyelerinde eğitim görmüş, ardından lise öğrenimini Mercan İdadisi’nde tamamlamıştır. Seçkin öğretmenlerin ders verdiği ve dönemin önemli adlarının çocuklarının öğrenim gördüğü Tefeyyüz Mektebi’nde geçirdiği üç yılı “hiç zorlanmadan” ve dereceyle tamamlaması (Ertuğrul, 1989, s. 62), onun akademik alana ve kültürel kodlara uyum sağlama becerisinin erken bir göstergesidir.

Ertuğrul’un habitusundaki en stratejik bileşenlerden biri olan dilsel sermaye ise idadi yıllarındaki çok dilli eğitim ortamında inşa edilmiştir. Ertuğrul, *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim* (1975) adlı eserinin arka kapak sayfasında bu dönemdeki eğitiminden şu şekilde bahseder: “Eskiden Mercan İdadisinde öğrencilerin, yabancı dil olarak, Fransızcadan gayri, dört azınlık dilinden birini de öğrenmek zorunluluğu vardı. Ben Rumca’yı seçtim. Öğretmenimiz Vafi Bey adında saygı değer bir kişiydi” (Ertuğrul, 1975). Ertuğrul bu sistem içerisinde Rumca’yı tercih etmiş ve hem Fransızca’yı hem de Rumca’yı erken yaşta öğrenme imkânı bulmuştur. Fransızca, onun ilerleyen yıllarda Batı tiyatrosu alanına doğrudan erişimini sağlayan ve çeviri eyleyciliğini mümkün kılan temel araçlardan biri hâline gelmiştir. Nitekim ilerleyen yıllarda Fransızcadan Türkçeye çeviriler yapması ve oyunları sahnelemesi bu erken dönem dilsel sermaye yatırımının doğrudan bir getirisi olarak okunmalıdır.

Ertuğrul’un habitusu yalnızca Batılı eğitim ve dillerle değil İstanbul’un “sosyal uzamı”nın sunduğu yerel kültürel pratiklerle de şekillenmiştir. İstanbul’un kültürel olarak canlı mahallelerinden birinde yetişen Ertuğrul’un çocukluğu, Direklerarası gösterileri ve Galata çevresindeki tiyatrolarla iç içe geçer. Ertuğrul’un tiyatroyla ilk temasları ve estetik yatkınlığı Galata’daki Avram’ın Tiyatrosu’nda yaşadığı yoğun seyir deneyimleriyle başlar. Bayram günlerinde arkadaşlarıyla birlikte izlediği bu uzun soluklu gösteriler (klasik eserlerin pandomim uyarlamaları, dramatik oyunlar, kantolar ve tuluat temsilleri) onun sahne sanatlarına olan ilgisini erken yaşta şekillendirir (Ertuğrul, 1989, s. 63). Bu yerel formların içselleştirilmesi, Ertuğrul’un ileride yapacağı çeviri ve uyarlamalarda, Batı metinlerini Türk seyircisinin kültürel belleğine yaklaştırma yetisinin zeminini oluşturmuştur. Tiyatroyla kurduğu bu ilişki, pasif bir izleyici konumundan sıyrılarak, aktif bir eyleyici olarak alana girmesiyle somutlaşır. Ertuğrul, sahneye çıkma arzusunu bir *illusio* olarak eyleme dökmüş ve 1910 yılında Burhanettin Kumpanyası’nın sahnelediği Sherlock Holmes oyunundaki “Bob” rolüyle profesyonel sahneye adım atmıştır (Ertuğrul,

² Bireysel ve toplumsalın birleştiği yer olan bedensel *hexis*; kültürün sınıflandırma şemalarının taşıyıcısı olan beden, toplumsal uzlaşıları pratikler halinde yeniden üretmesini ve ritüelleştirmesini ifade eder (Inghilleri, 2005, s. 135).

1989, s. 27). Henüz 17-18 yaşlarındayken gerçekleşen bu deneyim ve aynı yıl Napolyon Bonapart oyunundaki performansı (Ertuğrul, 1989, s. 112), onun tiyatro alanındaki ilk konum alma hamleleridir. Dikkat çekicidir ki sahneye ilk çıkışı dahi bir çeviri eser (*Sherlock Holmes*) üzerinden gerçekleşir. Bu durum, habitusunun kariyerinin en başından itibaren çeviri eylemiyle ve Batı metinleriyle iç içe geliştiğinin tarihsel bir kanıtıdır.

Ertuğrul'un habitusunun yerel sınırlardan sıyrılıp evrensel bir nitelik kazanmasındaki son ve en kritik eşik, Avrupa tiyatro alanıyla kurduğu doğrudan temastır. Vahram Papazyan'ın "mutlaka Avrupa'ya gitmesi" yönündeki tavsiyesini dikkate alan sanatçı 1911'de Paris'e yönelmiştir (Ertuğrul, 1989, s. 35). Her ne kadar bu ilk gezi plansız bir gençlik hevesi gibi görünse de Batı tiyatrosunu yerinde gözlemlemesini ve Mounet-Sully gibi aktörlerden etkilenmesini sağlamıştır. 1913 yılında Muhsin Ertuğrul, aralarında Kemal Emin (Bara), İ. Galip (Arcan) ve Behzat (Butak) gibi isimlerin de yer aldığı bir ekip kurarak Hamlet'in ardından Brieux'nün Simone, P. Autier'nin Fener Bekçileri ve Mark Twain'in Şikago Çiftçisi adlı eserlerini sahnelemiştir. Bu topluluk, Bursa turnesi sırasında "Millet Tiyatrosu" adıyla anılmış, Türk Ocağı'nda gerçekleştirilen temsillerde ise faaliyetlerini "Yeni Turan Temsil Heyeti" ismiyle sürdürür (Ertuğrul, s. 158). Tüm bunlar, Ertuğrul'un Avrupa'da edindiği kültürel sermayeyi Türk tiyatro alanına aktarma stratejisinin ilk somut provasıdır. Sonuç olarak, Ertuğrul'un ailevi kökenleri, çok dilli eğitimi, çevresel tiyatro etkileşimleri ve Paris'te pekişen deneyimleri onun çevirmen ve sanatçı habitusunu oluşturan temel yapı taşlarıdır. Bu zengin sermaye, onda sadece sanatsal bir yetenek değil diller ve kültürler arasında gezinebilen güçlü bir çeviri edincinin temellerinin oluşmasına da öncülük etmiştir. Böylesine donanımlı bir habitusla İstanbul'a dönen Ertuğrul, Darülbeyaz'ın yerleşik kalıplarıyla karşılaşta ne yapacaktır? Bu sorunun cevabı, onun tiyatro alanında başlatacağı norm mücadelesinin ve kurumsal çatışmanın fitilini ateşler. Bu mücadele ise bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

5. Alana Giriş ve *Doxa* ile Çatışma: Yerleşik Normlara Karşı Özerklik Arayışı

Ertuğrul'un habitusu, Paris'teki ilk izlenimlerin ardından, 1917-1918 yıllarındaki Almanya deneyimiyle profesyonel bir yetkinliğe ulaşmıştır. Almanya'da bulunduğu sırada Krallık Tiyatrosu (Königliche Schauspielhaus) ile Krallık Opera Tiyatrosu (Königliche Opernhaus)'nda oyunlar izlemiş; Lessing Tiyatrosu Krallık Dram Tiyatrosu'nda sahne dekoru, sahne kurulumu ve ışık vb. teknik bilgiler edinmiş; *Die Fürstin von Beranien* adlı filmde figüran olarak oynamıştır. Oynadığı filmin yönetmeni Ernst Reicher, rejisör ve aktör olarak çalışması için Ertuğrul'a teklifte bulunması üzerine sanatçı bu teklifi kabul eder (Ertuğrul, 1989, s. 248). 1918'de İstanbul'a dönen Ertuğrul kendi tiyatrosunu açmak ister. Topluluk kurmak ve yalnızca kendi istediği eserleri sahnelemek amacıyla o dönemde eser seçiminde bir "tekercilik" yapıldığını ileri sürdüğü Darülbeyaz'den ayrılma kararı alır (Ertuğrul, 1989, s. 251). Bu eleştiri, Ertuğrul'un alandaki statükoya karşı geliştirdiği ilk stratejik konum alma hamlesidir. Ertuğrul'un buradaki kopuşu basit bir idari anlaşmazlık değil, "vodvil tiyatrosu" ile Ertuğrul'un temsil ettiği "entelektüel tiyatro" arasındaki sermaye mücadelesinin başlangıcıdır. Nitekim Ertuğrul'un bu ısrarlı

mücadelesi, Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında (1928-1929) Edebi Heyet'i işlevsiz hale getirmesi ve oyun seçiminde tek söz sahibi olan "başrejisör/dramaturg" konumuna yükselmesiyle sonuçlanacaktır.

1925 yılına kadar faaliyetlerini yürüten Ferah Tiyatrosu da Muhsin Ertuğrul'un girişimleriyle birçok oyunun Türkçeye kazandırıldığı ve sahnelendiği bir diğer oluşumdur. Ferah Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunlar, Muhsin Ertuğrul'un çeviri ve uyarlama yoluyla alanda yeni bir estetik kutup yaratma girişimi olarak karşımıza çıkar. Ertuğrul, Türk sahnesine yalnızca Fransız vodvillerinden ibaret bir tiyatro anlayışıyla yetinmeyip seyirciyi farklı kültürlerin "kalburüstü" yapıtlarıyla tanıştırmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda, Türkçeye daha önce çevrilmemiş uluslararası eserleri repertuara dâhil etmiş, Tolstoy, Andreyev, Strindberg, Ibsen gibi yazarların oyunlarını bizzat çevirmiş veya çeviri sürecine öncülük etmiştir (Ertuğrul, 1989, s. 353). Oyunlardan arta kalan zamanlarında oyuncuların kendi olanaklarıyla yaptıkları bu çeviriler hem idealist bir sanat anlayışının hem de çevirmenliğin sanatsal üretimle iç içe geçtiği bir dönemin örneğidir. "Türk tiyatro seyircisi o zamana kadar kendisine gösterilen hafif eserler yerine güldürürken de ağlatırken de düşündüren ve dünya tiyatro edebiyatı arasında ehemmiyetli bir yeri olan hakiki sanat eserlerini tanımaya başlıyordu" (Türk Tiyatrosu, 1939 s. 12). Dolayısıyla Ertuğrul'un Ferah Tiyatrosu deneyimi tiyatro alanında yeni bir estetik standart belirleme ve seyircinin habitusunu dönüştürme aracı olarak kullanıldığını gösteren somut bir özerk alan inşasıdır örneğidir.

Ferah Tiyatrosu döneminin ardından Darülbeydi'ye daha güçlü bir sermayeyle dönen Ertuğrul, alandaki hâkimiyetini geliştirdiği çeviri ve uyarlama stratejileri üzerinden kurumsallaştırır. 1927'de Strindberg'in *Baba* adlı yapıtından uyarlanan *Cehennem* ile başlayan bu süreç, yalnızca sahneleme ve oyunculuk teknikleri açısından değil çeviri yoluyla kültürel aktarımın nasıl gerçekleştirileceği bakımından da dikkat çekicidir. Ertuğrul'un yönettiği ve başrolünü üstlendiği oyunlar arasında, Vedat Nedim Tör'ün kaleme aldığı *Üç Kişi Arasında* gibi yerli yapıtların yanı sıra Pirandello, Moliere, Schiller, Ibsen ve Andreyev gibi yazarların eserlerinden yapılan çeviri ya da uyarlamalar öne çıkar. Bu seçki, Ertuğrul'un yalnızca Türk tiyatrosuna yeni dramaturjik damarlardan beslenen metinler kazandırmakla kalmayıp sahne estetiğini evrensel bir düzleme taşıma kararlılığının da göstergesidir. Özellikle *Hamlet* gibi klasik bir metni geniş seyirci kitlesine ulaştırmadaki başarısı, onun çeviriyle kurduğu yaratıcı ilişkiyi ve bu metinleri Türk sahnesinde yeniden var etme becerisini gözler önüne serer.

Ertuğrul, yaşamı boyunca gerçekleştirdiği faaliyetlerden, ziyaret ettiği tüm ülkelerden, oynadığı, sahnelediği ve çevirdiği tiyatro oyunları ve sinema filmlerinden boylu boyunca bahsetmek hem bu çalışmanın çerçevesinin dışında çıkar hem de çok uzun bir zaman aralığı gerektirir. Yukarıda yazılanlara ek olarak sanatçıya ilişkin genel bir çerçeve çizmek onun farklı alanlardaki çok yönlü eyleyciliğini anlamak bakımından önemlidir. Ertuğrul, ilk Çocuk Tiyatrosu'nu açmış (1935), Küçük Tiyatro, Büyük Sahne dışında Türkiye'nin farklı bölgelerinde tiyatroların açılmasına öncülük etmiş; *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934) gibi filmler çevirmiş; oyunculuk yapmış ve on yedi yıl boyunca Türk sinemasında tekel kurmuştur

(Sevim, 2016, s. 77). Bu çok yönlü üretkenliğin bir uzantısı olarak Ertuğrul, tiyatro, sinema, çeviri ve diğer alanlardaki tartışmalara da yön vermiştir. Selim Kudret, Perdecî, Ahmet Rıdvan, İpçeken, Servet Moray takma adlarını kullanarak Darülbeydi, Türk Tiyatrosu, Tepebaşı Deneme Sahnesi Dergisi ve Perde ve Sahne dergilerinde yazılar kaleme almıştır (Sevinçli, 1989, s. 25). Ancak bu takma ad kullanımı, yalnızca söylemi belirleme arzusundan değil o dönemde tiyatro üzerine yazacak yetkin aktörlerin kıtlığından kaynaklanan yapısal bir zorunluluktan da beslenmiştir. Ertuğrul, dergilerin sayfalarını doldurmak ve tiyatro kültürünü canlı tutmak için adeta tek kişilik bir kurum gibi çalışmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla bu çaba, bir tahakkümden ziyade, alandaki eleştirel boşluğu doldurmaya yönelik özverili bir *illusio* ve kültürel liderlik göstergesidir.

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro alanında yürüttüğü bu çetin konum alma mücadelesi ve yerleşik normlarla girdiği çatışmalar, sosyolojik açıdan stratejik bir sermaye birikim sürecinin dinamikleridir. Bu bölümde ele alınan alan içi stratejiler ve özerklik arayışları, Ertuğrul'un kültürel iktidara uzanan yolculuğunun nasıl gerçekleştiğini gösterirken sonraki bölümde söz konusu mücadelenin hangi koşullarda verildiği, sanatçının ne gibi bir sermaye biriktirdiği incelenecektir.

6. Sermaye Dönüşümleri ve *Illusio*: Kültürel Otoritenin Tesisi

Ertuğrul'un maddi anlamda varlıklı sayılabilecek bir ailede büyümüştür ancak gençlik yıllarında ekonomik sermaye açısından başlangıçta kısıtlı bir zemin üzerindedir. Özellikle 1911'deki ilk Paris seyahatinde yaşadığı maddi imkânsızlıklar onun alana giriş yaparken ekonomik bir güce dayanmadığını, aksine ciddi bir yoksunluk içinde olduğunu gösterir. Refik Ahmet Sevengil'in aktardığına göre; Ertuğrul bu dönemde “eline geçen parayı meslek bilgisini arttıran kitaplara vererek” ekonomik sermayeyi doğrudan entelektüel birikime dönüştürme stratejisini izlemiştir (Sevengil, 1949, s. 90). Yalnızca maddi yetersizliklerle açıklamak güç olsa da genç yaşta ziyaret ettiği Paris'te ruhsal sorunlarla da karşılaşır. “Paris'e yaptığı bu ilk gezi, zor koşullar içinde yaşayan genç Muhsin Ertuğrul için zorlu olmuştur. Üstünde çok az para bulunan sanatçı, o nedenle çoğu günlerini aç olarak geçirmişti. Öyle ki, Ertuğrul Paris'teyken iki kez intihar etmeyi düşünmüştür” (Ertuğrul, 1989, s. 153).

Benzer bir durum Almanya yıllarında da görülür. Darülbeydi'den *Uçurum* piyesi çevirisi karşılığında aldığı cüzi “20 lira” ve aylık maaşıyla Berlin'e giden Ertuğrul, burada da ekonomik sermaye biriktirmek yerine tiyatronun teknik altyapısını (ışık, dekor, rejî) öğrenmeye yatırım yapmıştır (Ertuğrul, ss. 234-235). Bourdieu'nün sermaye dönüşümü dediği bu süreç, Ertuğrul'un tiyatro alanında parayla değil, bilgi, teknik donanım ve vizyonla (kültürel sermaye) yükselmesini sağlayan temel dinamiktir. Sanatçı, parasızlığı bir engel olarak değil, kültürel sermayesini maksimize etmek için bir kaldıraç olarak kullanmış böylece alandaki meşruiyetini zenginliğiyle değil yetkinliğiyle kurmuştur.

Ertuğrul'un ekonomik yoksunluğa rağmen kültürel sermayeye yaptığı bu ısrarlı yatırım, uzun vadede ona alandaki sembolik sermayeyi kazandırır. Ertuğrul'un alandaki otoritesi, dönemin diğer aktörleri tarafından takdir edilerek tescillenir. İ. Galip Arcan'ın şu sözleri, Ertuğrul'un şahsında biriken sembolik sermayenin boyutunu gözler önüne

serer: “Eğer Muhsin olmasaydı Türk seyircileri Shakespeare’in hakiki simasını, İbsen’in derin felsefesini, Tolstoy’un yüksek dehasını, Schiller’in, Gothe’nin asil düşüncelerini, Molier’in yaratıcı kuvvetini bilmeyecek, G. Haputmann, Pirandello, Molnar kimdir daha uzun müddet tanımayacaktı” (Arcan, 1949, s. 14). Benzer şekilde Lütfi Ay da onun devletten önce davranarak tiyatro alanında çeviri hareketini başlattığını ve “sahnemize birçok değerli tercümelere kazandırdığını” vurgular (Ay, 1949, s. 22). Bu tanıklıklar, Ertuğrul’un çeviri yoluyla elde ettiği kültürel birikimin, toplumsal düzeyde bir sembolik sermayeye dönüştüğünü ve onu modern Türk tiyatrosunun önemli aktörlerinden biri olma statüsüne yükselttiğini kanıtlamaktadır.

Ertuğrul’un tiyatro alanında yerleştiği konumun, çeviri ve uyarlama pratiklerini birer sermaye biriktirme ve dönüştürme aracı olarak kullanmasıyla ilişkili olduğu ileri sürülebilir. Ertuğrul’un eyleyciliği, özgün eser üretmekten ziyade, uluslararası alandaki yüksek kültürel sermayeyi yerel alana transfer etme ve bu transfer sırasında metinleri işleyerek onlara yeni bir değer kazandırma stratejisine dayanır. Bu savların geçerliliğinin tespit edilebilmesi için Cumhuriyet öncesi ve özellikle erken Cumhuriyet dönemi tiyatrosundaki çeviri ve uyarlama yaklaşımlarının ve Ertuğrul’un bu konudaki görüşlerinin tartışılmasında fayda var.

Muhsin Ertuğrul’un Celalettin Ezine’yi eleştirdiği “Celâlettin Ezine ile Bir Konuşma” (1940) başlıklı yazısında da tiyatro çevirisine ve özellikle uyarlama anlayışına dair genel bir çerçeve çizilebilir. Ezine’nin “Dünya tiyatro tarihinde telif yahut telifin tercümesinden başka bir tarz tanımıyoruz” sözüne atıfta bulunarak eleştiren Ertuğrul (1940, s. 3), tiyatro tarihinde uyarlamanın hem köklü hem de kaçınılmaz bir uygulama olduğunu tarihsel örneklerle savunur. Özellikle Latin tiyatrosundaki Andronicus, Nevius, Plautus gibi yazarlardan başlayarak Molière, Shakespeare, Holberg ve Lessing gibi birçok önemli yazarın eserlerinin adaptasyon temelli olduğunu vurgulayan Ertuğrul, bu tür yeniden yazımların sadece Türk tiyatrosuna özgü bir zayıflık ya da taklitçilik değil, evrensel bir pratik olduğunun altını çizerek (Ertuğrul, 1940, ss. 3-4). Ertuğrul’a göre, tiyatro eserleri farklı kültürel bağlamlara aktarılırken yalnızca dilsel değil, toplumsal ve estetik unsurların da dönüştürülmesi gerekir; bu bağlamda Ertuğrul’un uyarlama anlayışı, çeviriyle iç içe geçmiş yaratıcı bir yeniden üretim sürecidir. Çeviri, farklı kültürlerde ortaya çıkmış yazınsal eserlerin bir arada uyum içerisinde dolaşıma geçtiği birleşmiş bir dünya edebiyatı deneyimini olanaklı hale getirir. Ertuğrul’un bu yazısında uyarlama kavramına verdiği anlam, Yunan edebiyatından Latin edebiyatına, oradan da genel olarak Avrupa kültürüne aktarılması sürecine örnek olarak açıklanabilir.

Ertuğrul’un faaliyet gösterdiği Cumhuriyet öncesi ve erken Cumhuriyet dönemleri için Türk tiyatrosunda çeviri ve uyarlama ikiliğinde uyarlama eserlerin hâkimiyeti göze çarpar. Vedat Rıza’nın aktardığına göre “Darülbeydi idaresi on beş seneden beri temsil ettiği eserleri üç muhtelif sınıfa ayırarak mütercim veya muharrir ücretlerini ona göre tespit etmişti. Te’lif eserlere hasılatın yüzde onu verilir. Adaptasyonlara yüzde yedi ve doğrudan doğruya, tercümelere de yüzde beş ayrılırdı [sic.]” (Rıza, 1939, s. 12). Darülbeydi’de idari görev üstlendiği yıllarda Reşat Nuri Güntekin bir yazısında uyarlama eserlerden yakınlıkla Darülbeydi’ye çok sayıda özgün

eser gönderilmesine rağmen bunlardan neredeyse hiçbirinin “ayakta durabilecek” eser olmadığını, tiyatro metni yazmanın diğer türlere göre farklı meşakkatleri olduğunu ve nihai olarak adaptasyonun ve çevirinin “bugün bizim için bir zaruret” olduğunu dile getirmiştir (Güntekin, 1931, s. 3). Yakın dönemde Ertuğrul, “Perdecî” mahlasıyla *Darülbeyaz* dergisinde yayımlanan bir yazısında, sahne edebiyatı üretimindeki yetersizliklere dikkat çekerken, çeviri ve uyarlamaya yöneltilen eleştirileri sorgular: “Tercüme fena, adaptasyon yanlış diyenler, kısır değilseniz, başkalarının eserlerini kıskanıyorsanız, siz yazın. Artık karihalarınızı çiftleştirin. Doğurun da öz evlatlarımızı bir görelim!” (Perdecî, 1930, s. 1). Bu yazısında Ertuğrul, özgün oyun yazımına yönelik çağrısını ironiyle ifade ederken, çeviri ve uyarlamayı küçümseyen bir anlayışa karşı çıkar. Varsayılabilirliği üzere tiyatro sahnesi, yalnızca yerli üretimle beslenebilecek bir alan değildir; nitelikli eser eksikliği karşısında çeviri ve uyarlama, zorunlu ve anlamlı bir sanatsal tercihtir. Dahası, Batı tiyatrosunun büyük metinlerinin bile özellikli oyuncular düşünülerek yazılmadığını hatırlatarak, temsil edilecek eserlerin yokluğunu bahane edenlere karşı tiyatro üretiminde sorumluluğu yerli yazarlara yükler. Goethe’nin *Faust* eserinin Türkçeye çevrilmesi vesilesiyle kaleme aldığı bir yazısında da çevirinin sınırlılıklarını teslim etmekle birlikte, nitelikli bir çevirinin kültürel taşıyıcılıktaki rolünü özellikle vurgular (Ertuğrul, 1936). Strindberg’in *Faust* çevirilerinin eserin yüzde yetmiş beşini kaybettiğini savunan ve “her Faust tercümesi bir yıkımdır” şeklindeki radikal ifadesine atıfla Ertuğrul bu görüşü göreceleştirir; çünkü ona göre, *Faust* gibi eserler “her lisana on defa da tercüme edilse yine çok değildir” (Ertuğrul, 1936, s. 15). Bu bağlamda, eserin çevirisini yapan Seniha Bedri Göknil’e övgüyle yaklaşır: “Göğsünde musiki, kulağında âhenk ve kafasında Almanca lisanı olan bir Türk şairinin vazifesini muvakkaten üzerine almakla kimsenin hakkına tecavüz etmiş değildir” (Ertuğrul, 1936, s. 15). Ertuğrul, çevirmenin yalnızca teknik değil, estetik ve şiirsel nitelikler de taşıması gerektiğini vurgularken, Göknil’in çevirisini bir “öncülük” ve “kültürel katkı” olarak değerlendirir (Ertuğrul, 1936). Sonuç olarak Ertuğrul, yerli eser kıtlığının (özgün eser eksikliği) yaşandığı bir dönemde, çeviri ve uyarlamayı savunarak alanın sürekliliğini sağlamayı hedeflemiş böylece çeviri emeğini, ekonomik karşılığının ötesinde, alana duyulan inanç üzerinden sembolik bir değere tahvil etmiştir. Benzer şekilde Ertuğrul’un Henry Kistemaekers imzalı *La Flambee*³(Alev) oyunu üzerindeki çalışması, yabancı bir metni ekonomik ve sembolik olarak harcanabilir sermayeye dönüştürme stratejisidir. Ertuğrul, oyundaki olay örgüsünü Fransa’dan “Bursa Çekirge”deki bir otele” taşımış, karakterleri ve ilişkileri Osmanlı mahremiyet normlarına göre yeniden kurgulamıştır (Ertuğrul, 1989 ss. 233-234). Bourdieücü bir okumayla bu hamle, kaynak metindeki yabancı kültürel sermayenin, hedef kitlenin habitusuna uymadığı için değersiz kalma riskine karşı, uyarlama yoluyla yerileştirilerek ekonomik ve toplumsal dolaşıma sokulması işlemidir.

Sevinçli’nin arşiv çalışmasına göre Ertuğrul’un kendisine ait telif tek tiyatro eseri 1911’de sahnelenen *İntihar* olmakla birlikte *Hamlet*, *Othello*, *Baba* gibi onlarca eseri çevirmiş veya uyarlamıştır (Sevinçli, 1989, ss. 40-41). Genellikle bir yazarın sermayesi özgün üretimiyle ölçülürken, Ertuğrul’un stratejisi tamamen dış kaynaklı kültürel

³ Ertuğrul bu oyunu, “Uçurum” adıyla uyarlamıştır.

sermayenin transferine dayalıdır. Ertuğrul, Batı tiyatro alanının kutsal kabul edilen yazarlarını (Shakespeare, Goethe, Ibsen) çevirerek, onların sahip olduğu devasa uluslararası prestiji Türk tiyatro alanına ithal etmiştir. Dolayısıyla, bu yazarların sembolik sermayesini kendi hanesine yazdırarak, neredeyse hiç özgün eser üretmemesine rağmen Türk tiyatrosu alanın en büyük yazınsal sermayesine sahip kişilerinden biri halini almıştır. Bir bakıma çeviri ve uyarlama, Ertuğrul için bir sermaye dönüştürme mekanizması olarak işlemiştir.

Öte yandan Ertuğrul için çeviri tamamlanmış statik bir üründen ziyade değişen toplumsal ve dilsel koşullara göre sürekli yenilenmesi gereken bir yatırımdır. Hamlet çevirileri bunun en somut örneğidir. Abdullah Cevdet'in 1908'deki "ağdalı" çevirisini 1912'de sahnelemiş, ancak 1927 ve sonrasında metni dönemin dil devrimine ve sahne estetiğine uygun olarak sadeleştirmiş, yeniden yazmıştır (Paker, 1988, s. 24). Paker'in belirttiği gibi, Ertuğrul'un çevirilerindeki bu değişiklikler, ulusal dilde meydana gelen değişimlerin (yeni dil gereksinimlerinin) bir sonucudur (Paker, 1988). Ertuğrul, çevirilerini dönemin dil normlarına göre güncelleyerek, elindeki kültürel sermayenin (*Hamlet* metninin) değerini korumuş ve "eski/geçersiz" hale gelmesini engellemiştir.

7. Sonuç

Bu çalışma, Türk tiyatrosunun kurucu figürü Muhsin Ertuğrul'un çeviri ve uyarlama faaliyetlerini, Pierre Bourdieu'nün çeviri sosyolojisi kuramı çerçevesinde yeniden okumayı amaçlamıştır. Elde edilen bulgular, Ertuğrul'un tiyatro tarihindeki yerinin yalnızca sanatsal yeteneğiyle değil, sahip olduğu habitus, içinde bulunduğu alandaki stratejik konumlanışı ve yönettiği sermaye dönüşümleriyle açıklanabileceğini ortaya koymuştur. İlk olarak, Ertuğrul'un çevirmen kimliğinin temellerinin, ailevi kökenleri, çok dilli eğitimi ve Avrupa'daki gözlemleriyle şekillenen uluslararası bir habitusa dayandığı görülmüştür. Bu habitus, ona yerel sınırları aşma ve Batı tiyatrosunun kültürel sermayesine doğrudan erişim (dil düzeyinde kazanımlar) imkânı tanımıştır. Ertuğrul, bu donanımı sayesinde, Darülbeyaz'ın yerleşik *doxası* ile çatışmaya girmiş; Ferah Tiyatrosu gibi girişimlerle özerk bir alt-alan yaratarak estetik normları dönüştürmeye çalışmıştır. İkinci bulgu ise çeviri ve uyarlamanın Ertuğrul için stratejik bir sermaye biriktirme aracı olduğunun tespit edilmesidir. Ekonomik sermaye açısından yoksunluk çekilen bir dönemde Ertuğrul, çeviri yoluyla Shakespeare, Ibsen ve Goethe gibi yazarların yüksek prestijini (sembolik sermaye) Türk tiyatro alanına ithal etmiştir. Çeviriye verilen düşük ücretlere rağmen, metinleri uyarlayarak ve dil normlarına göre sürekli yeniden yazarak, yabancı sermayeyi ulusal kitap piyasasında geçerli ve değerli kılmıştır. Sonuç olarak, Muhsin Ertuğrul'un eylemleri Bourdieu'nün *illusio* kavramıyla birleştiğinde; onun bireysel bir çevirmen olmanın ötesine geçerek, çeviri yoluyla ulusal bir kültür inşa eden kurucu bir eyleyici olduğu anlaşılmaktadır. Ekonomik rasyonaliteye aykırı görünen fedakârlıkları ve çeviriye atfettiği vazife bilinci, sanatçının 'oyun'a duyduğu sarsılmaz inancın ürünüdür. Bu bağlamda Ertuğrul, çeviriyi dillerarası bir köprüden öte Türk toplumunun kültürel habitusunu dönüştüren ve tiyatro alanını Batı standartlarında yeniden inşa eden yapısal bir araç olarak kullanmıştır. Bu çalışma, tiyatro tarihimizin bu

önemli figürünün, çeviribilim perspektifinden ve sosyolojik araçlarla analiz edildiğinde, kültür planlayıcısı yönünün daha net anlaşıldığını göstermektedir.

Author Contributions

First Author: Ensar Macit 100%

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: The authors declare that they received no financial support for this study.

Yazar Katkıları

Birinci Yazar: Ensar Macit %100

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Kaynakça

- Arcan, İ. G. (1949). Muhsin Ertuğrul. *40 yıl, 40 yazı* (ss. 10–16). Cumhuriyet Matbaası.
- Ay, L. (1949). Muhsin Ertuğrul. *40 yıl, 40 yazı* (ss. 19–27). Cumhuriyet Matbaası.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (Eds.). (1998). *Constructing cultures: Essays on literary translation. Multilingual Matters*.
- Bogenç-Demirel, E. (2014). Çevirinin Bourdieu sosyolojisiyle yapılanan yüzü. *Cogito*, 76, 402–416.
- Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145(5), 3–8. <https://doi.org/10.3917/arss.145.0003>
- Bourdieu, P. (2023). *Düşünsel sosyolojiye davet* (N. Ökten, Çev.; 2. Bsk.). İletişim Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik nedenler: Eylem kuramı üzerine* (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). Hil Yayınları.
- Chesterman, A. (2008). Ethics of renarration: Mona Baker is interviewed by Andrew Chesterman. *Cultus*, 1(1).
- Chesterman, A. (2009). The name and nature of translator studies. *Hermes*, 42(2), 13–22.
- Elgül, C. (2023). Erken Cumhuriyet Dönemi kültür repertuarına özne odaklı bir bakış: Yaşar Nabi Nayır'ın çeviri biyografisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 1505-1517.
- Erdur, O. (2019). Türk-Sovyet kültürel ilişkilerinde Muhsin Ertuğrul. *Karadeniz Araştırmaları*, (61), 66–77.
- Ertuğrul, M. (1936). Türk sahnesinde Faust. *Türk Tiyatrosu*, (68), 10–15.
- Ertuğrul, M. (1975). *İnsan ve tiyatro üzerine gördüklerim*. Yankı Yayınları.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden sonra tufan olmasın!: Anılar*. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Ertuğrul, M. (1940) Celâlettin Ezine ile bir konuşma. *Türk Tiyatrosu*. 3-4.
- Gouanvic, J.-M. (2005). A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances. *The Translator*, 11(2), 147–166.
- Gülmüş Sırkıntı, H. (2025). Çevirmen araştırmalarında veri kaynağı olarak (oto)biyografik metinler: Çevirmen kimliğiyle Orhan Burian. *Söylem Filoloji Dergisi*, 10(2), 1212-1234.

- Inghilleri, M. (2005). The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object'. translation and interpreting studies. *The Translator*, 11(2), 125–145.
- Kaindl, K. (2021). (Literary) translator studies: Shaping the field. K. Kaindl, W. Kolb & D. Schlager (Ed.), *Literary translator studies* içinde (ss. 1–38). John Benjamins Publishing Company.
- Kaindl, K., & Evdokimov, M. (2024). Translator studies and translators as social actors. M. Ehrensberger-Dow, L. López Guix, & G. Shreve (Ed.), *The Routledge handbook of translation and sociology* içinde (ss. 147–162). Routledge.
- Karadağ, A. B. (2013). Çeviri tarihimizde “gözle görülür” bir mütercime: Fatma Âliye Hanım. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 37(2), 1-16.
- Güntekin, R. N. (1932). İsteyenlere. *Darülbeyi*, 3(25), 5.
- Paker, S. (1988). Türkiye'de Hamlet. *Metis Çeviri*, 2, 20–31.
- Perdecı. (1930). Eser, eser istiyoruz! *Darülbeyi*, 1(3), 1.
- Rıza, V. (1939). İsteyenlere. *Darülbeyi*, (11–12).
- Robinson, D. (2024). Emerging sociology of translation. M. Ehrensberger-Dow, L. López Guix, & G. Shreve (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation and Sociology* içinde (ss. 3-19). Routledge.
- Sevengil, R. A. (1949). Muhsin Ertuğrul. *40 yıl, 40 yazı* (ss. 19–27). Cumhuriyet Matbaası.
- Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul: Türk sinemasının kurucusu mu yoksa günah keçisi mi? *İnsan&İnsan*, 3, 64–83.
- Sevinçli, E. (1989). *Tiyatro görüşleriyle, uygulamalarıyla bir tiyatro adamı olarak Muhsin Ertuğrul* [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1), 1–39.
- Sunal, G. (2022). Muhsin Ertuğrul sinemasının kuramsal açıdan analizi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 8(3), 317–332.
- Şengül, A. (2020). Çeviri ve tiyatro: Molière çevirilerinin Türk tiyatrosuna etkisi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 10(1), 78-87.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (Ed.). (2019). *Kelimelerin kıyısında: Türkiye'de kadın çevirmenler*. İthaki Yayınları.
- Töre, E. (2009). Türk tiyatrosunun kaynakları. *Turkish Studies*, 4.
- Türk Tiyatrosu. (1939). *Cumhuriyet devrinde Darülbeyi*. 10, 12–16.