

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇEVİRİBİLİM ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR YAZINSAL TÜR OLARAK OYUN ÇEVİRİSİ: TENNESSEE
WILLIAMS'IN THE GLASS MENAGERIE ADLI ESERİNİN TÜRKÇE
ÇEVİRİLERİNİN BETİMLENMESİ

AYŞE ECE DERELİOĞLU ŞEN

2501131503

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. BETÜL PARLAK

İSTANBUL-2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Ayşe Ece DERELİOĞLU ŞEN Numarası : 2501131455
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Çeviribilim Anabilim Dalı Danışmanı : Doç. Dr. Betül PARLAK
Tez Savunma Tarihi : 31.07.2017 Saati : 13:00
Tez Başlığı : "Bir Yazınsal Tür Olarak Oyun Çevirisi: Tennessee Williams'ın The Glass Menagerie Adlı Eserinin Türkçe Çevirilerinin Betimlenmesi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. BETÜL PARLAK		KABUL
2- DOÇ. DR. NECDET NEYDİM		KABUL
3- YRD. DOÇ. DR. BAŞAK ERGİL		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. TUBA AYIK AKÇA		
2- YRD. DOÇ. DR. JAVİD ALİYEV		

ÖZ

BİR YAZINSAL TÜR OLARAK OYUN ÇEVİRİSİ: TENNESSEE WILLIAMS'IN THE GLASS MENAGERIE ADLI ESERİNİN TÜRKÇE ÇEVİRİLERİNİN BETİMLENMESİ

AYŞE ECE DERELİOĞLU ŞEN

Türk yazın dizgesinde tiyatro metinleri çevirisi erek kültür ve edebiyat için farklı toplumların, kültürlerin ve edebi türlerin penceresini araladı. Diğer yandan çeviri aracılığıyla erek kültüre tanıtılan metin odaklı tiyatro diğer bir deyişle dramatik tiyatro farklı bağlamda sorunları da beraberinde getirdi. Bu çalışmada aynı zamanda erek kültürün yazılı tiyatro çevirisi tarihini batılılaşma ve modernleşme bağlamında ele alınmıştır. Buradaki amaç, tiyatro çevirisi pratiğinde batılılaşma ve modernleşme süreçlerinin somut izlerini inceleyebilmektir. Bu çalışmada, Tennessee Williams'ın **The Glass Menagerie** oyununun Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları ve Mitos Boyut Yayınları tarafından yayımlanan iki çevirisi ele alınmıştır. Can Yücel'in **Sırça Kümes** adlı çevirisi ile Aytuğ İz'at'ın **Sırça Hayvan Koleksiyonu** adlı çevirisi; iki çevirmenin çeviri kararları bağlamında Gideon Toury'nin norm kavramından, çevirilerin inceleme ve karşılaştırma aşamasında ise Andrew Chesterman'ın çeviri stratejileri sınıflandırılmasından yararlanılmıştır. Söz konusu çeviriler incelendikten sonra elde edilen örnekler tablolaştırılmıştır. Chesterman'ın çeviri stratejileri dikkate alınarak ilgili bölüm betimleyici bir anlayışla kuramsal çerçeveye oturtulmuştur. Bu süreçte, Can Yücel ve Aytuğ İz'at'ın çeviri üzerine düşünceleri de dikkate alınmıştır. Kuramsal çerçeve bağlamında elde edilen veriler sonuç bölümünde tekrar değerlendirilmiştir. En genel anlamda, Can Yücel **The Glass Menagerie** oyununun “öz”ünü değiştirmeden erek dile aktarmayı amaçladığı, İz'at'ın ise klasik anlamda sadakat kavramı üzerine yoğunlaşarak kaynak metnin biçimini korumaya odaklandığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sırça Kumes, Sırça Hayvan Koleksiyonu, The Glass Menagerie, Tennessee Williams, tiyatro çevirisi, Türkiye’de tiyatro çevirisi



ABSTRACT

DRAMATIC TRANSLATION AS A LITERARY GENRE: A DESCRIPTIVE STUDY ON TURKISH TRANSLATIONS OF TENNESSEE WILLIAMS' THE GLASS MENAGERIE

AYŞE ECE DERELİOĞLU ŞEN

In Turkish literary system, translated theatre opened up windows to new societies and new genres for the target culture and literature. On the other hand, the text-based theatre in other words dramatic theatre brought many problems while it was introduced to Turkish cultural system through translation. In this thesis, the history of translation of dramatic texts is explored in terms of westernization and modernization of target culture. The objective here is to examine the footprints of westernization and modernization in translation approach and theatre translation practices. In this work, two translations of Tennessee Williams' **The Glass Menagerie**, published by Ministry of National Education Publishing and Mitoş Boyut Publishing, has been studied. In the analysis of **Sırça Kümes** translated by Can Yücel and **Sırça Hayvan Koleksiyonu** translated by Aytuğ İz'at: Gideon Toury's concept of norms has been used while describing the decisions of two translators and Andrew Chesterman's classification of translation strategies have been used for the study and comparison of the translations. After the analysis of the two translations of the play, the examples are exposed under tables. And then a descriptive assessment has been made under the each table in order to position them in theoretical pattern through Chesterman's strategies. In this process, Can Yücel's and Aytuğ İz'at's own ideas on translation have been also taken into consideration. As a consequence, the data gathered in the light of the theoretical perspective mentioned above has been discussed again in the conclusion part. We reach the conclusion that Can Yücel aims at translating **The Glass Menagerie** without sacrificing the "sense" of the play. On the other hand Aytuğ İz'at prefers literal translation, and focusses on protecting the form of the source text.

Key Words: Sırça Kümes, Sırça Hayvan Koleksiyonu, The Glass Menagerie, Tennessee Williams, theatre translation, translation of drama in Turkey



ÖNSÖZ

Bu çalışmanın sonuna gelmem vesilesiyle teşekkür etmek istediğim önemli isimler var. Bu çalışmanın her aşamasında bana yardımcı olan, her şeyden önce çalışmama ve bana inanan, değerli vaktini ayıran, bilgisi ve deneyimiyle bana yol gösteren danışman hocam Doç. Dr. Betül Parlak'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Üzerimde emeği bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Alev Bulut'a, Prof. Dr. Mine Yazıcı'ya, Prof. Dr. Emel Ergun'a, Doç. Dr. Necdet Neydim'e, Doç. Dr. Ayşe Ece'ye, Yard. Doç. Dr. Tuba Ayık Akça'ya, Okt. Taner Karakoç'a ve iş arkadaşlarım Yard. Doç. Dr. Hüseyin Yurtdaş'a, Yard. Doç. Dr. Sinem Canım Alkan'a, Arş. Gör. Dr. Esra Özkaya'ya, Okt. Selçuk Kantemir'e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez jürimde yer alarak çalışmama yönelttiği sorular ve yaptığı yorumlarla katkıda bulunan hocam Yard. Doç. Dr. Başak Ergil'e teşekkürlerimi iletmek isterim.

Amerikan Edebiyatı ile tanışmama vesile olan değerli hocam Yard. Doç. Ceylan Ertung Fallon'a ve lisans eğitimin boyunca beni desteleyen kıymetli hocalarım; Prof. Dr. Ayşegül Yüksel, Prof. Dr. Gülsen Canlı, Prof. Dr. Oya Batum Menteşe, Yard. Doç. Dr. Kuğu Tekin, Yard. Doç. Dr. Selen Aktari Sevgi, Doç. Dr. Azade Lerzan Gültekin, Yard. Doç. Dr. Evrim Doğan Adanur, Yard. Doç. Dr. Gökşen Aras, ve Yard. Doç. Dr. Bilge Nihal Zileli Alkım'a sonsuz teşekkürler.

Bu süreçte moralimi sürekli yüksek tutan ve beni yüreklendiren arkadaşlarım Arş. Gör. Fatih İkiz'e, Arş. Gör. Gözde Aküzüm'e, Arş. Gör. Büşra Yaman'a, Arş. Gör. Göksenin Abdal'a, Yard. Doç. Dr. Javid Aliyev'e ve Arş. Gör. Hasan Sefer'e teşekkür ederim.

Son olarak, bende büyük emeği olan Nurşen Özavcı ve Ali İhsan Özavcı'ya her zaman desteğiyle yanımda olan kız kardeşim Feral Derelioğlu'na, babam Ali Derelioğlu'na, annem Ferda Derelioğlu'na, teyzem Zerrin Alper'e, eşi Mehmet Alper'e ve eşim Zafer Şen'e sonsuz teşekkürler.

İstanbul-2017

Ayşe Ece Derelioğlu Şen

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: The Glass Menagerie Metin Kesiti 1.....	77
Tablo 2: The Glass Menagerie Metin Kesiti 2.....	79
Tablo 3: The Glass Menagerie Metin Kesiti 3.....	80
Tablo 4: The Glass Menagerie Metin Kesiti 4.....	82
Tablo 5: The Glass Menagerie Metin Kesiti 5.....	83
Tablo 6: The Glass Menagerie Metin Kesiti 6.....	84
Tablo 7: The Glass Menagerie Metin Kesiti 7.....	85
Tablo 8: The Glass Menagerie Metin Kesiti 8.....	86
Tablo 9: The Glass Menagerie Metin Kesiti 9.....	87
Tablo 10: The Glass Menagerie Metin Kesiti 10.....	88
Tablo 11: The Glass Menagerie Metin Kesiti 17.....	90
Tablo 12: The Glass Menagerie Metin Kesiti 12.....	91
Tablo 13: The Glass Menagerie Metin Kesiti 13.....	91
Tablo 14: The Glass Menagerie Metin Kesiti 14.....	93
Tablo 15: The Glass Menagerie Metin Kesiti 15.....	94
Tablo 16: The Glass Menagerie Metin Kesiti 16.....	95
Tablo 17: The Glass Menagerie Metin Kesiti 17.....	96
Tablo 18: The Glass Menagerie Metin Kesiti 18.....	97

Tablo 19: The Glass Menagerie Metin Kesiti 19.....	99
Tablo 20: The Glass Menagerie Metin Kesiti 20.....	100
Tablo 21: The Glass Menagerie Metin Kesiti 21.....	101
Tablo 22: The Glass Menagerie Metin Kesiti 22.....	102
Tablo 23: The Glass Menagerie Metin Kesiti 23.....	103
Tablo 24: The Glass Menagerie Metin Kesiti 24.....	104
Tablo 25: The Glass Menagerie Metin Kesiti 25.....	105
Tablo 26: The Glass Menagerie Metin Kesiti 26.....	106
Tablo 27: The Glass Menagerie Metin Kesiti 27.....	107

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
TABLolar LİSTESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE TİYATRO ÇEVİRİSİ VE TİYATRO ÇEVİRİSİNİN İŞLEVİ...4	
1.1. Modernleşme Sürecinde Türk Tiyatrosu.....	4
1.1.1. Tanzimat Dönemi Çeviri Etkinlikleri	6
1.1.2. Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosunda Çeviri.....	8
1.1.3. Cumhuriyet Dönemi’nde Çeviri Tiyatro.....	9
1.2. Tiyatronun İletişimsel İşlevi.....	11
1.2.1. Kültürler Arası Aktarım Olarak Tiyatro Çevirisi.....	14
1.2.2. Metin Kavramı ve Tiyatro Metni	17
1.2.3. Sahnelenebilirlik/Okunabilirlik.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

BETİMLEYİCİ ÇEVİRİ KURAMLARI.....	26
2.1. Betimleyici Çeviri Kuramları.....	26
2.1.1. Çeviri Normları.....	26

2.1.2.	Süreç Öncesi Çeviri Normları.....	29
2.1.3.	Çeviri Süreci Normları.....	30
2.2.	Çeviri Normlarından Çeviri Stratejilerine.....	33
2.2.1.	Beklenti Normu.....	35
2.2.2.	Profesyonel Normlar.....	36
2.3.	Çeviri Stratejileri.....	37
2.3.1.	Sözdizimsel Stratejiler.....	38
2.3.2.	Anlamsal Stratejiler.....	42
2.3.3.	Pragmatik Stratejiler.....	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TENNESEE WILLIAMS VE THE GLASS MENAGERIE.....	50	
3.1.	Büyük Buhran ve Sanatsal Yansıması.....	52
3.2.	Yazarın Diğer Eserleri.....	56
3.2.1.	Modern Tragedya Olarak Kaynak Metin: The Glass Menagerie	58
3.2.2.	Tragedya.....	61
3.2.3.	Modern Tragedya.....	65
3.3.	Kaynak Metnin Oyun Örgüsü.....	66
3.3.1.	Karakter Tahlilleri.....	71

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EREK METİNLERİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ.....	75
--	-----------

4.1. Erek Metinlerin Karşılaştırmalı İncelemesi ve Çeviri Stratejileri Açısından Değerlendirilmeleri.....	77
SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	113



GİRİŞ

Amerikan Tiyatrosu'nda modern tragedya olarak tanımlanan **Glass Menagerie** başlıklı oyun modernite içerisindeki, 20. Yüzyıl'ın acılı savaş yıllarında ve Büyük Buhran sonrasında Amerikan toplumunun küçük mutluluk rüyalarının kırılmasını çok net bir biçimde yansıtmaktadır. Oyun, bu kırılmasını her biri babasız ve "eşsiz" kalmış karakterler üzerinden farklı biçimlerde yansıtırken sırça hayvan koleksiyonu ile sembolize eder. Oyunda hâkim olan kaçış teması ve kahramanlarının her birinin makro kozmostaki çaresizlikleri mikro kozmostaki kırılan düşlerine yansırken küçük kurtuluş yollarına sarılmaları ve bu kurtuluş yollarını birbirleri için meşru kılmaları tragedya ögesini belirgin kılar. Özellikle anne çocuk ilişkileri bağlamında kendince güçlü ve kararlı bir annenin güçsüz ve kırılan bulduğu kızına ve başarısız bulduğu oğluna ait düşler tragedyanın günlük yaşam yansımasını gösterir.

Bu çalışma, "Bir Yazınsal Tür Olarak Oyun Çevirisi: Tennessee Williams'ın **The Glass Menagerie** Adlı Eserinin Türkçe Çevirilerinin Betimlenmesi" başlığı altında, oyun çevirisini bir yazınsal metin türü olarak okunabilirlik kriterleri açısından ele alınmıştır. Bu çalışmada, Tennessee Williams'ın **Sırça Kümes** ve **Sırça Hayvan Koleksiyonu** başlıklarıyla dilimize çevrilen ünlü tiyatro eserinin farklı dönemlerde yapılmış iki çevirisi betimleme amaçlı olarak incelenmiştir. **The Glass Menagerie**, ilk kez 1964 yılında Can Yücel tarafından **Sırça Kümes** başlığıyla çevrilmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu Başkanlığı'nın Modern Amerikan Tiyatro Serisinde yayımlanmıştır. Eser daha sonra 1998 yılında Aytuğ İz'at tarafından **Sırça Hayvan Koleksiyonu** başlığıyla çevrilmiştir.

Bu çalışma, eserin genel özelliğinin de izin vermesiyle, "okunmak" için yazılan metin kavramından yola çıkmakta ve bu bağlamda erek dildeki iki çevirisini karşılaştırmalı olarak değerlendirmektedir. Okunmak için yazılan bir tiyatro metninden söz ettiğimin altını çizirken, bir kısıtlamanın daha altını çizmem gerekiyor: Bir tiyatro metni çevirisinin yönetmen, dramaturg, oyuncu, rejisör, sanat eleştirmeni gibi olası okurları olabilecek ve bu okurlar sahnelenme kriterini göz önüne alarak metni okuyup yorumlayabilecekken, benim okumam öncelikle bir edebiyat bilimci, bir çeviribilim araştırmacısı ve bir 21.yy. okuru olarak şekillendi.

Bu tezde tiyatro çevirisi ülkemizde sıkça yapıldığı gibi sahnelenebilirlik kriteri açısından değerlendirilmemiştir. Okunabilirlik ve sahnelenebilirlik tartışmalarına yer verilecek olmasına karşın tezin genel yapısı okunabilirlik kriterlerine odaklanacağı için alanda yapılan diğer tiyatro çevirisi tezlerinden farklılık göstermektedir. Bunun nedeni konuyu anlatsal ve yazınsal bir tür olarak tiyatro çevirisi bağlamında ele almam ve aykırı bir çevirmen olarak değerlendirilen Can Yücel'in **Sırça Kümes** adlı çevirisi ile bu çeviriye bir meydan okuma gibi görünen ve sürekli olarak daha sadık olduğu iddiasını vurgulayan Aytuğ İz'at'ın **Sırça Hayvan Koleksiyonu** çevirilerini değerlendirmemdir. Bu değerlendirme içinse doğal olarak betimleyici çeviri kuramlarından ve norm kavramından yararlanılmıştır. Erek odaklı çeviri kuramlarının başlangıcı olan Toury'nin yaklaşımını ve norm kavramını derinlemesine ele alan Chesterman'ın çeviri stratejileri anlayışı karşılaştırmada kullanılan kavramlar olmuştur.

Araştırmanın temel sorusu, modernlik bağlamında pek çokları için aykırı bir çevirmen olarak görülen Can Yücel'in norm kırıcı bir çevirmen mi olduğu yoksa çeviri normları bağlamında değerlendirildiğinde anlam arayışı ve aktarımı peşinde kendi çeviri kararlarını kaynak metinle ilişkisellik bağlamından farklılaştıran bir çevirmen mi olduğudur?

Bu bağlamda geliştirilen bu tez çalışmasının, birinci bölümünde, çevirinin Türk tiyatrosunun modernleşmesi bağlamındaki rolü ve önemi Türkiye örneği üzerinde somut olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Batılılaşma ve modernleşme sürecinde Batılı modernizm referans alınarak gerçekleştirilen çeviri etkinlikleri ve tiyatro metni çevirilerinin bu süreçteki rolü tartışılmıştır. Bu sürecin sonucunda tartışılmaya başlanan ve erek kültür için yeni sayılabilecek olan tiyatro metninin iletişimsel işlevinden ve sahnelenebilirlik/okunabilirlik tartışmalarından söz etmeyi uygun buldum.

Tezin ikinci bölümde ise norm kavramının modernite içerisindeki yeri ve normların çeviri stratejilerini yönlendirme şekilleri kapsamlı şekilde açıklanmaya çalışılacaktır. Chesterman'ın çeviri stratejileri dikkate alınarak ilgili bölüm betimleyici bir anlayışla kuramsal çerçeveye oturtulmuştur.

Üçüncü bölümde ise Büyük Buhran Döneminin sanatsal yansımalarından, Tennessee Williams'ın yazar kimliğinden, Amerikan tiyatrosundaki yerinden, diğer eserlerinden ve bu çalışma için inceleme metni olarak seçtiğimiz **The Glass Menagerie** oyununun eleştirel okumasından, karakter tahlillerinden ve bu karakterlerin birbirlerini nasıl tanımladıklarından birbirlerinin gözünden nasıl tanımladıklarından söz edeceğim. İlgili bölümde tragedya ve modern tragedya kavramları ve **The Glass Menagerie** eserinin modern tragedya olarak tanımlanmasının sebeplerini tartışacağım.

Dördüncü bölümde verdiğim bu bilgiler ışığında kaynak metnin çeviri metinlerine nasıl yansıdığını ve çeviri yoluyla erek kültürde nasıl bir imge ile okur karşısına çıktıklarına dikkat çekmeye çalışacağım. Bunu yaparken Türkçede yer alan iki farklı çeviriyi kaynak metin ile karşılaştıracam. Dolayısıyla yöntem olarak karşılaştırmalı bir metin çözümlemesi için uygun yöntem arayışı çalışmanın ağırlıklı bileşenlerinden biri olacak. Yöntemsel olarak Chesterman'ın çeviri stratejilerinden Anlamsal ve Pragmatik stratejiler kategorilerini sınıflama ögesi olarak kullanabileceğimi düşünüyorum.

Çeviri karşılaştırmasını yaptıktan sonra sonuç bölümünde çevirilerin yapıldığı dönem ve çevirmen kimlikleri bağlamında çeviri kararlarını hem erek kültür açısından hem de kaynak metni yansıma ölçüsü açısından değerlendireceğim bu doğrultuda kuramsal çerçeve bağlamında elde edilen verileri sonuç bölümünde tekrar değerlendireceğim.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE TİYATRO ÇEVİRİSİ VE TİYATRO ÇEVİRİSİNİN İŞLEVİ

Tiyatro metni çevirileri Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketleri ile önem kazanmış, çeviri eserler sahnelenmeye başlamıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte tiyatro sanatına verilen önem de artmış, bu dönem de çeviri eserler sahnelenmeye devam etmiştir. Sunuş şekli ve kurgusu bakımından dramatik olan batı tiyatrosu benimsenmiş, çeviri eserlerin etkisiyle yeni bir tiyatro geleneği ortaya çıkmıştır.

1.1. Modernleşme Sürecinde Türk Tiyatrosu

Genel anlamda modernleşme olgusuna yön veren şey, ait olduğu dönemin egemen düşünceleri, etkin olduğu dönemi şekillendiren sanat akımları, toplumsal olaylar, teknolojik gelişmeler, ekonomik süreçlerdir. Bir düşünce geleneği olarak modernlik ortaya koydukları açısından en genel anlamıyla söylersek kuralcı bir sınıflandırma çabasına dayanır. Modernliğin bilimsel anlamda en büyük getirisi uzmanlaşma ortamıdır. Modernizm kural koymayı, sınıflandırmayı ve tanımlarla sınırlamayı ve bu sınırlandırmalar ve kurallar dahilinde değer biçmeyi hedefler. Bu ayrıştırma çabası bilimsel anlamda bir uzmanlaşma ortamı yaratmıştır.

Modernlik, bilindiği gibi, Batı ile özdeşleştirilen bir kavramdır. Modernliği şekillendiren kapitalizmin yön verdiği ekonomik ilişkiler, sanayi toplumu ve kentleşme Batı toplumunun modernizm algısını şekillendirmiştir. Modern toplum Batı kültürünün bir ürünü olarak değerlendirilir. Batılı olmayan toplumların modernleşme süreçleri de Batı ekseninde ele alınır. Batılı olmayan toplumlar, Batı modernliğini kendi deneyimlerini anlamakta referans noktası olarak ele alırlar (Belge, 2002: 60). Batı dışı modernlik modernizm kavramını alternatif bağlamda değerlendirme çabası içerisindedir. Bu doğrultuda Batı dışı modernlik kendi varlığını kanıtlama çabası içine girer ve yeni bir dil ve edebi kültür yaratma amacıyla hareket eder (Göle, 2002: 57). Batılı olmayan toplumların modernleşmesi sürecinde çeviri önemli bir rol oynar. Bizim kültürümüz gibi birçok kültürde modernleşme sürecini çeviri ürünler yönlendirmiştir. Nitekim bu konuda yapılan pek çok değerli çeviribilim çalışması

vardır. Bunlar batılılaşma ekseninde çeviri faaliyetinin yeri, çevirmenin aktör olarak rolü, kültür planlamada çevirinin etkisi konularını ele almaktadırlar.¹

Bilindiği gibi Cumhuriyet Dönemi modernleşme yönünde en baskın adımların atıldığı dönemdir. Bu dönemde Avrupa kültürüne yakınlaşma çabası içerisine girilmiştir. Doğu kültürüyle etkileşim azalmıştır. Cumhuriyet döneminde çeviri etkinliği devlet eliyle kurulmuş olan Tercüme Bürosu (1940-1967) ile planlı ve istikrarlı bir hal almıştır.

Tercüme Bürosu'nun çeviri faaliyetleri batılılaşma ve paralelinde modernleşme sürecinde önemli bir yere sahiptir. Batıyı saygın ve özendirici bir konuma yerleştiren bu bakış açısı, batılı olanı da erek kültüre yabancı bir kültür olarak değil mümkün olduğunca benzerliklerine vurgu yaparak, tanıdık bir biçimde ele almaya çalışmıştır. Diğer edebi türlerin yanı sıra tiyatro metinlerinin çevirileriyle Batı kültürünün aktarılmasıyla modernleşme süreci hızlandırılmaya çalışılmıştır.

Bilindiği gibi Even Zohar çoğul dizge kuramında çeviri yoluyla bazı türlerin erek kültür edebiyatına girerek güçlendiğini ve daha sonra yerli üretimine model oluşturacak ürünleri önce çeperde yazın dizgesinde bulundurduğunu vurgular. Tiyatro da tür olarak Türkiye yazın dizgesine çeviri yoluyla girmiş ve model oluşturmuş bir sanat dalıdır. Bu nedenle tarihsel süreçteki önemli basamakların altını çizmenin ve kısaca değinmenin iyi olacağı düşünülmüştür.

¹ Bu konudaki detaylı çalışmalar için bkz. Berk, Özlem: "Batılılaşma ve Çeviri", **Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim, 2002, Göle, Nilüfer: "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim Yayınları, 2002, Armağan, Yalçın: **İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm** (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

1.1.1. Tanzimat Dönemi Çeviri Etkinlikleri

Osmanlı Devleti çok kültürlü yapısı sebebiyle çeviri faaliyetlerinin etkin rol oynadığı bir imparatorluktu. Çeviri günlük hayatın ve yazılı kültürün kaçınılmaz bir parçası konumundaydı. Padişah III. Ahmet dönemine oluşturulan ve yirmi beş üyesi bulunan çeviri kurulu on sekizinci yüzyılda Osmanlı Devleti'nde ilk resmi çeviri etkinliklerinin başlangıcı olarak kabul edilir.²

Tanzimat Döneminde kurulan ve üniversite düzeyinde bir eğitim kurumu olarak kabul edilen Darülfünun çok dillilik ve çok kültürlülük alanında önemli rol oynamıştır. Bu dönemde yurtdışına öğrenciler gönderilmiş, Darülfünun'da ders vermeleri için yurtdışından özellikle Fransa'dan hocalar getirtilmiştir. İletişim araçlarının çok kısıtlı olduğu bu dönemde yabancı kültürleri tanıtmak ve dil öğretimi konusunda adım atılmıştır. Bu çalışmalar sayesinde çeviri yoluyla zenginleşen bir edebiyat kültürü ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen çeviriler genellikle ikinci dilden yapılmıştır ve çoğunlukla uyarlamalar ağırlıktadır. Ahmet Vefik Paşa'nın **Molière** uyarlamaları gibi kaynak metinden yola çıkılarak batı tiyatrosu gelenekleriyle yazılan tiyatro eserleri halkın ilgisini çekmekteydi.

Batı tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosundan farklı olarak sunuş şekli ve kursusu bakımından dramatiktir, toplumsal hayata benzer çatışmalar içeren bir kurgu ile oluşturulur (Töre, 2016: 9). Türk toplumunun batılı anlamda metin odaklı tiyatro geleneğine yönelmesi ancak Tanzimat'ın ilanından sonra gerçekleşir. Metin And, Batı tiyatrosuna yönelim dönemlerini şu şekilde açıklar:

Geleneksel tiyatrodan ayrı olarak Batı tiyatrosunu üç döneme ayırıyoruz:
1839'dan 1908'e kadar olan döneme Tanzimat Tiyatrosu, 1908'den 1923'e kadar

² Bu konudaki geniş araştırmalar için bkz. And, Metin: **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, Kurtuluş, Hilmi: **Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Toker Yayınları, 1987, Nutku, Özdemir: **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1998.

olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923'ten günümüze olan döneme ise Cumhuriyet Tiyatrosu denmektedir. (2011: 67)

Metin odaklı tiyatro anlayışı doğrultusunda yazılan oyunlar Tanzimat Dönemi öncesinde elçiliklerde, III. Selim'in Saray içerisinde yaptırdığı tiyatro salonunda ve gayrimüslimlerin kurduğu tiyatrolarda sergileniyordu. Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı olarak kabul edilen Tanzimat'ın ilanından sonra sosyal hayatı, edebiyatı ve sanatı etkisi altına alan bir kültür değişimi ortaya çıktı, batılı anlamda tiyatronun gelişmesinde Tanzimat döneminde çeviri yoluyla tiyatroya kazandırılan tiyatro metinleri, yazılı metin geleneğinin yaygınlaşmasında etkili oldu. Meddah, karagöz ve ortaoyunu gibi yazılı metne dayalı olmayan tiyatro eserleri dramatik tiyatroya önem verilmesi sebebiyle geri planda kalmaya başladı.

Bu sürecin bir sonucu olarak tiyatro metinleri çevirisinde uyarlama eserler önemli bir yer tutmaya başladı, tuluat tiyatroları batılı eserleri kendi seyirci kitesinin beklenti ve gereksinimlerine göre değişikliğe giderek sergilemeye başladılar. Romanların tiyatro metni haline getirilmesi yani romanlardan uyarlanan tiyatro metinleri geleneği de batılı anlamda tiyatro geleneğinin oluşmasında rol oynadı. Osmanlı kültürüne uyarlanarak yerleştirilen karakterler ve oyun örgüsü halkın ilgisini çekiyordu. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Maupassant, Lamartine gibi yazarların romanları üslubu basitleştirilmeye çalışılarak tiyatro metni haline getiriliyor ve sergileniyordu.

Sunuş şekli ve kurgusu bakımından dramatik olan batılı tiyatro eserlerinin yansımaları yerli yazarların eserlerinde de kendisini göstermeye başladı. Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** (1859) piyesi batılı anlamda basılan ilk oyun olarak kabul edilir. Enver Töre; "Bu dönemde komedilerinde klasisizm akımının; trajedi, dram ve melodram niteliği taşıyan oyunlarında ise romantizm akımının etkileri açıkça görülmektedir. Batılı yazarlardan Moliere, Corneille, Goldoni, Shakespeare en çok çevrilen yahut adapte edilen yazarlar olurlar" ifadesini kullanmıştır (2016: 19).

Nuri Akbayır bu dönemde gerçekleştirilen tiyatro metinleri çevirileri ile ilgili "Tanzimat Dönemi'nde Shakespeare'in eserleri de dahil, yapılan çevirilerin büyük bir

bölümü aslından değil, Fransızcası'ndan bir başka dille ikici dilden çevrilmiştir” demektedir (1985: 447).

Ermeni oyun yazarlarının Türkçe kaleme aldıkları ya da Ermenice'den Türkçe'ye çevirdikleri eserler de Osmanlı Devleti'nin Tanzimat Döneminde ortaya çıkan tiyatro geleneğinde önemli yer tutmaktadır. Güllü Yakup Efendi (Güllü Agop) tarafından kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu batı örneği ilk Türk tiyatrosu olarak kabul edilir. İlk temsilleri Ermenice sahnelenmiş 1868 yılından sonra çeviri ve telif eserlerden oluşan Türkçe tragedya ve komedyalar oynanmaya başlamıştır. (Kurtuluş, 1987: 63)

1.1.2. Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosunda Çeviri

Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketleri Meşrutiyet'in ilanı ile güçlendi, Meşrutiyet Tiyatrosu kamunun desteği ile yarı resmi bir nitelik kazandı, tiyatro okulu kuruldu, oyunların rejisör tarafından sahneye konulmasına, dekor ve kostümlere, çeviri metinlerin niteliğine özen gösterilmeye başlandı.

Kurtuluş bu dönemde gerçekleştirilen çeviri hareketleri ile ilgili şu değerlendirmede bulunur: “Meşrutiyet döneminde ustalıkla yapılmış olan adapte ve çeviriler Türk tiyatrosunun batılılaşması yolunda en önemli unsurlardan biri olmuştur. Bilhassa İbnürrefik Ahmet Nuri Bey'in adapteleri, bu türde eserler veren yazarlarımıza rehberlik görevi yapmıştır” (1987: 67).

Meşrutiyet dönemi çeviri hareketleri bununla sınırlı değildir. Töre, bu dönemde gerçekleştirilen çeviri faaliyetlerinin Türk tiyatrosu üzerindeki etkisini şu şekilde özetler: “1908'den sonra başlayan çeviri ve adaptasyonlarla o zaman kadar hiç tanınmayan Avrupa kuzey ülke insanların iç dünyasına, bilinçaltına uzanan spiritüalist ve idealist tiyatrosu ve tiyatro anlayışı tanıtılır” (2016: 56).

1.1.3. Cumhuriyet Dönemi'nde Çeviri Tiyatro

Tanzimat Dönemi ve Meşrutiyet Dönemi'ndeki Türk Tiyatrosunun Batılılaşma hareketleri Cumhuriyet ile birlikte tiyatronun bir eğlence aracı değil bir kültür ortamı olduğu fikrinin benimsetilmesi ve seyircinin yetiştirilmesi amaçlandı.³ Tiyatro eğitimi veren okullar açılmaya başlandı, radyolarda radyo tiyatrosu dinletilmeye, televizyonlarda ise arkası yarın şeklinde tiyatro oyunları gösterilmeye başlandı. Halkın tiyatro ile tanışıklığının artırılması amaçlandı. Bu amaç aslında daha geniş bir kültür politikasının bir parçasıydı. Genç Türkiye Cumhuriyeti batılılaşma hedefini bir kültür hamlesi olarak da gördüğünden tiyatro da dahil bütün sanat alanlarında daha kurumsal ve planlı gelişmeler hedefledi ve hedefleri doğrultusunda çalışmalara başladı.

Bu çalışmalar meyvesini yerli yazarların desteklenmesi konusuyla da vermeye başladı. Bu dönemde Doğu-Batı ikilemi üzerinde yoğunlaşan tartışmalar yerli metinler ve çeviri yoluyla ithal edilen metinler ikilemini beraberinde getirdi. Milli bir tiyatronun oluşabilmesi için yerli oyunların yazılması gerektiği bir gerçektir fakat dönemin yazarlarının Batı'nın klasikleşmiş eserlerinden öğrenmeleri gerekenler olduğu düşüncesi de eleştirmenler tarafından kabul edilen bir başka gerçektir.

Telif eserlerin ve yerli yazarların desteklendiği Cumhuriyet döneminin ilk yılları çeviri faaliyetleri açısından önceki dönemler kadar verimli geçmiş sayılmaz. 1940 yılında Hasan Ali Yücel tarafından Tercüme Bürosu'nun kurulması ile çeviri faaliyetleri hız kazanmıştır. Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu gibi birçok çevirmen Tercüme Bürosu'nda görev almış, Türkçeye Fransız Edebiyatından 210, Alman Edebiyatından 90, İngiliz Edebiyatından 60 eser olmak üzere farklı dil ve kültürlerden toplam 604 eser kazandırılmıştır (Aytaç, 1999: 347).

Cumhuriyet dönemi sonrasında ülkemizdeki en önemli çeviri faaliyetlerinin Hasan Ali Yücel'in başlattığı MEB klasikleri çevirileri olduğu malumdur. İnci Erginün,

³ Bu konudaki geniş araştırmalar için bkz. Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001, Töre, Enver: **Modern Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016.

Cumhuriyet sonrası çevirisi yapılan eserleri ve eser seçimine yön veren unsurları şu şekilde özetler:

Yabancı yazarlardan tiyatro tarihi (buna bale, opera gibi öteki sahne faaliyetleri de dahildir), oyun yazarlığı, aktörlük sanatı, yazarlar, eserler hakkında müstakil incelemeler (sadece çevrilmemiş, Türk yazarları tarafından da yazılmıştır. Mina Urgan'ın Macbeth'i (1965)). Bu tür eserler Türkiye'de yabancı filolojiden mezun olanların yaptıkları çeviriler ve incelemelerle artmıştır. Tiyatro da kültür alanının öteki kısımları gibi bir ülkenin eğitim faaliyetlerinin dışında kalmaz. Bu yazarlar arasında Goethe, Shakespeare, Çehov, Dostoyevski, Schiller, Victor Hugo, Sophokles, Eugène Labiche, Mina Fethali Ahuntzade (1950), Puşkin, Gerhart Hauptmann, 1975 sonrası bunlara eklenen pek çok yazar vardır ki çoğu İngiltere ve Amerika'nın marjinal yazarıdır. (2001: 13)

Tercüme bürosunun tiyatro metni alanındaki çeviri faaliyetleri planlandığı şekilde yürütülemediği. Suat Karantay, "Türkiye'de Oyun Çevirisi Tarihine Kısa Bir Bakış" başlıklı makalesinde Tercüme Bürosu tarafından belirlenen çevirisi yapılacak oyun yazarları listesinin çok gerisinde kaldığını belirtir. Bu listede yer alan Sophokles, Euripides, Aristophanes, Lessing, Goethe, Çehov, Ibsen, Shakespeare, Stringberg, Molière, Racine gibi yazarların eserlerinin birçoğu bu dönemde dilimize kazandırılmamıştır. Bunda basılı oyun geleneğinin henüz ortaya çıkmamış olmasının da etkisi olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet döneminde tiyatro metni çevirilerinin ikinci plana atılması durumu devam eder, Karantay, tiyatro metni çevirisinde karşılaşılan sorunların temeline inilmesi gerektiğini söyleyerek, sürecin önemine değinir:

Önce, oyun çevirileri, sahnelendikten sonra arşivlenecek birer kullanmalık metin olarak görülmemelidir. Sahneleme sürecinde yönetmen ya da oyuncular tarafından nasılsa değiştirilir ya da düzeltilir varsayımıyla, özellikle

yayımlanacak olan bir oyun çevirisini ciddiye almamak sakıncalıdır. Bir oyun metninin çevirisinde, öbür yazın türlerinin çevirisinde dikkate alınan tüm ilkeler titizlikle uygulanmalı, aynı aşamalardan geçirilmelidir. (1989: 89)

Karantay'ın söyledikleri bize ülkemizde çok uzun süre okunmak için çevrilen tiyatro metni kavramının yerleşmediğini düşündürmektedir. Yukarıda özetlemeye çalıştığımız gibi tiyatro metni çevirileri Osmanlı Devleti'nin batılılaşma hareketleri ile önem kazanmış, çeviri eserler sahnelenmeye başlamış, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte tiyatro sanatına verilen önem de artmıştır. Çeviri eserler sahnelenmeye devam etmiştir. Sunuş şekli ve kurgusu bakımından dramatik olan batı tiyatrosu benimsenmiş, çeviri eserlerin etkisiyle yeni bir tiyatro geleneği ortaya çıkmıştır. Burada unutulmaması gereken devlet eliyle gerçekleşen batılılaşma hareketinin bir sonucu olarak tiyatro sanatının destekleniyor olmasıdır. Bu durum devlet dışı kumpanyalar, tiyatro grupları, yazarlar ve sanatçılar olmadığı anlamına gelmemektedir. Ancak hem merkez hem de çeper de hem tiyatro çevirisi, hem de okunmak amacıyla yapılan tiyatro çevirisi metni anlayışları çok uzun süre görmezden gelinmiştir. Tiyatro çevirilerine sürekli olarak sahneleme ve rejî sürecinde pek çok eyleyenin (yönetmen, oyuncu, dramaturg, vb.) katılımıyla etkileşimli olarak değişen bir kullanmalık metin gözüyle bakılmıştır.

1.2. Tiyatronun İletişimsel İşlevi

Sirkku Aaltonen (2000), tiyatro tarihinin tiyatro metinleri ile başlamadığını altını çizer, metinlerin oluşturulmasından önce sözlü bir doğaçlama tiyatro geleneğinin tiyatro geçmişi olan tüm kültürlerde kendisini gösterdiğini belirtir. Metin odaklı tiyatronun temelini oluşturan yazılı metin geleneği ise günümüze kadar gelebilmiş oyunlarla sınırlıdır. Bilinen ilk tiyatro metni çevirileri; Romalıların, Antik Yunan oyunların yaptıkları çevirilerdir. Bu metinlerin daha çok uyarlama özelliği taşıdıklarını söyleyebiliriz, bu bir dilden başka bir dile oyun metinlerinin aktarımı için gösterilen ilk çabadır.

Tiyatronun iletişimsel işlevi tarih boyunca ön planda olmuştur. Tiyatrodan toplumların eğitilmesi amacıyla da yararlanılmıştır. Tiyatro tarih boyunca edebiyatla iç içe bir

bütün olarak ele alınmıştır fakat resim, müzik gibi farklı sanat dalları ve iletişim araçları ile de iç içe olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Özdemir Nutku'ya göre tiyatronun edebiyatın bir parçası olduğu fikri yerine edebiyatın tiyatronun bir parçası olduğu fikri benimsenmelidir (1998).

Yazılı metin tiyatro oyunlarının da esas malzemesini oluşturur. Tiyatro metinleri de diğer metin türleri gibi sadece okunmak için yazılabilirler, edebi bir metin olarak ele alınabilirler. Sahneleme kavramının bir tiyatro oyunu bağlamında tanımlanabilmesi için bu oyun metninin “okunmak için” mi “oyunmak için” mi yazılmış olduğu konusuna açıklık getirilmelidir.

Tiyatro metinleri dil ve söz dışında unsurların da etkisini barındıran sahneleme metinleridir. Yazılı metnin sahneye konulması tiyatro oyununu ortaya çıkarır. Tiyatro metinleri genellikle sahnelenmeleri amacıyla yazıldığı için içerisinde sözel metni, görsel ve işitsel unsurları barındırırlar. Bu amaçtan yola çıkarak dramaturgi uygulaması ve oyun incelemesi için okunabildikleri gibi eleştiri kuramlarından yola çıkarak da okunabilirler.

Diyalog ve monologlardan oluşan tiyatro metinleri toplum ile iç içe olmalarından dolayı kültürel söylemi yansıtır. Kaynak metinde yer alan kültürel söylemlerin erek metinde de aynı etkiyi yaratması ve aynı anlamsal değeri taşıması amaçlanır. Tiyatro metninin çevirmeni, çeviri eylemi süresince kaynak metnin iletisini ve yaratmak istediği etkiyi erek metinde de oluşturmaya çalışır.

Özdemir Nutku'ya göre tiyatro metinleri çeviri vasıtasıyla farklı zamanlarda ve farklı mekanlarda tekrar kendilerini gerçekleştirirler. Tiyatro metinlerinin dinamik oluşunun temel sebebi aynı kültür içinde bile farklı zamanlarda, farklı mekanlarda yeniden üretilmeleridir (1998).

Tiyatroda amaç toplumsal iletişimdir, buradaki iletişim aynı kültürü paylaşan bir toplum içinde ya da farklı dil ve kültürlere sahip toplumlar arasında gerçekleşebilir. Tiyatro oyununun yazıldığı zaman ile çevirisinin yapıldığı ya da sahnelendiği zaman arasında geçen sürede gerçekleşen toplumsal değişimler gerçekleştirilecek çeviriyi ve

sahnelemeyi etkileyecektir. Dolayısıyla iletişimin gönderici ve alıcı bağlamında iletişimi de zamansal ve mekânsal değişim nedeniyle farklılaşacaktır.

Aaltonen (2007), erek kültürün çevirisi yapılacak olan oyun metinlerini genellikle aynı dilden ve kültürden tercih ettiğini gözlemlediğini söyler, az bilinen kültürlerin ya da marjinal olduğu düşünülen bir kültüre ait oyunlarının çevirisi pek fazla tercih edilmemektedir. Bu durum bizim kültürümüz açısından Tanzimat Dönemi'nde, Meşrutiyet Dönemi'nde ve Cumhuriyet Dönemi'nde dil seçimi açısından farklılıklar gösterse de genellikle Fransızca ve İngilizceden çeviriler yapıldığını söyleyebiliriz.

Çeviri eserin sahnelenmesi iki ayrı kültürün algılarını barındıran bir süreçtir. Tiyatro metinlerinin iletişimsel işlevi ve kültürlerarası aktarımı ile ilgili çalışmalar yapan Patrice Pavis, bu farklı algıları barındıran sürecin incelenmesinde oluşturduğu “kum saati” modelinden yola çıkılması gerektiğini belirtir. Bu kum saatinin üst küresinde kendisini tanımlamış ve kalıplaşmış kaynak kültür yer alır, alt kürede ise kaynak kültüre gereksinimi olan erek kültür yer alır. Kaynak kültürün erek kültüre ulaşması için kum saatinin dar boğazından geçmesi gerekir. Üst kürede yer alan taneciklerin alt küreye ulaşabilmesi için büyüklüklerinin uygun olması gerekir fakat bu geçiş sürecinin sonunda kum tanelerinin dizilişinde değişim yaşanacaktır. Bu dizilimi kaynak kültüre ait bir dizi filtre belirler. Kum saatinin çevrilmesi sonucu ortaya çıkan ürün üstteki üründen farklı bir yapıda olacaktır. Kum saatinin içinde yer alan taneciklerin kültürel öğeleri temsil ettikleri düşünülecek olursa, kaynak kültür içerisinde taşıdıkları anlamların kum saati çevrildiğinde yani erek kültüre aktarıldıklarında farklı anlamlar taşıyabileceklerini öngörebiliriz. Kum tanelerinin bu yeni dizilimlerindeki yerleri ve diğer taneciklerle aralarındaki etkileşim erek kültürde kazanacakları yeni anlamlarını belirler. İki kültür arasında bir denge kurulmuş olur. (1999)

Pavis, kaynak kültür ile hedef kültür arasındaki uzaklığı kestirmede ve kaynak kültür karşısında takınılacak tavır konusunda karar vermenin kültürün yorumlanmasında yol gösterici olduğunu belirtir (1999: 173). Kültür karşısında çevirmenin alacağı tavır çeviri sürecini yönlendirecektir. Kültürlerarası tiyatro metni çevirisi konusunda farklı yaklaşımlar söz konusudur. Kaynak kültürün olduğu gibi korunması yani erek kültüre herhangi bir uyarılma kaygısı gütmeyen, kaynak kültür anıştırmalarını olabildiğince

saklamaya karar verilebilir. Bu bakış açısı doğrultusunda ortaya çıkarılan ürünün hedef kültür tarafından anlaşılması ya da reddedilmesi ihtimali söz konusudur. Bir başka yaklaşımda ise kaynak metnin yabancı kabul edilen kısımlarının törpülenerek kültürel durumun standartlaştırılması ve kaynak kültürün hedef kültüre uyarlanması tercih edilebilir. Bu iki çözümden ilkinin yani kaynak kültürün korunmasını seçmekle erek seyirci kitlesiyle bağlar bir oranda koparılmış olur, aktarım sağlıklı olmayabilir. İkinci çözüm yani hedef kültüre bütünüyle uyarılma kararı doğrultusunda gerçekleştirilen çeviri sonucunda ortaya çıkarılan ürün kaynak metin ve kaynak kültürün küçümsendiği gibi bir izlenim yaratabilir.

Pavis, üçüncü bir çözüm yolundan bahseder; bu en sık tercih edildiği düşünülen bir orta yol arayışıdır, iki kültür arasında bir denge kurulması amaçlanır. İki kültürün birbiriyle iletişime geçmesi hedeflenir ve iletişimin toplumsal işlevi korunmuş olur (1999: 175).

1.2.1. Kültürler Arası Aktarım Olarak Tiyatro Çevirisi

Edmond Cary **Çeviri Nasıl Yapılmalı?** başlıklı kitabında, her metin türünün kendine özgü nitelikleri olduğuna ve metin sınıflandırmasının çeviri açısından önemine değinir, bir yazınsal türün çevirisinde kullanılacak yöntemler bu nitelikler ve sınıflandırmalar doğrultusunda belirlenir. Kaynak metnin türsel özelliklerini çeviri eylemi sırasında göz önünde bulundurmak gerekir. Kuramsal çeviri sorunlarını yöntemsel bir bakış açısıyla ele almış, farklı metin türleri için çeviri yöntemleri belirlenmiştir. Bu doğrultuda bir yazınsal türün çevirisi bu türe özgü çeviri yöntemleriyle yapılmalıdır. Vermeer, Reiss ve diğer önde gelen çeviribilimciler gibi Cary'ye göre de çevirisi yapılacak metnin ne için ve kimin için çevrildiği, olayın nerede ve ne zaman geçtiğinin metnin bağlamının saptanması açısından bilinmesi gerekir (1996).

Çevirmen, tiyatro metni çevirisinde, diğer yazın türlerinden daha farklı sorunlarla karşılaşır. Metnin bir edebiyat metni olarak mı çevrilmesi gerektiği yoksa sahneleme

ölçütleri doğrultusunda bir sahneleme metni olarak mı ele alınacağı sorusu sorulacaktır.

Berrin Aksoy (2002), tiyatro metni çevirileri söz konusu olduğunda çevirmenin iki tür metinle karşı karşıya kalacağını belirtir, birincisi dramatik dil ile yazılmış oyunun oynandığı metin, ikincisi ise içinde dil oyunlarını ve söz sanatlarını barındıran, tanımlayıcı ve anlatımsal sahne yönergeleridir. Her iki metnin de dili farklıdır. Çevirmenin bu iki dil arasında denge kurması beklenir (2002).

Tiyatro metnlerinin çevirisi sahnelenme amacıyla yapılabileceği gibi sadece okunma amacıyla da yapılabilir. Tiyatro sahnesi için yapılan çevirilerde görsel-işitsel öğeler, sahne düzeni, sahne yönergeleri vb. de göz önünde bulundurulur. Tiyatro çevirisi yazılı metinden sahneye aktarılan bir çeşit uyarlamadır. Çevirmen, tiyatro metninin kaynak kültürdeki işlevinin erek kültürde karşılanması doğrultusunda bir çeviri stratejisi belirlemelidir.

Çeviri ve uyarlama arasındaki ayrımın çevirmen tarafından farkına varılması ve sınırların belirlenmesi gerekmektedir. Uyarlama kaynak metni erek kültür için erek odaklı bir bakış açısıyla yorumlar ve değiştirir. Çeviri ise kaynak metnin sınırlandırmaları doğrultusunda gerçekleşir, erek kültür için kaynak metnin bir eşdeğerini oluşturmayı amaçlar. Kültürel söylemler ve göstergeler bağlamında ise erek kültür okuyucusu ve izleyicisi üzerinde, eserin kaynak kültürde yarattığı etkinin bir eşdeğerine ulaşmaya çalışılmalıdır. Tiyatro metninin sahnelenmesi amacıyla yapılan çevirisinde, çevirmen sadece anlamı göz önünde bulundurularak çeviriyi gerçekleştirirse, tiyatro metninin sahnelenmesi aşamasında kaynak metnin kaynak izleyici üzerinde bıraktığı etkilerin kaybolmasına sebep olabilir, ritim ve ahenk gibi anlam dışı öğeler de göz önünde bulundurulmalıdır (Cary,1996).

Bildiğimiz gibi, çeviri işlemi metin türüne ve metnin ait olduğu kültüre bağlı bir işlemdir, iki kültür ve iki düşünce arasındaki bağlam çeviriyi belirler. Vermeer yargılarımızın temelini tepkilerin oluşturduğunu söyler ve çevirinin “kaynak kültürdeki özel duruma ilişkin (en iyi durumda bunu gerçekten yerine getirecek) biçimde, bir kaynak metin yerine bir erek metin” koymak olduğunu belirtir (2012: 170).

Bu bakış açısına göre tiyatro metninin çevirisinde çevirmenin kendi öngörülerini doğrultusunda çeviri şekillenir. Bir tiyatro metninde iki karakter arasındaki iletişim özünde varsayımlara dayanır, oyunun karakterlerinden biri diğerine mutsuz olduğunu söylediğinde karşısındakinden bir yanıt (tepki) bekler ve gelecek olan tepki de varsayımlardan yola çıkılarak ortaya çıkmış bir tepkidir. Aynı şekilde bir uyarana verilecek olan tepkilerde sosyo-kültürel etmenlere, zamana ve hatta karakterin cinsiyetine göre değişkenlik gösterir, bu açıdan ele aldığımızda karakterler arasındaki iletişimin varsayımlara dayandığını söyleyebiliriz.

Aynı kültür içinde gerçekleşen iletişim sürecinde verilen tepkiler ve karşılıklar daha kolay yorumlanabilir olacaktır fakat kültürler arası bir geçiş söz konusu olduğunda bu süreç zorlaşacaktır. Vermeer (2012), kültürün zamana ve mekâna bağlı olması durumunun üstünde sıkça durur ve çevirinin kültüre duyarlı bir eylem olarak ele alınması gerektiğini belirtir. Vermeer'e göre bu değişkenlerin bilincinde olan çevirmenin kaynak metne tepkisi yapılacak olan çevirinin temelini oluşturur.

Tiyatro metni çevirisi çoğu zaman birbirinden tamamen farklı birer zaman ve mekânda konumlanmış iki kültürü bir araya getirir. Tiyatro metinleri kaynak kültürün ve toplumun yansımasıdır; çevirmen, eserin yazıldığı dönemin toplumsal özelliklerini göz önünde bulundurarak çevirisini gerçekleştirir. Sahnelemeye yönelik çeviri, sahneleme süreci ile aynı amacı taşır ve anlaşılabilir olmayı hedefler. Bu açıdan bakıldığında kaynak metne sadakatten (klasik anlamda) daha ziyade erek kültür tarafından ne derece anlaşılabilir olduğu, bu amaca yönelik hangi yöntemlerin kullanılacağı konuları gündeme gelir. Yerlileştirme veya yabancılaştırma yöntemleri, çevirmen tarafından eserin çözümlenmesi yukarıda belirttiğimiz doğrultuda gerçekleştirilirse sonuç verebilir.

Aaltonen (2000), tiyatro metninin üretildikleri toplumları ve kültürleri resmettiklerini belirtir, tiyatro metni belirli bir zaman diliminde, belirli bir toplumda, belirli bir kültürel çerçeve içerisinde üretilirler, çeviri yoluyla metinde yer alan anlamlar zamanın ve mekânın sınırlarını aşarlar. Çeviri yoluyla yeni bir dile aktarılan anlamlar yeni temsilcilerle karşılanırlar.

Aaltonen, çeviri oyunların birçok milli tiyatronun temelini oluşturduklarının, çevirisi yapılacak metinlerin seçimi konusunda erek toplumun kendi zevklerine yakın metinleri sahnede izlemek isteyeceği üzerinde durur, yayıncılar da tercihlerini bu şekilde yönlendireceklerdir, bu açıdan bakıldığında çeviri sürecini erek okuyucunun/seyircinin talebi doğrultusunda yönlendirildiğini söyleyebiliriz. Çeviri oyunlar aynı zamanda hükümetlerin katı politikalarından ve sansürden de bir oranda kaçış noktası olarak düşünülebilirler, oyun metninde yer alan karakterler, olay örgüsü ve mekân başka bir kültüre ait olduğu için hükümet yetkililerini ya da hükümet politikasını kastetmediği fikri hakimdir.

Çevirisi yapılması planlanan tiyatro metninin bir edebiyat metni olarak mı ele alınacağı yoksa sahneleme ölçütleri doğrultusunda bir sahneleme metni olarak mı değerlendirileceği soruları çeviri sürecinin eyleyenleri tarafından cevaplandırıldıktan sonra birbirinden farklı zaman ve mekanlarda konumlanmış iki kültür arasındaki aktarım, dramatik dil ile yazılmış olan oyun metni ile sahne yönergeleri arasında çeviri amacı doğrultusunda denge kurulmasıyla gerçekleştirilir.

1.2.2. Metin Kavramı ve Tiyatro Metni

Tiyatro metninin birçok eyleyeni içine alan çok katmanlı yapısı, kaynak metnin yazarı, çevirmen, dramaturg, yönetmen, oyuncu, tasarımcı, okuyucu ya da seyirciyi muhatap kılan çoklu bir okuma düzeneği bulunmaktadır. Bu durum sadece metnin içerdiği çoğul okuma katmanları ya da düzeyleriyle ilintili değildir, yukarıda kimliklerini sıraladığımız okurların metni okuma biçimleri ve yaklaşımları da tiyatro metnini harekete geçiren, Eco'nun dediği “tembel mekanizma” halinden kurtaran durumlardır. Her metin gibi tiyatro metni de okurun iş birliğini bekleyen tembel bir mekanizmadır. Profesyonel okurlar, onu sahnelenebilirlik kriterine göre okuyup yorumlarken, edebiyat eleştirmeni, edebiyat bilimci ve çeviribilimci okurlar kaynak metnin kaynak kültürdeki yeri, yazarın kimliği ve iletisi bağlamında bir okuma gerçekleştirilmeyi yeğler.

Bir metin aynı kültür içerisinde farkı zaman dilimlerinde farklı anlamlara gelebilir, aynı metin bir kültürden başka bir kültüre çeviri yoluyla taşındığı zaman yepyeni anlamlar kazanacağı ve kaynak kültürdeki anlamlarını kısmen yitirebileceği gerçeği metnin yorumlamaya açık yapısının bir göstergesidir. Metinler alımlandıkları mevcut bağlama göre yeniden anlamlandırılırlar.

Çeviri eylemi metnin sadece farklı kültürlere aktarımını sağlamak dışında farklı sosyo-kültürel seviyedeki bireyler arasında da etkileşim sağlar. Çevirmen metni kendi bakış açısından değerlendirecek, kendi görüşleri ve normlar doğrultusunda yaratacaktır. Tiyatro metni söz konusu olduğunda ise bu iletişim zincirine yönetmen, dramaturg, oyuncular ve sahneyi şekillendiren tasarımcılar dahil olur, her eyleyen kendi yorumunu sahneleme gereksinimleri doğrultusunda katacaktır.

Tiyatro metinleri kaleme alındıkları dönemin ve kaynak dilin dilsel özelliklerini aktarıldıkları dönemde ve erek dilde artık taşıyamayabilirler, özgün dönem ve dil mevcut bağlamda erek okuyucu ve seyirci için bir anlam ifade etmeyebilir, bu durumda dilin güncelleştirilmesi ihtiyacı ortaya çıkabilir. Tiyatro metinleri aktarıldıkları zamana uyum sağlamak durumundadırlar. Tiyatro metinlerinin aynı dil ve kültür için yeniden çevirisine ihtiyaç duyulmasının bir sebebi de budur. Diğer bir sebebi de toplumsal koşullarda ortaya çıkan değişimlerdir. Erek kültürün oluşturduğu toplumda değişiklik gösteren sosyal ve politik koşullar da çeviri metinlerin güncellenmesi gereksinimini ortaya çıkarmaktadır.

Tiyatro metninin tiyatro seyircisi dışındaki alıcılarını da – yönetmen, oyuncu, dramaturg, araştırmacılar ve akademisyenler – göz önünde bulunduran yayınevleri tarafından yayımlanan baskılarda çevirmenden beklenen bu metnin ileride sahnelenebileceği ve bir araştırmanın bütüncesini oluşturabileceğini gerçeğini göz önünde bulundurması gerektiğidir.

Susan Bassnett, “Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler” başlıklı makalesinde tiyatro metni çevirilerinde başvurulan stratejileri beş başlık altında sınıflandırmıştır.

1. Tiyatro metnini bir yazın yapıtı olarak ele almak: Tiyatro metni yayımlanmak amacıyla yazılan bir yazın yapıtı gibi ele alınır. Bassnett “özgün metne sadakat” düşüncesinin bu strateji doğrultusunda gerçekleştirilen çevirilerde üstü kapalı bir şekilde yer aldığı altını çizer. Çevirinin sahnelenmek için değil yayımlanmak için yapıldığı durumlarda bu strateji uygulanır.
2. Kaynak dilin ekinsel bağlamını çerçeve metin olarak kullanmak: Kaynak kültürün çerçeve metin konumuna yerleştirilmesi durumudur. Erek dilde gülünç bir çerçeve yaratmak amacıyla kaynak kültüre ait kalıplaşmış imgeler kullanılır. Bassnett, Dario Fo'nun **Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü** adlı oyununun İngiltere sahnemelerini örnek gösterir, İtalyan kültürüne ait bir dizi gülünç gösterge ile komedi öğeleri ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Bassnett bu stratejinin büyük ideolojik kaymalara sebep olabileceğini belirtir. **Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü** adlı oyununun İngiltere sahnemelerinde bu ideoloji kayması gözlemlenebilir; oyun kaynak kültürde polis ve otoritenin yozlaşmasını konu alan bir eleştiri iken erek kültür sahnesinde yabancıların gariplikleri üzerine bir güldürüye dönüşmüştür.
3. “Sahnelenebilirlik” özelliğini çevirmek: Bassnett, “sahnelenebilirlik” terimini “oldukça bulanık” olarak nitelendirir. Bu strateji doğrultusunda çevirmen erek dilde akıcı bir konuşma ritmi sağlamayı ve oyuncuların yabancılik çekmeden aktarabilecekleri bir metin üretmeyi amaçlar. Kaynak metinde karşılaşılan yöresel deyişler erek dilde yer alan yöresel deyişlerle karşılanır, erek dilde eşdeğer karşılıklar bulunması amaçlanır.
4. Kaynak dilde koşuk tiyatronun değişik seçeneklerle yaratılması.
Bu strateji doğrultusunda kaynak dilin koşuk biçimine ait geleneksel kalıplar ve uyaklar erek metne aktarılırken şablon değişikliğine gidilebilir ya da uyaksız bir aktarım gerçekleştirilebilir. Bassnett biçimi ön planda tutan bir çeviri stratejisinin sakıncaları olabileceğine değinir, kaynak metinde devinimlerin iletilmediği bulanık metinler ortaya çıkabilir.
5. Ortak çeviri: Kaynak dilde oluşturulan tiyatro metninin erek dile aktarılması sürecinde çevirmen ve diğer tiyatro eyleyenlerinden (yönetmen, dramaturg, oyuncu vb...) en az iki kişinin ortak çalışması ile ortaya çıkarılan metin için Bassnett “ortak çeviri” ifadesini kullanır. Bu ortak çalışmayı gerçekleştiren

kişilerden birinin ana dili kaynak dil, diğerinin ana dili ise erek dil olabilir, kaynak dil bilgisi kurallarına hakim olan biri eseri sahneleyecek yönetmen ve/ya oyuncularla çalışabilir. Sahnelenmesi planlanan metin ortak bir çabanın ürünüdür. Burada çevirmenin rolü tiyatro topluluğu tarafından geliştirilecek olan temel bir senaryo üretmektir. Bu stratejide Bassnett, "sahnelenebilir" özelliği taşıyan metinlerin varlığının göz ardı eder, "sahnelenebilirlik" düşüncesi yazılı metne sonradan eklenebilecek bir nitelik olmaktan çıkar ve çevirmenin sürece dahil olmasıyla ortak bir ürün ortaya çıkmasını sağlar.

Bassnett bu sınıflandırma doğrultusunda sahnelenmek için yazılmış olan bir oyun metninin ortak çeviri yöntemiyle çevrilmesi gerektiğini savunur.

Bu çalışma tiyatro metnini okunmak üzere yazılmış bir yazın yapıtı olarak ele alıp çevirilerini bu bağlamda değerlendirip betimleyeceğinden bundan sonraki bölümde tiyatro çevirisinde çok tartışılan kavramlar olan okunabilirlik ve sahnenebilirlik ölçütleri odak noktasına alınmaya çalışılacaktır.

1.2.3. Sahnenebilirlik/Okunabilirlik

Tiyatro metni çevirilerine yoğunlaşan Susan Bassnett'in tiyatro metinlerinin çevirileri ile ilgili görüşleri zaman içerisinde değişkenlik göstermiştir. 1980'de yayımlanan **Translation Studies** kitabında tiyatro metni çevirilerini düz yazı gibi ele alınmış ve göz ardı edilmiş bir alan olarak tanımlar. Tiyatro metinlerinin bir bütün haline gelebilmeleri için sahnelenmeleri gerektiğini söyler. Okunabilirlik ve sahnenebilirlik ayrımına değinir ve çevirmenin tiyatro metninin çevirisini tam bir edebi metin gibi mi yoksa sahneleme sürecinin karmaşıklığına göre mi yapması gerektiği sorusuna ihtiyaç duyulacağını belirtir. Bassnet, iki çeviri stratejisi önerir birincisi metnin sahnenebilirliği doğrultusunda bir çevirisini yapmak, ikincisi ise metnin amacına uygun bir çeviri gerçekleştirmek. Bu durumda amaç metnin sahnenebilir bölümlerinin ortaya çıkarılması olabilir. Tiyatro metnine sahnenecek bir ürün olarak

yaklaşmak sahneleme özelliklerinin çeviriye yansımalarına da sebep olacaktır. Suat Karantay, Bassnett’ın tiyatro metni çevirisine yıllar içerisinde değişen bakış açısını şu şekilde özetler:

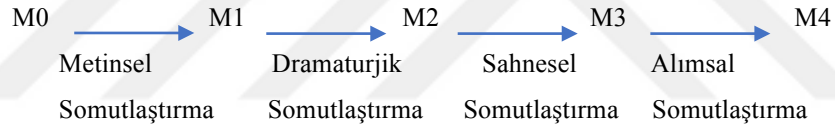
Tiyatro çevirisine yoğunlaşan çeviribilimci Susan Bassnett-McGuire’ın, yazılarında tiyatro çevirisinin temel sorununa giderek değişen bir yaklaşım içinde olduğu gözlenir. 1980’de yayımladığı *Translation Studies*’in <<Tiyatro Metinlerinin Çevirisi>> bölümünde yazar <<kabul edilebilir>> çeviri yanlısıdır; 1985 tarihli <<Labirentin İçinde: Tiyatro Metinlerinin Çevirisinde Stratejiler ve Yöntemler>> adlı yazısının sonunda tiyatro çevirisinde <<sadakat>>in ön plana çıkmasını, başka deyişle <<yeterli>> çeviriyi savunur: <<Bana kalırsa sahnelenebilirliği çeviri ölçütü olarak bir kenara bırakıp, metnin dilbilimsel yapılarına daha yakından eğilme zamanı geldi.. Çevirmenin üzerinde çalıştığı hammadde, yazılı metindir; bu nedenle varsayımsal sahneleme yerine çevirmen yazılı metinle işe koyulmalıdır. (102).>> Özellikle tiyatro yazarının yayımlanmak üzere toplu yapıtlarının çevrildiği durumlarda bu yaklaşım önem taşır (Karantay, 90)

Bassnet’ın bu kadar fazla fikir değiştirmesinin sahnelenebilirlik kavramının tiyatro metninde kilit rol oynamasından kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Sahne çevirisinin özgül sorunları ve metin-temsili ilişkisi üzerine çalışmalar yapan Patrice Pavis’ye göre ise tiyatro metni çevirisi “Başka bir dilden yardım alarak; sahne için çevirmek, ‘sahnenin dilleri’nden de yardım almaktır” (1999: 156). Pavis bunu söylerken sanki iki dil ve kültür çifti arasındaki aktarımdan değil de sahneye özgü diller ve kodlamalardan söz etmektedir. Bu sahneye özgü diller yaklaşımıyla, tiyatrodaki çeviri metin konusuna şöyle yaklaşır:

“Çevrilmiş metin hem kaynak metne ve kaynak kültüre hem de hedef metne ve hedef kültüre aittir: Dolayısıyla zorunlu olarak, çevirmenin ve çevrilmiş metnin bir aracılık işlevi vardır” (1999: 154). Bu durumu her türlü çeviri için “olağan” olarak nitelendirir ve bu olguya tiyatrodaki sözceleme durumlarının ilişkisinin de eklendiğini belirtir.

Tiyatro metni çevirisi metin geleneklerinin yanı sıra sahneleme gelenekleri boyutunda da ele alınır. Tiyatro metinlerinin esas amacının okunmasından ziyade sahneye koyulması ve seyirciye sunulması olduğu göz önünde bulundurmak gerektiği çok fazla vurgulanmıştır. Çeviri metin erek kültür seyircisi için sahnelendiği zaman somutlaştırılmış ve erek kültüre ait bir sözceleme durumuyla çevrelenmiş olur. Bu sürecin sonunda kaynak ve erek sözceleme durumları birbiriyle iç içe geçerler. Kaynak metin erek kültüre aktarılmış olur (1999: 154). Kaynak metni anlamlandırabilmek için erek dizgeye dil ve kültür bağlamında sorular yöneltilir. Pavis bu bağlamda çeviriyi “Kaynak metni yorumlamak için, kökeni ve kaynağıyla gösterdiği tüm farkı anlamak için, yabancı metni kendine –hedef dile ve kültüre- doğru çekmekten oluşan hermeneutik bir edim” olarak tanımlar (1999: 154). Çeviri metinde metnin geçirdiği değişimleri ve anlamın oluşum sürecini şu şekilde şemalandırır.



Kaynak Metin (M0), yazarın seçimlerinin ve dile getirişinin bir bileşkesi, gerçekliğin yorumlaması olarak tanımlanır. M1 somutlaştırma sürecinin başlangıcı olan metinsel somutlaştırmayı temsil eder, *Metinsel Somutlaştırmadan sonra Dramaturjik Somutlaştırma* gelir, bu süreci M3 (*Sahnesel Somutlaştırma*) ve M4 (*Alımsal Somutlaştırma*) izler, tüm bu süreçler bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlıdır. *Dramaturjik Somutlaştırma* evresinde çevirmenin bir dramaturg gibi çalışması gerekir.

Pavis bu süreçte çevirmenin izlediği yolu şöyle özetler: “Çevrilmesi gereken metnin sanallıkları ve olası yolları arasında seçimini yapar; metnin hangi sözceleme durumu içinde sözcelendiğini düşleyerek metni ‘yapıntısallaştırır’ ve ‘ideolojikleştirir’: Kim kiminle ve ne amaçla konuşmaktadır?” (1999: 156).

Çevirmen, eserin dramaturjik analizini gerçekleştirdikten sonra, öyküyü edimsel mantığa göre yeniden kurar. Alacağı kararlar doğrultusunda karakterler dizgesini,

uzam ve zamanı, yazarın ya da zamanın ideolojik bakış açısını yerinden kurgulayabilir. Tiyatro çevirisi bu doğrultuda ele alındığında dramaturjik bir etkinliğin ürünü olarak değerlendirilebilir. Dramaturjik somutlaştırma aşaması metni modelleştirir ve oluşturur. Dramaturjik somutlaştırmanın sonucunda kaynak kültür seyircisi için ortaya çıkarılan metin, erek kültür seyircisi için oluşturulan metinden (erek metin) daha okunabilir bir metin olabilir. Dramaturjik çeviri zorunlu olarak uyarlama ve yorum içerecektir. Çevirmen, erek kültür izleyicinin olay örgüsünü, karakterleri, dönemsel özellikleri anlayabileceği şekilde metnini birçok açıdan yeniden oluşturmayı tercih edebilir. Bu doğrultuda kesitler ve eklemeler yapılabilir.

M3 aşamasında çevirmen metni sahneyenlerle birlikte çalışabilir ya da bu imkana sahip değilse bu süreci gözünde canlandırabilir. Bu aşamayı “sahnesel sözceleme somutlaştırması” olarak tanımlanır. (1999: 156). M3 evresi, metnin M1 ve M2’de gerçekleştirilen çevirilerinin sahnesel sözcelemelerinin somutlaştırılmasıdır. M4 aşaması ise sürecin son aşaması olan alımsal somutlaştıma ya da alımsal sözceleme aşamasıdır. Seyircinin M3 aşamasında gerçekleştirilen sahnesel somutlaştırmayı alımlaması gerekir. Seyirci bu aşamada metni özümser. Bu çeviri aşamaları metni daraltır ya da genişletirler ve sürecin sonunda metnin olması gerektiği şeklini aldığı varsayılır.

Pavis sahne için çeviri ve çeviri aşamalarıyla ilgili “aynı anda ama birbirinin ayırımında olmadan, hem bir dramaturjik analiz (M1-M2), hem bir sahneleme (M3) hem de seyirci kitlesine sesleniş (M4) olduğunu söylemek abartı olmaz” ifadelerini kullanır (1999: 158-159).

Çeviri ve sahneleme ilişkisi tartışmalara sebep olmuş ve çevirinin sahneleme karşısındaki statüsü konusunda iki karşıt akım ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar doğrultusunda:

D. Sallenave’a göre ancak aynı dilin sözcükleri kullanılarak yorum yapılabilir, çeviri metni yorumlamak demek değildir. (Pavis 162) Çeviri bir metni başka bir dile ya da başka bir anlatım düzeyine aktarmaktır. (1982:20) Yorumlama çabası

metnin gizemini bozan bir çaba olarak nitelendirilir. Pavis bu bakış açısını J.M.Déprats'ın görüşleriyle özetler: “Çeviri açık kalmalı, oyuna izin vermeli, ama zorla bir tek oyun benimsetmemeli, bir tartım ona can vermeli, ama zorla tek bir tartım benimsetmemeli. Sahne için çeviri yapmak, metni, gösterilmesi umulan şeye, nasıl oynanacağına, ya da kimin oynayacağına göre bükme değildir; bir sahneyi öncelemek, kestirmek, ya da önermek değil, onu olanaklı kılmaktır” (Aktaran: Pavis, **Théâtre/ Public**, sayı 44, 1982: 48 ve 1985: 72)

Bu doğrultuda çevirmenden beklenen metnin gizini koruması ve geri planda kalmasıdır. Çevirmenin görevi tiyatro metninin sahnelenmesini olanaklı kılmaktır, söyleyen sesleri ve davranan bedenleri önceden görmektir, sahnelemeyi öncelemek, kestirmek ya da önermek değildir.

Sallemave ve Déprats yönetmenin de bir somutlaştırma üretme özgürlüğünün olması gerektiğinin üstünde dururlar. Sahnesel sözcüleme somutlaştırmasının (M3) yönetmene bırakılması gerektiği görüşünü paylaşırlar fakat bu bakış açısına göre Metinsel Somutlaştırma (M1) ve Dramaturjik Somutlaştırma (M2) evrelerinin tamamen yorumdan uzak ve tarafsız olması gerektiği görüşünün ne oranda gerçekleştirilebileceği bir tartışma konusudur (1999: 163):

- 1) Çeviri metnin sahnelenmesi durumuyla ilgili ortaya atılan bir diğer görüş ise çeviri eserin kendisini bir tür sahneleme olarak görür, eserin çevirisinin sahnelemeyi yönetmesi gerektiği görüşü benimsenir. Pavis bu bakış açısını şu şekilde özetler: “Bir metin, özgün ya da çevrilmiş olsun, her zaman için ayrı sahnelemelere elverişli olacak kadar açık kalır; ancak çeviri dolayısıyla yeniden yazılması, çevirmenin zorunlu olarak yaptığı ve her biri birer dramaturjik analiz ve birer sahneleme seçeneği olan birtakım seçimler – aynı anda da bir takım kısıtlamalar ve açılmalar- getirir.

Sahnelenebilirlik ve okunabilirlik ile ilgili tartışmalar sahnenebilirlik kavramının tiyatro metninde kilit rol oynamasından kaynaklanmaktadır Susan Bassnett sahnenebilirlik kavramının “muğlak” bir kavram olduğunu, varsayımsal sahneleme

sürecine odaklanmak yerine çevirmenin üzerinde çalıştığı hammadde olan yazılı metne odaklanması gerektiğinin üzerinde durur. Patrice Pavis ise Bassnett'dan farklı olarak çeviri sürecinin sahneleme süreci ile iç içe olması gerektiğini savunur.



İKİNCİ BÖLÜM

BETİMLEYİCİ ÇEVİRİ KURAMLARI

2.1. Betimleyici Çeviri Kuramları

Tezimin konusu olan metnin iki farklı çevirisini okunmak için yapılmış çeviriler kategorisinden sahnelenme bileşenini dikkate almadan karşılaştırmak ve değerlendirmek gerekmektedir. Bu amaçla kullanılacak kuramsal çerçeve doğal olarak betimleyici çeviri kuramlarının çerçevesinden gelişecektir. Bu nedenle önce kısaca betimleyici çeviri kuramlarının temelinde çekirdek kavram olarak yer alan norm kavramı ele alınacak daha sonra ise erek odaklı çeviri kuramlarının penceresinden erek metinler betimlenip karşılaştırılacaktır.

2.1.1. Çeviri Normları

Betimleyici kuram, kapalı ve katı bir bakış açısından ayrı olarak kaynak metin ve erek metin arasındaki ilişkiyi “norm” kavramı ekseninde tanımlamaya çalışır, erek metnin üretim sürecine ve süreç sonunda ortaya çıkan ürüne odaklanarak süreç öncesinde belirlenmiş olan normlar çerçevesinde süreç bağlamında sebep-sonuç ilişkisi kurar. Kapalı ve katı bakış açısından ayrı olarak, süreç sonunda ortaya çıkarılan ürünün, yani erek metnin, hangi sebeplerle son halini aldığı, erek metnin üretim sürecinin hangi etkenler tarafından yönlendirildiği betimlenmeye çalışılır.

Gideon Toury, çevirinin, normlar tarafından yönlendirilen hem iki farklı dilin geleneklerinin hem de iki farklı kültürün değerlerinin göz önünde bulundurulduğu bir etkinlik olduğunu belirtir (2012: 151). Çevirmenin toplumsal rolü, toplum tarafından belirlenir, süreç öncesinde çizilen normatif sınırlar çerçevesinde kaynak metne öznel yaklaşımı tarafından şekillendirildiği düşünülür.

Toury, çeviri normlarını merkeze alarak yaptığı çalışmalarda, çeviride sosyo-kültürel etkenlerin çevirmenler üzerindeki etkilerine ve bu etkiler sonucunda ortaya çıkan metinlerin normlar çerçevesinde betimlenmesine odaklanır. Kaynak ve erek yazın

dizgelerine ait metin geleneklerinin değişkenlik göstermesi, sosyo-kültürel etkenlerin etkisinde çeviri eylemini gerçekleştiren çevirmenin bilişsel donanımı ve çeviri eylemi arasındaki ilişki ve çevirmenin çeviri sürecinde izlediği metin aktarım stratejilerini belirleyen koşullar (metin türleri, çeviri ürünün erek kitlesi vb.) ortaya çıkacak olan çeviri ürünü şekillendirirler. Aynı metnin farklı çevirmenlerin elinden çıkan çevirileri, yukarıda sayılan koşulların yazın dizgeleri arasında gösterdiği farklılıklara veya çevirmenlerin kişisel özelliklerinde gözlemlenebilecek değişkenliğe bağlı olarak, çok farklı çeviri ürünleri temsil edebilir.

Toury, yazın dizgelerinin etki gücü bakımından, sosyo-kültürel normları, genel-mutlak kurallar ve kişiye özel davranışlar olarak geniş bir yelpazede ele alır. Toury tarafından betimleyici çeviri kuramının temeline yerleştirilen normlar da kendi aralarında yazın ve dil dizgeleri açısından güç ve etki farklılıkları gösterebilirler; yazın dizgelerinin bir kısmında normlar daha güçlü iken, yazın dizgelerinin başka bir kısmında daha zayıf etki alanlarına sahiptirler. Ancak bu türden bir derecelendirme eylemi ve etkiye dayalı bir kavramsallaştırma bile görecelidir. Bir dizi yazınsal metin ve çeviri ürünleri için (örneğin tiyatro metinleri ile uğraşan çevirmenler) bağlayıcı bir etki alanı oluşturan belirli bir norm başka bir dizide yer alan yazınsal metinler ve çeviri ürünleri için olasılık teşkil eden norm haline gelebilir ve yazın dizgelerinin devinimsel süreçlerinde normların çevirmenler ve yazınsal metinlerin aktarım koşulları üzerindeki etki alanları değişkenlik gösterebilirler (2012: 150).

Çeviri, hem dil dizgesi bağlamında hem de kültür ve okur değişkenleri ekseninde iki farklı norm dizisini kapsamında değerlendirilebilir. Toury, çevirinin değerlendirme ölçütü olarak ortaya koyduğu söz konusu iki norm dizisini aşağıdaki şekilde iki maddede ele alır (2012: 150):

1. (Çevirinin) belirli bir dilde bir metin olması, dolayısıyla o dilin ait olduğu kültürde ya da o kültürün bir kesiminde bir konumunun olması, bir boşluğu dolduruyor olması;
2. Çevrildiği dilde/kültürde, başka bir dilde daha önce üretilmiş olup, o dilin ait olduğu kültürde net bir konuma sahip olan bir metni temsil ediyor olması.

Yukarıda belirtildiği gibi, çevirinin bir boşluğu doldurması veya çevrildiği dilde bir temsiliyetinin olması üzerinden öncül normlar belirlenir, bu da normların sınırları çizme ve çevirmeni yönlendiren bir etken olarak düzenleyici gücünün göstergesidir. Söz konusu durum ekseninde, çevirmen hem kaynak hem de erek dil dizgelerine ait dilsel gelenekleri ve metin üretim koşullarını hem de kaynak ve erek kültür dizgelerine ait geçmişten günümüze kadar uzanan kültürel olgu ve değerleri göz önünde tutarak çeviri sürecinde çerçeve olarak kullanacağı öncül normları belirler, bu da normların çerçeve oluşturma ve çevirmenin çeviri kararlarına zemin oluşturan bir etken olarak düzenleyici gücünün göstergesidir.

Normların sınırları çizme, çevirmeni yönlendirme, çerçeve oluşturma ve çevirmen kararlarına temel teşkil etme özellikleri düşünüldüğünde, çevirmenin ya kaynak yazın dizgesinin temsilcisi olarak kaynak metnin ekseninde gerçeklik kazanan normlara ya da erek yazın dizgesinin temsilcisi olarak erek metin ekseninde gerçeklik kazanan normlara bağlı kaldığı akla gelecektir. Çevirmenin yazın dizgelerine ait normlara bağlı olarak yarattığı çeviri ürünün yeterliliğini ve kabul edilebilirliğini bu tutum belirler.

Toury kaynak dil, yazın ve kültür dizgeleri ekseninde tanımlanan ve kaynak dizgenin normlarının çeviri sürecini yönlendirmesi sonucu kaynak dizge normları tarafından şekillendirilen kaynak metnin bütün dizgeleriyle erek dilde yeniden oluşturulmasının amaçlandığı çeviri eyleminin sonunda ortaya çıkan çeviri ürününü yeterli çeviri; erek dil, yazın ve kültür dizgeleri ekseninde tanımlanan ve erek dizge normlarının çeviri sürecini yönlendirmesi ve erek dizge normları ekseninde gerçekleştirilen çeviri etkinliği sonucu ortaya çıkan çeviri ürünü ise kabul edilebilir olarak nitelendirir.

Yeterli çeviri kavramı kaynak metnin bütün dizgeleriyle erek dilde yeniden oluşturulmasıdır. Toury hiçbir çevirinin tam anlamıyla “yeterli” olamayacağını, çeviride kayıpların kaçınılmaz olduğunu belirtir. Yeterli çeviri olarak ön görülen metin varsayımsal bir metin olarak düşünülmelidir. Bu varsayımsal metinden üçüncü bir kontrol metni olarak yararlanılabilir; çeviri ürünün kaynak metin ile karşılaştırılması sürecinde bu varsayımsal metin göz önünde bulundurulabilir.

Toury, çeviri eylemi sonucu üretilen çeviri üründe gerçekleşen dilsel, yapısal, kavramsal, kültürel kaymalar ekseninde, yukarıda tanımlanan yeterlilik ölçütüne bağlı olarak gerçekleştirilen çeviri eyleminde de kaynak metinden kayma olabileceğini ve söz konusu çeviri üründe, erek dil, yazın, kültür dizgelerine ait normlar açısından yetersizlikler ortaya çıkabileceğini vurgular. Öte yandan yukarıda tanımlanan kabul edilebilirlik ölçütüne bağlı olarak gerçekleştirilen çeviri eyleminde, dil, kültür, yazın dizgelerinin değişkenlik gösteren özelliklerinden hareketle, kaynak metinden kaymaların olabileceği söylenebilir. Erek dil, yazın, kültür dizgeleri açısından tanımlanan ve çerçevesi çizilen normlara bağlılık arttıkça, kaynak dil, yazın, kültür dizgeleri açısından tanımlanan normlara bağlılık aynı oranda göz ardı edilebilir. Bahsedilen koşullar tarafından kurulan çeviri anlayışları/yöntemleri de normlar tarafından yönlendirilirler.

Toury, çevirmenin kaynak metni erek dile aktarırken aldığı çeviri kararlarının temelini oluşturan yeterlilik-kabul edilebilirlik odaklı dengenin şu şekilde kurulduğunu belirtir: “Gerçekleşmiş çeviri kararları (araştırmacı bunların sonuçlarıyla karşı karşıya kalır) öncül normun işaret ettiği yeterlilik-kabul edilebilirlik uçlarının o anki durum için oluşturulmuş bir bileşimi ya da bu iki uç arasında uzlaşma sağlayan kararlar olacaktır.” (2012: 153)

Kaynak ve erek dil, yazın, kültür dizgeleri ekseninde oluşturulan normların, çeviri eylemi veya etkinliği üzerinde etki alanına sahip olması yadsınamaz bir gerçektir. Etki alanı ne kadar olursa olsun, kaynak ve erek dil, yazın, kültür dizgelerinin sınırları dahilinde tanımlanan normların çevirmenin çeviri stratejileriyle yönlendirdiğini düşündüğü çeviri sürecinin her aşamasında etkili olduğu varsayılabilir.

2.1.2. Süreç Öncesi Çeviri Normları

Toury normları, süreç öncesi çeviri normları ve çeviri süreci normları olmak üzere iki ana grupta ele alır. Süreç öncesi çeviri normları birbiri ile etkileşim halinde olan iki

grupta değerlendirilebilir. Birincisi katı bir çeviri politikasının söz konusu olup olmadığı, söz konusu ise ne boyutta olduğu ikincisi ise çevirinin doğrudan ya da dolaylı yoldan yürütülüp yürütülmediğidir.

Çevirmenin çeviri eylemine girişmeden önceki arka plan bilgisi, kültürel durumu, eğitim geçmişi ve kaynak ve erek dil, yazın, kültür dizgelerinin o günkü durumları tarafından belirlenen süreç öncesi çeviri normları, ağırlıklı olarak çevirmenin çeviri kararları üzerinde bir tür iktidar kuran çeviri politikasıyla ilişkilendirilebilir. Toury'e göre, çevirmen kararları üzerinde normatif bağlamda bir etki alanı oluşturan çeviri politikası "belirli bir zamanda belirli bir kültüre/dile çeviri yoluyla ithal edilecek metin türlerinin seçimini, hatta tek tek metinlerin seçimini içerir." (2012: 153).

Çevrilmek üzere seçilen metnin hangi dönemde kim tarafından yazıldığı, metnin hangi dile neden çevrilmek üzere seçildiği, çevirmenin seçilen metni çeviri sürecinde karar alma mekanizmasını ağırlıklı olarak etkileyen çeviri politikası, süreç öncesi normlar ile ilişkilendirilen başlıca konulardır. Çeviri sürecinde çevirmenin doğrudan/dolaylı aktarım mekanizmalarına dayalı çeviri stratejileri izleyip izlememesi de süreç öncesi normların bir parçasıdır; çevirmenin çeviri eylemine başlamadan önce kaynak metinle ilişkili tutumu, doğrudan veya dolaylı aktarıma dayalı olan çeviri eylemine erek dil, yazın, kültür dizgesindeki paydaşlar tarafından gösterilen tepkiler vb. konular, süreç öncesi normları şekillendirir.

2.1.3. Çeviri Süreci Normları

Süreç öncesi normlardan hareketle tanımlanabilecek çeviri süreci normları ise, çeviri edimi sırasında alınan kararlara etki eden normlardır. Çeviri süreci normları, çeviri eylemi sırasında çevirmenin kaynak ve erek metinle kurduğu ilişkiyi yönlendiren, aktarım sürecini şekillendiren normlardır, çevirmenin çeviri eylemi sırasında aldığı kararlara dair izler taşırlar. Çeviri süreci normları kaynak metinde karşılaşılan dilsel malzemenin metin içinde hangi biçimlerde dağıtılacağını, metnin ne şekilde yaratılacağını, dilsel olarak nasıl aktarılacağını yönlendirirler

Süreç normları, kaynak ve erek metinler arasındaki ilişkiyi de belirlerler. Çevirmenin kaynak metinle arasındaki mesafeyi temsil eden hem kaynak hem de erek dil, yazın, kültür dizgelerine ait yeterlilik ve kabul edilebilirlik ölçütlerini kuran süreç öncesi çeviri normlarının çeviri ürün üzerindeki etkisi, aktarım sürecine dair izler taşıyan çeviri süreci normlarına göre daha belirleyicidir.

Toury'nin "Matriks" normları olarak tanımladığı söz konusu çeviri süreci normları, erek metnin matrisini de belirlerler. Matriks normları, çevirmenin çeviri sürecinde metnin düzenlenmesi ve biçimi konusunda aldığı kararları kapsar. Kaynak metnin bölümlendirilmesinin erek metne aynen aktarılması ya da aktarılmaması, kaynak metinde yer alan malzemenin ne kadarının aktarılacağı ve ne kadarının metin dışı bırakılacağı, sayfa sayısı gibi kararlar matriks normları ile ilişkilendirilirler. Çeviri süreci normları, kaynak metne ait dilsel malzemenin erek dilde erek metin bağlamında erek kültürün çizdiği çerçeve doğrultusunda nasıl şekilleneceğini, erek metnin hangi ölçüt ve koşullar ekseninde oluşturulacağını da yönlendirirler. Kaynak metne ait dilsel malzemenin erek metin bağlamında nasıl şekillendirileceği sorunsalı, çevirmenin sözcük, cümle, biçim ve söylem düzeyinde aldığı kararlar ve kaynak metne ait dilsel malzemenin niteliğiyle ilişkilidir. Kaynak metnin erek dile aktarım süreci, yukarıda bahsedilen matriks normları da kapsar, matriks normlar, metnin kaynak dilden erek dile aktarım sürecinde kaynak metne ait hangi yazınsal, estetik, kültürel unsurların değiştirilip değiştirilemeyeceğine de yön verirler. Yazıcı, matriks normları şu şekilde tanımlar;

kaynak metnin erek ekin yazılı geleneğine uygun olarak biçimsel özelliklerinin yer değiştirmesini sağlayan normlardır. Bu normlar, metnin dağılımı, metindeki ekleme ya da çıkarmalar kadar açıklama ve dipnotları da kapsamına alabilir. (2005: 135)

Kaynak metne ait dilsel malzemenin erek dilde erek metin bağlamında erek kültürün çizdiği çerçeve doğrultusunda nasıl şekilleneceğini belirleyen matriks normların da etki alanı değişkendir. Buna dayanarak, çevirmenin çeviri sürecinde çeviri kararı

olarak aldığı atlama, çıkarma, yer değişikliği, deyiş kaydırma gibi kararların kesin ifadelerle yargılanmasının mümkün olmadığı söylenebilir. Matriks normlarla kaynak veya erek dil, yazın, kültür dizgelerinin etkisinde şekillendirilen metinsel-dilsel normların karıştırılmaması gerekir. Söz konusu dil, yazın, kültür dizgelerinin etkisinde şekillendirilen metinsel-dilsel normlar kaynak dilde üretilmiş olan metne ait dilsel malzemenin yerini alacak erek dildeki dilsel malzemenin seçimini belirleyen koşullarla yakın bir ilişki içerisindedir.

Toury, çeviri sürecinde kaynak ve erek dil dizgeleri arasında aktarımı gerçekleştirilen metinlerin çeviri koşulları üzerinde önemli rol oynayan normların aktarım sürecinde oynadıkları rollerin de betimlenmesi sırasında yaşanan bu karışıklığı şu tanımla ortadan kaldırır:

Bu tür çeviri süreci normları, birtakım değişikliklerle beraber, kaynak metnin belirlediği (yeterli çeviri) ya da tamamıyla erek normlarının belirlediği normları içeren, ya da ikisinin arasında uzlaşılarak üretilen çevirilere uygun olarak bir model görevi gördükleri biçiminde betimlenebilir (2012: 155)

Toury, genel olarak norm kavramının tanımlanmasını güçleştiren en temel nedenin, normların kaynak ve erek dil, yazın, kültür özelliklerine bağlı olarak özgünlük taşımaları ve hem yazın dizgesinin içerisinde hem de farklı yazın dizgeleri arasında temel istikrarsızlıklar içermeleri olduğunu belirtir. Bu düşünceden hareketle, normların toplumun tüm fertleri açısından geçerlilik taşıma zorunluluğu olmadığı düşüncesine varılabilir. Belirli bir kaynak dil, yazın, kültür dizgesi açısından geçerli olan belirli normların başka dil, yazın, kültür dizgeleri açısından geçerliliği ise rastlantısaldır ya da söz konusu rastlantısallık dil, yazın, kültür dizgelerine içeriden veya dışarıdan müdahaleler sonucu ortaya çıkabilir. Bir normu geçerli veya uygulanabilir kılan içinde bulunduğu diz, yazın, kültür dizgesidir. Normları değerlendirirken, istikrarsız olmaları, değişken olmaları ve bu değişimin zaman içerisinde ve bazen de hızlı bir şekilde gerçekleşmiş olabileceği ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. (2012: 156)

Toury'ye göre, çeviri sürecin, eylemi, etkinliği bağlamında asıl incelenmesi gereken, normların kendisi değil, normların yönlendirmeleri doğrultusunda ortaya çıkan ürünlerdir. Toury, çeviri ürünlerin incelenebilirliğini, çeviri sürecinde alınan kararların ürünler üzerinden daha gözlemlenebilir olmasına bağlar. Normlar da erek dilde meydana getirilen çeviri ürünler aracılığıyla incelenebilir, etki alanları ortaya çıkarılabilir veya daha sade bir biçimde gözlemlenebilir. Toury kaynak dil, yazın, kültür dizgeleri açısından geçerlilik taşıyan normların erek dil, yazın, kültür dizgeleri bağlamında yeniden oluşturulması sürecinde iki kaynağa başvurulabileceğini belirtir. (2012: 158-159):

- 1 Metin-içi: Her tür normun yeniden oluşturulabilmesi için çevrilmiş metinlerin kendisinin yanında, birtakım süreç öncesi normlar için de çevirilerin analitik envanterleri (yani “sanal” metinler) kaynak oluşturur.
- 2 Metin-dışı: Yarı-kuramsal ya da eleştirel bildirimler. Bunlara örnek olarak kuralcı çeviri “kuramları”, çevirmenlerini editörlerin, yayıncıların ve çeviri etkinliğiyle uğraşan ya da bağlantılı olan başka insanların açıklamaları, tek tek çevirilerin ya da bir çevirmenin ya da çeviri ekolünün ürettikleri hakkında yapılan değerlendirmeler verilebilir.

Kaynak metin ve erek metin arasındaki ilişkiyi “norm” kavramı ekseninde tanımlamaya çalışan betimleyici kuram, çeviri süreci sonucunda ortaya çıkan ürün ve yönlendirici normlar arasında sebep sonuç ilişkisi kurar. Toury gözlemlenebilirliği bakımından çeviri ürüne odaklanması gerektiğinin üzerinde durmuştur, ortaya attığı norm kavramı ilerleyen bölümlerde bahsedeceğimiz Chesterman gibi başka kuramcılar tarafından tekrar ele alınış ve farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiştir.

2.2. Çeviri Normlarından Çeviri Stratejilerine

Yukarıda betimleyici çeviri kuramı açısından norm kavramının taşıdığı önemi ve ele alınış biçimini detaylı bir biçimde açıklamaya çalıştık. Tezimin konusu olan kaynak

metnin iki farklı metninin karşılaştırılması aşamasında çevirmen kararları kaynak metnin temel özelliği olan metin türü bağlamına özel bir önem verilerek incelenecektir. Bu arada kadın karakterlerin kırılğanlığının çevirmen kararları açısından erek dile nasıl yansıtıldığı konusuna özel bir önem verilecektir. Bu karşılaştırma aşamasında değer yargısı içeren bir yaklaşımdan ziyade betimleyici bir yaklaşım izlenecek ve iki farklı çeviri belli çeviri kararları açısından betimlenecektir. Bu betimlemede çevirmenlerin aldığı kararlar uyguladıkları çeviri stratejileri açısından değerlendirilecektir. Çeviri strateji kavramı içinse, Andrew Chesterman'ın **Memes of Translation** başlıklı kitabında geliştirdiği yaklaşıma başvurulacaktır.

Chesterman, çeviri normlarını ve kaynak kültüre ve kaynak yazın dizgesine ait metnin erek kültüre ve erek yazın dizgesine aktarılması ile ilgili çevirmenler tarafından bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kullanılmakta olan çeviri stratejilerini adı geçen kitabın ilgili bölümünde gruplandırmış ve bu stratejilere farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Chesterman adı geçen kitabının giriş bölümünde “mem” kavramını açıklar. “Mem”leri genlere benzetir, memlerin aktarımının genlerden farklı olarak genetik yollarla değil kültürel yollarla gerçekleştiğini fakat genler kadar kalıcı ve süreklilik gösteren bir yapıya sahip olduklarına değinir. Memler kültür tarafından taklit yoluyla (genellikle) aktarımı sağlanan öğelerdir. Chesterman, kültürü bir mem havuzuna benzetir, bu havuz içerisinde yer alan memler birbirleri üzerinde baskı kurarak farklı zaman dilimleri içerisinde etkinliklerini arttırabilirler ya da tam tersi şekilde dönemsel olarak etkinlikleri azalabilir. Memler değişime uğrayabilirler, baskınlıklarını kaybedebilirler ya da uzun vadede ortadan kalkabilirler fakat güçlü olan memlerin etkin olacakları gerçeği değişmezdir. Chesterman'a göre politik, kültürel ya da estetik sebeplerle baskın konuma gelen bir mem zaman içerisinde norm olarak kabul edilebilir. Chesterman Toury'nin süreç normları ve öncül normları tanımlamalarını farklı bir bakış açısıyla yorumlayarak ürün ve süreç normlarına odaklanan bir yöntem sunar. Chesterman norm kavramını Ullmann- Margalit'in tanımından (1977) yola çıkarak; belirli durumlarda ortaya çıkan sorunlara çözüm olarak işlev gösteren unsurlar şeklinde tanımlamıştır (2000: 63).

Çeviri normlarını ürün normları ve süreç normları olarak iki temel başlık altında ele alır. Erek alıcının beklentileri doğrultusunda oluşturulduğu düşünülen ürün normlarına beklenti normları adını verir.

2.2.1. Beklenti Normu

Beklenti normları erek alıcının bir çeviri üründen, ürünün nasıl olması gerektiğine dair beklentilerinin oluşturduğu normlardır. Hermans'ın belirttiği üzere beklenti normlarında kısmen erek kültürde baskın olan çeviri geleneği, kısmen de koşut metinlerin biçimi etkilidir, Hermans beklenti normlarına baskın çeviri geleneği ve koşut metinlerin etkisi dışında belirleyici etkisi olan unsurları şu şekilde açıklar;

...bunlar aynı zamanda kültürler arası ya da kültür içi ekonomik ya da ideolojik etkenlerden, güç ilişkilerinden de etkilenir. Okurlar, metin türü ya da söylem uzlaşmaları, biçim ve dil düzeyi, uygun dilbilgisellik derecesi, eş dizinli sözcükler, sözlüksel seçimler vb. konusunda çeşitli beklentilere sahip olabilirler. Dolayısıyla burada bir “doğruluk nosyonu” vardır ama bu bir metin için tek bir doğru çeviri olduğu anlamına gelmez daha çok öyle ya da böyle “uygun” ya da “kabul edilebilir” çeviriler üretilmesiyle ilgilidir. (Chesterman 2000'den akt. Parlak, 2008: 123)

Chesterman, Hermans'ın “doğru” çeviri tanımına değinir, bu tanıma göre; çevirmen çevirisini kendisinden beklenildiği şekilde çeviri geleneğine sadık kalarak gerçekleştirirse ortaya çıkan ürünün beğeni topladığını ve “doğru” çeviri şeklinde tanımlandığını belirtir. Buradaki doğru çeviri ifadesinin tek bir doğru olduğu fikrine bağlanmaması gerektiğini belirten Chesterman “doğruluk nosyonları”na (correctness notions) değinir, normların beklentilerinin pek çok farklı şekilde karşılanabileceğini belirtir. Bu sebeple bir çeviriyi “uygun” ya da “kabul edilebilir” bir ürün olarak değerlendirebiliriz. Parlak'a göre:

Beklenti normları çevirilerle ilgili değerlendirmelerde etkindir. Çünkü çeviriler toplumda metin türleriyle ilgili zaten var olan kabul edilmiş normlara göre çeşitli beklentilere uygun biçimde üretilmeye çalışılırlar, bu beklentiler doğrultusunda ya da belli alanlarda uzman sayılan “norm koyucu otoritelerin” belirlediği ölçütlere göre değerlendirilebilirler (2008: 123).

Beklenti normları zaman içerisinde değişime uğrayabilirler, yaygın ve kabul gören normlar ile otorite tarafından dikte edilen normlar arasında bir çatışma durumu söz konusu olabilir. Böylesi durumlar normların değişikliğe uğramasına sebep olurlar. Beklenti normlarının oluşmasında profesyonel çevirmenlerin etkisi yadsınamaz, çevirisini gerçekleştirdikleri metinlerin “koşut metin” olması şartı aranmaksızın erek okur ve çevirmenler tarafından ölçüt kabul edilirler.

2.2.2. Profesyonel Normlar

Chesterman profesyonel normları, çeviri sürecine yön veren süreç normları şeklinde ifade eder. Profesyonel normların belirleyicisi beklenti normlarıdır bu sebeple süreç normları beklenti normlarından sonra ikincil önem taşır. Chesterman profesyonel normları, norm otoriteleri ile ilişkilendirir, norm koyucu olarak kabul gören profesyonellerin çevirileri erek alıcının beklentisini şekillendirir ve bu ürünler ölçüt işlevi görür, bu beklentiler doğrultusunda da çeviri sürecini yönlendiren normlar ortaya çıkar. Chesterman bu normların kural koyucu olmadığını, çevirmenin ait olduğu kültür tarafından şekillendirilen ve kabul gören çeviri davranışları olduğunu belirtir.

Beklenti normunun bileşenlerini karakterize eden şeylerden biri de ilişki normudur. Metin türü, çeviri ediminin aracısının istekleri, kaynak metnin yazarının amacı ve erek metnin alıcısının beklenti ve ihtiyaçları doğrultusunda iki metin arasında dilsel bağlamda bir “eşdeğerlik” kurulması beklenir. Chesterman “eşdeğerlik” kavramını

uygun düzeyde bir benzerlik kurulması olarak tanımlar. Metin türü buradaki eşdeğerlik beklentilerini etkileyecek bir etmen olarak çevirmenin karşısına çıkar.

Tezimizin konusu olan çeviri metinleri karşılaştırırken değerlendirme aşamasında beklenti normu çerçevesinde tanımlayabileceğimiz değerlendirme ölçütü tam da bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Kaynak metinde yer alan ifadelerinin nasıl çevrildiğine ve bu çeviri kararlarında hangi çeviri stratejilerinin etkin olduğuna bakacağımızdan bu kavramların Chesterman’da nasıl ele alınıp geliştirildiği konusunu üzerinde uzun uzun durulmuştur.

2.3. Çeviri Stratejileri

Chesterman çeviri stratejilerini çeviri eylemi esnasında karşılaşılan sorunları çözmek için başvurulan yöntemler olarak tanımlar. Bu stratejiler açık uçludurlar, uyarlanabilirler, değiştirilebilirler ve dönüştürülebilirler (2000: 87). Sorun kavramı ise içinde bulunulan mevcut durumdan ulaşılması amaçlanan hedef duruma giden yolda karşılaşılan güçlükler olarak tanımlanır.

Chesterman çeviri stratejilerini sınıflandırmadan önce bu güçlükleri üçe ayırmıştır bunlar; hedefin net bir şekilde belirlenememesi, hedef duruma ulaşmak için yordamın bilinmemesi/belirlenememesi ya da yordama karar verilememesi şeklinde sınırlandırılmıştır. Uygulanacak stratejinin bu sınıflandırma doğrultusunda seçilerek karşılaşılan sorunun giderilebileceğini belirtmiştir.

Bu sorun sınıflandırmasında, hedeflenen erek metne ulaşılması sürecinde, hedefe ulaşma yolunun bilinmemesi sebebiyle ortaya çıkan yordam sorunlarını gidermek için paralel metinler, örnek çalışmalar, kütüphane veritabanları, internet gibi kaynaklara başvurulabilir. Chesterman bu stratejileri “Arama Stratejileri” olarak tanımlar. Hedeflenen erek metne ulaşılması sürecinde, yordama karar verilememesi durumunda “Metinsel Stratejiler”den yararlanılarak tercih sorunları ortadan kaldırılabilir. Metinsel stratejileri; Sözdizimsel Stratejiler, Anlamsal Stratejiler ve Pragmatik Stratejiler olarak sınıflandırır. Hedef metnin muğlaklığı yani ulaşılmak istenen hedefin

belirsizliği/belirlenememesi durumunda Chesterman “Yaratıcılık ve Mesafe Stratejileri”nden yararlanılabılceğini belirtir.

Metinsel Stratejiler çeviri eylemi sırasında çevirmenin kaynak metne olan mesafesini, erek metin ve kaynak metin arasındaki ilişkiyi belirlerler. Sözdizimsel stratejiler dilbilgisi kullanımı ile ilgili aktarım yöntemlerini ve çevirmen tercihlerini içerirler; Anlamsal stratejiler kaynak metinde yer alan sözcük ve tümcelerın anlamını etkileyen stratejilerdir; Pragmatik stratejiler ise çevirmenin çevirisi yapılacak olan kaynak metnin bir bütün olarak erek dizgeye aktarımının en doğru yolunun ne olduğu ile ilgili karar almasına yardımcı olan stratejilerdir, bu stratejiler içerisinde sözdizimsel ve anlamsal stratejileri de barındırırlar. Chesterman (2000), belirlediği ve sınıflandırdığı stratejilerin deneyimsel olduğunu bu sebeple açık uçlu, uyarlanabilen, değiştirilebilen ve dönüştürülebilen yöntemler olduğunun altını çizerek.

2.3.1. Sözdizimsel Stratejiler

Metnin biçimi üzerinde etki sahibi olan stratejilerdir, dilbilgisi kullanımı açısından yapılan değişiklikler ve tercihleri kapsarlar; cümlelerin sözdizimsel yapılarında çeviri eylemi sırasında gerçekleştirilen değişiklikler olarak düşünülebilirler, cümlenin biçiminde değişiklik meydana getirirler. Chesterman başlıca sözdizimsel stratejileri şu şekilde sıralar:

- Sözcüğü sözcüğüne çeviri (Literal Translation)
- Öyküntü (Loan, Calque)
- Yer Değiştirme (Transposition)
- Birim Kayması (Unit Shift)
- Söz Öbeği Yapısı Değiştirme (Phrase Structure Change)
- Yan Tümce Yapısı Değiştirme (Clause Structure Change)
- Tümce Yapısı Değiştirme (Sentence Structure Change)
- Bağdaşıklık Değiştirme (Cohesion Change)

- Düzey Değişimi (Level Shift)
- Şema Değişimi (Scheme Change)

Sözcüğü sözcüğüne çeviri (Literal Translation)

Kaynak metne olabildiğince yakın bir erek metin oluşturulması amaçlanır, dilbilgisi kuralları açısından erek dizgeye bağlılık söz konusudur. Kaynak dile biçimsel açıdan olabildiğince yakın ve dilbilgisel açıdan erek dile uygun bir çeviri elde edilmesi amaçlanır. Newmark, Vinay, Darbelnet gibi kuramcılar tarafından işlevselliği ve gerekliliği tartışma konusu olmuş bir yöntemdir. (Chesterman, 2000: 94)

Öyküntü (Loan, Calque)

Kaynak dile ait sözcük birimlerinin öyküntü yoluyla çevrilmesi yani kaynak sözdiziminin sözcüğü sözcüğüne aynı sırayla aktarılmasıdır. Newmark öyküntü stratejisinin uluslararası kurumların adlarının erek dile aktarımında sıklıkla kullanılan bir yöntem olduğunu belirtir. (Chesterman, 2000: 94)

Yer Değiştirme (Transposition)

Bir sözcük türünün başka bir sözcük türüyle yer değiştirmesi durumudur, (örneğin; isim yerine fiil, fiil yerine sıfat, sıfat yerine zarf). Bu dönüşüm sıklıkla yapısal değişikliğe de sebep olur, bunu sözcük türünün değiştirilmesi durumundan ayrı tutmak yararlı olacaktır.

Birim Kayması (Unit Shift)

Metin birimleri (ses, kelime, söz öbeği, yan tümce, tümce, paragraf vb.) arasında ortaya çıkan kaymalardır. Özgün metindeki her hangi bir birimin erek metinde farklı bir birim olarak verilmesi durumudur.

Chesterman bu durumun sıklıkla ortaya çıktığını belirtir. Kaynak dile ait bir birimin erek dilde farklı bir birimde karşılık bulması durumunun sıklıkla ortaya çıkmasının sebebi kaynak dil ve erek dil arasındaki yapısal uyumsuzluklardır, örneğin; kaynak dilde bir yan tümce halinde bulunan metin biriminin erek dildeki karşılığının ancak bir tümce ile sağlanabiliyor olması durumu.

Sözcük Öbeği Yapısı Değiştirme (Phrase Structure Change)

Sözcük öbeği yapısında (sayılabilirlik, teklik çoğulluk, kişi, fiil kipi vb.) gerçekleşen değişikliklerdir. Söz öbeğinin tekliği, çoğulluğu, sayılabilirliği, fiil olan söz öbeklerinin kişi, kip ve modunda yapılan değişikliklerdir. Sözcük öbeği dışında kalan yapılar etkilenmeyebilir.

Yan Tümce Yapısı Değiştirme (Clause Structure Change)

Yan tümcenin yapısında, yan tümceyi oluşturan parçalarda meydana gelen değişimlerdir; etken tümcenin edilgen cümleye dönüştürülmesi, geçişli cümlelerin

geçişsiz cümle olarak aktarılması, kaynak metinde tamamlanmış olan (“.”(nokta) İle sonlandırılan) cümlenin erek metinde “...” (üç nokta) ile bitirilmesi gibi.

Tümce Yapısı Değişirme (Sentence Structure Change)

Tümce bütünü etkileyen stratejiler/değişikliklerdir, örneğin; ana tümcenin yan tümce konumuna gelmesi, yan tümcelerin kendi aralarındaki değişiklikler vb.

Bağdaşıklık Değişirme (Cohesion Change)

Metin içi gönderge, eksiltme, telafi, adillaştırma, yineleme, bağlaç kullanımlarını vb. gibi bağdaşıklık ile bağıntılı etki gösteren stratejilerdir. Kaynak metin ve erek metin arasındaki bağlaç kullanımı gelenekleri doğrultusunda yapılan seçimler/değişiklikler bu strateji bağlamında değerlendirilebilir.

Düzy Kayması (Level Shift)

Fonoloji, morfoloji, sözdizim, sözcük düzeyinde; bir anlam kipinden diğerine kayma gerçekleşmesi durumudur. Düzy kaymasında belirleyici olan kaynak ve erek dilin dil düzeyindeki özellikleridir; dilin sondan eklemeli bir dil olması, kaynak ve erek dil için tonlamanın ne derece önemli olduğu, kaynak ve erek dilin sözdizimleri ve sözdizimsel farklılıkları vb.

Şema Değişimi (Scheme Change)

Çevirmenin, koşutluk, tekrar, ses tekrarı, kafiye, ritim gibi söz sanatı şemalarının aktarımında başvurduğu stratejilerdir. Chesterman bu aktarım sürecinde çevirmenin üç farklı yoldan birini tercih edebileceğini belirtir;

- a) kaynak metne ait şemayı erek metne birebir aktarmayı amaçlayarak mümkün olduğunca değişiklikten kaçınmak, özgün metindeki şemanın çeviri işlemi için gerekli olduğu ve korunabileceği durumlarda tercih edilir.
- b) kaynak metne ait şema ile benzer işlev gösterecek ya da erek metnin oluşturulma amacına daha uygun olacağı düşünülen bir şema belirlemek ve kaynak metnin şemasını bu şema ile değiştirmek.
- c) kaynak metnin şemasını çeviri sürecinde dikkate almayıp çıkarmak, erek metinde yeni bir şema kullanarak aktarımı gerçekleştirmek. (2000: 100-101)

2.3.2. Anlamsal Stratejiler

Anlamsal stratejiler tümcenin ya da sözcüğün anlamını etkilerler. Chesterman, Anlamsal Stratejileri de Metinsel Stratejiler içerisinde ele alır, sınıflandırmasında sözcüksel anlama odaklanacağını belirtir. Anlamsal stratejilerin yön verdiği sonuçlar en basit haliyle sözcüğün kaynak metindeki anlamının değişmesi durumudur, örneğin; sözcüğün yeni bir anlam kazanması ya da kaynak metindeki anlamının daraltılması/genişletilmesi. Chesterman başlıca anlamsal stratejileri şu şekilde sıralar;

- Eş anlamlılık (Synonymy)
- Zıt anlamlılık (Antonymy)
- Alt anlamlılık (Hyponomy)
- Zıtlık (Converses)
- Anlamsal Somutlaştırma (Abstraction change)

- Yeniden Dağılım (Distribution change)
- Vurgu değişimi (Emphasis change)
- Açıklama (Paraphrase)
- Mecaz değişimi (Trope change)
- Diğer anlamsal değişimler (Other semantic changes)

Eş anlamlılık (Synonymy)

Kaynak metinde karşılaşılan kelimenin erek dile aktarımında akla gelen ilk karşılığı yerine eş anlamlısının ya da yakın anlamlı bir kelime seğilmesi durumudur, genellikle tekrardan kaçınmak için tercih edilebilir. evirmenin bu seçimi yapmasının farklı sebepleri olabilir; örneğin tekrardan kaçınmak gibi.

Zıt anlamlılık (Antonymy)

Kaynak metinde karşılaşılan kelimenin erek dile aktarımında, erek dildeki zıt anlamlı karşılığının olumsuzlanması ile elde edilen kelimenin çevirmen tarafından tercih edilmesidir.

Alt anlamlılık (Hyponymy)

Kaynak metinde karşılaşılan kelimenin erek dile çevirisi yapılırken birebir karşılığı yerine alt anlamlı ya da st anlamlı bir karşılığının tercih edilmesidir.

Zıtlık (Converses)

Zıtlıklar (Converses) genellikle sözlü yapılardır ve kaynak dilin ve erek dilin aynı durumu zıt bakış açılarıyla anlatmasıdır. Genellikle fiil çiftlerinde karşımıza çıkar, örneğin; unutmak ve hatırlamak.

Anlamsal Somutlaştırma (Abstraction change)

Soyut ve somut ifadeler arasında yapılan geçişlerdir. Farklı soyutluk derecesine sahip öğelerin soyuttan somuta ya da somuttan soyuta yaklaştırılması durumudur. Çevirmenin soyut bir ifadeyi daha somut şekilde ifade etmek istemesi, örneğin bu doğrultuda bir açıklama eklemeye karar vermesi buna örnek gösterilebilir.

Dağılım değişimi (Distribution change)

Aynı anlamsal öğelerin kaynak metin ve erek metindeki dağılımda gerçekleşen değişimdir; kaynak metinde daha fazla anlamsal birimle ifade edilen öğeler, erek metine aktarılırken bu öğelerin dağılımda azalma ya da artış olabilir.

Vurgu değişimi (Emphasis change)

Kaynak metnin erek metne aktarımı sürecinde, çevirmenin metnin konusu ile ilgili vurgulanmak istenen noktaya ekleme yapması, sadeleştirme yapması ya da değişikliğe gitmesi durumudur.

Açıklama (Paraphrase)

Çevirmenin kaynak metinde karşılaştığı öğeleri erek metne aktarırken kaynak metinde birebir bulunmayan ifadelere yer vermesidir, erek metinde aynı öğelerin daha serbestçe oluşturulması durumudur. Açıklama stratejisini sonunda serbest bir çeviri elde edilir.

Mecaz değişimi (Tropes change)

Kaynak metinde yer alan mecazların (örneğin; söz sanatları) erek metne aktarılmasında başvurulan stratejilerdir. Çevirmen karşılaşılabilecek mecaz ifadeyi birebir korumaya çalışabilir, erek metinde yer alan anlam ve/veya yapı açısından en yakın ifade ile değiştirebilir ya da mecaz ifadeyi yok sayabilir.

Diğer anlamsal değişimler ise yukarıda söz edilen anlamsal stratejilerin kapsamına girmeyen diğer stratejilerdir.

2.3.3. Pragmatik Stratejiler

Pragmatik stratejiler temel olarak erek metinde yer alacak bilgilerin kaynak metinden seçimiyle ilgilidir. Çevirisi yapılacak olan kaynak metnin çevirmen tarafından bir bütün olarak ele alınması ve erek dizgeye bir bütün olarak aktarımının en doğru yolunun belirlenmesi ile ilgilidir. Bu seçim sürecinde çevirmen, çeviri öncesi kararları ve alıcı kitlenin bilgi düzeyi doğrultusunda hareket eder. Pragmatik stratejiler içerisinde sözdizimsel ve anlamsal stratejileri de barındırırlar.

Chesterman belirlediği stratejilerin karşılaştırmasını şu şekilde yapar; sözdizimsel stratejiler metnin biçimi üzerinde etki sahibi olan stratejilerdir, dilbilgisi kullanımı

açısından yapılan değişiklikler ve tercihleri kapsarlar; anlamsal stratejiler ise en basit haliyle kaynak metinde karşılaşılan sözcüğün anlamının değişmesi durumudur yani anlam üzerinde etkili olurlar, anlamı değiştirebilirler. Pragmatik stratejiler ise kaynak metinde verilmek istenen mesajın kendisini etkilerler, erek metinde kaynak metinden farklı bir ürün ortaya çıkmasına sebep olabilirler, etki alanlarının daha geniş olduğunu söyleyebiliriz. Chesterman başlıca pragmatik stratejileri şu şekilde sıralar:

- Kültürel eleme (Cultural filtering)
- Belirtiklik değişimi (Explicitness change)
- Bilgi Değişimi (Information change)
- Kişilerarası Değişim (Interpersonal change)
- Edimsöz değişimi (Illocutionary change)
- Bağdaşıklık Değişimi (Coherence change)
- Kısmi Çeviri (Partial translation)
- Görünürlük değişimi (Visibility change)
- Düzelterek aktarım/ Transediting (Transediting)
- Diğer Pragmatik Stratejiler (Other pragmatic changes)

Kültürel eleme (Cultural filtering)

Chesterman'a göre kültürel eleme kavramı; kaynak metindeki kaynak kültüre özgü öğelerin, yerlileştirme (naturalization), yerelleştirme (domestication), uyarlama (adaptation) stratejileriyle erek kültür normlarına uygun hale getirilmesidir. Kaynak metindeki kültür-bağımlı öğelerin erek kültürde eşdeğer bir karşılığının bulunmaması durumunda erek dil ve kültür normlarına uygun hale getirilmesidir.

Kültürel eleme eylemi kaynak kültüre özgü öğelerin uyarlanması koşulu taşımaz, çevirmen kaynak metinde karşılaştığı kültürel öğeleri doğrudan aktararak ya da birebir

çevirisini gerçekleştirerek yabancılaştırma stratejisiyle kaynak kültür ile erek kültür arasındaki mesafeyi korumayı tercih edebilir.

Belirtiklik değişimi (Explicitness change)

Erek metnin hedef kitlesinin bilgi seviyesine göre (bu tiyatro metni çevirileri için aynı zamanda seyirci kitlesi olarak düşünülebilir), kaynak metinde karşılaşılan bilgilerin aktarımında çevirmen tarafından belirtiklik ve örtüklük dengesinin değiştirilmesi durumudur. Bu değişim daha açıklayıcı ya da daha kapalı yönde gerçekleştirilebilir.

Kaynak metinde açık bir şekilde bulunmayan ancak anlamsal olarak çıkarılabilecek bilgilerin çeviriye eklenmesi yani açıklayıcı yönde bir çeviri yapılmasıyla elde edilen çeviriye *belirtik çeviri* denir. Örtük çeviride ise kaynak metindeki kimi bilgiler erek alıcı tarafından anlaşılacağı düşünülerek erek metne eklenmezler.

Bilgi Değişimi (Information change)

Erek metnin alıcısı açısından yeni olduğu düşünülen, metnin alımlanması sürecinde yararlı olacağı varsayılan kaynak metinde yer almayan bilginin çevirmen tarafından erek metne eklenmesi ya da gereksiz olduğu düşünülen bilginin aktarımının gerçekleştirilmemesi durumudur.

Kişilerarası Değişim (Interpersonal change)

Erek metnin tümünü etkileyen üslupla alakalıdır. Metnin resmiyet seviyesini etkileyen değişimlerdir; hitap biçimleri, aktarımın duygusallık derecesi, teknik terimleri

aktarımında yapılan tercihler vb. Metnin yazarı ve okuyucusu/seyircisi arasındaki ilişkide değişime sebep olabilen çevirmen tercihleridir.

Edimsöz değişimi (Illocutionary change)

Diğer stratejilerle bağlantılı olarak söyleme ilişkin değişikliklerdir; fiilin farklı bir zamana göre çekimlenmesi, dolaylı anlatım ve dolaysız anlatım arasındaki geçişler edimsöz değişimine sebep olabilecek örneklerdir.

Bağdaşıklık Değişimi (Coherence change)

Sözdizimsel stratejiler içerisinde ele aldığımız bağdaşıklık değişimi stratejileri ile ilintilidir. Metindeki bilgilerin mantıksal sıralaması ile ilgilidir, metnin bütününe düşünsel düzeyde etki eder.

Kısmi Çeviri (Partial translation)

Tüm kısmi çeviri türlerini (özet çeviri, çeviriyazı (transkripsiyon), seslerin çevirisi vb.) içine alır.

Görünürlük değişimi (Visibility change)

Yazarın ve çevirmenin görünürlüğü ile ilgili değişimlerdir, birini diğerine nazaran daha görünür kılacak ya da daha az görünür kılacak her türlü öğeyi içine alır. Örneğin;

çevirmen notları, çevirmen tarafından erek metne eklenen dipnotlar ve açıklamalar çevirmenin görünürlüğünü artırır ve okuyucuya metnin bir çevirmen aracılığıyla kendisine ulaştığını hatırlatır.

Düzelterek aktarım/ Transediting (Transediting)

Çevirmenin kaynak metnin yetersiz ve hatalı olması durumlarında metni erek dile düzelterek ve gerekli durumlarda düzenleyerek aktarması durumudur. Bu terim, Stetting (1989) tarafından çevirmenlerin fazlasıyla bozuk yazılmış olan kaynak metni düzelterek aktarmaları gereken durumlar için önerilmiştir. Yeniden düzenleme ve yeniden yazma eylemlerini içerir.

Diğer Pragmatik Stratejiler ise yukarıda bahsettiğimiz pragmatik stratejilerin kapsamına girmeyen stratejilerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TENNESEE WILLIAMS VE THE GLASS MENAGERIE

Savaş sonrası dönemin önemli yazarlarından biri olan Tennessee Williams⁴, (asıl adı Thomas Lanier Williams) 1911 yılında Columbus, Mississippi’de dünyaya geldi. Tennessee Williams üç çocuklu bir ailenin ikinci çocuğuydu, ailenin diğer iki çocuğu; erkek kardeşi Dakin Williams ve kendisinden üç yaş büyük olan zihinsel engelli ablası Rose Williams’dı. Babası Cornelius Williams alkol problemleri olan bir seyyar satıcıydı, annesi Edwina Williams; Mississippili bir din adamının kızıydı, annesi dönemin kadınlarında sıklıkla görülen histeri krizlerine meyilliydi. Tennessee Williams’ın tüm bu sorunları gözlemleme imkânı bulduğu Williams ailesinin yazarın kaleme aldığı birçok oyununa ilham kaynağı olduğu düşünülür.

Williams ailesi Cornelius Williams’ın alkol sorunu ve artık gözden düşmekte olan seyyar satıcılık mesleği sebebiyle pek çok şehir değiştirerek yaşamlarını sürdürmeye çalıştılar, bu süreç kırılgan ve çekingen bir yapısı olduğu bilinen Tennessee Williams’ın akran zorbalığı, ailevi sorunlar gibi sebeplerle eğitim hayatına ara vermesine sebep oldu. Bu yıllarda-**The Glass Menagerie** oyunundaki Laura karakterine ilham verdiği düşünülen- kız kardeşi Rose ile yakın bir ilişkisi vardı. Rose Williams’a şizofreni teşhisi konulmuş, ailenin izniyle ağır bir beyin ameliyatı (prefrontal lobotomi) geçirmiş ve sonuçları aile için hayal kırıklığı olmuştu, Rose yaşamının geri kalanını zihinsel engelli bir birey olarak akıl hastanelerinde sürdürmek zorunda kaldı. Bu olay Tennessee Williams’ın tüm hayatını etkiledi ve ailesini bu operasyona izin verdikleri için asla affetmedi.

Tennessee Williams sağlık sorunları ve ailevi problemler sebebiyle yarıda bıraktığı eğitim hayatına Missouri Üniversitesinde devam etti, bu dönemde ilk tiyatro oyunlarını yazmaya başladı fakat babası akademik başarısızlığını sebep göstererek Williams’ı okulu bırakmaya ve kendisinin o dönem çalışmakta olduğu bir ayakkabı

⁴ Bkz. Gilbert, Chelsea Nicole, "Unkindness of Strangers: Exploring Success and Isolation in the Dramatic Works of Tennessee Williams" 2017, Williams, Tennessee: "The Catastrophe of Success." **New Selected Essays: Where I Live**, edited by John S. Bak, New Directions, 2009, pp. 32-36.

firmasında işe başlamaya zorladı. (Tennessee Williams'ın o dönem hissettikleri **The Glass Menagerie** oyunundaki Tom karakterinin anlattıkları ile paralellik taşır.) Üç yıllık bu sürecin ardından eğitim hayatına Washington Üniversitesinde devam etti, bu dönemde oyunları bir tiyatro topluluğu tarafından ilgi görmeye başladı fakat kişisel ve ailevi problemler sebebiyle Williams Washington Üniversitesindeki kaydını sildirerek eğitimine Iowa Üniversitesinde devam etmek durumunda kaldı. 1938 yılında Iowa Üniversitesinden mezun oldu.

1930'lu yıllarda profesyonel anlamda yazarlık denemelerine başlayan Williams'ın seyirci karşısına çıkan ilk oyunu; 1917 yılında yazdığı ve 1935 yılında Glenviewve'de ve Memphis'te sahnelenen **Cairo, Shanghai, Bombay!**'di. Iowa Üniversitesinden mezun olduktan sonra bohem bir yaşam tarzı sürdüren Williams İkinci Dünya Savaşının ilk yıllarında Hollywood için senaryo yazarlığı yaptı.

Tennessee Williams, 1941 yılında, Laura karakterine daha fazla odaklanan "Portrait of a Girl in Glass" isimli kısa öyküsünden esinlenerek oluşturacağı **The Glass Menagerie** oyunu üzerinde çalışmaya başladı. 1944 yılının aralık ayında, **The Glass Menagerie** Chicago'da tanınmış bazı tiyatro figürlerinin de katılımıyla sahnelendi. Bu otobiyografik oyunla Williams 1945 yılının mart ayında New York Eleştirmenleri Birliği ödülüne layık görüldü.

The Glass Menagerie Tennessee Williams'a şöhret, servet ve saygınlık kazandırdı ve başarılı bir kariyerin başlangıcı oldu. 1947 yılında **The Glass Menagerie** tekrar New York Eleştirmenleri Birliği ödülünü kazandı ve 1947 yılında ilk kez sahnelenen **A Street Car Named Desire** oyunu Pulitzer Ödülüne layık görüldü. 1955 yılında **Cat on a Hot Tin Roof** oyunu Williams'a tekrar bu iki ödülü kazandırdı.

Bu başarılı yazarlık kariyerinin Williams'a kişisel tatmin ve mutluluk getirmediği bilinmektedir. Williams, "The Catastrophe of Success" isimli makalesinde kazandığı şöhret, servet ve saygınlığın olumsuz getirilerinden bahseder. Alkolizm, depresyon, yalnızlık, amaçsızlık hissi ve iletişimin imkansızlığına olan inancı Williams'ın hayatı boyunca peşini bırakmayan duygular oldu. Homoseksüel olması sebebiyle toplumsal anlamda hayal kırıklıkları yaşayan Williams, 1961 yılında hayat arkadaşını kaybettikten altı yıl sonra St. Louis'de bir psikiyatri hastanesinde tedavi gördü fakat

yazmayı bırakmadı. Hayatı boyunca yirmi beş çok perdeli oyun, beş senaryo, yetmişden fazla tek perdelik oyun, yüzlerce kısa öykü, iki roman, şiirler ve bir biyografi kaleme aldı.

25 Şubat 1983 yılında uyuşturucu kullanımına bağlı bir kaza sebebiyle (boğazına kaçan şişe kapağını dışarı atacak refleksi gösteremediği için) bir otel odasında hayatını kaybetti. Eserlerinin telif haklarını ve mirasını vefatından önce Sewanee Üniversitesi'ne bağışlamıştı.

3.1. Büyük Buhran ve Sanatsal Yansıması

The Glass Menagerie oyununu ve Tennessee Williams'ın hayatından otobiyografik izler taşıyan diğer oyunlarını inceleyebilmek için Williams'ın aile ilişkileri, yaşadığı travmalar, deneyimlediği toplumsal olaylar, oyunun kaleme alındığı dönemin sosyo-ekonomik koşulları ile ilgili bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Tennessee Williams'ın eserlerini kaleme aldığı 20.yüzyıl Amerika'sını savaş sonrası ortaya çıkan güvensizlik ortamı ve ekonomik krizler şekillendiriyordu, Freud'un bilinç, bilinç altı ve rüyalar ile ilgili çalışmaları yankı uyandırıyor, insan psikolojisine yönelik ortaya atılan bu yeni fikirler edebiyat alanında; iletişimsizliği, yalnızlığı, çaresizliği konu edinen Psikolojik Gerçekçi akımının ortaya çıkmasını tetikledi. Williams eserlerinde kapitalizmin etkisinde ortaya çıkan yeni koşulların toplum üzerindeki etkisini betimler. Tennessee Williams, Psikolojik Gerçekçi Akımının önemli temsilcilerinden kabul edilir, yarattığı karakterler sıradan basit hayatları olan sıradan insanlardır, bu karakterler vasıtasıyla eserlerinde Güney'in toplumsal yapısının birey üzerindeki etkisini ve çelişkisini konu edinmiştir. Güneylilik eserlerinde önemli bir yer tutar.

Güney Amerika olarak bilinen bölge; Maryland, Virginia, Florida, Mississippi, Tennessee'yi içine alır ve Doğu Teksas'a kadar uzanır. Güney bölgesi, 16.yüzyılda çoğunlukla İngilizler ve Fransızlar tarafından sömürgeleştirilmiş, ekonomisi tütün ve pamuk tarımına dayalı bir bölgeydi, sömürgelerden getirilen ve ticareti yapılan zenci kölelerin tarımsal üretimde çalıştırılması bu bölgedeki çiftlik sahiplerini işgücüne

ödeme yapma yükünden kurtardı ve zenginleşmelerini sağladı. Güney bölgesinin çiftlik sahibi aileleri görkemli çiftlik evlerine ve lüks yaşam tarzına kavuştu, bu lüks yaşam tarzı soylu zevklere öykünmeyi de beraberinde getirdi. Güneylilik kavramı bu lüks ve “soylu” yaşam tarzının ortaya çıkardığı bir kavramdır.

Güney bölgesindeki bu zenginlikler ve imkanlar bu bölgenin çok fazla göç almasına sebep oldu. İngiliz püritenler tutucu toplum yapılarını ve geleneklerini beraberlerinde getirdiler. Avrupalı din adamları da misyonerlik için bu bölgeye gelmişlerdi ve halka Tanrı'nın emirleri doğrultusunda hareket etmeleri, içgüdü ve öznel duygularını bir kenara bırakmaları ve dini öğretiler doğrultusunda yaşamaları gerektiğini dikte eden vaazlar veriyorlardı. Burjuvazi ve dini değerler aynı anda yüceltiliyordu. Bireyin Tanrı'nın öğretileri doğrultusunda yaşaması ve çok çalışması gerektiği vurgulanıyordu. Bu feodal yapı içerisinde kadınların ve erkeklerin görev dağılımları birbirinden oldukça farklıydı, erkek ailenin zenginleşmesi ve refahı için dışarıda çalışırken, kadından beklenen evin idaresini sağlaması ve çocukların babalarının istekleri doğrultusunda yetiştirildiğinden emin olmasıydı.

Güneyli soylu aileler tarafından İngiliz kültüründe yer edinmiş olan eğitim yöntemleri tercih ediliyordu, aileler çocuklarının eğitimi için İngiliz mürebbiyeleri tercih ediyorlardı. Kadın ve erkeğin sorumluluk alanlarının birbirinden kesin çizgilerle ayrılması durumu, kız ve erkek çocuklara verilen eğitimi de etkiledi, kızlar “domestic sciences” denilen; ev idaresi, biçki dikiş işleri, müzik ve resim gibi konularda eğitilirken, erkekler onları dışarıdaki hayata hazırlayacak üniversite eğitimine yönelik konularda eğitim alıyorlardı. Kadınların hayatını erkek egemenliğine dayalı bu feodal yapı şekillendiriyordu.

Güney Amerika'dan farklı olarak ekonomisi sanayi üretimine dayalı olan Kuzey Amerika'da kölelik sistemine karşı çıkan sesler yükseliyordu, kölelik karşıtı propagandası sayesinde seçimi kazanan Abraham Lincoln'un köleliği kaldıracak olması fikri Güney'in feodal yapısıyla tamamen ters düşüyordu. Güney bölgesi eyaletleri Jefferson Davis'in başkanlığında yeni bir devlet kurduklarını ilan ettiler.

Kuzey Amerika ve Güney Amerika arasında 1861-1865 yılları arasında devam eden bu kapsamlı iç savaş Güneylilerin yenilgisiyle sonuçlandı, resmi anlamda kölelik

kaldırıldı. Kölelik resmiyette ortadan kalkmasına rağmen uzun yıllar Güney eyaletlerinde gizli ya da üstü kapalı şekilde varlığını sürdürdü. Fakat sürecin sonunda, köleliğin kaldırılması ve zenci kölelerin azat edilmesi, büyük çiftliklerin toprak reformuyla bölünmesi feodal yapının yıkılmasına sebep oldu. Feodal düzen dışında yaşamının nasıl bir şey olduğunu bilmeyen zenci köleler ve çiftlik sahipleri bu yeni düzene ayak uydurmakta güçlük çektiler. Evsiz ve işsiz insanların sayısı arttı.

Geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan güneyli aileler iç savaşın kendileri açısından ortaya çıkan olumsuz sonuçlarına rağmen sosyal hayatta ve aile hayatlarında eski değerlerine bağlı kalmayı sürdürdüler.

Tennessee Williams'ın eserlerinde toplumun bir yansıması olarak yer verdiği kadın karakterleri de güneyli geleneklerine sıkı sıkıya bağlı fakat değişen sosyal hayata uyum sağlamakta da güçlük çeken bireylerdir. Feodal aile ve toplum yapısı, bir erkeğe bağımlı olunması gerektiği düşüncesi, iş yaşamından mahrum eve bağımlı hayat düzeni, meslek edinememe ve bunun getirdiği ekonomik anlamda bir erkeğe ihtiyaç duyulması durumu güneylilik kavramı ile ilişkilendirilir. Önder, güneyli kadının sosyal konumunu şu şekilde özetler;

Kanunlarla yazılı olmamasına karşın evli bir kadın, kocasıyla tek bir insan olarak kabul edilir, hakkında dava açılmadığı gibi, kendisi de bir başkasını mahkemeye veremez, anlaşmalar yapamaz, gayrimenkul alıp satamaz ve vasiyet düzenleyemez. Evlilikten önce kendisine ait her türlü mal evlilikle kocasına geçer. Kazandığı para kanunen kocasına aittir ve bu evlilikten doğan çocuklar babanın kontrolünde büyürler. Evli beyaz erkek, eşinin kendi fikirlerini benimsemesini ister ve kadınların büyük çoğunluğu hiç itiraz etmeden bu ikincil rolü kabullenir. (Önder, 1999: 18)

Tennessee Williams, toplumsal gerçekliğin ve bireye dayatılan kendi gerçekliğinin kaçınılmaz olduğunu okuyucuya ve izleyiciye hissettiren oyunlar kaleme aldı.

Williams'ın oyunlarında sıklıkla karşılaşılan olgu toplum-birey çatışması durumudur. Bahsettiğimiz savaş sonrası Amerikan toplumunun içinde bulunduğu ortam, birey açısından iletişimsizliği, yalnızlığı, çaresizliği beraberinde getiriyordu. Williams, yarattığı karakterler aracılığıyla duygularının ve içgüdülerinin etkisinde kalan birey ile materyalist toplumu karşı karşıya getirir. Williams'ın karakterleri içinde yaşadıkları toplumdan ve sosyal çevreden bir kaçış yolu arayışındadırlar.

Özdemir Nutku, Williams'ın oyunlarındaki karakterlerin psikolojisini şu şekilde değerlendirir:

Williams'ın oyunlarının hemen hepsinde kendinden, dolayısıyla insanlardan kaçan, kabuğuna çekilmiş biri, ya da saldırgan, her hoşlandığı şeyi elde etmek isteyen biri vardır. “Cam Biblolar”da Amanda, “Kızgın Damın Üstündeki Kedi”de koca, “Arzu Tramvayı”nda Blanche,... vb. sürekli olarak bir şeyden kaçan kimselerdir. Hemen bütün oyunlarında bu “kaçak”ların karşısında erkekliğini her fırsatta belli eden, kaba ve yakışıklı ya da kadınlığını kabul ettiren naif; ama yırtıcı kişiler bulunur (1985: 223).

Tennessee Williams'a başarı ve şöhret getiren oyunu; **The Glass Menagerie**, 1929 ekonomik krizinin etkilerinin hissedildiği 1930'lu yıllarda geçer. “Büyük Buhran” 1930lu yıllar boyunca devam eden ekonomik krize verilen isimdir. Buhran ağırlıklı olarak Amerika'nın sanayileşmiş bölgesi olan Kuzey bölgesini, Avrupa'yı ve sanayileşmiş devletleri etkisi altına aldı. Sanayi bölgelerinde işsizlik artmış, tarım ve hayvancılık faaliyetlerinde düşüş olmuş, madencilik faaliyetleri ise durma noktasına gelmişti. Bu dönemde Amerika'da materyalist ve İngiliz sömürge kültürünün getirdiği püriten bir toplum yapısı hakimdi. Tennessee Williams bu toplumsal ve sosyal ortamı yansıtarken toplum- birey, kadın-erkek, güçlü-güçsüz ikilikleri arasında taraf tutmaz, yalnızca yaşadığı döneme tanıklık eder.

Williams'ın mesaj vermek, doğru yolu göstermek, bir çözüm yolunu dikte etmek gibi amaçları yoktur. Williams'ın eserlerinin arka planında sadece bahsettiğimiz toplumsal ortamın yer aldığını söylemek doğru olmayacaktır, Williams'ın tüm yapıtları daha sonra detaylı şekilde bahsedeceğimiz otobiyografik özellikler ve yaşadığı dönemin sosyo kültürel art alanından izler taşır.

3.2. Yazarın Diğer Eserleri

Tennessee Williams'ın oyun yazarı olarak en başarılı olduğu dönem; **The Glass Menagerie**'nin Chicago (1944) ve New York'ta (1945) gösterilmesiyle başlar, 1960'ların başında **The Night of the Iguana** (1961) oyununun sahnelenmesi ile bu parlak dönemi sona erer. Başarıları ödüllerle taçlandırılmış olan Tennessee Williams; ilk ödülünü 1939 yılında New York Tiyatro Grubu'ndan alır, 1940 yılında Rockefeller Derneği'nin ödülünü kazanır, 1961 yılında **The Night of the Iguana** oyunu ona son kez New York Eleştirmenler Birliği ödülünü getirir.

Williams oyunlarında sıradan insanları ve sıradan hayatları ele alır; kadın karakterler genellikle yenik ve çaresizdirler, erkekler ise genellikle tutkulu ve kararlılırlar. Williams'ın oyunları otobiyografik özellikler taşır, yarattığı ana karakterler kendisi ya da aile üyeleriyle paralellik gösteren kişisel özelliklere sahiptirler. **The Glass Menagerie** oyunu adeta Williams'ın hayatından alınmış bir kesit gibidir, Eradam, Williams'ın eserlerine esin kaynağı olan aile hayatını şu şekilde özetler:

Annesi, Güney'in soylu yaşam tarzını sürdürme hayal ve fantezileri olan hırçın bir kadın, büyük bir ayakkabı üretici firma adına seyyar satıcı olarak çalışan alkolik ve kumarbaz babası ise fazlasıyla mesafeli, öyle olmadığına da tavizkâr ve şiddet yanlısıdır. Abla Rose duygusal olarak rahatsızdır ve zamanının çoğunu hastanelerde, kliniklerde geçirmeye mahkumdur. Williams, erkek kardeşi ve babasının gözdesi Dokin'den uzak durur hep. Annesi ve alkolik kumarbaz babası (alkol daha sonra yazarın da bağımlılığı olacaktır) hep kavga etmektedir. (Eradam, 2001)

Williams, sevgisizliğin ve tahammülsüzlüğün şekillendirdiği bir aile hayatını tecrübe etmek zorunda kalmıştır, bu süreçte edindiği gözlemler yarattığı karakterlere yön vermiştir. Ayşegül Savaş, yazarın yaşantısının, yapıtlarına yansımaları söyle değerlendirir: “O, bireyin kimliksizleşme sürecinde nasıl parçalandığını ve yoksullaştığını ağır ağır işler. Geçmişinde yaşayan bir anne, alkolik bir baba ve şizofren bir kardeşe kendine sevgisizliğin dünyasını yaratırken, bu yaratımda bugünün bireyine de göndermeler yapmayı başarır” (2003: 18).

Tennessee Williams’ın yarattığı karakterler, toplum ile karşı karşıya gelmiş fakat toplum karşısında yenilmiş “yenik” bireylerdir. Özdemir Nutku, Williams’ın karakterleri için: “Onun bilhassa kadın karakterleri, Amerikan toplumunun psikolojisini yansıtır” demektedir.⁵ Oyunlarında mutluluk arayışı içinde olan kadınlara rastlarız. Tennessee Williams’ın kadın karakterleri, toplumsal koşullar ve gelenekler tarafından koşullandırılmış maddi ya da manevi anlamda bağımlılık ihtiyacı hisseden, toplumsal yapı ve gelenekler sebebiyle kadın cinselliğini özgürce yaşaması söz konusu olmayan bireylerdir. Tennessee Williams’ın oyunları “iletişimsizliğin tragedyası” olarak tanımlanır.⁶ Oyunlarında birbirlerini dinlemeden cevap veren, karşısındakinin hislerini ya da düşüncelerini dikkate almayan karakterlerin diyaloglarına şahit oluruz.

Williams’ın ilk dönem oyunlarında “kaçış teması” kendini gösterir, karakterler geçmiş hayatlarını geride bırakmaya ve geçmiş yaşanmışlıklarını hafızalarından silmeye çalışırlar. Örneğin **The Glass Menagerie** oyunundaki Tom ve **Arzu Tramvayı**’ndaki Blanche Dubois karakterleri gibi, Tom hikâyenin sonunda hayalindeki kaçıışı gerçekleştirir ve annesiyle kız kardeşini geride bırakır fakat kız kardeşinin hayali asla peşini bırakmaz, bu durum vicdan azabı çekmesine sebep olur ve asla geçmişinden kopamayacağı gerçeğini kabullenmesiyle hayal kırıklıkları daha da artar. Blanche Dubois de geçmişini geride bırakarak yeni bir hayata başlamaya çalışır, kız kardeşinin yanına New Orleans’a taşınır fakat dönemin toplumsal anlayışına göre “ahlaksız” olarak tanımlanmasına sebep olan geçmişle tekrar yüzleşmek zorunda kalır.

⁵ Bkz. “Arzu Tramvayı” Yenigün Gazetesi, 20.12.1959.

⁶ Bkz. Nancy Mc Tischer **Tennessee Williams: The Rebellious Puritan**, Citadel Press 1961: 159.

Williams'ın oyunlarında yer verdiği temalar hayallere sığınma, geçmişini idealize etme, alkolizm, madde bağımlılığı, iletişimin imkânsızlığı, ruhsal problemler ve ölümdür. Bu temaları kendi yaşamından esinlendiği kişileri karakterize ederek işler ve kendisini derinden etkileyen birçok olaya yer verir.

3.2.1. Modern Tragedya Olarak Kaynak Metin: The Glass Menagerie

The Glass Menagerie, Williams'ın diğer oyunları gibi otobiyografik izler taşır, hikâye; Tom Wingfield karakterinin (karakterin Williams'ın kendisi olduğu düşünülür) terk ettiği mahalleye geri gelerek anılarını anlatmasıyla başlar, oyun Wingfield ailesinin geçmiş yaşantılarından bir kesiti konu alır, oyun örgüsü şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasındaki geçişlerle sağlanır.

Wingfield ailesi, St.Louis'te giriş-çıkışı yangın merdiveninden sağlanan küçük bir evde yaşarlar, aile üyeleri; evin annesi Amanda ve onun yetişkin çocukları Tom ve Laura'dır (Laura karakteri, Williams'ın kendi ailesi için trajik sonuçları olan bir akıl hastalığından mustarip olan kız kardeşi Rose ile ilişkilendirilir). Yaşadıkları evin fiziksel koşulları ailenin her üyesinin kendisine ait bir odası olmasına müsaade etmediği için Tom'un engelli ablası Laura oturma odasında uyur ve bu odayı kişisel alanı olarak kullanmak durumundadır. Babaları Mr. Wingfield on altı yıl önce evi terk etmiştir. Ailenin geçimi Amanda'nın çalıştığı geçici işler ve Tom'un ayakkabı deposunda çalışarak kazandığı maaş ile sağlanır. Fakat babalarının evi terk etmesinin ardından, kız kardeşi ve annesinin maddi sorumluluğu, böyle bir hayata kendisini hazır hissetmeyen Tom'a geçmiştir.

Williams, Tom'un bu sorumluluk ile baş edemediğini ve ailenin yanından ayrıldığını bize oyunun en başında gösterir. Tom'un bu kararının arkasında yatan gerçek aslında dönemin toplumsal koşulları tarafından şekillendirilmiştir; 20.yüzyılda Amerikan toplumunda erkeklik olgusu liderlik, başarı ve para kazanma ile ilişkilendiriliyordu ve Tom Wingfield bu özelliklerin hiç birisine gerçek anlamda sahip değildi. Oyun örgüsü içinde Amanda'nın oğluna sık sık bu toplumsal beklentiler doğrultusunda hareket

etmesi için öğütler verdiğine şahit oluruz. Tom'un ayakkabı deposunda çalışarak kazandığı 65 dolarlık maaşı evin esas geçim kaynağıdır. Kendisine yeni bir hayat kurmak isteyen Tom'un annesinin ve kız kardeşinin sorumluluğunu üstlenmesi beklenir.

The Glass Menagerie oyunun arka planı kapitalizmin etkisindeki 1930'lar Amerika'sıdır, Amanda dönemin toplumsal koşullarına ayak uydurabilmeleri için, oğlu Tom'un işinde yükselmesini ve kariyer sahibi olmasını ister, Laura'nın ise kendisine bir gelecek kurması için çabalar. Tüm zamanını sırça hayvanları ile boşa harcadığını düşündüğü, meslek edinmesi için yazdırdığı daktilo kursunda başarılı olamayan kızını uygun biriyle evlendirmek için telaşa kapılır. Laura özgüveni olmayan insani ilişkilerden kendisini soyutlamış fiziksel kusuru sebebiyle de içine kapanmış bir genç kızdır. Amanda, Laura'nın utangaçlığını ve fiziksel kusurunu görmezden gelmeye çalışır, bu gerçeklerle yüzleşmek istemez. Tom'un eve kız kardeşine uygun bir genç adamı görücü olarak getirmesi için ısrarcı olur, eve bu amaçla geldiğini bilmeden Tom'un davetiyle misafirlğe gelen Jim karakterinin, Laura'yla bir gelecek kurması yönündeki beklentiyi kibarca reddetmesinin ardından Amanda, Laura ile ilgili gerçeği ilk kez sözlü olarak dile getirir. Kendi genç kızlık döneminden ve refah içinde yaşadığı güneyle hayatından çok farklı bir tablo içinde olduklarını Tom'un yüzüne vurarak, sorumluluklarını hatırlatır ve onun kendilerini terk etmesine engel olmaya çalışır.

Amanda, güneyle çiftlik sahibi bir ailenin kızıdır; sosyal bir genç kızlık dönemi yaşamıştır, bir gün telefon firmasında çalışan genç bir erkeğin cazibesine kapılır, zengin ve soylu taliplerini reddederek bu beyle evlenir. Bu evliliği gerçekleştirdiği dönemde dış dünyanın zorluklarından habersiz bir şekilde yetiştirildiği için ekonomik ve sosyal anlamda statü kaybının ne olduğuyla ilgili bir fikri yoktur. Kocasının evi terk etmesinden sonra çocukları ile baş başa kalır, yaşamını idame ettireceği bir mesleği yoktur, 1930'lu yılların kapitalist düzeni içerisinde artık yetişkin olan çocuklarına iyi bir gelecek hazırlama çabası içindedir. Kocasının evi terk etmesinin üzerinden on altı yıl geçmiştir, Amanda bu süre zarfında narin karakterine ve yetiştirilme tarzına uygun olmayan işlerde çalışarak geçimini sağlar. Bir yandan değişen toplum yapısıyla mücadele ederken, bir yandan da kendi seçimlerini sorgular, geçmişini idealize eder.

Amanda karakteri, Williams'ın kendi annesinden etkilenerek yarattığı, kendi hayatında da etkileri olan bir karakterdir. Uslu, Williams'ın annesi Edwina, Amanda karakteri ve Williams arasındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirir:

Tennessee Williams'ın annesi Edwina, genç kızlığını tam anlamıyla Güneyli bir bayan olarak yaşamıştır. Güney'in kibar ve soylu ortamında bir din adamının kızı olarak saygı görmüş ve daha sonra gezgin bir satıcı olan Cornelius ile evlenmiştir. Tennessee Williams, bu karışımın bir sentezi gibidir. Annesinden Güney'in hırçınlığa, yırtıcılığa ve mücadeleye pek alışık olmayan beyefendilik geleneğini ve dindar yanını almış, babasında da gezginciliği ve bir yere bağlanamayışı, alkole ve cinsel şiddete düşkünlüğün korkutucu yanlarını izlemiş ve oyunlarında bu zıtlıkları yansıtmıştır. (Uslu, 2001: 247)

Oyun boyunca, tüm karakterlerin geçmişlerine duydukları özlemlerini ya da geleceğe dair umutlarını anlattıklarına şahit oluruz. Hiçbiri bugünlerinden hoşnut değildir ve gelecek güzel günleri umut ederek ya da geçmişlerine özlem duyarak yaşarlar, bir kaçış arayışı içindedirler.

The Glass Menagerie oyununda Amanda karakteri 1930lar Amerika'sına ayak uydurmaları gerektiğinin farkındadır, kaçış eylemini geçmişte yaşadığı görkemli günlerden bahsederek anlık olarak gerçekleştirse de gereken anlarda ayakları yere basan bir kadındır. Çocukları için yıllarca mücadele etmiştir ve artık tek gayesi onlara iyi bir gelecek hazırlamaktır. Bu sebeple Tom'un işinde yükselmesini, Laura'nın ise evlenmesini arzu eder. Tom karakteri ise kaçış eylemini fiziksel anlamda gerçekleştirir, annesini ve kız kardeşini, babasının on altı yıl önce yaptığı gibi terk eder. Oyunun sonunda eve görücü sıfatıyla gelen Jim karakterinin kendisini reddetmesinden sonra, Laura, kısa süreliğine uzaklaştığı hayal dünyasına yani kafasında yarattığı cam biblolar dünyasına tekrar sığınır. Bu sırça hayvanları, gerçek dünyadan kaçmak için kullanır, imgelem yoluyla içinde bulunduğu sosyal çevreden uzaklaşır.

Williams'ın otobiyografik oyunu **The Glass Menagerie**, yukarıda bahsettiğimiz oyun örgüsü doğrultusunda karakterlerin bugünü ve geçmişi arasında geçişler sağlanarak kurgulanmıştır. Williams kendi hayatından esinlenerek yarattığı karakterlerin; umutlarını, hayallerini, çelişkilerini, yeni dünyaya ayak uydurma çabalarını ve yaşadıkları dramı gözler önüne serer.

3.2.2. Tragedya

Antik Yunan'da şarap tanrısı Dionysos için düzenlenen şenlikler, tarihte bilinen ilk tragedyaların yazılmasını sağlamıştır. Tiyatro tarihinin bilinen en eski tiyatro rehberi Antik Yunan'dan günümüze parçalar halinde ulaşmış olan **Poetika**'dır. **Poetika**'nın, İÖ 362-360 yılları arasında Platon'un öğrencisi olan Aristoteles tarafından kaleme alındığı bilinmektedir. Aristoteles yirmi altı bölümden oluşan bu eserinde Antik Yunan'da şiir sanatının bir türü olarak kabul edilen tragedyayı ve komedyayı ele alan kuramlara yer verir.

Aristoteles, **Poetika**'da, tragedyayı; ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi olarak tanımlar, komedyayı ise ortalamadan daha aşağı olanların taklidi olarak tanımlar (1983: 18-19). Tragedya sözcüğü Yunancada keçi anlamına gelen *tragos* sözcüğü ile türkü anlamına gelen *oidie* sözcüklerinden oluşmuştur.

Aristoteles tragedyanın altı unsurunu; olay örgüsü (mythos), karakterler, düşünceler, dil (diksiyon), müzik ve sahneleme olarak sıralar (1983: 20). Aristoteles'in tanımına göre tragedya tek bir olay içermeli, tek bir mekânda ele alınmalı ve gün doğumundan gün batımına dek süren bir zaman diliminde gerçekleşmelidir. Çalışlar Antik Yunan tragedyasını karakterize eden öğeleri şu şekilde açıklar:

Tragedyanın nitel öğeleri, tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu olan öykü (mitos), belli bir istem yönünü dile getiren karakterler, (oyun kişisi, trajik kahraman), kelimelerin ölçüye sokulmuş düzeni olan dil (diyalog), koşulların

gerektirdiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ve tartışma yetisi olan düşünceler (tema), dekorasyon (sahne tasarımı) ve müziktir; en önemlisi de olayların ve öykünün örgüsüdür (fabel), tragedya eylemle gelişir. (2009: 49-50)

Antik dönem tragedya yazarları için, olay dizisi oyun kişilerinden daha önde gelir. Eylem ön plandadır ve eylemin hangi amaçla neden gerçekleştirildiği, gerçekleştirilen davranışın kaynağı ve kabul gören değer yargıları sorgulanır.

Tragedyanın baş kahramanı, soylu duygulara sahip fakat karakterinde gözlemlenebilen bir kusurundan (örneğin gururundan ödün vermemek gibi) dolayı saygınlığını yitiren ve büyük bir hata yapan, Trajik Kahraman (Tragic Hero)' dır. Trajik kahramanın yaptığı hata (hamartia ya da trajik hata) toplumsal boyutta sorunlara sebep olacak bir sonuç doğurur. Bu noktadan sonra "catharsis" evresi yani arınma evresi başlar ve izleyici sahnede trajik kahramanın arınmasına tanık olur, soylu karakterin düştüğü durumdan dolayı ona karşı acıma duygusu hissederken kendi kaderi için de endişe ve korku duyar. Katharsis'in izleyicinin de olumsuz duygularından arınmasını sağlayan sağaltıcı bir etkisi olduğu yönünde bilindik bir kuramsal yaklaşım bulunmaktadır.

Tragedyanın işlevi ve amacı üzerine pek çok başka yaklaşım ve görüş bulunmakla birlikte eylemleri yönlendiren değerlere dikkat çekme amacı üzerinde ısrarla durulur: "Amaç, seyirciyi eyleme yön veren değer yargıları üzerinde düşündürmektir." (Şener, 2003: 33). Nitekim Antik Yunan'da ve daha sonraki dönemlerde de tragedya yazarları karakterlerin eylemine yön veren değer yargılarına karşı irdeleyici bir tutum sergiler:

Oyun kişisi, eylemini gerçekleştirmek üzere devinirken toplumun ilişkiler düzenine, bu ilişkileri yöneten yasalara, bu düzeni bozan sorunlara ve sorunların derindeki nedenlere ışık tutar; aynı zamanda bu gerçekler karşısındaki kendi kişiliğinin tartışılıp, değerlendirilmesini sağlar. (Şener, 2003: 42)

Tragedya kahramanları, Antik Yunan'da ortalama bir insandan üstün niteliklere sahip, soylu kişilerdir. Tragedya kahramanının yıkılışı karakterinde gözlemlenebilen bir kusur, ilkelerine aşırı bağlı olması ve karşılaştığı yeni duruma ayak uyduramamasından kaynaklanır, benimsediği öğretiyi ve değerlerden vazgeçmemesi ve sıradan insanlar gibi yanılığa kapılması onun sürecin sonunda kurban konumuna gelmesine sebep olur, toplumsal değerler yüceltilir.

Antik Yunan tragedyası olay örgüsünün acıma ve korku uyandıracak şekilde oluşturulmasıyla trajik olandan ders çıkarılmasını hedefler. Olay örgüsünün önemi şu şekilde değerlendirilmiştir:

Aristoteles'in *Poetika*'da kurmak istediği tragedya mekanizması, olay örgüsünün, *mythos*'un acıma ve korku duygularını uyandıracak nitelikte sıkı dokunmasına bağlıdır. Olayların ve eylemlerin "zorunluluk ve olasılık" yasaları gözetilerek bir araya getirilmesi gerekmektedir. Oyun kişilerinin tercihleri olmadan da bu Aristotelyen *mythos* mekanizması işleyebilmektedir. Fakat bu oyun kişilerinin tercihler gösterdiği, yani *ethos* sahibi olduğu oyunların iyi bir tragedya olamayacağı anlamına gelmez. (Oğuz, 2016: 135)

Antik Yunan tragedyasına değinmemizin sebebi, tragedyanın temelini ve kökenini oluşturmasıdır. Antik Yunan tragedyasından farklı olarak yeni bir tragedya geleneği oluşturmayı hedefleyen Shakespeare tragedyasında ise kahramanların tutkuları, kişisel istekleri ve kişisel tercihleri daha ön plandadır, hala Antik Yunan'da karşılaştığımız soylu kişiler karşımıza çıkar fakat soylu bir birey olmanın sorumluluğunun üstesinden gelemedikleri için kendilerini ve sorumlu oldukları tebaayı güç duruma düşürürler. Yapacakları hata toplumu etkileyecektir.

Sevda Şener, Shakespeare tragedyasında kahramanın karakterinin ve eylemlerinin şekillenmesi sürecini şu şekilde değerlendirir:

Kral Lear, Macbeth, Coriolanus, Julius Caesar, Antonius ve Kleopatra, kahramanlarının ülkeyi savaşa sürüklediği oyunlardır. Shakespeare kahramanlarını inceleyen düşünürler, onları hem bireyin psikolojik açmazları hem toplumu etkileyen güçlerin anatomisi bakımından ilginç bulmuşlardır. Shakespeare tragedyelerinde kahramanın yanılgısı insanlığın kaçınılmaz yanılgısına, kahramanın acısı insanlığın acısına, kahramanın yıkımı insanlığın yıkımına dönüşür ve seyirciye felsefi bir bakış açısı kazandırır. (2003: 51)

Gerçekçi oyun geleneğinin ortaya çıkmasıyla birlikte on sekizinci yüzyılın duygusal dramlarında sıradan insan tragedya sahnesinde yerini almaya başladı, kendimize yakın hissettiğimiz ve hatalarını hoş görmeye hazır olduğumuz bu kahramanlar toplumu etkileyecek hatalar yapmak yerine toplumdan etkilenecek yanılgıya düşerler, oyun metninin alıcısı toplum düzenindeki yanlışları onlar aracılığıyla sorgular ve acıma duygusu hisseder.

Gerçekçi oyunun kahramanı toplumsal değişimlere ayak uyduramadığı ve geçmişe ait değer yargılarından vazgeçemediği için yıkıma uğrar. Şener tragedya kahramanının on sekizinci yüzyıldaki konumunu şu şekilde ele alır:

Gerçekçi akımın büyük yapıtlarında insan bireysel gelişiminin eşik dönemlerinde değil, toplumsal gelişimin dönemlerinde sınanır. Değişen, toplumun yapısı ve buna bağlı olarak değer yargılarıdır. Oyun kişisi, Antik tragedyalarda olduğu gibi, bu değişimi yönlendiren, ya da onu etkileyen güçlü kahraman değildir. Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi aşırı tutkuları da yoktur. Gerçekçi oyunun kişisi, koşulların çetinliği ölçüsünde dramatik anlam kazanan sıradan insanlardır. (2003: 46)

3.2.3. Modern Tragedya

Tragedyanın devinimi modern dönemde değişen bakış açılarıyla devam etmiştir. **Tragic Drama and Modern Society** adlı kitabında John Orr, modern dönemin tragedyasını “toplumsal yabancılaşma tragedyaları” olarak tanımlamaktadır. Modern Dönem’e gelindiğinde aydınlar, modern tragedyanın yapı, biçim veya kurgu olarak tanımına ulaşmak yerine, özünün tanımını araştırıp tartışmaktadırlar (Gökdağ, 2003: 182-183). Tragedyanın özüne odaklanan bu bakış açısı kurgu, biçim ve karakterlerin yaratılması konusunda yazara daha özgür bir alan tanır. Aziz Çalışlar tragedyanın içinde bulunduğu konumu bu doğrultuda değerlendirir:

Tragedya, 19.yüzyılda, natüralist ve eleştirel gerçekçi tiyatroda, birey ile bireyi koşullandıran tarihsel, ekonomik-toplumsal güçler arasındaki çatışma biçiminde, yani gerçekçi tragedya biçimine ele alınırken, 20.yüzyılda, sözgeleşme varoluşçu tiyatro anlayışı içinde, metafizik tragedya olarak (Camus,..., Sartre...) ortaya konmuş, avangart ve antitiyatroyla birlikte, “saçma tragedya”ya (Beckett) daha doğrusu “tragifars”a dönüşmüştür. (2009: 51)

Amerikan tiyatrosu, 20’nci yüzyıla kadar çeviri oyunların ya da Avrupa’da, özellikle İngiltere’de beğeni toplayan oyunların uyarlamalarının hakimiyetindeydi, 20’nci yüzyılda Amerikalı yazarlar, İngiliz sömürgecinin beraberinde getirdiği tiyatro geleneğinden sıyrılarak kendi tiyatrolarını yaratma çabası içine girdiler. Gerçekçilik ve toplumsal değişimlerin sahneye yansıtılması, Amerikan tiyatrosunun 20’nci yüzyılda kendi geleneğini oluşturmaya başlamasına yardımcı olan iki kavramdır diyebiliriz. Eugene O’Neill, tragedya geleneklerini bir kenara bırakarak, özgün oyunlar yazmaya başlar; oyunlarında Shakespeare’e ve Antik Yunan tragedyalarına özgü yöntemlerden esinlenerek Amerikan tiyatrosunun yönünü belirledi.

1940’lar Arthur Miller ve Tennessee Williams’in en parlak dönemleridir, Miller’in **Death of a Salesman** (Satıcının Ölümü) oyunu 1940’ların tiyatro metinleri bağlamında bir aynasıdır, Loman ailesinin pamuk ipliğine bağlı ilişkileri betimlenir.

Miller'ın yazarlık kariyerinin dönüm noktası olarak kabul edilen oyun, kapitalist dünyaya ayak uydurmakta güçlük çeken bir ailenin dramıdır aslında. Miller'ın **Death of a Salesman** (Saticının Ölümü) oyunu yarattığı kahramanlar Amerikan tiyatrosunda modern tragedyanın şekillenmesinde rol oynar, Gökdağ, Arthur Miller'ın bu konudaki görüşlerine dikkat çeker ve onun, sıradan insanların da krallar kadar tragedya için uygun konular oluşturabileceğini vurguladığını ve genel kural olarak, kendi onurunu korumak için, gerektiğinde hayatını feda etmeye hazır olan karakterlerin bizde trajik duygu uyandırdığı söylediğini hatırlatır. (2003:183)

Bu çalışma kapsamında ele alacağımız **The Glas Menagerie** oyunu da sıradan insanların tragedyası olarak nitelendirilebilir. Oyunun karakterleri şehrin alt tabakasına mensup, sıradan insanlardır. Karakterler arasındaki çatışmalar ve karakterlerin değişmekte olan toplum düzeni ile süregelen çatışmaları trajik olanı ortaya çıkarır.

3.3. Kaynak Metnin Oyun Örgüsü

The Glass Menagerie oyununun oyun örgüsü şu şekildedir:

Birinci Sahne

Birinci sahne St. Louis'de yer alan Wingfield ailesinin dairesinin arka plandaki görüntüsüyle başlar, Tom Wingfield izleyiciye hitap ederek 1930'larda geçen oyunun sosyal ve tarihsel arka planını özetler, Büyük Buhran, İspanya'daki iç savaş ve Guernica Katliamından ve bu olayların toplum üzerindeki etkilerinden bahseder. Kendisini ve ailesini oluşturan oyun karakterlerini- annesi, kız kardeşi ve evi terk eden babası- tanıtır.

Tom seyirciye hitap ettiği konuşmasını bitirdikten sonra, saydam şekilde arka planda yer alan evin salonuna geçer, annesi Amanda ve kız kardeşi Laura akşam yemeği için masada oturmaktadırlar. Amanda ısrarla Tom'u masaya çağırır, yemeğini yutmadan önce iyice çiğnemesi gerektiğiyle ilgili öğütler verir, kızı Laura'ya da gün bitmeden

geleceğini düşündüğü muhtemel görücüler için hazır bulunması gerektiğini öğütler. Blue Mountain'da yaşarken kendisini ziyarete gelen görücülerden ve genç kızlık günlerinden övgüyle bahseder. Eski taliplerinin bir kısmının vefat ettiğinden bahseder ve eşlerine miras bıraktıkları servetlerini anlatmaya koyulur.

Laura kendisini herhangi bir görücünün ziyarete geleceğini düşünmediğini söyler ve bunun sebeplerini açıklar. Erek kardeşi Tom'a annelerinin Laura'nın evde kalacağından korktuğunu söyler. Işıklar kararır, Glass Menagerie müziği ile sahne sona erer.

İkinci Sahne

İkinci sahne ekrana “mavi güller”in yansıtılmasıyla başlar, Laura sırça hayvan koleksiyonunu parlatmakla meşguldür. Amanda'nın ayak seslerini duyar duymaz, sırça hayvanlarını saklar, daktilonun başına geçer ve çalışmaya başlar. Amanda, Laura'nın daktilo kursuna gitmeyi bıraktığını öğrenmiştir, Laura kursa gider gibi evden çıkmış, sokaklarda dolaşmış, sinemaya gitmiş ya da müzeyi ziyaret etmiştir. Bu durum anne kız arasında tartışmaya sebep olur, Amanda Laura'nın herhangi bir işte çalışmaya uygun olmadığını, evliliğin onun için tek çözüm yolu olduğunu söyler. Bugüne kadar bir erkekte hoşlanıp hoşlanmadığını sorar, Laura, lise yıllarında birisinden hoşlandığını, bu kişinin okulda sevilen birisi olduğunu ve kendisine “Blue Roses” diye hitap ettiğini fakat ilgisinin karşılıksız olduğunu, bu kişinin başka birisiyle nişanlandığı haberini aldığını söyler. Amanda ne olursa olsun Laura'nın uygun birisiyle evleneceğini söyler. Bu sahenin sonunda genç kızın kendi ağzından fiziksel kusurunu öğrenmiş oluruz, Laura topaldır ve bu durumun iyi bir evlilik yapmasına engel olacağını farkındadır. Amanda bu kelimeyi bir daha kullanmaması gerektiğini söyler, bu gerçeği kabullenmek istemez.

Üçüncü Sahne

Üçüncü sahne, Tom'un yangın merdiveninde seyirciye hitap ettiği konuşması ile başlar, annesinin Laura'nın daktilo kursunu bırakmasından sonra onu evlendirme fikrine takılı kaldığından bahseder, bu evlilik sürecinin getireceği masraflarla baş edebilmek için ve evin dekorasyonunu biraz da olsa yenileyebilmek için Amanda'nın telefonla dergi aboneliği satmaya başladığını söyler. Perdeye Amanda'nın telefonla dergi aboneliği satmaya çalıştığı anlar yansıtılır. Bu sahnede Amanda ve Tom arasındaki tartışmaya şahit oluruz, Amanda Tom'u yeterince sorumlu davranmamakla suçlar, okuduğu kitapları, geceleri dışarı çıkmasını ve işe yorgun gitmesini eleştirir. Onun da babası gibi evi terk edeceğinden şüphelendiğini söyler. Tom annesinin "yaşlı geveze bir cadı" olduğunu söyler, evden çıkmak üzere ceketini giyerken Laura'nın sırça hayvan koleksiyonunu devirir, Laura ile göz göze gelir ve camları toplamaya çalışır.

Bu tartışma ancak Tom'un evden çıkmasıyla sona erer. Sahne "Glass Menagerie" müziği ile kapanır. Bu sahnenin sonuna gelindiğinde seyirci ailenin geçmişi, şu anki durumları ve karakterlerle ilgili yeterince bilgilendirilmiş olur.

Dördüncü Sahne

Tom'un eve dönmesi ile başlar, Laura'ya sinemaya gittiğini ve bir sihir gösterisi izlediğini söyler, sihirbaz suyu biraya, birayı da şaraba dönüştürmüştür ve tabutun içinden parmağını bile kıpırdatmadan çıkmayı başarmıştır (Mr. Wingfield'in duvarda asılı olan fotoğrafı aydınlatılır). Tom, Laura'ya kendisine sihirbazın verdiği gökkuşağı desenli bir eşarp getirmiştir. Sabah Tom ve Amanda birbirleriyle konuşmamaktadırlar, Laura Tom'u annesinden özür dilemeye ikna etmeye çalışmaktadır. Tom ve Amanda barışırlar fakat sorunlarını çözemezler, Amanda Tom'a öğütler vermeye devam eder, Laura ağlar çünkü Tom'un kendileriyle yaşadığı için mutsuz olduğunu düşünmektedir. Tom işinde mutsuz olduğunu ve daha büyük hayalleri olduğunu dile getirir, Amanda Tom'un planlarının farkında olduğunu fakat kız kardeşi Laura'yı düşünmesi gerektiğini söyler. Tom'dan Laura'ya uygun bir genç adamı eve görücü olarak davet etmesini ister, Tom görülsüz olsa da bu teklifi kabul ederek evden ayrılır. Sahne Amanda'nın dergi aboneliği satmak için telefonun başına geçmesiyle sona erer.

Beşinci Sahne

Dördüncü sahnede Tom ve Amanda arasında geçen konuşmadan sonra kısa bir zaman geçmiştir. Aile akşam yemeğini bitirmiş, kadınlar masayı toplamakla meşguldür. Amanda ve Tom arasında küçük bir tartışma başlamak üzeredir, Tom yangın merdivenine çıkar ve seyirciye hitap ederek doğup büyüdüğü yerden ve Amerika'nın İkinci Dünya Savaşına girmek üzere olduğundan bahseder. Amanda Tom'un yanına gelir nazik bir dille konuşmaya çalışır ve dolunaydan dileğinin ne olduğunu sorar, Tom cevaplamak istemez fakat annesine iyi haberleri vardır eve bir görücü davet etmiştir. Amanda gelecek olan görücü ile ilgili sorular sormaya başlar, uygun bir aday olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır. Tom bu evliliğin olabilmesi yönünde Laura'dan fazla bir şey beklememesi gerektiğini hatırlatır, çünkü kız kardeşi topaldır ve sırça hayvanlarıyla kurduğu bir hayal dünyasında yaşamaktadır. Tom'ın annesinin ısrarlarına rağmen sinemaya gideceğini söyleyerek evden çıkar. Amanda Laura'yı yanına çağırır ve ondan dolunaydan bir dilek dilemesini ister, Laura ne dileyeceğini bilemez ve annesine sorar. Amanda mutluluk ve iyi bir gelecek dilemesini söyler, sahne sona erer.

Altıncı Sahne

Tom yangın merdiveninin demirlerine yaslanmış ve seyirciye eve görücü olarak davet edilen Jim O'Connor'dan bahsetmektedir. Lise yıllarında parlak bir genç olan Jim, aynı ışıltıyı sürdürememiş ve ayakkabıcıda çalışmaya başlamıştır. Tom'a Shakespeare demektedir çünkü Tom işyerinin tuvaletinde şiirler yazan biraz hayalperest bir gençtir. Amanda oturma odasında değişiklikler yapmış, yeni ev eşyaları almıştır. Laura'yı hazırlamakla meşguldür, oldukça gergin olan genç kız durumdan pek de hoşnut değildir. Laura'ya bir genç kızın nasıl olması gerektiğinden, kendi genç kızlık günlerinden, babaları Mr. Wingfield ile nasıl tanışıp aşık olduğundan bahseder. Amanda bu esnada ziyarete gelecek genç adamın ismini söyler, Laura telaşlanır çünkü gelecek olan kişinin onun lisede hoşlandığı Jim O'Connor olduğunu

öğrenir. Laura panikle bu genç adamla aynı masada yemek yiyemeyeceğini söyler, kapıyı açmamakta ısrarcı olur fakat Amanda onu zorlar. Jim ilk bakışta Laura'yı hatırlamaz, içeri geçerler Tom ile kendi aralarında konuşmaya başlarlar. Jim, Tom'u hitabet kursuna yazılması için ikna etmeye çalışır, iş yerindeki davranışlarını düzeltmezse işten kovulacağını söyler, Tom ise başka planları olduğunu söyler, Amanda'nın verdiği parayı elektrik faturasını yatırmak yerine evden ayrılma planları için kullanacağından bahseder. Bu sırada Amanda içeri girer, Güneyli kadınlara özgü bir genç kız elbisesi giymiştir, Jim ile tanışır ve geçmişte kendisine gelen görücülerden bahsetmeye başlar, Tom'u Laura'yı getirmesi için içeri gönderir fakat genç kız hastalanmıştır, onu kanepeye yatırıp masaya otururlar.

Yedinci Sahne

Yarım saat geçmiştir, Laura hala koltukta uzanmaktadır. Elektrikler kesilir ve Amanda Tom'a faturayı sorar, Tom yatırmadığını söyler, Amanda unutmuş olabileceğini söyler ve mum getirir. Amanda Laura için bir bardak şarap hazırlar ve Jim'den ona yoldaşlık etmesini ister, onu Laura'yla diğer odaya gönderir. Laura Jim'in yanında kendisini rahat hissetmektedir, birbirlerini daha önceden tanıdıklarını söyler ve Jim'e kendisini hatırlatır. Lise yıllarından konuşurlar, Jim gelecek planlarından bahseder, Laura da ona sırça hayvan koleksiyonunu gösterir. Jim Laura'yı dışardan gelen müzikte dans etmek için dansa kaldırır, bu sırada sırça hayvanlardan Laura'nın en sevdiği tek boynuzlu at kırılır. Jim özür diler ve genç kıza iltifat etmeye başlar ardından da Laura'yı öper. Laura şaşkın bir şekilde koltuğa oturur fakat Jim yaptığından pişman olmuşçasına Betty adında bir kızla nişanlı olduğunu söyler, Amanda neşeli bir şekilde odaya girer fakat Jim acilen kalkması gerektiği belirtir, nişanlısı Betty'yi istasyondan alması gerektiğini söyler. Bu durum Amanda'yı hayal kırıklığına uğratar, Jim'in ardından aralarında şiddetli bir tartışma başlar, Amanda Tom'u kendileriyle oyun oynamakla suçlar, Tom ise görücü olarak davet ettiği arkadaşının nişanlı olduğunu bilmediğini söyler. Tom sinemaya gideceğini söyleyerek evden çıkar. Sonrasında tekrar Tom'un seyirciye hitap ederek yaşananları anlatmasına şahit oluruz, bu olay sonrasında işten kovulmuş ve evi terk etmiştir fakat kız kardeşi Laura'yı asla unutamamıştır.

3.2.1. Karakter Tahlilleri

The Glass Menagerie daha önce söylediğimiz gibi Tennessee Williams'ın kendi aile yaşamından izler taşımaktadır. Güneyli bir kadın olan evin annesi Amanda, işinden ve hayatından memnun olmayan hayalperest genç bir adam olan Tom, psikolojik sorunları ve fiziksel kusurları sebebiyle içine kapanık bir genç kız olan Laura, oyuna sonradan dahil olan Laura'ya görücü olarak davet edildiğini bilmeden Wingfield'leri ziyarete gelen, ideallerinin ve hedeflerinin peşinden gitmeye kararlı hırslı bir genç adam olan Jim ve sadece şöminenin üzerindeki resmiyle karşılaştığımız, Amanda'nın anıları yardımıyla tanışımız, evi on altı yıl önce terk eden Tom ve Laura'nın babası, Mr. Wingfield. **The Glass Menagerie** oyununun karakterleri ve oyun örgüsündeki konumları şu şekilde değerlendirilebilir:

Tom **The Glass Menagerie** oyunun hem anlatıcısı hem de karakteri konumundadır. Ayakkabı deposunda çalışan, annesi ve kız kardeşiyle St. Louis'te köhne bir apartman dairesinde yaşayan bir genç adamdır. Oyun Tom'un seyirciye doğrudan hitap ederek, anılarından bahsetmesiyle başlar. Tezimizin konusu açısından baktığımızda ise, okunmak için kullanılan çeviri metinlerden söz ettiğimizden daha ilk sayfadan itibaren okur, anlatıcısı belli bir metinle karşı kalmaktadır. Tom, diğer karakterlerden farklı olarak oyun süresince seyirciye olup bitenler hakkında –genellikle geçmişe dönük- açıklamalar yapar. Bu da yine okunmak için çevrilen tiyatro metni kavramına uygun bir metin seçimi yaptığımızı bize kanıtlayan bir anlatıcı özelliğidir.

Anlatıcısının zor tespit edildiği metinlerde, yönetmen ve dramaturgun araya girmesi sahnelemeyi kolaylaştırmakta ve onların zamanın ve mekânın koşullarına göre tasarladıkları sahneleme ile tiyatro metni her seferinde sahnede biricik olarak yeniden canlanmakta iken okunmak için yazılan ve çevrilen tiyatro metinlerin belirgin anlatıcı ve olay örgüleri, özellikle de anlatıcının araya girerek verdiği bilgiler karakterlerin geçmişi ve bugünü hakkındaki okur kavrayışını kolaylaştırmaktadır. Bu arada anlatıcı kahramanın oyun sırasında geçmişiyle yüzleşmesine de tanıklık etme fırsatı buluruz. Ancak, çelişkili karakterinin kaynağı ve nedeni konusunda ne okur ne de izleyici olarak kolayca bir yargıya varamayız: Bir yandan hayalperest bir maceracı, romantik bir şair olduğu izlenimi ortaya çıkarken, evi terk ediş sebebinin maceracılığı ve edebi

kariyer peşinden koşmak mı yoksa sadece kız kardeşi ve annesinin sorumluluğundan ve işinden sıkılması mı olduğu konusunda kesin bir bilgi sahibi olamayız. Bunun nedeni büyük bir ihtimalle anlatıcı olarak kendi duygularını paylaşmasına rağmen bu kilit çelişki konusunda modern bir tragedya kahramanı olarak kendisinin de belirsiz ve kararsız duygular içinde olmasıdır.

Tom'un annesi ve kız kardeşine karşı davranışları da çelişki içermektedir. Genelde korumacı davranmasına rağmen evdeki kadınlara karşı acımasız ve sert bir tavır sergilediği gözlemlenmektedir. Annesi Amanda'ya bir tartışma sırasında "yaşlı cadı" diye bağırabilmekte ve yine bir tartışma sırasında Laura'nın candan dünyasını yerle bir edebilmektedir.

Oyunun karakterlerinden bir diğeri olan Amanda, Tennessee Williams'ın oyunlarında sıklıkla karşılaştığımız (Alma, Blanche, Maggie...) Güneyli kadın karakterlerin bir başka temsili olarak karşımıza çıkar. Amanda gibi bu kadınlar modern toplumla birlikte değişen sosyal statülerini kabullenmekte zorlanırlar, kendi seçimlerini ve bu seçimler doğrultusunda ortaya çıkan hayatın getirilerini sorgularlar. Amanda geçmişin değerlerini sorgulamadan kabullenmiştir, Tom ve Laura'nın da bu değerleri benimsemelerini ister.

Oğlu Tom ile ilişkisi çalkantılıdır, aralarındaki gerilim ve potansiyel tartışma ortamı oyun boyunca hissedilir. Çocukları üzerinde baskı kurmaya çalışan ve onların gerçekte kim olduklarıyla ilgilenmeyen bir anne gibi gözükse de, Amanda bu ailenin geride kalan bireylerine gelecek hazırlamak için her türlü fedakarlığı yapmaya hazır bir annedir.

Amanda, mizacına hiç uygun olmadığı halde tezgahçılık yapar ve ev hanımları için hazırlanan bir derginin abonelik satışını yapmaya çalışır, bu iki işte de aşağılamalara maruz kaldığına ya da öyle hissettiğine şahit oluruz. Mr. Wingfield ile evlenerek trajik bir hata yaptığını düşünmektedir, beşinci sahnede Jim konusunda Tom ile konuşurken söyledikleri geç kalınmış bir pişmanlığın göstergesidir aslında.

Sırça hayvan koleksiyonunun sahibi kırılğan Laura karakteri psikolojik sorunları ve fiziksel kusurları sebebiyle okuyucuda acıma duygusu uyandırmaktadır. Hassas bir

genç kız olan Laura, oyun boyunca annesine ve erkek kardeşine karşı –onu müşkül durumlara düşürmelerine rağmen- asla kırıcı bir kelime sarf etmez, sık sık Tom ve Amanda arasında arabuluculuk yaptığına şahit oluruz. Laura oyunda en az repliği olan karakterdir.

Tennessee Williams'ın, Laura'nın temsilini sembollerle sağladığı düşünülebilir; tek boynuzlu at, mavi güller, sırça hayvanlar... Laura mavi bir gül gibi diğer çiçeklerden farklı ve biraz da tuhaf, camdan bir biblo kadar da narin ve kırılgandır. Amanda'nın onunla ilgili gerçekliği kabullenmekte zorlandığına şahit oluruz, meslek okulundaki basit bir daktilo kursunu heyecandan ortaya çıkan titreme ve kusma nöbetleri sebebiyle gizlice bırakmış ve soğuk havaya rağmen kurs saatlerini sokaklarda dolaşarak ya da müzelere, sinemaya giderek geçirmiş olduğunun öğrenildiği sahnede Amanda ile yaşadığı tartışmanın sonunda fiziksel kusurunu kendi ağzından öğreniriz.

Laura kendi duygularını ve kendi gerçekliğini kabullenmiş bir karakterdir, bu sebeple dış dünyadan uzak durmaya çabalar, bu dünyaya uygun olmadığını düşündüğü için kendisinin de sırça hayvanlar dünyasının bir parçası olduğuna inanmıştır, zamanını, babasının geride bıraktığı plaklarla, gramofonuyla ve sırça hayvanlarıyla doldurur.

Jim ise, Tom ve Laura'nın lise yıllarından tanıdıkları ve şu an Tom ile birlikte depoda çalışan, idealleri ve başarı hedefleri olduğunu düşünen genç bir adamdır. Laura lisede okudukları yıllarında oldukça popüler olan Jim'den çok hoşlanmıştır, Jim Tom'un davetiyle görücü sıfatıyla aileyi ziyarete gelir, eve geliş amacından kendisinin haberi yoktur, Laura ile yakınlaşırlar ve genç kızı öper fakat gerçek olduğundan emin olmadığımız bir nişanlısı olduğundan bahsederek genç kızın büyük bir hayal kırıklığı yaşamasına sebep olur.

Mr. Wingfield oturma odasındaki şöminenin üstünde yer alan bir resim ile oyunda temsil edilir; Amanda'nın evi on altı yıl önce terk eden kocası, Tom ve Laura'nın babasıdır.

Amanda'nın anlarından söz ettiği anlarda kendisi hakkında bilgi sahibi oluruz; Mr. Wingfield, bir telefon firması için çalışan yakışıklı ve çekici bir adamdır, yine bu karakterin alkol sorunları olan, sorumsuz bir aile babası olduğunu, bir gün hiçbir sebep

göstermeksizin evi terk ettiğini ve aileyi zor durumda bıraktığını Amanda'nın anıları yardımıyla öğreniriz.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EREK METİNLERİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Bir önceki bölümde detaylı bir biçimde ele alıp incelediğimiz kaynak metnin dilimizde iki çevirisi bulunmaktadır. Her ikisi de şu anda piyasada bulunmaktadır. İlk çeviri baskısı bulunmamakla birlikte sahaflardan ve nadir kitap satan sitelerden bulunabilmektedir. Daha yeni olanı ise piyasada kısa sürede temin edilebilen bir metindir. Bu bilgilerden yola çıkarak her ikisinin de “okunabilirlik” özelliğini öne çıkararak yapılan çeviriler olduğunu ve her türden okura yönelik bir çeviri hedeflendiğini söyleyebiliriz. Bunda kaynak metnin modernist yapısının da etkisi bulunmaktadır. Çünkü kaynak metinde anlatıcısı belli bir anlatı metni gibi, her sahneleme öncesinde devreye girerek bir tiyatro metninden çok okura yol gösteren okuma anahtarıyla yardımcı olan bir kahraman bulunmaktadır.

İlk çeviri, Can Yücel’in **Sırça Kümes** çevirisidir. 1964 Yılında Milli Eğitim Bakanlığı Modern Tiyatro Eserleri Serisi kapsamında ortaya çıkmıştır. Bu metinde çeviri öncesi kararlara ilişkin açıklamalara yer verilen bir önsöz bulunmamaktadır. **The Glass Menagerie** metninin başında yer alan “Sahneleme Notları” ve “Oyun Kişileri” bölümlerinin çevirisi yapılmamıştır. Bu da metnin okunabilirlik özelliğini öne çıkaran bir özellik olduğunu düşündürmekle birlikte Yücel, **Metis Çeviri** dergisinin 1989-Güz sayısında yer alan söyleşisinde bu bölümlerin eline geçen kaynak metinde yer almadığını, bu sebeple çevirisinin yapılmadığını belirtmiştir.

Aytuğ İz’at’ın **Sırça Hayvan Koleksiyonu** çevirisi Mitos Boyut Tiyatro Yayınları tarafından Amerikan Oyunları Dizisi kapsamında 2000 yılında yayımlanmıştır. “Sahneleme Notları” ve “Oyun Kişileri” bölümlerinin çevirisine yer verilmiştir. İz’at çeviri metne “Çeviri Notları” başlığı ile çeviri süreci öncesi aldığı kararları, Yücel’in çevirisine göndermeler yaparak açıklar. Sahneleme notları ile ilgili şu açıklamayı yapar (6): “Çevirimizdeki bir diğer farklı husus ise, Tennessee Williams tarafından yazılan sahneleme notlarının eklenmesidir. Yönetmen, sanat yönetmeni, teknik sorumlular ve oyuncuların bu notlardan çok faydalanacağına inanıyoruz.” Bu kısımda yer alan karakter tahlilleri, sirk müziğine benzer bir müzik olduğu belirtilen sırça

kümes müziğinin betimlendiği bölüm ve saydam sahne düzeni ile ilgili notların yer aldığı paragrafın Yücel'in çevirdiği metinde yer almaması İz'at'ın bakış açısına göre sahneleme süreci açısından bir kayıp olarak nitelendirilebilir. İz'at çevirisinde okunabilirlik/sahnelenebilirlik ikiliğinin çeviri süreci öncesi kararlarında bağlayıcı rol oynamadığını, **The Glass Menagerie** oyun metninin çevirisini sahnelenebilirlik ölçütleri doğrultusunda gerçekleştirmeyi amaçladığını metnin alıcılarını “Yönetmen, sanat yönetmeni, teknik sorumlular ve oyuncular” şeklinde sıralamasından anlayabiliriz.

Matriks normları açısından çevirileri değerlendirirsek şöyle başlayabiliriz: Kaynak metin yedi sahneden oluşur, Can Yücel'in **Sırça Kümes** çevirisinde yedi sahne olarak aktarılmıştır, Aytuğ İz'at'ın **Sırça Hayvan Koleksiyonu** çevirisinde de yine yedi sahnedir. Sahne düzeninde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır, sahne sayısı aynen korunmuştur. İki çeviri metinde de mekân ve kişi adlarında yerlileştirme yapılmamış, aynen aktarılmıştır.

The Glass Menagerie oyunun birçok farklı tema bir arada bulunmaktadır; kendi gerçekliğini kabullenmenin güçlüğü, gerçeklerden kaçmanın imkansızlığı, birey tarafından geçmişin idealize edilmesi, anılara ve geçmiş değerlere bağlı yaşama çabası, aile dramı vb. Bu temalar derin okumada çevirilerde de izleri sürülebilen temalardır.

“Menagerie” sözcüğünün kaynak metne en yakın Türkçe karşılığı “vahşi hayvanlar koleksiyonu”dur. Yücel, başlıkta “kümes” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. “Sırça Kümes” ifadesi erek yazın dizgesine Yücel'in çevirisi yoluyla kazandırılmıştır. Yukarıda andığımız söyleşide seçimini şu şekilde gerekçelendirir: “Ev kümes gibi bir yer ve ben düşündüm ki sahneye konurken kümes mizansenini de tutabilir. Sırça Kümes... Ana kartlaşmış tavuk gibi, kız bir piliç. Öbür horozlar geliyor. Yani daha tiyatral bir planda düşündüm” (s.16).

İz'at ise **The Glass Menagerie** ifadesini **Sırça Hayvan Koleksiyonu** şekline aktarmıştır. Çeviri Notları bölümünde bu terciğini “Biz, oyunun adını, özgün adına sadık kalarak *Sırça Hayvan Koleksiyonu* diye çevirmeyi uygun bulduk” (2000: 6) şeklinde açıklar.

İz'at, daha öncede gördüğümüz gibi atlanan bölümler “Sahneleme Notları”, “Oyun Kişileri” ve isim seçiminden başlayarak kendi çevirisinin önceki çeviriden farklarına dikkat çekmeye çalışmaktadır. Buradaki vurgu yukarıdaki alıntıdan da görebileceğiniz gibi “sadakat” kavramı üzerinedir. Çevirmenin iddiasının daha “sadık” bir çeviri ortaya koymak olduğu bu ifadelerinden anlaşılabilir.

Aytuğ İz'at, **The Glass Menagerie** oyununu çevirirken kaynak metne mümkün olduğunca bağlı kalacağını ve oyunun iletisini anlam kaybı olmadan aktarmayı hedeflediğini önsözde belirtir: “Bu güncel çeviride, Sayın Yücel’in renkli üslubundan farklı olarak, ana metne sadık kalmaya titizlikle özen gösterdik” (2000: 6). Bu ifadeden de anlaşıldığı gibi; Can Yücel’in çevirisi erek dilde kaleme alınmış bir yapıt izlenimi verdiği için Tennessee Williams’ın oyunundan, kaynak metinden bağımsız ve bazen de yetersiz görülmüştür, çevirmenin görünürlüğü konusunda tartışmalara sebep olmuştur. Suat Karantay’ın Metis Çeviri’de çıkan “Tennessee Williams ve Sırça Kümes” makalesinde Can Yücel’in çevirisini : “Çevirinin tüm canlılığına, renkliliğine karşın okuduğumuz bir Williams oyunu değil – “çevrilmemiş” bir yapıt *Sırça Kümes* ne yazık ki...” (Karantay:128), sözleriyle eleştirir.

4.1. Erek Metinlerin Karşılaştırmalı İncelemesi ve Çeviri Stratejileri Açısından Değerlendirilmeleri

Bu bölümde tezimizin konusu olan “The Glass Menagerie” başlıklı oyunun Türkçedeki iki farklı çevirisi karşılaştırılacaktır. Bu karşılaştırma ile çevirmenlerin kullandıkları çeviri stratejileri ve bu stratejilerin erek metinlerine nasıl yansıdığı değerlendirilip tartışılmaya çalışılacaktır.

Tablo 1: The Glass Menagerie Metin Kesiti 1

1	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<i>The apartment faces an alley and is entered</i>	Wingfield’lerin dairesi bir ara sokağa bakıyor;	Daire bir ara sokağa bakmakta ve dairenin

	<p><i>by a fire-escape, a structure whose name is a touch of accidental poetic truth, for all of these huge buildings are always burning with the slow and implacable fires of human desperation. The fire-escape is included in the set - that is, the landing of it and steps descending from it.(S.233)</i></p>	<p>bir yangın merdiveninden giriliyor içeri. Rastgele belki ama, bu yangın merdiveninin şairce bir gerçeği, bir anlamı var. Çünkü bütün bu dev azman yapılar umutsuzluğun o sinsi, o amansız ateşiyle için için yanmaktadırlar. Yangın merdiveni sahne kuruluşunda yer alır. Diyeceğim, sahanlıkla beş on basamak... (S.1)</p>	<p>girişi için bir yangın merdiveni kullanılmaktadır. Binanın ismi bir rastlantı eseri biraz şiirseldir, zira bütün bu devasa binalarda ağır ağır ama söndürülmesi imkânsız bir şekilde insanların çaresizlikleri tütmektedir. Gördüğümüz yangın merdiveni, işte bu gerçeği, onun konumunu ve iniş adımlarını yansıtmaktadır. (S.11)</p>

Birinci sahnenin sahne yönergelerinin ikinci paragrafında, **The Glass Menagerie** oyununda sembolik bir anlam taşıyan ve Wingfield ailesinin oturdukları apartman dairesine giriş çıkış yapmalarını sağlayan yangın merdivenin tasviri yapılmıştır. Bu bölümün çevirisi incelendiğinde EM1’de kaynak metinde yer alan okuyucuya bir hikâyeye başlandığı hissini yansıtmaya durumu korunmuştur. EM2’de ise İz’at’ın, çevirisi sıradan tiyatro metni okuyucusu için değil de sanki dekor tasarımcısı veya yönetmen için yapılmış hissi uyandırmaktadır. “Daire bir ara sokağa bakmakta ve dairenin girişi için bir yangın merdiveni kullanılmaktadır.” cümlesinde kaynak metinde yer alan anlatisallık işlevi ortadan kaldırılmış, bilgilendirici bir metin dili kullanılmıştır.

“A fire-escape” kelimesinin sembolik anlamını açıklayan “*a structure whose name is a touch of accidental poetic truth*” ifadesi, Can Yücel tarafından “**Rastgele belki ama,**

bu yangın merdiveninin şairce bir gerçeği, bir anlamı var.” şeklinde aktarılmıştır. Yücel, “a structure” ifadesiyle bahsedilmek istenin yangın merdiveni olduğunu ve sahnede yer alması gerektiğini erek metinde aktarmıştır.

Aytuğ İz’at ise çevirisinde “a structure whose name is a touch of accidental poetic truth” ifadesini “**Binanın ismi bir rastlantı eseri biraz şiirseldir,**” şeklinde aktarmıştır fakat burada bahsedilen “yangın merdiveni”dir, apartmanın ya da binanın ismi ile ilgili herhangi bir bilgi ya da gönderme yoktur. Burada “structure” sözcüğünün göndermesi kavranamamıştır. İz’at, kaynak metinde yer alan yangın merdiveninin sahneye kurulmasının gerekli olduğu “-escape is included in the set -” ifadesini, (belirtiklik değişimi doğrultusunda) belirtik çeviri stratejisi kullanarak “Gördüğümüz yangın merdiveni” şeklinde aktarmıştır.

Burada sahne yönergesi olarak verildiği düşünülen bölüm aslında bir anlatısal yapı strateji olarak düşünüldüğünde anlatının giriş bölümünü ve mekanı tasvir eden bir bölüme dönüşüyor, pasif tümce yapısı kullanımı, üçüncü tekil anlatıcı formunu akla getiriyor. Aytuğ İz’in “gördüğümüz” seçimi, anlatı biçiminde değişiklik yaratırken, sahnelenebilirlik kriterine de daha uygun bir çeviri kararı verdiğini örtük biçimde de olsa metnin en başından gösteriyor.

Tablo 2: The Glass Menagerie Metin Kesiti 2

2	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<i>The narrator is an undisguised convention of the play. He takes whatever licence with dramatic convention is convenient to his purpose. (S.234)</i>	Sözcünün, oyunun öyküsünü anlatan kişinin, üstü kapalı bir yanı yoktur: geleneğe göre de böyle olması gerekir; işine geldiği gibi oynamakta hürdür. (S.3)	Oyunu sunanın kişiliği gizlenmez, oyunu düşündüğü gibi yorumlarken, istediğini yapmakta özgürdür. (S.12)

Tom oyunun hem anlatıcısı hem de karakterlerinden biri konumundadır, oyunu seyirciye doğrudan hitap ederek, anılarından bahsederek başlatır, diğer karakterlerden farklı olarak oyun süresince seyirciye hitap eder ve olup bitenler hakkında –genellikle de geçmişe dönük- açıklamalar yapar. Tom karakterinin bu görevinin tanımlanması kaynak metinde “narrator” kelimesi ile ifade edilmiştir. EM1’de “narrator” kelimesi “sözcü” kelimesiyle karşılanmıştır, EM2’de ise “oyunu sunan” şeklinde ifade edilmiştir.

Can Yücel çevirisinde “sözcü” kelimesini açıklama ihtiyacı hissetmiş ve “oyunun öyküsünü anlatan kişi” olarak tanımlamıştır. Kaynak metinde yer almayan bir detayerek metnin daha açıklayıcı olması için çeviriye eklenmiştir. Yücel, **açıklama stratejisi uygulamış** ve açıklama içeren bir aktarım gerçekleştirmiştir. Yücel’in bu seçiminde, çevirisini gerçekleştirdiği dönemde “narrator” sözcüğünün bir terim olarak yerleşmemiş olmasının da etkisi olabilir. EM2’de ise “narrator” kelimesini “oyunu sunan” şeklinde aktarmıştır.

Tablo 3: The Glass Menagerie Metin Kesiti 3

3	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	TOM: Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the	Tom.- Öyle ya benim de kendime göre marifetlerim var, elçabukluğu filan... Ama hokkabaz sanmayın beni!... tam tersi... hokkabaz gerçek kılığına bürür, bir takım hayaller gösterir, değil mi size?	TOM: Evet, dağarcığımda bazı numaralarım var, elbisemin kolu içinde de bazı şeyler saklarım. Fakat bir sahne sihirbazının tam zıddıyım ben. O, sizin gözünüzü öyle bir boyar ki, siz de bunu

	pleasant disguise of illusion. (S.234)	Bense hayal perdesine sarıp sarmalar, gerçeği sunarım seyircilerime. (S.3)	gerçek sanırsınız. Oysa ben size hayalle bezenmiş gerçeği sunarım. (S.12)
--	---	---	--

Tom karakterinin kendisinden bahsettiği birinci sahnede kaynak metinde yer alan “**stage magician**” ifadesini, Can Yücel “hokkabaz” olarak çevirmiştir, Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’nde “hokkabaz” kelimesi “el çabukluğu ile birtakım şaşırtıcı numaralar yapan sanatçı” olarak tanımlanmıştır. Kaynak metinde yer alan ifadenin Türkçe karşılığını vermektedir. Aytuğ İz’at ise sözcüğü sözcüğüne bir aktarım gerçekleştirmeye çalışmış ve “sahne sihirbazı” ifadesini kullanmıştır. “I have things up my sleeve.” ifadesini Can Yücel “elçabukluğu filan” şeklinde çevirmiştir. Aytuğ İz’at ise “elbisemin kolu içinde de bazı şeyler saklarım” şeklinde aktarmıştır.

Kaynak metinde anlatıcının mecazi anlam içeren “stage magician” ifadesi Tom karakterinin oyun boyunca hikâyeyi hayallerin örtüklüğü içerisinde anlatacağı fakat bir sihirbazdan farklı olarak gerçek dışı ve hayali olanı değil gerçeği göstereceği anlamına gönderme yapmaktadır. Kaynak metinde yer alan “**I give you truth in the pleasant disguise of illusion.**” cümlesi, EM1’de “**Bense hayal perdesine sarıp sarmalar, gerçeği sunarım seyircilerime.**” şeklinde aktarılmıştır. EM2’de ise aktarım “**Oysa ben size hayalle bezenmiş gerçeği sunarım.**” şeklinde gerçekleştirilmiştir. EM1’de kaynak metinde verilmek istenen derin yapıdaki anlam bu cümle ile sağlanmış olur.

Tablo 4: The Glass Menagerie Metin Kesiti 4

4	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<p>TOM:...This is our father who left us a long time ago.He was a telephone man who fell in love with long distances; he gave up his job with the telephone company and skipped the light fantastic out of town. (S.235)</p>	<p>Tom. – Bizleri yıllar önce bırakıp giden babamız. Telefoncuymu. (Şehirlerarası santralında çalışırken) ırak yerlere kaptırdığı gönlünü. Bir gün telefon kumpanyasına Allaha ısmarladığı çektığı gibi ortadan kayboluverdi. (S.4-5)</p>	<p>TOM Bizi yıllar önce terk eden babamızdır bu kişi. Telefoncuymu ama uzak diyarlara aşıkta, çalıştığı telefon firmasından ayrılıp, ışık delisi bu şehirden sıvışıp gitti... (S.13)</p>

Birinci sahnede Tom Wingfield izleyiciye hitap ederek kendisini ve ailesini oluşturan oyun karakterlerini- annesi, kız kardeşi ve evi terk eden babası- tanıtır. Kaynak metinde babasından bahsettiği bölümde yer alan “**skipped the light fantastic out of town**” ifadesi “dans etmek” ve “hafif adımlarla yürümek” anlamına gelen “trip the light fantastic” ifadesine gönderme yapmaktadır. İfadenin kaynak metinde verilmek istenen anlamı göz önünde bulundurulduğunda “sevinçle uzaklaşmak” “dans ederek uzaklaşmak” anlamları ortaya çıkıyor. EM1 de Can Yücel yerlileştirme stratejisi doğrultusunda “**Allaha ısmarladığı çektığı gibi ortadan kayboluverdi.**” şeklinde aktarımı gerçekleştirmiştir. “Ortadan kaybolmak” deyimini kaynak metinde verilmek istenen anlamı karşılamaktadır fakat “Allaha ısmarladığı çekmek” ifadesi okuyucuda Türkçe yazılmış erek kültüre ait bir metin okuyormuş hissi uyandırmaktadır. Ayтуğ İz’at ise çevirisinde “**ışık delisi bu şehirden sıvışıp gitti...**” ifadesini kullanmıştır,

“sıvışıp gitmek” kaynak metindeki anlama uygun bir çeviri olmasına rağmen “ışık delisi bu şehir” ifadesinin bir karşılığı kaynak metinde bulunmamaktadır.

Tablo 5: The Glass Menagerie Metin Kesiti 5

5	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: We can't say grace until you come to the table! (S.236)	AMANDA.- Seni bekliyoruz. Gelsene sofraya! (S.5)	AMANDA Sen sofraya gelmeden dua edemiyoruz. (S.14)

Birinci sahnede Tom seyirciye hitap ederek oyunun arka plan bilgisini verdikten sonra, evin salonuna geçer ve oyuncu olarak oyunda yer almaya başlar, annesi Amanda ve kız kardeşi Laura akşam yemeği için masada oturmaktadırlar. Amanda ısrarla Tom’u masaya çağırır, Tom gelmeden duaya başlayamadıklarını söyler. Kaynak metinde yer alan “**say grace**” ifadesi iki çeviride farklı şekilde aktarılmıştır. Oyunun karakterlerinin Hristiyan olmaları sebebiyle, “Grace” kelimesinin, Tanrı’ya göndermede bulunduğunu söyleyebiliriz. Yücel, kaynak metinde yer alan sofraya oturmadan dua edilmesi geleneğini kültür bağımlı bir öge olarak değerlendirmiş ve erek kültürde kültürel anlamda tam olarak karşılığının bulunmaması sebebiyle “say grace” ifadesini aktarmamayı tercih etmiş olabilir. Bilgi değişimi (information change) stratejisi yardımıyla bir yerelleştirme yapıldığı söylenebilir. İz’at ise çevirisinde Hristiyan geleneklerine özgü aile duasını çevirinin yapıldığı dönemde artık erek kültür tarafından bilinen bir ritüel olduğu gerekçesiyle bu ifadeye herhangi bir açıklama yapma gereği duymadan çevirisinde yer vermiştir.

Tablo 6: The Glass Menagerie Metin Kesiti 6

6	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA [<i>lightly</i>]: Temperament like a Metropolitan star! [<i>He rises and crosses downstage.</i>] You're not excused from the table. (S.236)	AMANDA, umursamaz.- Beyimizde pek celâlli maşallah... (Tom ayağa kalkar, sahnenin öbür yanına geçer.) Kim izin verdi de sana, sofradan kalkıyorsun? (S.6)	AMANDA (Hafifçe) Bir metropol yıldızının şımarıklığı ha! (Tom kalkar ve odada dolaşmaya başlar) Masadan kalkmana izin verilmedi. (S.14)

Birinci sahnenin başından itibaren Amanda karakterinin oğlu Tom üstünde bir otorite kurma çabasına tanık oluruz, oyun Amanda'nın oğlu Tom'u ısrarla sofraya davet etmesiyle başlar. Tom yemeğini yemeye başladıktan sonra yetişkin bir genç adam olan oğluna yemeğini nasıl yemesi gerektiğiyle ilgili hayvanlardan örnekler göstererek öğütler verir. Tom sinirlenir ve masadan izin almadan kalkar. Amanda, Tom'u ünlü yıldızlar gibi şımarık davranmakla suçlar. "Temperament like a Metropolitan star!" ifadesinin aktarımını Can Yücel, "Beyimizde pek celâlli maşallah..." şeklinde aktararak yerlileştirme (domestication) yöntemini benimser "Metropolitan star!" tamlamasına yer vermez. Aytuğ İz'at ise aktarımı "Bir metropol yıldızının şımarıklığı ha!" şeklinde gerçekleştirmeyi tercih eder. "You're not excused from the table" ifadesi, Yücel'in çevirisinde edilgen yapı etken bir cümle haline getirilmiştir, tümce yapısı değişimi stratejisi uygulanmıştır. İz'at ise aktarımını "Masadan kalkmana izin verilmedi" şeklinde edilgen yapıyı koruyarak gerçekleştirmiştir.

Tablo 7: The Glass Menagerie Metin Kesiti 7

7	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: Girls in those days knew how to talk, I can tell you. (S.237)	AMANDA. – Boru değil, o zamanın kızları nasıl konuşacağını bilirdi. (S.7)	AMANDA O zamanın kızları nasıl konuşulacağını bilirlerdi, bunu gördüm ve yaşadım. (S.15)

Amanda'nın Laura ve Tom'a genç kızlık anılarından bahsettiği ve Laura'ya evlenmeyi planlayan bir genç kızın nasıl davranması gerektiği ile ilgili öğütler verdiği konuşmanın aktarımını iki çevirmen farklı şekillerde gerçekleştirmişlerdir. Can Yücel'in çevirisinde sık sık Amanda karakterinin düzeysiz bir dil ile konuştuğuna şahit oluruz. Yücel, kaynak metinde yer almayan ve verilmek istenen duygunun aktarımı için gerekli olduğunu düşündüğü, erek kültüre ait argo bir ifade olan **“boru değil”** ifadesini çevirisine eklemiştir. **“I can tell you”** ifadesine ise yer vermemiştir. “Boru değil” ifadesinin eklenmesi belirtik değişimi stratejisi doğrultusunda değerlendirilebilir; konuşmanın başlangıcından itibaren Amanda karakterinin aktarmak istediği duygu ve mesaj bu ifade ile erek kültürdeki karşılığını bulmuş olur. “I can tell you” ifadesine yer verilmemiş olması da örtük bir çeviri yapıldığı şeklinde yorumlanabilir, erek alıcının kolaylıkla algılayabileceği düşünülmüş olabilir. Aytuğ İz'at ise çevirisinde bilgi eklemesi yaparak “I can tell you” ifadesini “bunu gördüm ve yaşadım” şeklinde aktarır. Geçmişin bugüne kıyaslandığı duygusu bu ifade ile de sağlanmış olur.

Tablo 8: The Glass Menagerie Metin Kesiti 8

8	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: They knew how to entertain their gentlemen callers. It wasn't enough for a girl to be possessed of a pretty face and a graceful figure although I wasn't alighted in either respect. She also needed to have a nimble wit and a tongue to meet all occasions. (S.238)	Amanda. – Kolay değil misafir ağırlaması. Kaşı gözü, poyu posu yerinde olmakla bitmezdi ki iş... Ah! O zaman görecektiniz siz annenizi!... Biz, her telden çalar, her nabza göre şerbet vermesini bilirdik. (S.7)	AMANDA Onlar görücülerini nasıl ağırlayacaklarını biliyorlardı. Bir kızın güzel bir yüze, endamlı bir vücuda sahip olması yeterli değildi. Ha, benim bu iki konuda da en ufak bir noksanım yoktu. Ayrıca biraz ince zekâya ve her duruma uygun bir dil becerisine sahip olmak gerekirdi. (S.16)

Amanda karakteri oyun boyunca Blue Mountain’da yaşarken kendisini ziyarete gelen görücülerden ve genç kızlık günlerinden övgüyle bahseder. Birinci sahnenin sonuna doğru yer alan; Laura ve Tom’a gençlik yıllarında evlilik çağına gelmiş kızların görücülerini nasıl ağırladıklarından bahsettiği ve bir genç kızın nasıl davranması gerektiği ile ilgili Laura’ya öğütler verdiği bölümün aktarımını iki çevirmen farklı şekillerde gerçekleştirmişlerdir.

Kaynak metinde yer alan “they” adılının aktarımı İz’at’ın çevirisinde “onlar” adıyla kaynak metinle paralel şekilde gerçekleştirilmiştir. Yücel, “Kolay değil misafir ağırlaması” şeklinde “onlar” kullanımına gizli özne olarak yer verilmeyen bir cümle ile bağdaşıklık değişimi ile aktarımı gerçekleştirir. İkinci cümlede yer alan “a girl”

ifadesi de Yücel'in çevirisinde yer almaz, İz'at ise kaynak metne daha bağlı kalarak “bir kız” şeklinde aktarımı gerçekleştirir.

“She also needed to have a nimble wit and a tongue to meet all occasions” tümcesinde yer alan “she” adılı yine Yücel tarafından bağdaşıklık değişimi gerçekleştirilerek aktarılmamıştır. Yücel, “her telden çalmak” ve “nabza göre şerbet vermek” deyimlerini kullanarak erek odaklı bir aktarım gerçekleştirmiştir. EM1'de kaynak metinde daha ayrıntılı yazılmış cümlenin, erek metne çevrilirken kısaltılmalar yapılmıştır fakat bu kısaltmalar metnin akışını etkilememektedir. EM2'de ise İz'at, tekrardan kaçınmak için “she” adılı aktarmamış fakat kaynak metne bağlı kalmayı tercih etmiştir. Yücel'in aktarımı ile ilgili edimsöz değişimi stratejisinden yararlandığını söyleyebiliriz. Edimsöz değişimi stratejisi genellikle yukarıdaki örnekte gördüğümüz gibi diğer stratejiler ile ilişkilidir, bir ifade değişimini kapsar.

Tablo 9: The Glass Menagerie Metin Kesiti 9

9	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: He never married ! Gracious , you talk as though all of my old admirers had turned up their toes to the daisies !(S.239)	Amanda. - Evlenmediydi ki... Allah, Allah... Seni dinleyen de benim bütün hayranlarım cenneti boyladı sanacak. (S.9)	AMANDA Hiç evlenmedi! Tanrım , sanki bütün hayranlarım nalı dikiyormuş gibi konuşuyorsun. (S.17)

Tom, eski taliplerinin eşlerine bıraktıkları miraslardan sırasıyla söz eden annesine son talibinin dul karısına ne miras bıraktığını sormasıyla Amanda sinirlenir ve bu talibiyle ilgili bildiklerini anlatmaya başlar.

Kaynak metinde yer alan “hayret etme” anlamı taşıyan “Gracious” ifadesi, Yücel tarafından kültürel eleme stratejisi doğrultusunda “Allah, Allah” şeklinde erek kültüre uyarlanmıştır. İz’at ise, oyunun karakterlerinin Hristiyan olmaları sebebiyle “Tanrım” ifadesini tercih etmiştir. Ölmek anlamına gelen “turn up one’s toes to the daisies” deyimini EM1’de “cenneti boylamak” ve EM2’de “nalları dikmek” şeklinde aktarılmıştır. İki çeviride de kaynak metinde kültür bağımlı bir ifade olan “turn up one’s toes to the daisies” deyiminin hedef dilde hedef dil normlarına uygun bir karşılığının olmaması sebebiyle bu ifade deyim işlevi korunarak uyarlama stratejisi ile aktarılmıştır. Erek dil normlarına uyum sağlanması amaçlanmıştır.

Tablo 10: The Glass Menagerie Metin Kesiti 10

10	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<p>AMANDA: That Fitzhugh boy went North and made a fortune - came to be known as the Wolf of Wall Street! He had the Midas touch, whatever he touched turned to gold! And I could have been Mrs Duncan J. Fitzhugh, mind you! But - I picked your <i>father</i> ! (S.239)</p>	<p>AMANDA. – Kuzeye geçti Fitzhugh. Bir de zengin oldu ki... “Wall Street’in kurdu” diye adı çıkmış orda. Kaarun gibi bir şey... Neye dokunsa, hani, altın kesilecek nerdeyse.</p> <p>Buna da mim koyun, bak! İsteseydim ben pekâlâ Fizhugh’a varırdım ya... İşte... Kısmet... Seçe seçe babanızı seçtim... (S.9)</p>	<p>AMANDA Şu Fitzhugh oğlanı Kuzey’e gidip müthiş bir servet edindi... Wall Street’in kurdu diye de nam salmış. Sanki Midas’ın sırrı onda, neye dokunsa altın kesiliyor. Dikkatini çekerim, Bayan Duncan J. Fitzhugh olabilirdim. Ama... babanı tercih ettim! (S.17)</p>

Amanda karakterinin çocuklarına eski taliplerinden bahsettiği konuşmanın aktarımı iki çeviride farklı şekilde gerçekleştirilmiştir. Kaynak metinde yer alan “Wolf of Wall Street!” ifadesi EM1’de yerileştirme yapılarak “Kaarun gibi bir şey” şeklinde aktarılmıştır. Karun, Kur’an’da geçen ve İsrailoğulları’ndan olduğu ve çok zengin olduğu söylenen, mal varlığı ile övünen kibirli bir şahıs olarak tasvir edilir. EM2’de ise sözcüğü sözcüğüne bir aktarım yapılmıştır.

Kaynak metin Yunan Mitolojisinde yer alan bir efsaneye gönderme yapar, bu efsaneye göre Kral Midas, Dionysus’dan dokunduğum her şeyin altına dönmesini diler, Dionysus da ona bu gücü verir fakat bu güç ve zenginlik ona mutluluk getirmez aksine laneti haline gelir, kendisinden bu gücü geri alması için tekrar Dionysus’a gider.

Midas'ın haline acıyan Dionysus ona Paktalos Irmağı'nda yıkanmasını söyler. Midas söyleneni yapar ve nehrin dokunduğu her şeyi altına dönüştürme gücünü kendisinden almasını sağlar. Paktalos ırmağı kenarında kurulmuş olan Sardes kentinin halkı, ırmaktan topladıkları altınlarla ilk parayı basarlar. Karun gibi zengin sözü ise Lidya kralı Kraisos için de söylenmiştir.

Kaynak metinde yer alan ve Yunan mitolojisinde yukarıda bahsettiğimiz efsaneye gönderme yapan "Midas touch" ifadesi "bir kimsenin kısa süre içinde büyük bir servet elde etmesi" anlamına gelir.

EM1’e baktığımızda, “Midas touch” ifadesinin çevrilmediğini, bunun yerine erek kültüre yabancı olmayan Karun efsanesine gönderme yapıldığını görüyoruz. EM2’de ise “Midas’ın sırrı” şeklinde bir açıklama ya da dipnot eklenmeden aktarım yapıldığını görüyoruz.

Tablo 11: The Glass Menagerie Metin Kesiti 11

11	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<p>LAURA: It isn't a flood, it's not a tornado, Mother. I'm just not popular like you were in Blue Mountain. ... [Tom utters another groan. LAURA glances at him with a faint, apologetic smile. Her voice catching a little.] Mother's afraid I'm going to be an old maid. (S.240)</p>	<p>LAURA. – Hangi sürü, anne, hangi baskın!... Seni el üstünde tutarlarmış Blue Mountain'de... Ben öyle değilim ki.. (Tom inler yine. Laura, özür dileme makamında, kardeşine gülümser, sesine bir tutukluk gelir.) Anne, korkarım ben evde kalacağım. (S.10)</p>	<p>LAURA Selden veya fırtınadan dolayı değil, anne. Blue Mountain'da yaşarken sen çok çekiciymişsin... O kadar çekici değilim ben!... (Tom tekrar homurdanır. Laura, ona özür dilercesine bakıp hafiften güler. Sesi biraz tutuktur) Annem evde kalacağımdan korkuyor. (S.17-18)</p>

Laura ve annesi arasında geçen konuşmada, Amanda Laura için eve birçok görücünün geleceğini tahmin ettiğini belirtir ve Laura'nın kendisini görücülerine hoş gözükmek için hazırlaması gerektiğini konusunda ısrarcı olur. Laura bir tek görücünün bile geleceğini sanmadığını, Erek kardeşi Tom'a annelerinin Laura'nın evde kalacağından korktuğunu söyler. EM1'de bu ifade "Anne, korkarım ben evde kalacağım" şeklinde aktarılmıştır, Laura karakterinin evlilik ile ilgili bir beklentisi olmadığını bildiğimiz için bu aktarım kaynak metindeki anlam ile örtüşmemektedir diyebiliriz. Laura karakterinin evlenmesini isteyen kişi annesidir, EM2'de bu anlam "Annem evde kalacağımdan korkuyor" şeklinde verilmiş olur.

Tablo 12: The Glass Menagerie Metin Kesiti 12

12	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: What are we going to do, what is going to be. come of us, what is the future? (S.242)	ATLANMIŞ	AMANDA Ne yapacağız, nereye doğru sürükleniyoruz geleceğimiz ne? (S.19)

Laura meslek okulundaki daktilo kursunu heyecandan ortaya çıkan titreme ve kusma nöbetleri sebebiyle gizlice bırakmış ve soğuk havaya rağmen kurs saatlerini sokaklarda dolaşarak ya da müzelere, sinemaya giderek geçirmiştir. Amanda, Laura'nın daktilo kursuna gitmeyi bıraktığını öğrenmiştir. Amanda'nın bu durumu öğrendiği ikinci sahnede ikisi arasında büyük bir tartışma başlar.

Kaynak metinde yer alan ve Amanda'nın kaderine isyan ettiği sözlerin EM1'de aktarılmadığını görmekteyiz. Bu konuşmada Laura karakteri annesine sık sık sorunun ne olduğunu, sormaktadır. Amanda'nın isyanının cevabı olan bu cümlenin çıkartılması, iki kadın karakter arasındaki gergin konuşmanın uzamasını sağlamıştır. Bu bölümün atlanması metnin akışını etkilememektedir ancak Amanda'nın kızının evlenememesi sorununu kadere bir isyan olarak gördüğünü ve hayatının birincil problemi yaptığının anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

Tablo 13: The Glass Menagerie Metin Kesiti 13

13	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
----	--------------	--------------	---------------

	<p>AMANDA: As you know, I was supposed to be inducted into my office at the D.A.R. this afternoon. [IMAGE: A SWARM OF TYPEWRITERS.] But I stopped off at Rubicam's business college to speak to your teachers about your having a cold and ask them what progress they thought you were making down there. (S.243)</p>	<p>AMANDA. – Biliyorsun bugün Yardımlar Sevenler'deki yeni vazifeye başlayacaktım. Geçerken senin mektebe de uğrayayım dedim. Soğuk aldığımı söyleyecektim, hem de ders vaziyetini bir öğreneyim, istedim. (S.13)</p>	<p>AMANDA Biliyorsun bugün Amerikan Devriminin Kızları Derneği'ndeki işime başlayacaktım. Pr. Perdesinde Görüntü: Bir yığın daktilo. Fakat, daha önce, Rubicam meslek kolejine uğrayıp, öğretmenlerine soğuk aldığımı söyleyerek, okuldaki durumun hakkında da fikirlerini sormak istedim. (S.20)</p>
--	---	--	--

Amanda'nın üyesi olduğu derneğin adı "Amerikan Devriminin Kızları"dır (D.A.R. The Daughters of the American Revolution). Can Yücel erek okuyucu ve izleyici tarafından anlaşılabilirliğini düşündüğü için seyirciyi ve okuyucuyu zorlamayacak bir ad seçmiştir.

Can Yücel doğallaştırma, yerelleştirme ve uyarılma ile ilişkilendirilen kültürel eleme stratejisini çevirisinde bu örnekte görüldüğü gibi sıkça kullanmaktadır. Aytuğ İz'at ise kısaltmayı bilgi içeriğini aktaracak biçimde açmıştır.

Tablo 14: The Glass Menagerie Metin Kesiti 14

14	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	LAURA: Mother, when you're disappointed, you get that awful suffering look on your face, like the picture of Jesus' mother in the museum !(S.245)	Laura. – Sen bir şeye üzülünce, anne, öyle bir hal geliyor ki yüzüne, içim parçalanıyor baktıkça... Müzelerdeki Meryem Ana resimlerine dönüyorsun. (S.16)	LAURA Anne, sen ne zaman bir şeye üzülürsen, yüzünde çok kötü bir ifade beliriyor... tıpkı müzedeki gördüğüm İsa'nın annesi gibi... (S.22)

Laura'nın utangaçlığı ve çekingenliği sebebiyle uyum sağlayamadığı meslek okulundaki daktilo derslerine gitmek yerine müzelerde ve parklarda dolaşarak gününü geçirdiğini öğrendiğimiz diyalogda, Amanda kızını sert bir şekilde azarlar, Laura üzüntüsünü örnekte yer alan cümleyle dile getirir. İki çeviride de “hayal kırıklığına uğramak” anlamına gelen “dissappointed” ifadesi “üzülmek” fiili ile aktarılmıştır. Yücel, kaynak metinde bu anlama denk gelecek herhangi bir ifade bulunmamasına rağmen “içim parçalanıyor baktıkça” ifadesini çevirisine eklemiştir. Bilgi değişimi stratejisi doğrultusunda Laura karakterinin duygularının daha iyi aktarılacağı düşünüldükten sonra bu ekleme yapılmış olabilir fakat kaynak metinde, Laura'nın hislerini tanımlayan ya bu tür bir duygu hissettiğine dair bir bilgi aktarımına yer verilmemiş, sadece Laura'nın annesinin yüzünün aldığı ifade tanımlanmıştır. EM1’de yapılan bu eklemenin Laura karakterini daha da çaresiz bir genç kız olarak değerlendirilmesine sebep olduğunu düşünebiliriz.

Cümle sonunda yer alan Laura'nın Amanda için kullandığı “the picture of Jesus’ mother in the museum” benzetmesi, Yücel tarafından açıklama stratejisi

doğrultusunda “**Müzelerdeki Meryem Ana resimlerine dönüyorsun**” şeklinde aktarılmıştır. "Meryem Ana" erek kültürün aşına olduğu bir dini figürdür.

İz’at ise bilgi değişimi stratejisi doğrultusunda “picture” kelimesinin aktarımını gerçekleştirmemiş ve “**müzedede gördüğüm İsa’nın annesi gibi**” ifadesini tercih etmiştir, burada kaynak metinde yer alan ifadenin erek metinde gereksiz olacağı düşünülerek aktarılmamış olabilir, çevirmen tarafından erek alıcının buradaki mesajı alabilmesi için Meryem Ana ve İsa figürleriyle ilgili tahmin yürütebilecek bilgiye sahip olması gerektiği düşünülmüş olabilir. Laura karakterinin müzedede gördüğü İsa’nın annesi figürü ancak resim ya da heykel ile tasvir edilmiş bir dini figürdür. Kaynak metinde yer alan “Picture of” ifadesine yer verilmemiş olması üstanlamlılık olarak yorumlanabilir.

Tablo 15: The Glass Menagerie Metin Kesiti 15

15	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
----	--------------	--------------	---------------

<p>AMANDA: ...I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South - barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife! - stuck away in some little mousetrap of a room - encouraged by one in-law to visit another - little birdlike women without any nest - eating the crust of humility all their life! (S.245)</p>	<p>Amanda.- Gördük hep, o eli iş tutmayan evde kalmış kızların halini! Bilir misin sen, ne demektir kızkardeş kocasının, abi karısının eline bakmak! Tavan arasında bir odaya sığınıp, Allahın günü itile kakıla, kırk ev kedisi gibi hısım, akraba kapısı aşındırarak yaşamak! Kolay değil, kızım, ele güne muhtaçlık... Gördük hep o kız kurularını; sıkılmış limona dönerler sonunda... (S.16)</p>	<p>AMANDA Bir iş yapmak için hazırlıklı olmayan, evde kalmış bir kızın başına nelerin geleceğini çok iyi biliyorum. Güneyde böyle acınacak çok olay gördüm... kız kardeşinin kocasının veya ağabeyinin karısının zorla tahammül ettiği birisi olmak... bir küçük odaya tıkmış... hısımlarının bir biri peşi sıra ziyaret ettiği... yuvası olmayan bir kuş gibi... hayatı boyunca aşağılanarak! (S.22-23)</p>
--	---	--

Hem kaynak hem de erek toplum dizgesinde, bir kadının evlenmemesi diğer aile üyelerine yük olması anlamına gelmektedir. Kaynak metinde yer alan “unmarried women who aren't prepared to occupy a position” ifadesi herhangi bir mesleği olmayan, çalışma hayatına katılamayan kadınlar anlamına gelmektedir. EM1’de “eli iş tutmayan” şeklinde aktarılmıştır, bu aktarım daha çok ev işleri, ev ile ilgili sorumlulukların çağrışımını yapmaktadır. EM2’de ise “bir iş yapmak için hazırlıklı olmayan” şeklinde aktarılmıştır, bu ifade de kaynak metinde verilmek istenen anlamı tam olarak karşılayamamıştır. Güneyli bir aileden gelen Amanda karakterinin, Güney’de tecrübe ettiği olaylardan sıklıkla bahsettiğine şahit oluruz, kaynak metinde yer alan “South” ifadesi Güney Amerika’ya gönderme yapmaktadır, EM1’de bu ifadeye yerleştirme stratejisi doğrultusunda yer verilmemiştir. Erek alıcının bilgi

seviyesi göz önünde bulundurularak sadeleştirme yapılmıştır. EM2’de “**Güneyde** böyle acınacak çok olay gördüm” şeklinde aktarım gerçekleştirilmiştir. Kaynak metinde yer alan “spinsters” ifadesi EM1’de “kız kurusu” ve EM2’de “evde kalmış kız” olarak aktarılmıştır.

Tablo 16: The Glass Menagerie Metin Kesiti 16

16	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: Girls that aren't cut out for business careers usually wind up married to some nice man. [<i>Gets up with a spark of revival.</i>] Sister, that's what you'll do ! (S.246)	AMANDA. – Dışarda iş tutamayan kızlar, hep görüyoruz işte, iyi bir koca bulup evleniyorlar. (Sırtından bir yük kalkmış gibi, öyle canlı canlı, yerinden doğrulur.) Sana da bir kısmet çıkacak elbet. (S.18)	AMANDA İş hayatına uygun olmayan kızlar genellikle iyi çocuklarla evlenirler. (Yeniden canlanmış bir şekilde ayağa kalkar) Kardeş, sen de öyle yapacaksın! (S.24)

EM1’de Can Yücel bu örnekte de görüldüğü gibi çevirisinde sık sık erek kültürün aşına olduğu deyimlere yer verir, özellikle Amanda’nın kızına ve oğluna öğüt verdiği konuşmalarda, erek kültürün aşına olduğu deyimleri kaynak metinde deyim kullanılmayan yerlerde bile kullanmaktadır. EM2’de ise erek kültüre ait deyimlere mümkün olduğunca az yer verilmiştir.

Tablo 17: The Glass Menagerie Metin Kesiti 17

17	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II

<p>AMANDA: Nonsense! Laura, I've told you never, never to use that word. Why, you're not crippled, you just have a little defect - hardly noticeable, even! When people have some slight disadvantage like that, they cultivate other things to make up for it - develop charm - and vivacity and - charm! That's all you have to do! (S.246)</p>	<p>AMANDA. – Ne münasebet! Ah! Laura! Ah! Kaç kere söyledim sana topallığı üstüne kondurma diye! Hem canım entipüften bir kusuru oldu mu insan, başka meziyetleriyle onu unutturmağa çalışmalı, değil mi? Sevimli olmağa bak, canlı olmağa bak... Gül, söyle!... Sevimli, gülyüzlü ol! O zaman işte, elini sallasan ellisi!... (S.18)</p>	<p>AMANDA Ne münasebet! Laura, sana bu kelimeyi asla kullanmamamı söylemişim. Çünkü sen total değilsin, sadece biraz özürün var... fark edilmesi bile güç! Hem böyle ufaktan bir özrü olduğunda, insanlar bunu başka şeylerle kapatırlar... yani ne bileyim ben, daha çekici, daha canlı ve daha sevecen olurlar! Bütün yapacağım da bu! (S.24)</p>
---	---	---

İkinci sahnenin sonunda Laura'nın kendi ağzından fiziksel kusurunu öğrenmiş oluruz, Laura topaldır ve bu durumun yaşadıkları toplumda iyi bir evlilik yapmasına engel olacağını farkındadır. Amanda bu kelimeyi bir daha kullanmaması gerektiğini söyler, bu gerçeği kabullenmek istemez. Genç kıza nasıl davranması gerektiği ile ilgili akıllar verir. Can Yücel çevirisinde yerleştirme stratejisi doğrultusunda deyiş ve deyimlere yer verir, örnekte yer alan “topallığı üstüne kondurma”, “entipüften”, “Gül, söyle!”, “elini sallasan ellisi” ifadelerinin kaynak metinde birebir karşılıkları bulunmamaktadır. EM1’de özellikle Amanda karakterinin sözlerinin aktarıldığı bölümlerde halk ağzına ait kullanımlara sıklıkla yer veren Can Yücel’in bu örnekteki deyimleştirme kararı erek kültüre ait bir bağlama sahiptir. Bu bölümü yeniden yazma stratejisiyle kaynak metne bağlı kalmadan aktarmıştır. EM2’de ise sözcüğü sözcüğüne

bir aktarım yapılmaya çalışılmıştır. İki kültürde de bir kadının çekici, güler yüzlü, sevimli olması beklendiği için iki aktarım da erek alıcıya yabancı gelmemektedir.

Tablo 18: The Glass Menagerie Metin Kesiti 18

18	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	TOM: ... I'll be glad, very happy, and so will you! You'll go up, up on a broomstick, over Blue Mountain with seventeen gentlemen callers! You ugly - babbling old - witch. (S.252)	TOM. – ...Bana göre havada hoş... Senin için de öyle ya!... Atladığın gibi süpürge sopasının üstüne... Ver elini Blue Mountains!... On yedi sevdalınla orada, bulutların arasında, mercimeği firma verirsin! ... Nasıl hoşuna gitti mi, ha? Seni çenesi düşük, mendebur cadı seni!... (S.25)	TOM Ben çok mutlu olacağım, tabi siz de! Siz yükselecek, süpürmenizle uçacak ve Blue Mountain'a onyedi görücüye varacaksınız! Seni gidi, çirkin, geveze... cadı... (S.29)

Tom karakterinin evdeki kadınlara karşı acımasız ve sert tavırlar sergilemesi kaynak metinde karakterin seyirci ile birinci ağızdan konuştuğu bölümlerde yer almadığı için oyun örgüsü içinde karakterin davranışları ve diyaloglar yoluyla aktarılmıştır. Üçüncü sahnenin sonunda Amanda ve Tom arasındaki tartışmaya şahit oluruz, Amanda Tom'u yeterince sorumlu davranmamakla suçlar, okuduğu kitapları, geceleri dışarı çıkmasını ve işe yorgun gitmesini eleştirir. Onun da babası gibi evi terk edeceğinden şüphelendiğini söyler. Örnekte Tom'un annesine verdiği cevabın iki çevirmen tarafından aktarımını görürüz, Tom, Amanda'ya hakaretlerde bulunur.

Örnekte, erek odaklı bir yaklaşım benimseyen ve halk ağzına ait kullanımlara sıklıkla yer veren Can Yücel'in deyimleştirme kararı erek kültüre ait bir bağlama sahiptir. "Mercimeği fırına vermek" deyimini bu bağlamda kadın ve erkeğin gizlice aşk ilişkisi kurması anlamında kullanılmıştır. EM2'de ise "görücüye varmak" ifadesi kullanılmıştır, erek dilde "görücüye çıkmak" sıklıkla kullanılmasına rağmen "görücüye varmak" ifadesi erek okuyucuya tanıdık gelmemektedir. Tom'un annesine hitap etme şekli EM2'de "siz" zamiri ile karşılanmıştır EM1'de ise "sen" şeklinde hitap edilmektedir. Bu konuşma ve metnin genelindeki üslup göz önünde bulundurulduğunda Tom karakterinin annesine "sen" diye hitap etmesi gerektiği görülecektir. EM2'de "siz" zamininin kullanılması karakterin iki kadına birden seslendiği izlenimi yarattığı için de okuyucunun anlamasını zorlaştıracak ve kaynak metin ile anlamsal olarak örtüşmeyen bir ifade ortaya çıkıyor.

Tablo 19: The Glass Menagerie Metin Kesiti 19

19	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<p>LAURA: Tom!- It's nearly seven. Don't make mother nervous. [<i>He stares at her stupidly.</i> <i>Beseechingly</i>] Tom, speak to mother this morning. Make up with her, apologize, speak to her ! (S.256)</p>	<p>LAURA. – Tom! Yediye geldi saat. Kalk da hadi, öfkelenmesin annem. (Tom, kardeşinin yüzüne alık alık bakar.) Konuş annemle, Tom, n'olur... Barışın hadi!... Hatırım için... Özür dile!... Olur mu?... Konuşuver onunla!... (S.29-30)</p>	<p>LAURA Tom!... Neredeyse yedi oldu. Annemi sinirlendirme. (Tom onun aptallığını izlemektedir. Laura yalvarırcasına) Tom, lütfen bu sabah annemle konuş. Onunla anlaş, özür dile, konuş onunla! (S.32)</p>

Laura karakteri psikolojik sorunları ve fiziksel kusurları sebebiyle bizde acıma duygusu uyandırır. Çekingen ve utangaç bir genç kız olan Laura, oyun boyunca annesine ve erkek kardeşine karşı –onu müşkül durumlara düşürmelerine rağmen – asla kırıcı bir kelime sarf etmez, sık sık Tom ve Amanda arasında arabuluculuk yaptığına şahit oluruz. Örnekteki konuşmada kaynak metinde Laura’nın Tom ile yalvarırcasına konuştuğuna şahit oluruz. EM1’de kaynak metinde verilmek istenen anlam ve karakterin duygularının aktarımı çeviriye eklemeler yaparak sağlanmıştır fakat EM2’de aktarım emir kipi ile sağlandığı için karakterin yalvarması ve rica etmesi durumu “Laura yalvarırcasına” ifadesinin parantez içinde yönerge olarak verilmesiyle sağlamıştır. Kaynak metinde parantez içinde yer alan “*He stares at her stupidly*” ifadesi EM2’de yanlış aktarılmıştır. EM2’de “**Tom onun aptallığını izlemektedir**” İfadesi kaynak metin ile anlamsal olarak örtüşmemektedir.

Tablo 20: The Glass Menagerie Metin Kesiti 20

20	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	TOM: Man is by instinct a lover, a hunter, a fighter , and none of those instincts are given much play at the warehouse! (S.260)	TOM. – İnsanoğlu doğuştan sevda canlısıdır, avcıdır, savaşçıdır ; bu içgüdülerle dünyaya gelir. Sorarım bunların hangi birine yer var kundura mağazasında? (S.36)	TOM Erkek dediğin , içgüdüsel olarak sevdalı, avcı ve kavgacıdır , ama bizim ayakkabı deposu bunların hiç birinin gerçekleşmesi için uygun bir yer değil! (S.37)

Tom karakteri işinde mutsuz olduğunu ve daha büyük hayalleri olduğunu dile getirir ve insanın doğası ile ilgili annesine açıklamalarda bulunur. Kaynak metinde yer alan “fighter” sözcüğü EM1’de “savaşçı” sözcüğü ile EM2’de ise “kavgası” sözcüğü ile aktarılmıştır. Ereğ kültürde EM2’deki cümlelerin gidişatı da göz önünde

bulundurulduğunda “kavgacı” kelimesi “kavga etmeyi seven”, “kavga çıkaran kimse” şeklinde algılanmaktadır. “Savaşçı” ise “bir amaç uğruna çaba harcayan, mücadele veren kimse” anlamını daha iyi sağlamaktadır diyebiliriz. Kaynak metinde yer alan “man” kelimesi erkek cinsiyetine değil, “beşer”e yani “insanoğlu”na gönderme yapmaktadır.

Tablo 21: The Glass Menagerie Metin Kesiti 21

21	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	<p>AMANDA: Is my head so transparent?</p> <p>TOM: You're not a sphinx. (S.266)</p>	<p>AMANDA. – Maşallah, aklımdan geçenleri de sezmeye başladın artık.</p> <p>TOM. – Sen de öyle sır-küpü insanlardan değilsin hani! (S.44)</p>	<p>AMANDA Benim beynim o kadar ortada mı?</p> <p>Tom Eh, bir Sfenks olmadığına göre.. (S.43)</p>

Beşinci sahnede Amanda ve Tom yangın merdiveninden dolunaya bakmaktadırlar Amanda Tom’a dolunaydan dileğinin ne olduğunu sorar, Tom cevaplamak istemez fakat annesinin ne dilediğini bildiğini söyler. Bu konuşmada kaynak metinde yer alan “sphinx” sözcüğü, Yunan Mitolojisine ait bir efsaneden gelir. Sfenks; insan başlı aslan gövdeli ve bazen de kanatlı bir yaratık olarak tasvir edilir. Sfenks’in hikayesi Sophokles’in Oidipus tragedyasında da geçer, Thebai ülkesine gitmek isteyen yolculara bir bilmece sorduğu ve cevabını bilemeyenleri yuttuğu efsanesiyle ünlüdür. Tom annesinin yanıtı bilinmeyecek kadar ya da öngörülemeyecek kadar zorlu bir sorunu ya da düşüncesi olmadığını ima etmektedir.

Yücel, mitoloji bilgisi gerektiren ve erek kültüre yabancı bu göndermeyi kullanmamayı tercih etmiştir. Sfenks sözcüğü yerine bu anlamı verebilmek için “Sen de öyle sır-küpü insanlardan değilsin hani!” ifadesini kullanmıştır.

İz’at ise çevirisinde kaynak metne bağlı kalarak “Sfenks” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Gönderme sadece öyküyü bilenler için açık hale gelir. Bilmeyen okurlar için çok da anlamlı bir çeviri kararı gibi görünmemektedir.

Tablo 22: The Glass Menagerie Metin Kesiti 22

22	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: Do you realize he's the first young man we've introduced to your sister? It's terrible, dreadful, disgraceful that poor little sister has never received a single gentleman caller ! Tom, come inside! (S.267-268)	AMANDA. – Onu, bunu bilmem ben, kızkardeşine bu ilk misafir gelişi... Yazık, günah değil mi biçareye, bu yaşa geldi, daha ilk defa bir misafiri geliyor. İçeri gelsene sen biraz! (S.46)	AMANDA Bu adam kız kardeşine görücü gelen ilk kişi, bunu görebiliyor musun? Şu biçare kardeşine bugüne dek bir tane bile görücünün gelmemiş olması ne kadar dayanılmaz, kötü ve utanç verici. İçeri gel, Tom! (S.45)

İngilizce sözlüğe baktığımızda "caller" kelimesinin anlamları arasında metindeki kullanıma en yakın karşılığın “ziyaretçi”, “misafir” şeklinde olduğunu görüyoruz. Kaynak kültürde bir erkeğin evlenmeyi düşündüğü genç kızı ve ailesini ziyaret etmesi ve genç kız ile tanışıp konuşması geleneksel evlilik için ilk adım olarak kabul edilir fakat erek kültürde bir erkek tek başına “görücü” olarak aile ziyareti yapamaz. EM1’de gelecek olan kişiden “misafir” olarak bahsedilir, EM2’de ise “görücü” sözcüğü tercih edilir, Amanda karakteri ve Tom karakteri arasında geçen konuşmalardan bu kişinin geleneksel anlamdaki “görücü” vasfı ile aileyi ziyarete gelmesi beklendiğini anlıyoruz.

Tablo 23: The Glass Menagerie Metin Kesiti 23

23	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: ... It simply means I'll have to work like a Turk ! We won't be brilliant, but we will pass inspection. Come on inside. [Tom follows, groaning.] Sit down. (S.268)	AMANDA. – ...Her neyse olanlar bana olacak yine. İt gibi çalışacağım. Ele güne mahcup olmayalım da, razıyım ben her şeye. Gel içeri girelim artık! (Tom homurdanarak peşi sıra gelir.) Otursana! (S.46-47)	AMANDA Aslında bunun tek anlamı var, o da benim <i>canımı dışıma takıp</i> çalışmam demek. Muhteşem olmayabiliriz, ama teftiştten de geçeriz! Gel içeri. (Tom onu takıp ederek içeri girer, homurdanmaktadır) Otur. (S.45)

Yukarıdaki örnek Laura için beklenen görücü aşamasında Amanda'nın hazırlık için söylediklerini içermektedir. Kaynak metinde yer alan, çok çalışmak anlamına gelen “work like a Turk” deyiminin nasıl aktarıldığına baktığımızda; Can Yücel'in “it gibi çalışmak” ifadesini tercih ettiğini görürüz, Aytuğ İz'at ise “canını dışına takıp çalışmak” deyimini kullanır.

Yücel, Amanda için eve gelecek görücünün ne kadar önemli olduğunu vurgulamak istemiş ve yerlileştirme yaklaşımını benimseyerek “We won't be brilliant, but we will pass inspection” ifadesini “Ele güne mahcup olmayalım da, razıyım ben her şeye.” şeklinde aktarmıştır. İz'at ise kaynak metne daha bağlı kalarak bu ifadenin aktarımını “Muhteşem olmayabiliriz, ama teftiştten de geçeriz!” şeklinde gerçekleştirir.

Tablo 24: The Glass Menagerie Metin Kesiti 24

24	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA: That, of course, means fish-tomorrow is Friday! I'll have that salmon loaf - with Durkee's dressing! What does he do? He works at the warehouse? (S.268)	AMANDA. – Yarın da cuma, balık günü! Levrek ayrıtalım bari... Üstüne de mayonez döktük mü... yasak savar hiç değilse... Ne iş yapıyor dedin? Mağazada mı çalışıyor? (S.47)	AMANDA Bu da, kuşkusuz balık demek... üstelik yarın Cuma! Somon balığı yapacağım... üzerine de Durkee tarzı bir sos! Ne iş yapıyor? Depoda mı çalışıyor? (S.45)

Amanda ve Tom arasında eve gelecek olan görücü ile ilgili konuşmaya şahit oluruz, Amanda arkadaşı Jim ile ilgili Tom'a sorular sorar ve bu genç adamı tanımaya çalışır. Laura için ilk kez evlerine görücü geleceği için oldukça heyecanlıdır ve misafirlerini en iyi şekilde ağırlamak ister. Misafirlerine sunmak için hazırlamayı planladığı yemekten bahseder. Kaynak metinde özellikle Yücel'in çevirisini gerçekleştirdiği dönemde erek okuyucuya ve seyirciye yabancı gelebilecek "salmon loaf" ve "Durkee's dressing" ifadelerinin aktarımında iki çevirmen farklı çeviri stratejileri izlemişlerdir. "Salmon loaf"; kırmızı somon, pembe somon, yumurta, soğan ve galeta unu ile yapılan bir tür balık köftesidir. "Durkee's dressing"; bir tür mayonez-hardal karışımı olan (yumurta, hardal, mısır nişastası, tereyağı ve sirke ile yapılan) Güney'e özgü bir soster. "Durkee's dressing" ismi 1851 yılında faaliyete geçen salata sosu, baharat ve çeşni imalatı yapan Durkee Fabrikasının kurucusu Eugene R. Durkee'den gelir.

Yücel, çevirisinde kültürel eleme stratejisini uygulamış ve “salmon loaf” ifadesi, “somon” yerine “levrek” şeklinde çevrilmiştir, “Durkee’s dressing” ise “mayonez” olarak aktarılmıştır. Yücel akıcılığı bozduğu gerekçesiyle “Durkee’s” sözcüğünü çıkarma yaklaşımını (omission) benimsemiş olabilir. Yücel, çevirisinde erek odaklı bir yaklaşımla bu ifadelerin erek okuyucuya yabancı geleceğini düşündüğü için bu iki ifadeyi yerlileştirme (domestication) yöntemiyle aktarmayı tercih etmiştir. Yücel ayrıca, kaynak metinde yer almayan, “yasak savar hiç değilse...” ifadesini çevirisine eklemiştir.

Aytuğ İz’at’ın çevirisinde ise “salmon loaf” ifadesi, “somon” olarak aynen aktarılırken, “Durkee’s dressing” ifadesi “Durkee tarzı bir sos” şeklinde aktarılmıştır. İz’at çevirisine “Durkee tarzı bir sos” ifadesini açıklayan bir dip not eklememiştir.

Tablo 25: The Glass Menagerie Metin Kesiti 25

25	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	AMANDA [<i>coyly smiling, shaking her girlish ringlets</i>]: Well, well, well, so this is Mr O’Connor. (S.284)	AMANDA, <i>cilveli cilveli gülümser, genç işi bileziklerini şakırdatır durur. – Aaa! Safa geldiniz Mr. O’Connor, değil mi?</i> (S.68)	AMANDA (<i>Mahcup mahcup gülümserken, genç kızların taktığı cinsten bileziklerini de şakırdatmayı ihmal etmez</i>) Aman efendim, demek Bay O’Connor bu beyefendi. (S.61)

Ses yansımaları sözcüklerin aktarımı ile ilgili ele aldığımız örnekte; Amanda’nın kızına görücü olarak geldiğini düşündüğü Jim ile karşılaştığı sahenin sahne yönergelerinde Amanda’nın genç kızların taktığı türden bilezikler taktığı ve bileziklerini şakırdattığı tasvir edilir. Can Yücel “shaking” ifadesini “şakırdatmak” olarak aktarmıştır. Aytuğ İz’at ise “şakırdatmak” demeyi tercih etmiştir. Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe

Sözlüğü’nde “şakırdatmak” kelimesi “şakır şakır ses çıkarmak” olarak tanımlanmıştır. “Şakır şakır” ifadesi ise “sürekli olarak yağan yağmurun, ötüşen kuşların veya buna benzer hoş giden şeylerin çıkardığı ses” olarak tanımlanmıştır. “Şıkırdatmak” kelimesi ise “şıkırtılı ses çıkartmak” olarak tanımlanmış ve örnek cümle olarak A. İlhan’ın "Boncuklu kapıyı şıkırdatarak eczaneye girdi." cümlesi verilmiştir. Şakırdamak ve şingirdamak ifadelerinin erek dilde kullanımları göz önünde bulundurulduğunda daha çok sıvı maddelerin ses yansımalarının şakırdamak şeklinde ifade edildiğini, katı maddelerin ses yansımalarının ise şingirdamak şeklinde ifade edildiğini söyleyebiliriz.

Tablo 26: The Glass Menagerie Metin Kesiti 26

26	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
	LAURA: I was out of school a little while with pleurosis. When I came back you asked me what was the matter. I said I had pleurosis - you thought I said Blue Roses That's what you always called me after that! (S.294)	LAURA. – Kuşpalazı olmuştum bir ara, Okula gelemeydim. Dönüşte “Nen vardı?” diye sordunuz, ben de, “Kuşpalazı oldum” dedim. Siz “kuşkonmaz oldum” diye anlamışsınız. Ondan sonra artık beni nerde görerseniz “Kuşkonmaz, Hanım” diye seslenirdiniz. (S.80-81)	LAURA Bir ara satlıcan (zatülcep) olup, okula gelememiştim. Geri döndüğümde ne olduğunu sormuştun. Ben de satlıcan demiştim... Sen ise benim patlıcan dediğimi sanmıştın. İşte bu yüzden ondan sonra bana hep patlıcan diye seslendin! (S.72)

Kaynak metine sık sık Laura’nın utangaç ve çekingen olmasına vurgu yapılıyor. Laura ve Jim arasında geçen konuşmada, Jim Laura’yı bir yerlerden hatırladığını söyler fakat ismini hatırlayamadığını sanki farklı bir isimle aklında kaldığını belirtir. Laura da lise

yıllarında büyük hayranlık beslediği Jim’in kendisine bir lakap taktığını ve bu lakabın nasıl ortaya çıktığını Jim karakterine anlatır. Kaynak metinde yer alan “pleurosis” ve “Blue Roses” arasındaki ses benzerliğinin bu yanlış anlamayı anlamlı kılabilme adına erek metinde de sağlanması gerekmektedir. İki çevirmen de “pleurosis” ve “Blue Roses” arasındaki ilişkiyi ve ses oyununu aktarabilmek için kültürel eleme stratejisine başvurmuşlardır. Can Yücel, “kuşkonmaz” ve “kuşpalazı” uyarlamasını çevirisinde tercih etmiştir, Aytuğ İz’at ise “patlıcan ve “satlıcan” şeklinde aktarımı gerçekleştirmiştir. “Blue Roses” metinde sembolik anlamı olan bir ifadedir, Laura’nın da mavi güller gibi farklı ve bu dünyaya tam anlamıyla ait olamamasına gönderme yapar. Aytuğ İz’at’ın çevirisinde bu gönderme tamamen ortadan kalkmıştır.

Tablo 27: The Glass Menagerie Metin Kesiti 27

27	KAYNAK METİN	EREK METİN I	EREK METİN II
----	--------------	--------------	---------------

<p>AMANDA: That's right, now that you've had us make such fools of ourselves. The effort, the preparations, all the expense! The new floor lamp, the rug, the clothes for Laura! All for what? To entertain some other girl's fiancé! Go to the movies, go! Don't think about us, a mother deserted, an unmarried sister who's crippled and has no job! Don't let anything interfere with your selfish pleasure I just go, go, go - to the movies! (S.312)</p>	<p>AMANDA. – Tamam! Yaptın yapacağını, şimdi kalk sinemaya git!... Onca zahmet, hazırlık, bir sürü masraf. Lâmbalar, halılar, Laura'nın giyimi kuşamı... Hep elin nişanlısını eğlendirmek için, değil mi... Git, git, sinemaya git yine sen! İşsiz güçsüz, sakat kızkardeşin, ihtiyar anan evde beklemiş! Umurunda mı senin... Eğlence lâzım sana... Git, git, hadi sinemaya git sen! (S.101)</p>	<p>AMANDA Elbette, bizi enayi yerine koyduktan sonra. Bütün gayretler, hazırlıklar, masraflar! Yeni yer lambası, halı, Laura'ya elbise! Ne için bütün bunlar? Bir başka kızın nişanlısını ağırlamak için! Sinemaya git, hemen! Bizi düşünme sakın, terk edilmiş bir anne, evde kalmış bir kız kardeş, sakat ve işsiz! Hiç kimsenin kendi bencil zevklerinin arasına girmesine izin verme! Haydi git, git, git haydi sinemaya! (S.88)</p>
--	---	--

Yücel'in EM1'de uyguladığı yerlileştirme stratejisinin metninin akıcılığına katkıda bulunduğunu ve konuşma dilinin doğasına uygun sade ve kısa bir metin ortaya koymayı amaçladığı söylenebilir. “aptal yerine koymak”, “aptal durumuna düşürmek” anlamına gelen “make a fool of” ifadesi, EM1'de “yaptın yapacağını” şeklinde aktarılmıştır,

Oyun boyunca Amanda'nın sözlerinde ataerkil düzenin baskınlığı her yönden hissedilmektedir. Hem kızı Laura, hem de kendisi için ekonomik anlamda hayatlarını sürdürebilmeleri ve toplumsal anlamda kabul görebilmeleri için bir erkeğe bağımlı ve muhtaçtırlar. Amanda, Tom'un onlara güvence sağladığını düşünmektedir. Oyunun

sonunda yer alan bu konuşmada, Amanda ve Tom karakterinin arasındaki gerilim kopuş noktasına gelir ve Amanda kadın dünyasına ait olduğunu düşündüğü silahlarını kullanmaya başlar. Kaynak metinde yer alan **“a mother deserted, an unmarried sister who's crippled and has no job !”** ifadesi hem kendisini acındırmak hem de oğlu Tom’u bu yolla evde tutmak için kullandığı bir ifadedir. EM1’de **“İşsiz güçsüz, sakat kızkardeşin, ihtiyar anan evde beklemiş!”** şeklinde aktarım gerçekleştirilmiştir, EM2’de ise İz’at **“terk edilmiş bir anne, evde kalmış bir kız kardeş, sakat ve işsiz!”** şeklinde kaynak metne bağlı kalarak sözcüğü sözcüğüne bir aktarım gerçekleştirilmeyi tercih etmiştir.



SONUÇ

Modernleşme toplumun ve kültürün her alanında etkili olduğu gibi çeviri alanında da etkisini gösterir. Modernitenin bilim dünyasına öngördüğü katı bir sınıflandırma ve gruplandırma çabasıdır. Norm kavramı da sınıflandırma temelli olması bağlamında modernite içerisinde kendisine yer bulur. Modernliğe özgü kültürel etkileşim, iletişim, aydınlanma, modernleşme gibi kavramlar çeviri etkinliğini yönlendirirler.

Kültürel değişimde dilin ve çevirinin etkisi yadsınmaz, birçok toplumda moderniteye geçiş döneminde tiyatro metinleri halkı eğitmek amacıyla ve yeni olanı erek alıcıya kendi kültürü ile benzerlikler kurarak aktarmak amacıyla bir araç olarak kullanılmıştır.

Kültürel aktarım ve iletişim aracı olarak ele alındığında tiyatro metni çevirisinde kesin kuralların söz konusu olamayacağı kabul edilmelidir. Patrice Pavis bu doğrultuda yöntem odaklı bir kuram oluşturma çabası içerisine girmiştir. Işın Bengi ise bu doğrultuda betimleyici çeviri kuramlarından yararlanılabileceğini vurgular.

Chesterman tarafından sınıflandırması yapılan çeviri stratejilerinin çevirmenin özgür seçimleri doğrultusunda ya da metnin getirdiği zorunlulukların bir sonucu olarak uygulandıklarını belirtmiştik. Bu çalışmada iki erek metinde, tiyatro metni çevirisinde tercih edilen stratejiler, bu stratejileri belirleyen etmenleri ve normları betimlenmeye çalışmıştır.

Yücel'in ve İz'at'ın çeviri anlayışları modern çıkışlı yaklaşımlardan izler taşır. Yücel'in çeviri anlayışı sınıflandırıcı ve tanımlayıcı modernizm dayatmalarından sıyrılmaya çalışan, sadık ve özgür çeviri gibi geleneksel kuram temelli olmayan ve kaynak odaklılığı yüceltmeyen bir çeviri anlayışıdır. Yücel sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisinde ısrarlı olmanın kaynak metnin özüne ihanet olduğunun üzerinde durur. Buradan yine geleneksel ihanet tanımlamasını metnin özü tabiriyle metnin derin yapısındaki anlam katmanındaki izlekler meselesine yönlendirdiği sonucunu çıkartabiliriz. İz'at ise "metnin özü" tartışmasına girmemeyi tercih eder. Yücel'in çevirisinde dil düzleminde erek dil normları hakimdir, bu noktada çevirmenin görünmezliği kavramı ortadan kalkar. Yücel kaynak metinde karşılaşılan kültür

temelli ögelerin aktarımında erek kültürde yer alan ya da kabul görmüş ögeler ile yer değiştirme stratejisiyle aktarımın gerçekleştirilebileceğini savunur. İz’at ise bu aktarım şeklini “Bu güncel çeviride, Sayın Yücel’in renkli üslubundan farklı olarak, ana metne sadık kalmaya titizlikle özen gösterdik” (2000: 6), diyerek üstü kapalı bir şekilde eleştirir.

Can Yücel’in çeviri anlayışının temeli kaynak dilde karşılaşılan ifadeyi erek dilde söylenen şekilde aktarmak üzerine kuruludur. Fakat bu durumda erek dil için yenilikçi olabilecek özelliklerin göz ardı edilmiş olduğunu da kabul etmemiz gerekir.

Yücel çevirisinde, açıklama stratejisi, bilgi değişimi stratejisi, tümce yapısı değişimi stratejisi, belirtik değişimi, bağdaşıklık değişimi, uyarlama stratejisini sıklıkla uygularken, İz’at sözcüğü sözcüğüne çeviri stratejisi, bilgi değişimi stratejisi, açıklama stratejisi gibi stratejilerden erek odaklı bir çeviri elde etmek amacıyla yararlanır fakat esas amacı olan kaynak metne dilsel anlamda sadakatten uzaklaşmamaya çalışır.

İncelememiz sonucunda, Can Yücel’in erek kültüre ait deyimleri sık kullandığını, erek kültüre özgü argo kullanımına yer verdiğini söyleyebiliriz. Deyimler çeviri eserdeki bağlamlara uygun seçilmişlerdir.

Yukarıda bahsettiğimiz seçimler doğrultusunda Can Yücel’in erek odaklı bir çeviri yaptığı sonucuna varabiliriz. Yücel erek kültürde kabul görebilmesini için kaynak kültüre özgün olanı erek kültüre ait olana dönüştürme kararı almıştır. Çeviri eser erek kültürün bir parçası haline gelmiştir. Bu amaçla daha çok anlamsal stratejileri kullanmış ve işlevsel bir çeviri oluşturmayı hedeflemiştir, işlevselliğin en önemli göstergelerinden biri de pragmatik stratejilere başvurmadır. Bu bağlamda da bir tercihte bulunmuştur.

Can Yücel modernlik içerisinde kabul görmüş bir çeviri anlayışına sahiptir, modernite farklı çeviri anlayışlarının kendi içerisinde tutarlığı doğrultusunda kabul edilebilir olduğu görüşünü savunur. İki çevirmen de kendi çeviri söylemleri ile uygulamaları arasında tutarlılığı korumuşlardır.

Yukarıda The Glass Menagerie bağlamında dile getirdiğimiz Yücel çevirisine yönelik örnekler, yazarın başka çevirileri için de söz konusudur. Örneğin meşhur 66. Sone çevirisi⁷. Bu bağlamda çeviribilim perspektifinden bakıldığında başka araştırmacıların da altını çizdiği gibi⁸ Can Yücel eleştirileri hak edecek “sadakatsiz” bir çevirmenden çok erek dil ve kültürde işler bir metin üreten, işlevsellik kriterini metnin özüne sadakat kavramıyla özdeşleştiren bir çevirmendir. Bu karşılaştırmalı çeviri çalışması da çevirisinde bu özelliklerin öne çıkması için hangi çeviri stratejilerini kullandığını göstermeye çalışmıştır.



⁷ Bkz. Karantay, Suat. “Tennessee Williams ve Sırça Kümesi”, Metis Çeviri, 1989 Güz, Aytay, Ayfer: “Şiir Çevirisinde Çevrilemeyenler” Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2001.

⁸ Bkz. Akbulut, A. Nihal: “Türk Yazın Dizgesinde Shakespeare’in Bir Yaz Gecesi Rüyası Çevirileri: Çeviri Kuramında Norm Kavramının Değerlendirilmesi”, .Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1994 . Demirkol, Nihal. “Çeviride Sadakatin Yeni Tanımları: Shakespeare’in A Midsummer Night’s Dream’i için Can Yücel’in Bahar Noktası Bir İhtimal Midir?” **Kebikeç**, 2011.

KAYNAKÇA

- Aaltonen, Sirkku: **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society.** Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- Akbayar, Nuri: **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1985.
- Akbulut, A. Nihal: "Türk Yazın Dizgesinde Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası Çevirileri: Çeviri Kuramında Norm Kavramının Değerlendirilmesi", .Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1994 .
- Aksoy, Berrin N.: **Geçmişten Günümüze Yazın Çevrisi,** Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2002.
- And, Metin: **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Anderman, Gunilla: "Drama Translation", Edited by Mona Baker, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies,** London and Newyork: Routledge, 2001.
- Arıcı, Oğuz: "Karaktersiz Tragedya", **Tiyatroyla Düşünmek,** Ed. Yazvuz Pekman. Habitus Kitap, İstanbul, 2016.

Aristoteles: **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983.

Armağan, Yalçın: **İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm** (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Ataç, Nurullah: "Tercüme Dair", **Tercüme Dergisi**, C.I, sayı: 6, s.505

Aytaç, G: **Türkiye'de Edebi Çeviri Etkinliği**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1999.

Bassnett-McGuire, Susan: "Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi için Yöntemler ve Stratejiler". Çev. Fatma Günal. **Metis Çeviri Dergisi** 19 (Güz 1989).

Belge, Murat: "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Berk, Özlem: "Batılılaşma ve Çeviri", **Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim, 2002.

Berk, Özlem:

**Kuramlar Işığında Açıklamalı
Çeviribilim Terimcesi**, İstanbul:
Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2005.

Brockett, Oscar G.:

Tiyatro Tarihi, Ankara, Dost Yayınları,
2000.

Bulut, Alev:

**Basından Örneklerle Çeviride İdeoloji,
İdeolojik Çeviri**, İstanbul, Multilingual,
2008.

Cary, Edmond:

Çeviri Nasıl Yapılmalı?, Çev. Mete
Çamdereli, İstanbul, İnsan Yayınları, 1996.

Chesterman, Andrew:

**Memes of Translation: The Spread of
Ideas in Translation**, John Benjamins,
Amsterdam/Philadelphia, 2000.

Çalışlar, Aziz:

Tiyatronun ABC'si, İstanbul, Say
Yayınları, 2009.

De Man, Paul:

“Lirik ve Modernlik”, Çev. Ahmet
Demirkan, **Modernizmin Serüveni**, yay.
haz. Enis Batur, İstanbul, YKY, 2.basım,
1998.

- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Eradam, Yusuf: “Çıt Kırılma Noktası ve Tennessee Williams”, **Eşcinsel Araştırmaları Dergisi** sayı: 7, Bahar 2001.
- Ergil, Başak: “Türkiye Kültür ve Yazın Dizgesinde Absürd Tiyatronun Aktarımı”, .Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2016.
- Gilbert, Chelsea Nicole: "Unkindness of Strangers: Exploring Success and Isolation in the Dramatic Works of Tennessee Williams", 2017. <http://dc.etsu.edu/etd/3225>. Çevrimiçi: 16 Haziran 2016
- Gökdağ, Ebru: “Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı”, Ankara, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2003.
- Göktürk, Akşit: **Çeviri : Dillerin Dili**, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1986.
- Göle, Nilüfer: “Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim Yayınları, 2002.

Gürçağlar, Ş. Tahir: **Çevirinin ABC'si**, İstanbul, Say Yayınları, 2011.

Karantay, Suat (Söyleşi Yapan): “Can Yücel ile Söyleşi”, **Metis Çeviri Dergisi** 8, Yaz 1989.

Karantay, Suat: “Türkiye’de Oyun Çevirisi Tarihine Kısa Bir Bakış”, **Metis Çeviri Dergisi** 9, Güz 1989.

Karantay, Suat: **Tiyatro Çevirisinin Sorunları**, Metis Çeviri Kitap Dizisi 2, İstanbul, 1988.

Karantay, Suat: “Tiyatro Çevirisinin Sorunları”. **Metis Çeviri** (Kış 1988): 79-8.

Korukçu, Münip M.: **Oyun Analizi**, İstanbul, Mitos-Boyut, 2016.

Kurtuluş, Hilmi: **Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Toker Yayınları, 1987.

Nutku, Özdemir: **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1998.

Nutku, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1985.

Önder, Nuray: “Amerikan Edebiyatında Gerçekçilik ve Kadın Gerçeği”, **20. Yüzyıl Amerikan Edebiyatında Kadın**, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 1999.

Öner, Işın B.: “Çeviribilimde Bireysel kuramlardan Geniş Ölçekli Bir Bakış Açısına Doğru”, **Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler**”, Mehmet Rifat (Yayınları.Haz.), İstanbul, Düzlem Yayınları., 1995.

Paker, Saliha: “Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler.” **Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler**. Rifat, Mehmet (der.), içinde, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Parlak, Betül: Parlak, Betül: “Norm ve Değerler İlişkisi Bağlamında Çeviri Etiği” **Çeviri ve Çevirmenliğin Etik Sorunları**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 121-132

Pavis, Patrice: **Sahneleme: Kùltürler Kavşaðında Tiyatro,** Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Yay, 1999.

Paz, Octavio: **Çamurdan Doğanlar,** Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996.

Rifat, Mehmet (Haz.): **Çeviri Seçkisi II: Çeviri (bilim) Nedir?,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012.

Rifat, Mehmet (Haz.): **Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008.

Savaş, Ayşegül: “Tiyatroda Psikolojik Gerçeklerin İzleri ve Williams”, **Pivolka**, 2(9), 2003.

Şener, Sevdâ: **Dram Sanatı: İnsanı Geçitlerle Sınayan Sanat,** İstanbul, Mitos-Boyut, 2003.

TDK (Türk Dil Kurumu): Hokkabaz,(Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.596aac1722947.91565919, 13 Eylül 2016.

TDK (Türk Dil Kurumu):

Şakırdamak, (Çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.596bcd4af0f532.45172516, 10 Aralık 2016.

TDK (Türk Dil Kurumu):

Şakır Şakır,

(Çevrimiçi)http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.596bcd4fcb61e8.71977976, 10 Aralık 2016.

TDK (Türk Dil Kurumu):

Şıkırdamak, (Çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.596bcd7ae44244.24557963, 10 Aralık 2016.

Toury, Gideon:

“Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü”, çev. A. Eker, haz. Mehmet Rıfat, **Çeviri Seçkisi 2: Çeviribilim Nedir? Başkasının Bakışı**, İstanbul: Dünya Yayınları, 2004.

Toury, Gideon:

Descriptive Translation Studies and Beyond, Amsterdam&Philadelphia, John Benjamins, 1995.

- Toury, Gideon: “The Nature and Role of Norms in Translation.” **The Translation Studies Reader**. Ed. Lawrence Venuti. London & New York: Routledge, 2000.
- Toury, Gideon: “Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü.” Çev. A. Eker. **Çeviri Seçkisi II: Çeviri (bilim) Nedir?**. Rifat, Mehmet (der.), içinde, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.
- Toury, Gideon: **Descriptive Translation Studies and Beyond**, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1995.
- Toury, Gideon: “A Rationale for Descriptive Translation Studies”, **The Manipulation of Literature**, Haz. Theo Hermans, Kent, Croom Helm, 1985.
- Töre, Enver: **Modern Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016.
- Tuncay, Murat: “Cumhuriyet Döneminin Oyun Dili Tartışmalarına Toplu Bakış”. **Çağdaş Eleştiri**, Şubat 1983.
- Uslu, Didem A.: **Amerikan Tiyatrosunda Düşler**, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2001.

- Uyar, Tomris: “Şiddet ve Cinsellik İlişkileri,” **Çağdaş Eleştiri**, İstanbul, Nisan 1983.
- Vermeer, Hans J: “Çevirinin Doğası – Bir Özet”, Çev. Şebnem Bahadır-Dilek Dizdar, **Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) nedir?**, Rifat, Mehmet (der.), içinde, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.
- Williams, Jenny Chesterman, Andrew: **The Map- A Beginner’s Guide to Doing Research**, St Jerome, Manchester, 2002.
- Williams, Raymond: **Modern Tragedy**, London, The Hogarth Press, 1992.
- Williams, Tennessee: **Sırça Hayvan Koleksiyon**, Çev. Aytuğ İz’at,, İstanbul, Mitoş Boyut, 2000.
- Williams, Tennessee: **Sırça Kümes**, Çev. Can Yücel., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964.
- Williams, Tennessee: **A Streetcar Named Desire**, New York, The New American Library, 1956.

Williams, Tennessee:

“The Catastrophe of Success.” **New Selected Essays: Where I Live**, edited by John S. Bak, New Directions, 2009, pp. 32-36.

Williams, Tennessee:

The Glass Menagerie. In **A Streetcar Named Desire and Other Plays.** Ed. E. Martin Browne. London: Penguin / Secker & Warburg, 1962.

Yazıcı, Mine:

Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları, İstanbul, Multilingual, 2005.