

**MUĞLA ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜTERCİM-TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI**

**SAÇMANIN ÇEVİRİSİ: TÜRKÇEDE ABSÜRD TİYATRO ÖRNEKLERİNE  
ÇEVİRİBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN  
Kerem DEMİRTAŞ**

**DANIŞMANIN ÜNVANI ADI SOYADI**

**Doç. Dr. Özlem BERK ALBACHTEN**

**HAZİRAN, 2008  
MUĞLA**

**MUĞLA ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜTERCİM-TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI**

**SAÇMANIN ÇEVİRİSİ: TÜRKÇEDE ABSÜRD TİYATRO ÖRNEKLERİNE  
ÇEVİRİBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM**

**HAZIRLAYAN  
Kerem DEMİRTAŞ**

**Sosyal Bilimler Enstitüsünde  
“Yüksek Lisans”  
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 06.06.2008**

**Tezin Sözlü Savunma Tarihi:16.05.2008**

**Tez Danışmanı : Doç. Dr. Özlem BERK ALBACHTEN**

**Jüri Üyesi : Yard. Doç. Dr. Şevki KÖMÜR**

**Jüri Üyesi : Yard. Doç. Dr. Çiğdem PALA- MULL**

**Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Aslan EREN**

**HAZİRAN, 2008**

**MUĞLA**

## TUTANAK

Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre, Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Kerem DEMİRTAŞ'ın "Saçmanın Çevirisi: Türkçedeki Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım" adlı tezini incelemiş ve aday 16/06/2008 tarihinde saat 10:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna ..... ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Özlem BERK ALBACHTEN

Üye

Yrd. Doç. Dr. Şevki KÖMÜR

Üye

Yrd. Doç. Dr. Çiğdem PALA-MULL

## YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Saçmanın Çevirisi: Türkçedeki Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

06/06/2008  
Kerem DEMİRTAŞ

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

**YAZARIN** **MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.**

**Soyadı: DEMİRTAŞ**

**Adı: Kerem**

**Kayıt No:**

**TEZİN ADI**

**Türkçe** : Saçmanın Çevirisi: Türkçedeki Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım

**Y. Dil** : The Translation of Nonsense: A Translation Studies Approach to Absurd Theatre Samples in Turkish

**TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans**

**Doktora**

**Sanatta Yeterlilik**

**Ø**

**O**

**O**

**TEZİN KABUL EDİLDİĞİ**

**Üniversite** : Muğla Üniversitesi

**Fakülte** :

**Enstitü** : Sosyal Bilimler Enstitüsü

**Diğer Kuruluşlar** :

**Tarih** :

**TEZ YAYINLANMIŞSA**

**Yayımlayan** :

**Basım Yeri** :

**Basım Tarihi** :

**ISBN** :

**TEZ YÖNETİCİSİNİN**

**Soyadı, Adı** : **BERK ALBACHTEN, Özlem**

**Ünvanı** : **Doç. Dr.**

**TEZİN KONUSU (KONULARI) :**

1. Absürd Tiyatro Çevirisi
2. Tiyatro Göstergebilimi

**TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:**

1. Absürd Tiyatro
2. Çeviri
3. Göstergebilim
4. Saçma
5. Sahneleme

**İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMER:**

1. Absurd Theatre
2. Translation
3. Semiotics
4. Nonsense
5. Performance

- |   |                       |
|---|-----------------------|
| 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum                            | <input type="radio"/> |
| 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir | <input type="radio"/> |
| 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir      | <input type="radio"/> |

**Yazarın İmzası :**

**Tarih : 06/06/2008**

## ÖZET

Tiyatro çevirisi çeviribilim açısından üzerinde en az durulmuş alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eksikliği göz önünde bulunduran çeviribilimciler ortaya çıkan yeni yaklaşımların etkisiyle tiyatro çevirisini yeniden ele almaktadırlar. Ülkemizde ise tiyatro çevirisi alanında halen sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Tiyatro türleri kendilerine özgü biçim ve içerik özellikleri sergilemektedir. Bu nedenle çeviride her tiyatro türüne yönelik, özelleşmiş bir çeviri yaklaşımı geliştirilmesi gerekmektedir.

Bu çalışmadaki temel amaç, kendine has biçim ve içerik özellikleri sergileyen absürd tiyatro için kuramsal çerçevede somut bir çeviri yaklaşımı geliştirebilmektir. Kaynak metne ait anlamın tespit edilmesi çeviri sürecinin öncül basamaklarından birisidir. Absürd tiyatronun anlamsal dokusunu “saçma” oluşturmaktadır. Metinlerde ve sahnelemelerde anlamsal olarak saçmanın oluşmasını sağlayan hususlar ve bu hususların çeviriye nasıl yansıtılabileceğinin keşfi bu çalışmanın yöntemsel modelinin temel yaklaşımını belirlemektedir. Bu amaç doğrultusunda çeviribilim çalışmalarına kaynaklık eden göstergebilim kullanılmıştır. Göstergebilim tiyatroyu tanımlanabilir gösterge sistemlerinin birleşimi olarak ele almaktadır. Bu çalışmada absürd tiyatrodaki anlam yaratma süreçleri göstergebilim aracılığıyla tespit edilmeye çalışılmış ve bu süreçlerin çeviriye ne şekilde yansıtılabileceklerine dair yöntemsel bir arayışa gidilmiştir.



## **ABSTRACT**

Theatre translation is one of the least studied fields within translation studies. Considering this lack of studies, translation theoreticians have renewed their understanding on theatre translation with the impact of new approaches. In Turkey there are still a limited number of studies carried on theatre translation. Every kind of theatre has a specific content and form. So, it is required to develop a specific translation approach for each of them.

The basic aim of this study is to create a concrete translation approach in a theoretical perspective for the theatre of absurd which has a genuine form and content. Determining the meaning of source text is a prior phase in translation process. The meaning structure of absurd theatre is based on “Nonsense”. The method of approach in this study is first to discover the characteristics of absurd which creates “Nonsense” in absurd texts and performances and then to find out how to reflect these characteristics in an absurd theatre translation. With this aim, semiotics, which is a source for translation studies, is used. Semiotics considers theatre as a combination of definite semiotic sign systems. This study aims to analyze the meaning formation processes in the theatre of absurd by using semiotics. Finally a theoretical search for the ways of reflecting these processes in translation is given in this study.

## ÖNSÖZ

Tiyatro yalnızca tiyatroyla uğraşmış olanların anlayabileceği şekilde önemli bir yer tutuyor hayatımda. Tiyatroyla uğraşmak hayat boyu öğrenmek, durmaksızın yeni şeyler kazanmak ve gelişmek anlamına geliyor. Bu çalışmayla tiyatrodan aldıklarına küçük de olsa bir karşılık verebilmeyi umuyorum.

Tiyatroyla tanışıklığımı sağlayan Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğuna ve oradaki çalışma arkadaşlarıma, akademik kültürün sıcak ve paylaşılabilen bir alan olduğuna inancımı güçlendiren Mütercim-Tercümanlık Bölümündeki değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Serhat ULAĞLI' ya, beni sabırla bekleyen ve bu süreçteki tüm sıkıntılara ortak olan kıymetli ailem ve hayat arkadaşım Sabriye KARATAŞ' a teşekkürü borç bilirim.

Bu çalışma ortaya çıkıncaya kadar sabrı ve desteğini benden esirgemeyen, fikirleriyle kapalı kapıların farklı yerlere de olsa her zaman açılabileceğini öğreten, değerli danışman hocam Doç. Dr. Özlem BERK ALBACHTEN' e minnettarlığımı anlatacak sözleri bulabilmek ve söyleyebilmek dileğiyle.

# SAÇMANIN ÇEVİRİSİ: TÜRKÇE'DE ABSÜRD TİYATRO ÖRNEKLERİNE ÇEVİRİBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ .....	1
1. TİYATRO VE ÇEVİRİ.....	6
1.1. Tiyatro Nedir? .....	14
1.2. Çeviri Nedir?.....	27
1.3. Çeviri, Sahneleme .....	32
2. TİYATRODA ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ VE GÖSTERGEBİLİM.....	42
2.1. Tiyatro Göstergelimi ve Kökenleri.....	42
2.2. Tiyatro Göstergeleri.....	49
3. ABSÜRD TİYATRODA ANLAM OLUŞTURMA SÜREÇLERİ VE ÇEVİRİYE YANSIMALARI .....	60
3.1. Absürd Tiyatroda Biçim .....	69
3.2. Absürd Tiyatroda İçerik.....	76
4. ABSÜRD TİYATRO, GÖSTERGEBİLİM VE ÇEVİRİ .....	87
4. 1. Oyuncunun Eylemi .....	90
4. 2. Oyuncunun Görünümüne Ait Göstergeler.....	114
4. 3. Mekân ve Akustik Göstergeler.....	117
5. SONUÇ.....	124
KAYNAKÇA .....	128

## GİRİŞ

Çeviribilim kendini tanımlama sürecinde 50 yıllık bir süreyi doldurmuştur. Bu 50 yıllık süreçte çeviri tarihi boyunca kuramsal sıkıntılar yaşanan ve daha önceleri üzerine çalışma yapılamamış birçok alanda özelleşmiş yaklaşımlar geliştirilmiştir. Ancak tiyatro çevirisi alanında benzeri bir özelleşmenin aynı yoğunlukla yaşandığını söylemek pek de mümkün değildir. Bu çalışmanın temel amacı çeviribilimin üzerinde fazla durul(a)mamış bir alanına ışık tutmaktır. Çalışma genel olarak tiyatro ve çeviri ilişkisini ele alacak, ancak özel olarak absürd tiyatrodan anlamın oluşturma süreçleri ve bu şekilde oluşturulan anlamın çevirisi üzerine yoğunlaşacaktır.

Tiyatro yazılı tarihin çok öncesinde insanlık tarihine sıkı sıkıya tutunmuş, onunla beraber doğmuş ve gelişmiştir. İlk kabilelerin ateş başında doğayla yaşadıkları çatışmaları betimledikleri ritüel danslarla ve canlandırmalarla ortaya çıkan tiyatro, doğduğu günden beri seyirci üzerinde taşıdığı mutlak etkiyi kaybetmeden, günümüz sahnelerine kadar uzanan uzun soluklu bir gelişim sürecinden geçmiştir. Bu gelişim sürecinde tiyatro metinleri farklı biçimlerde, farklı kültürlerde, farklı zamanlar ve mekânlarda durmadan yeniden üretilmiştir. Kültürler, mekânlar ve zamanlar arasındaki bu dolaşımın en önemli aracı şüphesiz çeviridir. Bu nedenle tiyatro çevirisi konusunun kendine has bir yöntem bilimle ele alınması büyük önem taşımaktadır.

Tiyatronun, ateş ışığından parıltılı sahne ışıklarına uzanan yolculuğunda geçirdiği değişimler, taşıdığı iletişim ve etkileme özelliklerinin tarih boyunca farklı sahneleme biçimleriyle kullanılmasına yol açmıştır. Yaşam kendini yeniledikçe tiyatro da biçim değiştirmektedir. Bu değişim sürecinin bir sonucu olarak tiyatro tarihi boyunca metinler ve sahnelemeler değişime uğramakta ve kendi dilini ve sahne araçlarını yaratan çeşitli tiyatro yaklaşımları ortaya çıkmaktadır. Antik Çağ'da şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos'u kutsamak için yapılan Bacchanolia

şenliklerinde bir koro tarafından söylenen *dithyrambos*<sup>1</sup> şarkıları yerini oyuncuların aldığı tragedya ve komedyalara bırakmıştır. Ortaçağda ise kilise tiyatrosunun yanı sıra akrobatların, soytarıların, hokkabazların tek kişilik ya da grup halinde yaptığı gösteriler hem halk arasında hem de saraylarda ilgi görmüştür. Rönesans dönemine gelindiğinde ise Antik Yunan ve Roma klasikleri yeniden okunmuş ve tiyatro modern sahnelere doğru taşınmıştır. Bu dönemde günümüze kadar etkilerini sürdürmüş modern sahneler, sahnelemeler ve oyunların boy göstermesini sağlayacak Shakespeare gibi büyük oyun yazarları yetişmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde Norveç'te Henric İbsen'in (1828–1906), İsveç'te Strindberg'in (1849–1912), Rusya'da Çehov'un (1860–1904) oyunları ile tiyatro modern kurulumunu tamamlamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında ise dışavurumculuk ve Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu gibi gerçekçilik karşıtı akımlar etkili olmuştur. İzleyen süreçte ise bu çalışmanın da temelini oluşturan ve Arthur Adamov (1908–1970), Eugene Ionesco (1904–1994), Harold Pinter (1930- ) ve Samuel Beckett (1906–1989) gibi yazarların oyunlarını kendi çatısı altına toplayan absürd tiyatro, tiyatrodaki biçimsel değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Absürd tiyatro 20. yüzyılın bütün gelenekçi yaklaşımlarını yıkarak yeni bir geleneğin oluşumuna neden olmuştur. Yukarıda kısaca değinilen biçimsel değişimler şüphesiz tiyatronun yaşamla olan birebir ilişkisinin bir sonucudur. Absürd tiyatro insanlığın savaşlar ve toplumsal kırılmalarla yeniden şekillenen yapısından etkilenerek yeni arayışlara yönelmiş ve bu arayışların sonucunda kendi üslubunu yaratmıştır. Absürd tiyatroyla absürdleşen dünya kendini yeniden anlamlandırmanın yollarını aramaktadır.

Yaşamın içinde varolan her şey bir anlama gelmek üzere vardır. İletişim ise temelde anlamın oluşmasıyla doğru orantılıdır. Tiyatro hem iletişimin bir yolu hem de iletişimin kendisidir. Bu nedenle anlamın oluşması, teatral iletişim için önemli bir noktada durmaktadır. Tiyatrodaki anlam nasıl yaratılmaktadır? Tiyatrodaki anlamın oluşma süreçleri ve bu süreçte etken olan araçlar nelerdir? Bir anlam türü olarak

---

<sup>1</sup> Dithyramboslar M.Ö. 9. yüzyılda Frigya ya da Trakya'da ortaya çıktığı tahmin edilen, Dionysos ve Şarabı öven korulu şiirlerdir. Kıtaları töreni yöneten kişi okurken, nakarat yerine geçen ilahileri koro seslendirirdi.



Çalışmanın birinci bölümünde “tiyatro ve edebiyat” “tiyatro ve çeviri” konuları değerlendirilecektir. Tiyatronun edebiyattan farklılaştığı noktalara değinerek tiyatronun özgün bir araştırma ve uygulama alanı olduğuna dair ipuçları bu bölümde ele alınacaktır. Burada üzerine durulacak olan konu, uzun yıllardır kuramcı ve uygulamacıları meşgul eden tiyatro eserlerinin okunmak mı yoksa oynanmak mı için yazılmış olduğu sorunudur. Bu bölümdeki temel vurgu sahneleme üzerindedir. Sahneleme, hem edebiyat- tiyatro ayrımının hem de tiyatro- çeviri ilişkisinin ortaya konduğu temel noktayı oluşturmaktadır. Sahnelemenin ne olduğunu ele alırken tiyatrodaki ve çeviride ne anlama geldiğini tanımlamak çeviri uygulamaları için belirli bir yaklaşım geliştirilebilmesini de sağlayacaktır. Bu bölümde sorulacak bir diğer soru ise tiyatro çevirisinde *biçim* ve *içerik* sorunudur. Bu sorunun absürd tiyatro çevirisine ne şekilde yansıdığı ise dördüncü bölümde tartışılmaktadır.

İkinci bölümde ise tiyatrodaki temel anlam yaratma süreçlerini ele alan bir bilim dalı olan göstergebilimin kısa bir geçmişini ve çalışmanın konusunu oluşturan tiyatro göstergelerinin neler olduğuna dair tanımlamalar sunulacaktır. Bu bölümde elde edilecek verilerle absürd tiyatro çevirisi için bir öngörülen yöntemin yapı taşlarını oluşturan göstergeler tanımlanacaktır. Göstergeler ele alınırken tüm tiyatro türlerinin ortak paydasını oluşturan sahneleme göstergeleri değerlendirilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde absürd tiyatronun biçim ve içerik özellikleri değerlendirilmektedir. Absürd tiyatrodaki temel içerik anlamsızlık ya da saçmalıktır. Bu anlamsızlığın ya da saçmalığın absürd tiyatrodaki içeriksel ve biçimsel yansıması bu bölümde ele alınacaktır. Buradaki temel yaklaşım absürd tiyatrodaki biçim ve içerik arasında bir örtüşmenin olduğu yönündedir. Bu örtüşme temelde absürd tiyatrodaki kullanılan anlamsızlaştırma süreçlerinin sağladığı uyumsuzluklarla sağlanmaktadır. Bu bölümde ayrıca anlam yaratma süreçlerinin çeviri açısından taşıdığı önem değerlendirmeye alınacaktır.

Dördüncü bölümde ise absürd tiyatrodaki biçim ve içerik başlıkları altında ortaya konmuş olan noktaların metinlerde ve dolayısıyla sahnelemede ele alınış biçimleri, göstergebilimsel tespitler ışığında çeşitli örneklerle ele alınacaktır. Bu bölümde elde edilen verilerle sahnelemeye yönelik yapılan absürd metin çevirilerine

dair belirli bir yaklaşım geliştirilebilmesi beklenmektedir. Buradaki amaç, metinlerde hâlihazırda var olan sahnelemenin göstergebilimsel kıstaslar yoluyla tanımlanabilmesinin çeviri sürecinde belirleyici olabileceğini ortaya koyabilmektedir. Buradaki amaç, çeviri için öncül bir süreç olan anlamlandırmanın ya da diğer bir deyişle, anlamın tespit edilmesi sürecinin sahnelenebilirlikle yakında ilişkili olan absürd tiyatro çevirisinde nasıl gerçekleşebileceğini ortaya koyabilmektir.



## 1. TİYATRO VE ÇEVİRİ

Çeviri bir uygulama olarak yüzyıllardır süregelmektedir. Toplumsal yaşantının farklı kademelerinde temel bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan çeviri kültürlerarası iletişimin dinamik gücü olmuştur. Çeviri uzun yıllar boyunca temelde sadece kaynak metin ve çeviri metin arasındaki karşılaştırmalarla ele alınmış, yapısında barındırdığı daha karmaşık ilişkiler bütününe inen kapsamlı çalışmalar yapılamamıştır. Ancak günümüzün çeviri kuramları çeviriyi sadece dil öğreniminin bir aracı ya da kaynakla erek arasındaki görünmez olması gereken bir işlem olarak değerlendirmeden uzaklaşmaktadır. Günümüzün çeviri kuramcıları çevirinin kültürlerarası ve kültür içi üstlendikleri rolün bilincine varmakta ve farklı dizgeler içinde çevirinin işlevsel konumlamalarına bağlı olarak daha özelleşmiş ve uzmanlaşmış yaklaşımlar getirmektedirler. Örneğin, edebiyat üst dizgesinin alt bileşenleri olan şiir ve roman kendi başına bir dizge olarak farklı kuramsal bakışlarla ele alınmaktadır. Böylesi bir uzmanlaşma çevirinin dizge içi ve dizgeler arası ilişkilerine daha dayanıklı veriler sağlanmasını sağladığı gibi, bir sonraki aşamada kültürlerin iletişimindeki belirleyici işlevine yönelik çalışmalar yapılabilmesine de olanak sağlamaktadır.

Bütün bu kuramsal özelleşme içinde tiyatro çevirisi belki de üstünde en az durulan konu olarak karşımızda durmaktadır. Tiyatro çevirisi çeviribilim çalışmaları açısından en sorunlu ve de en çok uçlu konulardan birisidir. Kültürlerin kendi içlerinde ve diğer kültürlerle etkileşiminin çok boyutlu karmaşık ilişkilenelemlerle gerçekleştiği günümüzde yazılı tarihten de çok önce varolmuş olan bir iletişim etkinliği olarak tiyatro durmaksızın yeniden üretilmektedir. Bugün, iletişim farklı yollarla durmaksızın yeni zamanlara ve mekânlara taşınırken, tiyatro da sürekli biçim değiştirerek yarattığı kendine has dillerle kimi zaman binlerce yıldır olduğu gibi sahnelerde, kimi zaman da radyo, televizyon ve bilgisayar ağları sayesinde varolmaktadır. Bu durmadan gelişen ve genişleyen konum tiyatronun bir iletişim

aracı ve aynı zamanda iletişimin kendisi olarak kültürel sınırlara dayanmasına ve farklı kültürel ve zamansal coğrafyalarda yeniden yaratılması ihtiyacına yol açmaktadır. Kültürel sınırların hem küresel yaklaşımlarla kaybolduğu, hem de bununla doğru orantılı olarak kimlik arayışlarının yoğunlaşmasıyla yeniden çizilmek zorunda olduğu günümüzde, teatral iletişimin kültürlerarası bir dönüşüm sürecinden geçmesi tiyatronun da kültürlerarası bir platformda yeniden değerlendirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Tiyatronun sahip olduğu biçimsel farklılıklar karşılaştırılabileceği tüm edebi tarzlarla belirgin çizgilerle ayrıldığı için farklı değerlendirmelere tâbi tutulmasını zorunlu kılmaktadır. Tiyatro, özellikle de tiyatro çevirisi bu denli güncel olmasına rağmen, çevirisi konusunda yaşanan kuramsal sıkıntının en büyük nedeni şüphesiz bundan kaynaklanmaktadır. Roman, hikâye ya da şiir çevirisinden farklı olarak tiyatro çevirisinde metnin yanında sahneleme gelenekleri, oyunculuk alışkanlıkları, beden kullanımı, hatta sahenin fiziksel yapısına kadar birçok ayrı boyut değerlendirilmelidir. Tüm bu değerlendirmeler yapılırken söz konusu kültürel öğelerin göze ve kulağa hitap etmesini sağlamak gerekmektedir. Tiyatro çalışmalarındaki kültürel incelemeler kültürün tek katmanlı bir yapı olarak değerlendirilerek onun tek bir boyutunu ele alarak incelenmesini olanaksız kılar. Çok katmanlı kültür yapısı içinde tiyatro her katmana uygulanması gereken farklı birer süreci barındırmaktadır. Oyunun tarzı nedir, bu oyun kültürel uyumluluk sürecinde beklentileri karşılamakta mıdır, oyuncu kimdir, seyirci kimdir, seyirci beklentisi nedir, estetik yargılar oyunu nereye götürmeye çalışmaktadır? Sadece gösterge kodların çözülmesi sahneleme için yeterli midir?

Öncelikli belirtilmesi gereken konu şüphesiz günümüze kadar kullanılan metin odaklı yaklaşımdır. Göstergebilim ve yapısalcılıktan faydalanan bu yaklaşım, tiyatroyu da diğer edebi metinler gibi göstergeler dizisi olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla, göstergebilim bir anlamda dramatik metinlerle sahne uygulamalarının çözümlenmesi için kullanılagelmiştir diyebiliriz. Dahası her iki durumun da, yani gösterim ve metnin kendinden önce varolan bir sahneleme metniyle değerlendirmenin doğruluğuna şüpheykle yaklaşılmaktadır. Kimi göstergebilimciler metinlerde bulunduğu varsayılan -gizli- sahnelemenin önemli olduğunu ileri

sürmektedirler. Bunun en önemli nedeni gösterimi ve metni okunabilir incelenebilir, tartışılabilir hale getirme çabasıdır. Çünkü göstergebilim sunduğu veriler bunu olanaklı kılmaktadır. Metinlerin nihai hedefi sahnelemeye ve sonuçta seyirciye ulaşmaktır. Sahnelemenin ortaya çıkabilmesi için sahnelemeyi oluşturan tüm göstergelerin tespit edilmesi gerekmektedir. Bu durumda değerlendirme için sadece metnin yanında, içine dramaturgun, oyuncunun ve yönetmenin ve sonuçta seyircinin algılarına dayandırılacak bir süreç incelemesine gidilmesi ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Patrice Pavis bu noktada kum saati modelini önermektedir. Ona göre üst kürede kendini antropolojik, sosyokültürel ve artistik modeller açısından az çok tanımlamış ve kalıplaştırmış kaynak kültür, alt kürede ise kaynak kültüre ihtiyaç duyan yabancı (erek) kültür bulunmaktadır (Pavis *Sahneleme* 75). Bu durumda kaynak kültür bize ulaşmak için o dar boğazdan geçmek zorundadır. Eğer üst küredeki taneler yeterince uygun olurlarsa alt kültüre doğru sorunsuzca geçebilirler. Ancak bu durumda bile kum tanecikleri yeni bir dizilime uğrayacaklardır. Bu dizilim o dar boğazdaki kaynak kültüre ve gözlemciye ait bir dizi filtreye göre belirlenecektir. Dolayısıyla kum saatinin her çevrilişinde üstteki kültür bir tür yapı bozuma uğrayacaktır ve artık üsttekinin aynısı olmayacaktır.

Kültürlerarası iletişim açısından düşündüğümüzde tiyatronun bir eritme kabı gibi değerlendirilmesi pek de mümkün görünmemektedir. Öncelikli olarak kum saati örneğinde de olduğu gibi kum saati içindeki tanecikler her ne kadar benzer boyutlardaymış gibi algılandıkları da her birinin farklı biçimleri vardır. Bu taneciklerin kültürel parçacıklar olduklarını varsaydığımızda her birinin farklı kültürlerde (kum saatinin altında ve üstündeki kürelerde) farklı anlamlar taşıdığını da kabul edebiliriz. Anlamın oluşmasındaki süreç, kum taneciğinin yapısından çok onun dizilim içindeki yeri ve bu dizilimde diğer taneciklerle etkileşimi içinde anlam kazanacaktır. Dolayısıyla bizim için asıl önemli olan konu, bu taneciklerin diziliminin ne şekilde gerçekleştiği ve bu dizilimin kum saatinin baş aşağı edilişinde nasıl değişebileceğinin ya da neden değişemeyeceğinin keşfidir. Bu açıdan bakıldığında, tiyatronun kültürlerin içinde eridiği ve yeniden yoğunlaşarak farklı biçimlerde katılaştığı bir bütün olduğu görüşü ihtiyacı karşılamamaktadır. Kültürlere has tiyatro gelenekleri bu tür bir anlayışın gerçekliğine engel olmaktadır. Sahneleme gelenekleri, oyunculuk

biçimleri ve seyirci algılarındaki keskinlikler tiyatronun bir kültürden diğerine aktarımında kaybolup yeniden varolmasını engellemektedir.

Tiyatro ve çeviri arasındaki ilişki, uzayıp giden yüzyıllık bir orijinal ve taklit tartışmasının karmaşasında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Günümüz anlayışlarında bu ilişkinin sadece sadakat ve eşdeğerlilik kavramlarıyla tanımlanamaması, çevirinin tiyatro, tiyatronunsa çeviri için ne anlam taşıdığını kesinleştirecek yeni yollar çizmenin zor(unlu)luğunu da beraberinde getirmektedir. Çeviri günümüz tiyatro anlayışı içinde gittikçe daha fazla anılan bir metafora dönüşmüştür. Örneğin bir tiyatro kuramcısı olan Hans Sahl'a göre sahneleme bir oyunu başka bir dile çevirmektir (Pavis *Sahneleme* 147). Çevirinin bir metafor olarak tiyatroya yönelen bu kullanımı, onun daha da yaygınlaşan biçimde bir metnin oynanabilir/oynanmış hali olarak kabul edilmesine yol açmaktadır. Luigi Pirandello'nun yazdığı oyunların provalarını izlerken "metinlerin maddesel gerçekliğe dönüşümleri"nin kendi gerçekliğine benzememesi konusundaki şikâyeti bu kabulün açık bir göstergesidir (Bassnett *Still Trapped* 91). Peki, çeviri bir taklitse ya da orijinal olanın tekrarı ise gerçeklik tekrarda mı gizlenmektedir? Metinlerde varolan gerçeklik bir yanlısamadan mı ibarettir?

Son elli yıldır çeviribilim alanındaki çalışmalar edebiyat çevirisi konusunda yeterince öznelmiş olsa da tiyatro çevirisi konusunda bu kadar çok yol kat edilebildiğini söylemek çok da mümkün değildir. Özellikle de sahnelemeye yönelik çevirilerde bu sorun daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konudaki eksikliğin büyük bir nedeni metnin zamansal ve mekânsal konumlamasında oyuncu ve seyirci merkezli bir yaklaşım geliştirilememiş olmasından kaynaklıdır. Dahası uygulamalardan da elde ettiğimiz veriler sadece dilbilimsel düzlemde metinsel bir çevirinin gerçekleştirilmesinin güçlüğünü de kanıtlamıştır. Loren Kruger bu konuda şöyle demektedir:

Çevirinin *uygun* olarak kabulü bildirme işleminin kaynak metnin ve erek söylemin birbiriyle uyumluluğuna bağlıdır. Ve bu uygunluk durumu uygunlaştırmanın belirgin biçimde görünmezliğine bağlıdır. Bir çeviri metnin anlamı sadece birinin ondan ne aldığıyla ortaya

çıkmayacağı gibi, aynı zamanda birinin ona ne yaptığıyla da ortaya çıkmayacaktır (Pavis *Sahneleme* 133).

Tamamen farklı birer zaman ve mekânda konumlanmış iki kültür arasındaki dönüşümler metnin dilbilimsel açıdan daha başka süreçleri beraberinde getirmektedir. Özellikle de sahnelemeye yönelik çeviride metnin sadece bir hareket noktası olarak kalması ve daha sonraki sürecin, yani oyuncunun, yönetmenin, dekor tasarımcısının ve nihai olarak seyircinin katıldığı sahneleme ve algılama sürecinin daha önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Basit anlamda bir dildeki bir metni başka bir dile çevir(e)meyiz; bunun yerine o metni farklı zaman ve mekânlarda konumlanmış kültürler arasında bir tür karşılaştırma ve iletişim kurdurma sürecinden geçiririz. Bu veriden hareketle, öncelikli olarak üzerinde durulması gereken konu tiyatrodaki çeviri eyleminin daha çok bir anlambilimsel bir süreç olduğudur. Çevirmen ve çevriyi yönlendiren süreçte yönetmen, oyuncu, dekor ve kostüm tasarımcısı ve seyirci açısından önemli olan sorun metne her aşamada sordukları şu sorudur: “sen benim için ne anlama geliyorsun?” Çünkü sahnelemeye yönelik çeviride ve sahnelemenin kendisinde asıl amaç metnin anlaşılabilirliğinin sağlanabilmesidir. Dolayısıyla gerekli olan, kaynak metnin ne denli çok korunduğundan çok, onun erek izleyici ve oyunu gerçekleştirecek tiyatro uygulamacıları tarafından ne denli anlaşılabilir olduğudur. Bu bir anlamda kaynak metnin erek kültürde kazanacağı yerin sağlamlığının da güvencesidir. Aksi takdirde metin, asıl amacı olan oynanabilirliğini kaybedip, raflarda sadece akademisyenler tarafından üzerine çalışmalar yapılabilir bir araç olmaktan öte gitmeyecektir. Tiyatronun yaşamla olan birebir ilişkisi onun ancak sahnelemeyle gerçeğe dönüşmesini olanaklı kılmaktadır.

Yazılı metin ve sözel metin birbirinden çok farklı iki ayrı göstergesel dizgeden oluşmaktadır. Sahneleme içindeki sözel metin sahnelemeye ait birçok parçadan sadece birini oluşturmaktadır. Üstlendiği bu rol sahnelemede sözel metnin diğer parçalarla (örneğin oyunculukla) etkileşime girmesine neden olmaktadır. Sikku Aaltonen’in da belirttiği gibi “sözel iletişim insanların iletişimsel etkileşimi içinde sadece %35’lik bir alan teşkil etmektedir” (6). Geri kalan ise zaman, mekân,

dokunma ve beden dili, görme ve koku, fiziksel görünüm, nesnelere, alışkanlıklar ya da çevre aracılığıyla anlamın oluşmasına yarayan sözel olmayan iletişimle gerçekleştirilmektedir. Sözel olmayan mesajlar sahnede oyunun gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Karakterlerin ne söylediklerini bilmek seyirci açısından yeterli olmayacaktır, bunun yanında “sahnedeki karakterin nasıl söylediği, nerede söylediği, ne zaman söylediği, kime söylediği de önemlidir. Hatta ne giydiği de” (Aaltonen 6).

Bu durumda tiyatro metinlerinde hem yazılı hem de sahneleme metinlerinde sözcüklerin dilsel açıdan taşıdıkları anlamın, göstergelerin sahnelemeyle kazandıkları anlamın değerlendirmeye alınması gerekmektedir. Bütün bu anlamları bir arada düşünmeye çalışacak olursak, sahneleme ve metinle ilgili bir dizi soruyla karşı karşıyayız demektir. Dilsel bir eşdeğerlilik yoksa göstergesel eşdeğerlilikler sağlanabilir mi? Sahnelemede yalın bir kullanım seçmek, dili asgari oranda kullanmak ya da dekoru ortadan kaldırmak evrensellik için geçerli koşulları yaratır mı? Tüm dillerde aynı etkiyi yaratacak evrensel bir oyun tasarısı mümkün mü? Benzeri bir söylemle ortaya çıkan absürd tiyatro bunu başarabilmiş midir?

Absürd tiyatro geleneksel olan her şeye tepki duymaktadır. Örneğin dilin geleneksel kullanımı ya da sahne araçlarının geleneksel kullanımı absürd tiyatronun şiddetle kaşı çıktığı konuların başında yer almaktadır. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken konu absürd tiyatronun karşı çıktığı noktanın klişeler olduğudur. Bunun dışında elbette absürd tiyatro dili ve sahne araçlarını kullanmaktadır. Ancak bunu yaparken hem dilin hem de sahne araçlarının biçimlerini dolayısıyla anlamsal olarak taşıdıkları işlevlerini dönüştürmektedir. Absürd tiyatronun geleneksel tiyatrodan ayrılan en önemli özelliği biçimsel yapısıdır. Bu biçimsellik çoğunlukla görsel ve işitsel olarak yarattığı saçmalık durumu ile kendini göstermektedir. Absürd tiyatro biçimsel bir tiyatrodur, ya da diğer bir deyişle biçimlerin tiyatrosudur. Buradaki biçim hem sahne araçlarının hem de metnin biçimselliğidir. Görsel ve işitsel olanın bu denli ön plana çıkması, sahnelemelerde kültürlerarası geçişlerde çok az değişime uğratılmak zorunda kalan göstergelerle sağlanmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de ortaya konmaya çalışılacağı gibi absürd tiyatrodaki önemli olan “absürd” etkisini koruyabilmektir. Bunu sağlamanın yolu ise absürd tiyatrodaki kullanılan biçimin okunabilmesi, bu biçimi ortaya koyan göstergelerin kullanım

şeklini ve yarattıkları anlamların okunabilmesi ve sonuç olarak da elde edilen absürdleştirme yönteminin keşfedilebilmesidir. Absürd tiyatro çevirisi bu sürecin hemen ardından değerlendirilmesi gereken bir sonraki aşamayı temsil etmektedir. Anlamlandırma bir kez gerçekleştikten sonra, çeviri sürecinde göstergeler arasında bir tür denklik kurma, karşılaştırma ve dönüşüm sürecine gidilmesi olasıdır.

Hem çeviri hem de tiyatro için buluşma noktası “tekrar”dır. Burada söz konusu olan “tekrar” belirli bir eleştirel ve yaratıcı süreci de beraberinde getirmektedir. Bu süreç bir durumdan diğerine doğru yönelen bir ilişkiler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatroda günlük yaşantıdan parçalar yeniden sıralanıp kesilip yapıştırılarak kullanılmaktadır. Buradaki bu yeniden şekillendirme kaçınılmaz olarak bir yapıbozum ve yeni bir yapı kuruculuğu da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla burada sahneye doğru yönelen bir aktarımdan söz ediyoruz. Ancak sahnelemede anlık bir aktarımla başlayan bu süreç yarattığı anlam algıları çerçevesinde bir dönüşüm haline gelmektedir. Bu kez bahsettiğimiz konu, gerçekle kurgulanmış bir başka gerçeğe, yani günlük yaşantının yeniden kurgulanmış bir başka gerçekliğine dönüşmektedir. Bu fikirden hareketle çevirinin de benzeri bir süreçten geçtiği ve benzeri bir dönüşüm haline geldiğini de söylemek mümkündür. Çeviri de tiyatrodaki olduğu gibi bir yaşanmışlık durumu bir başka yaşanmışlığa dönüşmektedir. Bu dönüşümün temeli ise yine tekrarda yatmaktadır. Ancak yine tiyatrodaki olduğu gibi söz konusu tekrar gerçekliğin bir yanılmasıyla çok gerçekliğin ortaya konmasını sağlayan bir dönüşümdür. Dolayısıyla çeviri durmaksızın orijinal olanla kurulmaya çalışılan bir eşdeğerlilik karşılaştırmasına konu olan bir taklitten öte bir başka orijinal haline gelmektedir.

Bu durumda tiyatro terminolojisinde teatrallik için ön koşul olarak anılmaya başlayan sahneleme konusunda ne diyebiliriz? Sahneleme bir çeviri midir, yoksa oyun metninin tamamlanmasını sağlayan bir araç mıdır?

Sahneleme bir bakıma göstergeler tarafından gösterilenlerin içselleştirilmesi ve bunun karşısında sahne araçlarının dışsallaştırılması anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle, gösterim sırasında sahnede göstergeler taşıdıkları anlamlardan çıkarak sahne araçları tarafından yeni anlamlara dönüştürülürler. Bu gösteren-alıcı ilişkisi

içinde sahnelemenin izin verdiği ölçüde anlamlar yaratılmakta ve seyirciye ulaşmaktadır. Bu noktada önemli olan göstergenin ne olduğu değil, bağlam içinde ne anlam taşıdığıdır. Bu bağlam şüphesiz sahne araçlarının kullanım biçim ve tekniğine bağlı olarak değişim gösterecektir. Bu aşamada önemli olan sahnelemenin tiyatro araştırmaları açısından taşıdığı anlamdır. Sahneleme kelimesi bu bakışla değerlendirildiğinde teatral ölçüsü olarak ele alınabilir. Dolayısıyla burada daha çok dil ve eylemi kullanarak seyircileri içine alan bir tür sosyal etki yaratma gücü ve sürecinden bahsediyor oluruz. Seyirciler izledikleri gösterim karşısında bir tür sözsüz sözleşmeyle anlık sunum çerçevesinde verilenleri gerçek olarak kabul etme eğiliminde hareket ederler, yani gösterilenleri bağlam içerisinde değerlendirmektedirler. (Örneğin bir sahne üzerindeki bir tahta kutu, sahneleme bağlamı içerisinde bir sandalye, bir araba, oda ve hatta saat olarak gösterilebilir.) Tiyatroda yaratılan bu yeniden kurgulanmış, yapıbozuma ve yapıkuruma uğratılmış gerçeklik tekrarın ikincilliğini ortadan kaldırma işlevi görmektedir. Diğer bir deyişle, gösterim gerçekliği temin etmek için aracı konumundan çıkıp gerçeğin kendisi olmaktadır. Buraya kadar bahsedilen, metinden bağımsız sahneleme olarak değerlendirilebilecek teatral durumları kapsamaktadır. Bu tanımlamanın içine metni de dâhil ettiğimizde ise metnin kendi araçlarıyla, yani dili kullanarak bunun başaramayacağı kesindir. Metinlerde yaşayan karakterler ve olaylar gerçekte sadece kurgulama sürecinin öncül basamağını gerçekleştirmektedirler. Metinlerde kurgusal bir dünya yaratılmakta, ancak bu kurgusal dünyanın gerçekliğe ulaşabilmesi için gösterime ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak sahneleme aracılığıyla sözcüklerden oluşan karakterler nefes alan gerçeklere dönüşebilmektedir. Bu açıdan ele aldığımızda sahnelemenin gerçeklik etkisini yaratması ya da bir anlamda gerçekliği yüceltmesi işlevi belirginleşmektedir. Artık günlük yaşantının tekrarından çok, yaratılan başka bir yaşantıdan bahsediyor oluruz. Ancak burada dikkat edilmesi gereken konu, metinden daha farklı olarak sahnelemenin potansiyel olarak sonsuz kere çeşitlenebileceğidir. Dolayısıyla metinle sahneleme arasında bir ayırım yapmanın zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Absürd tiyatrodaki metin ve sahneleme ayırımı ise absürdün biçimsel olarak metinlerde ortaya konuş şekline bağlı olarak farklılık göstermektedir. Sahneleme içeriğin biçime dönüştürülmesidir. Absürd tiyatrodaki olduğu gibi biçim içerikle örtüşme halindeyse sahneleme metnin kendisine



dönüşmektedir. Bu durumda geçeklik sahneye konmuş olan yani metinde sunulmuş olanla eş değerdedir.

### 1.1. Tiyatro Nedir?

*Söylence hiçbir zaman söylenen sözde yeterince nesneleşmez. Sahnelerin yapısı ve görünür imgelem şairin kendisinin sözcüklere ve kavramlara dökebileceğinden daha derin bir bilgeliği ortaya çıkarır.*

*Friederich Nietzsche<sup>3</sup>*

İnsanlık tarihi boyunca iletişim günümüzde olduğu kadar basit ve yaygın gerçekleşmemiştir. Her ne kadar modern anlamda şu an sahip olduğumuz iletişim araçları bulunmasa da farklı iletişim araçlarıyla iletişimin sürdürülmesi birlikte yaşamın kaçınılmaz bir gereksinimi olmaya devam etmiştir. Söz konusu iletişim araçlarının başında tiyatro gelmektedir. İnsanlık tarihi boyunca tiyatronun günümüzde olduğundan daha da önemli bir görev üstlendiğini söyleyebiliriz, çünkü tiyatro sadece eğlendirmekle kalmamış, insanlık için bir eğitim ve bilgilendirme aracı da olmuştur. Tarihi boyunca geçirdiği evrim onun bu temel işlevinden, yani iletişimsel gücünden bir şey eksiltmemiştir. Binlerce yıldır olduğu gibi bugün de tiyatro seyircileri bu iletişimin bir parçası olmak için salonları doldurmaktadır. Ancak tiyatronun ne olduğunun tanımlanması bu eski iletişim aracının nasıl çalıştığını anlamamız için gereklidir.

Tiyatronun genellikle edebiyatla birlikte anılması onun sadece dilbilimsel değerlendirmelerle ve edebi metin okuma ve çözümlemeleriyle ele alınmasına neden olmuştur. Ancak bu çalışmada savunulan tiyatro düşüncesi kendine has özellikler sergileyen, bağımsız ve kuramsal tabanını bu kendi yapısına bağlı olarak tanımlayan daha özelleştirilmiş bir tiyatroya işaret etmektedir. Fakat bu kuramsal özelleşme tiyatronun edebiyattan faydalanmaması anlamına gelmemektedir; tiyatro

<sup>3</sup> Martin Esslin. *Absürd Tiyatro*. Çev: Güler Siper. Ankara: Dost, 1999 s. 256

okumalarında, uygulamalarında ve eleştirisinde sadece edebiyat değil, bunun yanında diğer sanat türlerinden de faydalanmak gerekmektedir. Müzik, dans ve resim gibi diğer sanatların kendi değerlendirme ölçütleri ve dillerini kullanarak tiyatronun okunması, gösterimlerin çözümlenmesi için de bir araç olmaktadır. Bu durum tiyatronun kullandığı iletişim araçlarının çeşitliliğiyle ilgilidir. Edebiyatın tiyatro için kullanımı ise onun iletişim araçlarından sadece birini, yani metni kapsamaktadır. Ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görüleceği gibi, kimi zaman tiyatro kendine has özellikleri sayesinde metinsiz de varolabilmektedir. Bu çalışmada tiyatro ve dram kelimeleri aynı anlamda kullanılmıştır. Buradaki tiyatro “tiyatroya gitmek” sözündeki anlamıyla, yani tiyatrodaki oynanan bir “tiyatro oyununu” izlemek anlamındadır; fiziksel mekândan çok sahnedeki gösterim kastedilmektedir.

Yukarıda da değinildiği gibi, bu bölümde elinizdeki çalışmada yer alan tiyatro anlayışının genel çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır. Bu amaç doğrultusunda tiyatronun en temel noktasını oluşturan sahnelemenin ne olduğu konusuna değinilecektir. Sahnelemenin ne olduğunu tanımlayabilmek “okumak için” ile “oynanmak için” yazılmış ayrımını ortaya koymakta faydalı olacaktır. Sahnelemenin ne olduğunu anlamak edebiyat ve tiyatronun birbirinden uzaklaştığı ya da yakınlaştığı noktaların da ortaya konmasını sağlayacaktır. Her iki alanın yapısının uyumsuzluk ve benzerliklerle tanımlanması bu alanların her birinin kendine has inceleme ve uygulama yöntemlerinin oluşabilmesi için önemlidir, çünkü birini diğerinin çatısı altına almak kuramsal incelmelerde ve uygulamalarda çoğunlukla sorunlar yaratmaktadır. Her iki alan birbirinden kimi zaman net kimi zamansa nereyse görünmez çizgilerle ayrılmaktadır. Bunun temel nedeni bir yandan tiyatronun belirli bir sınıfa konulabilmesindeki zorluktan, diğer yandan da hem edebiyatta hem de tiyatrodaki bir “metin” kullanmasından kaynaklanmaktadır.

Tiyatronun uygulamada yaşadığı en önemli sıkıntılardan birisi onun edebiyatla birlikte anılıyor olmasıdır. “Edebiyat tarihi” boyunca edebiyatla tiyatro iç içe geçmiş bir bütün olarak ele alınmıştır. Çoğu “edebiyat” araştırmacısı olan sanat kuramcıları tiyatroyu edebiyatın bir alt türü gibi değerlendirmeye çalışmışlardır. Benjamin Bennet tiyatroyu “edebiyatın kendine özgü bir sanat haline geldiği yer” olarak tanımlamaktadır (Ackerman 8). Özdemir Nutku’ya göre ise “dram, edebiyat-

tiyatro kesişim noktasında” durmaktadır; dolayısıyla her iki alanla ortak özellikler barındırmaktadır. Bu ortak özelliklerinin “edebiyatla ilişkili kısmını dramatik metin, tiyatroyla ilişkili kısmını da dram sanatı oluşturmaktadır” (Nutku 24). Tiyatronun yukarıda değinilen çok araçlı sahnelemeye dayanan doğası onun metin kökenli sınıflamalardan birine uymasını zorlaştırmıştır. Bunun bir uzantısı olarak artık tiyatrodaki metin çözümlemesinden çok sahnelerin çözümlemesi yoluna gidilmiştir.

Jennifer Wise, J. A. Cuddon’un *The Dictionary of Literary Terms* (Edebi Terimler Sözlüğü) ile ilgili ilginç bir tespitte bulunmaktadır. Wise’in da belirttiği gibi, bu çalışmada Cuddon edebiyatı epik, lirik, roman, kısa hikâye gibi temel türlere ait eserler toplamı olarak değerlendirmektedir. Bu edebi türlere ait sözlükteki veriler toplamına bakıldığında 22 sayfa boyunca romanın tarihi, kuramsal ve çözümleme tekniklerinden, 9,5 sayfada epikten ve her biri için dörder sayfa olmak üzere lirik ve hikâyelerden bahsedilmektedir. Ancak tiyatro için kitapta sadece toplam üç cümle geçmektedir. Bu üç cümlede de tiyatrodan bir edebi tür olarak bahsedilmemektedir (30). Yani Cuddon her ne kadar tiyatroyu edebi türler kapsamında değerlendirse de onu diğer edebi türlerle aynı yere koyamamıştır.

Öte yandan, bir diğer edebiyat kuramcısı Roman Ingarden 350 sayfa boyunca sanatsal anlamda edebiyatın nasıl sınıflandırılabilirliğini incelediği *The Literary Work of Art* (1973) başlıklı çalışmasında tiyatroyu sınıflandırmada zorluk çekmiş ve sonuçta şöyle bir değerlendirme yapmıştır: “Tiyatro metni tam anlamıyla edebi bir eser değildir. Çünkü edebiyatın doğasında varolan temel öğelere ters düşmektedir”. Ingarden buna gerekçe olarak tiyatrodaki temsil ve üretimin gerçekleştirilmesinde gerçek objeler kullanılmasını göstermektedir (Wise 37).

Oyun okuma sahnelemeye giden yolda önemli bir aşamadır. Tiyatro kendi öz dinamikleriyle hareket eder, çünkü belirli bir seyirci kitlesine, belirli bir mekânda ve belirli bir zamanda belirli bir maddesel varlığa sahip oyuncular tarafından oynanan oyun o ana has özellikler sergileyecektir. Bu tiyatrodaki edebi türlerden farklı olarak daha dinamik ve değişken olması anlamına gelmektedir.

Yukarıdaki tespitlerin çoğunda temel vurgu sahneleme üzerindedir. Sahneleme nedeniyle tiyatro edebi bir tür olarak değerlendirilememektedir; bu nedenle de edebi araçların kullanımıyla çözümlenememektedir. Sahnelemenin ne olduğunu açıklamak, tiyatro ve edebiyat ayrımında neler bulunduğunu ortaya koyacaktır, bu da bu çalışmada kullanılan tiyatro anlayışının çerçevesini çizmekte yararlı olacaktır.

Edebiyatla tiyatro ayrımını pek de farkında olmadan çizen ilk kişi Aristoteles'dir. Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri kuramsal anlamda tiyatro alanındaki ilk yazılı eser olarak kabul edilmektedir. Tiyatro kuramcıları uzun yıllar boyunca kuramsal temellerini Aristoteles tarafından *Poetika*'da tanımlanmış olan kuramlar üzerine oturtmuşlardır. Aristoteles'e göre uğruna yaşadığımız şey ahlaki bir değer gerçekleştirilmesinden çok bir eylem biçimidir (27). Burada değinilen eylem biçimi günlük hayatımızda gerçekleştirdiğimiz tüm devinimlerin ulaşmaya çalıştığı sonucu tanımlamaktadır. Sosyal biçimlendirici güçlerin bize yüklediği veriler doğrultusunda hayatımızı belirli bir sıraya koymaya çalışırız. Amaç, hayatımızın içindeki eylemleri belirli bir uyum içerisinde amaçlanan bir hedefe doğru ulaştırmaktır. Hayatımızın içindeki eylemler belirli bir ritim duygusu içerisinde gerçekleşmektedir. Bir sorunla karşılaşır, çözümler üretir, planladığımız bu çözümler doğrultusunda eyleme geçeriz. Bu eylem sonuçlandıktan sonra ise başka bir sorunla karşılaşırız. Tiyatroda bir biri ardına sahnelerle eklenmiş olan eylemlerin tamamı belirli bir büyük eyleme ulaşmak üzeredir. Bu eylem dilsel olarak metin içerisinde anlatılmaktadır. Ancak tiyatrodaki yazılı metnin içinde sahnelemeye dair bir yönlendirme olduğunu görürüz. Özellikle günümüz metinlerinde, metinlerin bir edebi eser gibi okunmasını zorlaştıran bu sahne direktifleri bir alt metnin varlığına işaret etmektedir.

Tiyatronun en önemli ögesi *mimesis*, yani "taklit"tir. İlkel kavimlerden bu yana bu temel nitelik geçerliliğini korumuştur. İlkel kavimlerin ritüellerinde kullandığı av ve avcı taklitleri toplu bir paylaşım alanı yaratmıştır. Bu törenler hem dinsel tapınmaları içerirken hem de topluluğun kültürel birikiminin aktarıldığı bilgilendirici bir nitelik taşımaktaydılar. Bütün bunların yanında izleyenler için eğlendirici bir yönleri de bulunmaktaydı. Burada önemli olan konu bir metnin varlığından çok bir oyuncunun varlığıdır. Klasik estetik yaklaşımlarda epik, dram,

roman ve hatta dans ve müzik ilişkili birer sanat dalları olarak değerlendirilmiştir. Bütün bunların ortak noktası belirli bir mimetik sahneleme özelliği taşımalarıdır. Ancak sahnelemeyle ilgili estetik anlayışlar bunların ayrı birer temelde değerlendirilmelerini zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla Aristoteles'in estetik anlayışı bir anlamda geçerliğini yitirmiştir. Ancak bu sahneleme temelli özelleşme tiyatroyu kapsayamamıştır.

Tiyatronun edebiyatla bir ele alınmasına karşı gelen ilk estetik kuramcılarında birisi Georg Wilhelm F. Hegel'dir. *Ästhetik (Estetik)* başlıklı eserinde Hegel eylemle tiyatro arasındaki bağıntıya dayanarak, okunduğu zaman tiyatronun kendisiyle çeliştiğini öne sürmüştür (15). Hegel'e göre tiyatronun tek kurtuluşu okunmasına getirilecek yasaklamalardır. Dramatik metinler oynanmalı, eylem içinde ele alınmalı, ancak kesinlikle bilimsel olarak okunacak bir metinmiş gibi yaklaşılmamalıdır. Böylesi bir yaklaşım oldukça sınırlayıcı ve fazla sert görünebilir. Ancak Hegel'in bu dolaysız yaklaşımı modern tiyatro düşüncesine büyük katkılar sağlamıştır. Tiyatronun kuramsal tabanını uzun yıllardır oluşturmuş olan Aristoteles, oyunların yazıldığını kabul etmiş ve oynanmaları gerektiğini savunmuştur, ancak bu ikili durumun kuramsal incelemesine girmemiştir. Ona göre olay örgüsü önemlidir, okunsa da izlense de olay örgüsü aynıdır (Wise 4). Öte yandan, Aristoteles dönemi Yunan tiyatrosunun büyük sahnelerde oynandığını düşünürsek, seyircilerin oyunculukları izlemekten çok, güzel sözler dinlemeye gittiklerini düşünebiliriz.

Aristoteles'in kısaca değindiği ve Hegel'in üstüne basa basa üzerinde durduğu bu konuyu daha sonra göstergebilimciler temel bir problem olarak ele almışlardır. Tiyatro araştırmalarında kuramsal araştırmalara gidildikçe metin ve sahneleme arasında ne kadar büyük bir fark olduğu görülmektedir. Gösterge sistemleri ve toplumsal bağlamda üstlendikleri görev tiyatro ve edebiyat arasındaki ayrımı ortaya koymakta ve bizi şu soruyla baş başa bırakmaktadır: tiyatroyla edebiyat arasındaki ilişki nedir?

Bu soruya cevap vermek için tiyatro ve edebiyat arasındaki ilişkinin son elli yıldır ele alınmış biçimine bakmak faydalı olacaktır. Aristoteles ve Hegel tarafından

metinden uzaklaştırılan tiyatro yerini artık metin karşıtı yaklaşımlardan çok metin odaklı yaklaşımlara doğru götürmektedir. Ancak buradaki metinsel yaklaşım yine metin karşıtı yaklaşımlara çağrışım yapmaktadır. 1970’lerden günümüze doğru metin “sahne” için bir “sahne yazarı” tarafından yazılan ve seyirciler tarafından “okunan” bir “sahneleme metni” olarak değerlendirilmiştir. Diğer bir deyişle, metin sadece teatral bağlamda yaşayan bir oyuncunun yine yaşayan seyircilere yönelen konuşmalarıdır. Ancak buradaki farklılık, bu metnin yalnızca edebi araçları kullanarak tanımlanmasının mümkün olamayışıdır. Bu kez farklı algı araçlarının, farklı iletişim yollarının ve seyirciler tarafından metni sahnelemede kullanılan farklı tekniklerin varlığı söz konusudur. Bütün bu farklı kanalların tümüne birden metin demek ve dilbilimsel temelde ele almak sahne dilinin küçültülmesi ve bir anlamda inkârı anlamına gelmektedir. Ancak bahsedilen yaklaşım “teatral edebiyatın” ya da tiyatronun sınıflandırılması konusunda bazı sıkıntılar yaratmaktadır. Tiyatroyu edebiyatın çatısı altına alan yaklaşımlara ve edebiyat kuramcılarının onu nerede konumladıklarına bakmak bu çalışmada savunulan tiyatro- edebiyat ayrımıyla ilgili bir çıkış noktası oluşturabilir.

Özdemir Nutku dramatik metnin edebi metin okuma tekniklerinin belirli bir oranda uygulanabildiği, içinde oynanabilirliği barından öncül bir sahnelemeyle kurulmuş, potansiyel bir eylem aracı olduğunu düşünmektedir (Nutku 24). Nutku’ya göre tiyatro kendi başına bir sahneleme olarak kabul edilemez, ancak teatral araçların kullanımı ile kendini gerçekleştirebilir. Edebiyatta bir yazar, yazdığı romanın kurgusunu belirli bir zaman, mekân ve atmosferde yaratır. Tıpkı tiyatrodaki kurgular her ne kadar uzun uzadıya sözcüklerle tanımlanmış olsa da tamamen okuyucunun hayal gücüyle sınırlıdır. Oysa tiyatrodaki seyirciyi anlam yaratmaya zorlayan öğeler sözcüklerle sınırlı kalmamaktadır.

Nutku’nun da dikkat çektiği gibi tiyatronun temel araçlarından birinin dil ve dile aracılık eden sözcükler olduğunu düşünmek, onun bir edebiyat türü olduğu anlamına gelmemektedir. Öncelikle oyunlar karşılaştırılabileceği diğer edebi türlerden farklı olarak ‘seyirci’ faktörüyle farklılık göstermektedir. Çünkü oyunlar belirli bir zamanda, belirli mekânda, belirli bir kültürel özgünlük gösteren seyircilere yönelik yazılmaktadır ya da diğer bir deyişle oynanmak üzere yazılmaktadırlar.

Dolayısıyla her kültürün farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda özgün nitelikler taşıdığını değerlendirmeye katarsak, oyunların zaman içinde şiir ve roman gibi değiştirilmesi olanaksız, sabit bir yapıya sahip olduğunu düşünmek de doğru olmaz. Bir şiir ya da bir roman yazıldığı dönemin ve de yazarın özgün üslubunun anlık bir üretimiyle ortaya çıkmaktadır. Oysa tiyatro metinleri tarih boyunca yeniden ve yeniden üretilmektedir. Ancak bu noktada tiyatro metinlerin okunmasında kullanılan tekniklerin edebiyatta kullanılan metin okuma tekniklerinden farklı olduğunu da düşünemeyiz. Şüphesiz tiyatro ve edebiyat arasında dil ve sözcük odaklı kurulan bağlantı kaçınılmaz biçimde metin okumalarında ve teatral üretimin en önemli basamaklarından birini oluşturan dramaturgi<sup>4</sup> aşamasında önemli bir başvuru niteliğindedir. Benzer şekilde, edebi türlerin değerlendirilmesinde tiyatrodaki olduğu gibi metin okuması sırasında okumanın gerçekleştiği kültürel zamanın ölçütleri önemlidir. Ancak bir kez daha sahneleme için yapılan okuma farklı uygulamaları da beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak oyunlar bir edebi tür gibi masa başında okunabilirler, ancak gerçekte yazılış amaçları bundan biraz daha fazlasını gerektirir.

Her ne kadar tiyatro edebiyatla ilişkili düşünülse de, teatral okuma (sahnelemeye yönelik okuma) konusunda bu ilişkili kırılmaktadır. Çünkü teatral okunmada dilsel göstergeler kendi başlarına, özgün ve karmaşık işaretler sistemi içindeki sistemlerden sadece birini oluşturmaktadır. Bu işaret sistemi içindeki göstergeler sonsuz kere yeniden üretilebilirler ve bu üretim hiçbir zaman aynı değildir. Tiyatro anlıktır ve bu anlık sunum içinde işaret sistemleri arasında herhangi bir hiyerarşik sınıflandırmaya gidilmesi de mümkün değildir.

Özdemir Nutku'ya göre tiyatro bir edebiyat dalı değildir. Tiyatro başlı başına bir sanattır. Tiyatroya “dikkatlice baktığımızda, bunun bütün sanatları kullanıp bunları uyumlu bir birleşime götüren tek sanat olduğunu” görürüz (19). Gerçekten de resim, müzik, yazın, sinema, fotoğraf, mimarlık, yontu, grafik, dans, vb. gibi estetik-teknik dallar tiyatronun çatısı altında birlikte çalışmaktadırlar. Özdemir Nutku tiyatro edebiyat ayrımını açık biçimde ortaya koymaktadır. Ona göre “tiyatro yapıtı yazın kurallarından apayrı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır” (19).

<sup>4</sup> Dramaturgi tiyatro terminolojisinde sahnelenecek olan metnin dramatik yapısını inceleyip çözümleme ve bu çözümlere getirilen yorumların dramatik yapıya uygun olup olmadığını kontrol etme sürecidir.

Tiyatro metinsiz de varolabilir. Tiyatronun başlangıcında da, özünde de söz değil hareket vardır. Ancak metin tiyatro olgusu içinde önemli bir öğedir. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona dayanarak, oyuna bir takım yaratıcı öğeler getirir: “söze can katar, sözü bir görünüşe, düşünceyi bir eyleme sokar” (Nutku 19). Kısacası tiyatro ve edebiyat için bir değerlendirme yapılması yine de gerekirse tiyatroyu edebiyatın değil, edebiyatı tiyatronun bir parçası olarak kabul etmek daha da doğru olacaktır.

Teatral yapıt daha doğarken edebi yapıttan ayrılır. Edebiyatta belirlenmiş olan eser tek kişinin yaratıcılığına dayanmaktadır. Tiyatroda ise birlikte çalışma önemlidir. Oyun yazarı, yönetmen, tasarımcılar, oyuncular, müzisyenler ve sahne teknisyenleri uyum içinde birlikte çalışmak zorundadırlar. Dolayısıyla tiyatro göstergeler sistemi içinde yer alan bütün göstergelerin uyum içinde çalışmaları gerekmektedir.

Edebiyat alanında bir yaratıcı olarak yazarın yaratımı bireysel esinine dayanmaktadır. Martin Esslin, Charles Dickens’ın yapıtlarını oluşturmasında kullandığı yöntemi bu konuda örnek olarak kullanmaktadır. Dickens romanlarını yazarken bir yönetmen gibi kâğıt üzerindeki karakterleri birer sahneye yerleştirmiş, konuşmalarındaki tonlamaları ve olay örgüsünü bu yarattığı sahnelemeye bağlı olarak oluşturmuştur (Esslin *Dram* 22) . Ancak her ne kadar karakter anlatımlarında uzun uzadıya ne giydiklerini nasıl konuştuklarını ve hangi eylemlerde bulduklarını anlatsa da, örneğin karlı bir sahnede paltosuyla at arabasını süren karakter okuyucunun hayal dünyasındaki paltolu at arabası sürücüsüyle sınırlı kalmaktadır. Oysa sahne üzerindeki gerçeklik kâğıt üzerindeki gerçeklikten çok daha farklıdır, çünkü bu kez fiziksel bir sahnede gerçek bir oyuncu tarafından yaratılan bir karakterle karşı karşıyadır. Gerçeklik yine başka bir gerçeklik tarafından yaratılmaktadır. Oyuncunun kim olduğu, saçının rengi ve sesinin tonu, güzel ya da çirkin olması ve oyuncuya has diğer birçok özellik okuyucudan farklı olarak seyirciyi belli bir hedefe doğru yönlendirmeye çalışacaktır. Bu hedef sahnelemeyi oluşturan diğer sahne araçlarının bütünleşik amacına yönelmektedir, çünkü tiyatro anlık bir yaratımdır. Sahnelemenin gerçekleştiği kısacık zaman içinde bütün göstergeler seyirciye aynı anda ulaşmaktadır. Dolayısıyla seyirci eşzamanlı olarak bombardımanına tutulduğu göstergelerden hemen bir sonuç çıkarmaya



zorlanmaktadır. Seyircinin gösterilen karakterle ilgili bir karakter imgesi yaratmasına verilen fırsat tiyatrodaki çok kısıtlıdır. Amaç en kısa yoldan anlık bir biçimde seyircinin anlam oluşturmalarını sağlamaktır. Oluşturulacak bu anlamın ne olduğunu belirleyecek ve seyircinin imgelem dünyasında bir düşünce, hareket ve somutlaştırma yaratacak tek şey sahnedeki eylemdir. Dolayısıyla teatral eylem anlık ve bir defaya mahsus gerçekleşen sahneleme sırasında anlamın oluşmasına olan katkısı nedeniyle edebi metinlerde yer alan aksiyona göre oldukça farklılık göstermektedir. Diğer bir deyişle, mimetik aksiyon tiyatroyu edebiyattan ayıran en önemli husustur.

Tragedya gibi tiyatro türlerinde eylem adeta birer edebi metinmiş gibi yoğun biçimde dille kurulmuş olduğundan, eylem ve yaratmak istediği anlam bir 'ana metin' içine gizlenmiş olabilir. Martin Esslin tragedyaadaki sözcüleme durumlarından bahsederken yan metin ve ana metin kavramlarını kullanmaktadır. Esslin'in, Roman Ingarden'den ödünç aldığı bu kavramlar yazılı metin ve sahneleme metni arasındaki ayrımı işaret etmektedir. Ingarden'e göre asal metin seyirciye yönelen bir sözel göstergeyi tanımlarken, alt metin sözel olmayan diğer göstergeleri tanımlamaktadır. (Esslin *Dram* 79). Alt metin, asal metin tarafından ortaya konan sonuçsal eylemi güçlendirici ya da yok edici amaçlarla kullanılabilir, çünkü asıl olan alt metinde ne anlatılmak istendiğidir; yani bir kez daha sözcüklerden çok teatral eylemin ne yapmak istediğidir. Teatral eylemin amacı absürd tiyatrodaki olduğu gibi eylemsizlik de olabilir. Böylesi bir durumda önemli olan eylemsizliği belirli bir göstergesel sistem içinde gösterebilmektir.

Sözcükler tiyatrodaki sahneleme için gerekli bileşenlerden sadece birini oluşturmaktadır. Metinlerdeki sözcükler asıl söylenmek isteneni maskeler ya da destekler olabilir. Bir tek oyun metninden birçok sahnelemenin yaratılabilmesinin nedeni budur. Sözcükler kendi başlarına tiyatro metninde belirli bir göstergesel konumda olabilirler. Ancak hem tiyatro hem de edebiyat için önemli olan sözcüklerin ne söyledikleri değil ne söylemek istedikleridir. Sözcüğün metinde varolan diğer sözcüklerle anlatmak istediği şey seyircinin ya da okuyucunun kafasında tek başınayken oluşturabileceği anlamdan daha farklı ve kimi durumlarda oldukça bağımsızdır.

Dil her ne kadar tiyatrodaki sahneleme için gerekli araçlardan sadece birini oluşturuyor olsa da, söz konusu olan çeviri olunca kaçınılmaz biçimde tiyatro metne daha da yaklaştırılmaktadır. Ancak dilin ve metnin bu çalışmadaki kullanımı dilbilimsel kurallar bütünü olarak görülecek bir dilden ve bu dilin hâkimiyetinde yazılmış dilbilimsel bir metinden biraz daha fazlasıdır. Bu çalışma dili sahnelemede etken rol oynayan bütün gösterge sistemlerinin kullandığı iletişim güçlerinin yarattığı dillerin bir bileşkesi, metin ise sahnelemeyi olanaklı kılan bu iletişim dilinin ortaya çıkartıldığı metin anlamındadır. Dilin kültürel açıdan özelleştirilmiş bir dilbilimsel tabana indirgenmesi onun küçülmesine, çevirinin ise kurulması olanaksız dilbilimsel eşdeğerlilikler nedeniyle neredeyse olanaksızlaşmasına neden olacaktır.

Oyunlar her ne kadar kültürel, dolayısıyla dilsel olarak özelleşmiş yapılar sergileseler de bu onların çevrilemez olmaları anlamına gelmemektedir, çünkü oyunlarda “metaforlar ve benzetmelerle sağlanan bir tür çağrışımsallık” söz konusudur (Ackerman 11). Bu çağrışımsallığın kullanımı ise dilin kültüre has özelliklerinin dilsel anlamda ifadesinden çok, eylemin ortaya konabilmesinden geçmektedir. Dolayısıyla sözel eşdeğerlilikten yerine göstergeler arası bir eşdeğerlilik yaratmak çevrilemez olanın çevrilebilirliğini sağlayacaktır.

Her ne kadar toplumlar arasında farklı diller konuşuluyor olsa da bu durum diller arasında iletişim kurmayı sağlayacak çok az ortak nokta olduğu anlamına gelmemektedir. Bireyler ve toplumlar anlam yaratma ve yorumlamada birbirlerine farklılık göstermektedir. Jodi Wilgoren *New York Times*'de yayınlanan bir makalede Büyük Kanyon'daki iki farklı kabilenin evrimlerinden bahsetmektedir. Bu iki grup “aynı yeryüzünde dolaşmalarına, aynı yıldızlar altında uyumalarına ve aynı çikolata renkli nehirde yıkanmalarına rağmen evrimlerinin farklı zamanlarında olmaları nedeniyle farklı dilleri konuşmaktadırlar” (Ackerman 9). İnsanların farklı topluluklarda yer almalarının bir sonucu olarak farklı diller konuşulabilir, hatta aynı ailede yaşayan farklı nesiller arasında bile dilsel farklılıklar olabilir. Ancak bu durum iletişim kurulmasını engel değildir, çünkü önemli olan doğru dili doğru araçları kullanarak ortaya koyabilmektir.

Sahneleme araçlarını dilbilimsel sözcüklerden daha fazlasına dayandıran bir oyun her ne kadar günlük sıradan bir konuşma dilini kullanıyor olursa olsun, seyircisi üzerinde belirli bir düşünsel zorlama yaratmaktadır. Bu zorlamayı temelde dilsel olmayan göstergeler temin etmektedir. Alt metnin ya da oyunun temel amacının sahneye yansıtılmasında eyleme vurgu yapan bu dilötesi göstergeler kullanılmaktadır. Bu göstergeler oyunu izlenir kıldığı gibi, anlamın oluşmasını da sağlamaktadır. Oluşması beklenen ya da hedeflenen anlam oyunun temel eğilimini ve iletişimle aktarmak ve vurgulamak istediği konuya yönelmektedir. Bu yönelim dilsel olandan bağımsız, öznel ve çoğunlukla dilsel olanla ortaya konan yıkıcı niteliktedir. Bu iletişimin sağlanması için seyircinin göstergelerden oluşan bütünü görmesi algılaması ve yorumlaması gerekmektedir. Bu süreç kimi zaman bilinçli, kimi zamansa oldukça çağrışımsal ve bilinçsiz olabilir. Örneğin absürd tiyatrunun iletişim yöntemi de temelde buna dayanmaktadır. İzleyiciler sahnedeki “saçma” sunumun içine bir tragedyada olduğu (ya da olması beklendiği gibi) kapılmamaktadırlar. Belirli bir mesafeden izledikleri oyuna sürekli eleştirel bir bakış sergilemektedirler, ancak bu eleştirel bakış oyun sırasında diğer tiyatro tarzlarında olduğu gibi belirli bir anlamın oluşmasına yeterli olmamaktadır. Algı boyutunda saçma, anlamsız ve boş olarak değerlendirdikleri oyun bu yargıların ardında görünmez kalmaktadır. Kısacası izlenen oyundan bir şey anlamadıklarını ifade etmektedirler. Ancak oyunlarda sunulan “saçma” durumu gerçek hayatta benzerlikler kuruldukça çağrışımsal olarak oyunu izledikten çok sonra ortaya çıkmaktadır. İletişim seyirci koltuğunda otururken gerçekleşirse de oyun sırasında bilinçsizce tanık olunan durum oyundan çok sonra seyirci için anlam ifade eder hale gelmektedir.

Sözcüklerin daha çok ön plana çıktığı bir oyunda, örneğin William Shakespeare’in *Hamlet*’inde önemli olan sözcüklerle yaratılan eylemdir. Bu eylem sözcüklerle yaratılan bir dünyada seyirciyi özdeşlikler kurmaya yöneltir. Tiyatroda sözcüklerle bir dünya kurulmaktadır ve bu dünya yaşadığımız dünyadan çoğunlukla farklı değildir. Oyunun bir kraliyet ailesini anlatıyor olması ve bir sarayda geçiyor olması izleyici açısından farklılık yaratmaz, çünkü karakterin içsel eylemi seyirci açısından önemlidir ve bu içsel eylem karakterin sahnede bir birey olarak yer almasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla seyircinin özdeşlik kurmasına neden olabilecek sosyal ve kültürel öznellikler ortadan kalkmaktadır. Ancak absürd

tiyatroda birey olarak değerlendirilebilecek nitelikler sergileyen karakterler yer almamaktadır. Önemli olan toplumun aynası olabilecek tiplerdir. Ne bu karakterlerin içsel dünyasına ne de geçmiş yaşantılarına dair çoklu izler bulunmamaktadır. Önemli olan oyuncuların toplumdaki herhangi birisi olarak sahneye yerleştirilmesidir.

Tiyatronun ne olduğunu anlamamız için başvurmamız gereken kaynaklardan biri onun toplumsal yönüdür. Tiyatronun toplumsal bağlamdan uzaklaştırılmaması gereklidir. Bu noktada sorulması gereken soru tiyatroya neden gittiğimizdir. Oyunların toplumsal niteliklerinden uzaklaştırmaya çabalamak oyunların bireyselleştirilmesi gibi amaçsız bir çabaya dönüşmektedir. Bu bir anlamda temel olarak toplumların bireyler tarafından kurulduğunu reddetmek demektir. Oyunların sadece edebi birer değerlendirmeye tutulmaları onların sadece yazarın bireysel sanatsal üretiminin bir sonucu olarak görülmesine ve oyunların toplumsal iletişim işlevinin göz ardı edilmesi anlamına gelmektedir. Burada bahsedilen oyunların toplumsal bir mesaj vermesi gerekliliği değil, daha çok, oyunun hedeflediği iletişimin kurulmasında o an tiyatroda bulunan herkesin katılımının söz konusu olmasıdır. Oyunlar bir seyirci kitlesi için yazılır ve oynanır, dolayısıyla doğasında kaçınılmaz olarak toplumsallık söz konusudur. Örneğin tiyatro mimarisi düşünüldüğünde daha çok kaza eseri keşfedilmiş teknik gelişmeler tarafında değiştiği düşünülebilir. Sahne tasarımları, tiyatro binaları ve kullanılan teknik araçların ne zaman değiştiği üzerinde çok durulan bir konuyken bunların neden değiştiği ve bu değişimin içindeki toplumsal faktörler değerlendirmeye alınmamaktadır. Hâlbuki buradaki tartışma değişimlerin ne zaman yaşandığının yanında bu değişimlerin neden yaşandığıdır. Bu sorunun cevapları bizi toplumsal olanla ilgili ipuçları bulmaya yönlendirecektir. Tiyatroda anlam yaratma araçlarından birisini oluşturan mimariye bakacak olursak tiyatro binasının konumu ve biçimi bu toplumsal bağlamın içinde değerlendirilebilir. Örneğin tiyatro binasının şehir binasının merkezinde ya da dışında olması, binanın büyüklüğü ya da şekli gibi biçimsel özellikleri o döneme ait toplumsal yapı ve sanatsal bakışla ve de o binada sergilenen tiyatro oyunları ile ilgili bilgi verebilir.

Teatral beğeniler ve de teatral üsluplar da tiyatronun toplumsal yönlerini oluşturmaktadır. Üslupları yönlendiren teatral beğeniler daha çok belirli bir teatral

akıma ait bir yazarın, yazdığı zaman ve topluma ait izlenimlerini tanımlarken, bu üslubun ve beğenin oluşmasında toplumsal ideolojinin de katılımının olduğunu değerlendirmeye katmak, yazıldığı döneme ve toplumun yapısına ait bilgilere ulaşmamızı da sağlayacaktır. Dolayısıyla yine bireysel bir üretimden çok etkileşim sonucunda ortaya çıkan daha kapsamlı bir oluşumdan bahsetmiş oluruz.

Tiyatro kaçınılmaz bir biçimde seyirciye ihtiyaç duyar. Diğer bir deyişle önemli olan, verilen mesajın bütünde seyirci tarafından nasıl algılandığıdır. Bu nedenle tiyatronun tarihsel ya da sosyal kökenlerine ulaşmak için gösterim sırasında tiyatronun hangi araçlarla iletişim sağladığı anlaşılmalıdır. Bu noktada tekrar dikkat çekilmesi gereken tiyatronun sadece sözcüklerden oluşmadığıdır. Oyunlar etkileşim halindeki birçok sistemin birlikteliğinden oluşmaktadır. Bahsedilen sistemlerin yarattıkları bütünsel söylem (alt metin) toplumsal köklerinden bağımsız düşünülemez, amaç toplumsal iletişimdir. Buradaki toplumsal iletişim aynı kültürü paylaşan toplum içi ve farklı kültürlere ait toplumlar arası iletişim anlamında kullanılmaktadır.

Bir bütün olarak tiyatro (yani gösterge sistemleri bütünü) belirli bir zamanda ve mekândaki toplumsal ve sanatsal etkinliğin oluşmasını sağlamaktadır. Bu aynı zamanda ideolojik bir sunum olma niteliği taşıması anlamına gelmektedir. Oyunun hizmet ettiği söylem zamana ve mekâna göre farklılık gösterecektir. Oyunun yazıldığı zaman ve oynandığı zaman arasında geçen süreç insanlık tarihinin bu sürede geçirdiği değişimlerle doğru orantılı olarak değişim gösterecektir. Bu değişim okuma farklılıklarından, sahne tekniklerinden ve de sahne araçlarından kaynaklanmaktadır. Öte yandan bir oyunun okunması sırasındaki gösterge verileriyle, sahnelenmesi sırasındaki göstergesel veriler birbirinden oldukça farklı olabilir. Kimi durumlarda da okurların ve seyircilerin metin algıları örtüşebilir. Ya da okuma sırasında tespit edilen veriler sahneleme de birbirini destekleyebilir ancak her ne olursa olsun bir seyircinin konumu ve metne karşı konumlanışına sadece metinle ulaşamaz.

## 1. 2. Çeviri Nedir?

*Çeviri nedir?*

*Şairin solgun ve parıltılı kafası tepside sunulan*

*Papağanın çılgınları, gevezeliği bir maymunun*

*Ve saygısızlık ölüye yapılan.*

*Vladimir Nabokov<sup>5</sup>*

Nabokov'un yukarıdaki alıntısı çeviri konusundaki kuramsal tartışmaların bir özeti niteliğindedir. Yazara yapılan haksızlık, boş gevezelikler ve bir saygısızlık; ama "ölüye yapılan." Çeviri her ne kadar hem düşünsel anlamda hem de yaşamsal olarak hayatımızda önemli bir yer kaplasa da bu tür suçlamalara hep maruz kalmıştır. Türkçe'ye yerleşmiş yaygın bir kullanıma göre "çeviri kokar", "okurlar bir eseri çeviri koktu mu okumak istemez. Bu kötü kokuyu yaymak istemeyen çevirmen, çevirdiği metinde mümkün olduğunca görünmez olmayı, kendini saklamayı ister" (Berk 1) Özlem Berk'in Hermans ve Stecconi'den yaptığı alıntı ise Nabokov'un metaforlarını çağrıştırmaktadır: "zayıf bir yankı", güneşten değil de aydan "yansımış bir ışık", maddenin kendisinden ziyade "gölgesi, "biçimsiz bir beden", bir "ceset", "mumya", "halının arka yüzü", berrak sudan ziyade "çamurlu bir dere" (1).

Bütün bu olumsuz metaforlar çevirinin orijinale göre hep ikincil derecede değerlendirildiğine, çevirinin bir özgün yaratıdan çok bir kopya olduğuna işaret etmektedir. Ancak çeviri bir ihtiyaçtır ve yüzyıllardır yapılagelmiştir. Thomas Kilroy'un genelde çevirinin doğasıyla, özelde tiyatro çevirisiyle ilgili tespitleri bu gerçeğe işaret etmektedir:

Uyarlamalardan rahatsız olan, onu ikincil ve orijinale karşı işlenen bir suç gibi düşünenlere verecek sadece tek bir cevap vardır. Tiyatro tarihi, tiyatro çevirisi tarihidir. (...) Tiyatro bu etkinlikten her zaman zevk almıştır, her zaman kendisiyle ilintili görmüş ve hiçbir zaman orijinalin özüne zarar verdiği fikrine kapılmamıştır (Espasa 52).

<sup>5</sup> George Steiner, *After Babel*. London: Oxford, 1998, s. 252. Bu çalışmada aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler bana aittir.

Her ne kadar tüm metaforlar çevrinin değeri için olumsuz çağrışımlar yapsalar da çeviri süregelen bir etkinliktir. Ancak çeviri bu kadar imkânsızsa onun ne olduğunu ve nasıl yapıldığını açıklamak mümkün müdür? George Steiner çevirinin kuramsal olarak tanımlanmasının mümkün olmadığını belirtmektedir, çünkü ona göre belirgin bir “çeviri kuramı” bulunmamaktadır. Hemen ardından şunu sormaktadır: “Nasıl oluyor da zihin bir dilden diğerine doğru hareket ediyor?” (293).

Çevirinin zorluğu, ikincilliği, hatta bu çalışmanın başında değinildiği gibi imkânsızlığı, daha çok kelimesi kelimesine bir çeviri modelinin imkânsızlığıyla ilişkilidir. Her kültür dünyayı kendine has biçimlerle ele almaktadır ve bu dünyayı algılayış biçimi dilin özgünleşmesine neden olmaktadır. Bu durumda bir dilde varolanın başka bir dilde karşılığına ulaşmak olanaksız hale gelmektedir. Bu noktada çevirmenlerin ve dilbilimcilerin tartışmalı bir biçimde de olsa kullandıkları “eşdeğerlilik” karşımıza çıkmaktadır. Bu eşdeğerliliğin sağlanmasındaki tek yargıç çevirmendir. Üstlendiği bu görevle doğru ve net eşdeğerliliklerin kurulamadığı iki farklı dil arasında kalan çevirmen aktif bir yargı süreci işletmek zorunda kalmaktadır. Çeviri aşamasında aktif bir yargı süreci işletmek aynı zamanda yargıçlık kadar suçlu olmak anlamındadır.

Çeviri metnin, kaynak metnin taşıdığı anlamın kaybolmasına neden olmaması konusunda Gogol şöyle demektedir: “İdeal çeviri insanların araya bir şeyler girdiğini fark etmeksizin orijinali gördükleri, tamamen şeffaf bir cam parçası gibidir” (Wellwarth 146). Gogol’un bu değerlendirmesi çeviribilimin temel tartışmalarından birisi olan “sadakat” kavramıyla ilişkilendirilebilir. Sadakat, çevirmenin şeffaf ya da görünmez olması anlamına gelmektedir. İdeal çevirinin bir çeviri olarak iyi kabul edilmesi için bir çeviri gibi değil de orijinal bir eser gibi kabul edilmesi ve bunun yanında erek dilin doğallığı içinde görünmez kalması gerekliliği tam bir tezat oluşturmaktadır.

Bu durumun bir sonucu olarak çevirilerde ‘yapaylık’ ya da ‘doğallık’ arasında yaşanan bir gerilim oluşmaktadır. Edebiyat eleştirmenleri çeviriyi değerlendirirken akıcılığı ölçüt almaktadırlar. Amaç, gerçekte çeviri olduğunu gizleyen akıcı, şeffaf ve görünmeyen çevirileri ödüllendirmektir. Eva Espasa’ya göre:

Çeviri bir metin (...) birçok yayıncı, eleştirmen ve okuyucu tarafından akıcı buldukları, biçimsel ve dilbilimsel özelliklerdeki eksikliklerin yabancı yazarın karakterini ve amacını ya da yabancı metnin anlamını yansıtmayı engellemek koşuluyla; şeffaflığı sağlayacak biçimde kullanılması halinde -yani çevirinin aslında bir çeviri değil de orijinal olduğu durumlarda- kabul edilebilir olarak değerlendirilir (Espasa 54).

Çeviri okuruz, tüm niyet ve amaçlarıyla orijinal olduğunu kabul ederiz ama bunu yapmak için görünmezliğini ve varolmadığını düşünmek zorunda kalırız. Bu durum çeviri bir metnin yaşadığı çıkmazlardan birisidir. Orijinalin sesini duymak isteriz, ama duyduğumuz sadece kendine has sesi olduğunu kabul etmek istemediğimiz çevirinin sesidir. Bu çıkmaz, özellikle çevrilmiş teatral metinlerde geçerlidir ki bu metinlerde, seyirci gördüklerinin bir Shakespeare değil kendi dillerinde oluşturulmuş bir yapı olduğunu inançlarını ertelemeye çalışmaktadırlar.

Steiner'e göre çeviriyle uğraşmak dille uğraşmak demektir (45). Dil kendi içinde bile olsa çeviriye ihtiyaç duymaktadır. İletişim basit anlamda bir vericiden çıkan herhangi bir kodlanmış mesajın alıcı tarafından alınıp kodlarının çözülmesinden ibarettir. Dolayısıyla bir anlamda verici tarafından yollanan mesaj alıcı tarafından çevrilmektedir. Diğer bir deyişle, insan bir başka insanda sözel bir mesaj alırken kelimenin tam anlamıyla bir çeviri eylemi yürütmektedir (Steiner 48). Bu çerçevede, insanlar iletişim esnasında konuşmacının ses tonu, vücut duruşu ve yüz ifadesine ve de sözcüklerin bağlamdaki anlamlarını da değerlendirmeye katarak bu çeviri eylemini yürütür. Bir Amerikalı dramaturg ve yönetmen olan Alex Gross'un da belirttiği gibi "çevirmenlerin iki dil arasında yaptıkları ile diğer insanların tek bir dil içinde bile her gün yapmak zorunda oldukları arasında hiçbir fark yoktur." Bu nedenle "her iletişim eylemi aynı zamanda belli oranda bir çeviri eylemidir" (Gross 2). Bunun nedeni dilin soyut olmasından kaynaklanmaktadır. Dil iletişim kurmak istediğimizde sadece göstermek istediğimiz şeyi (fikir, kavram, mesaj) gösterendir; dolayısıyla yorumlanması gerekmektedir. Bahsedilen yorumlama işlemi iletişimin kurulduğu atmosfere ve de sözcüksel bağlama göre gerçekleştirilmektedir. Tiyatroda bu bağlamsal yorumlama sürecine alt metin



denmektedir. Sözcükler kendi başlarınyken anlattıklarına, atmosfere bağlı olarak, yani oyunun duruma göre zıt düşebilirler.

Yukarıda da bahsedildiği üzere yorumlama, çevirinin, bir aracı olarak diliçi ve dillerarası iletişim için önemli bir yer tutmaktadır. Yazılı ve sözel sözcükler ise bu çeviri sürecinde değerlendirilmeye alınması gereken hususların sadece birini oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, çeviriyi sadece dilbilimsel bir süreç olarak ele almak yerine iletişimin parçası olan daha kapsamlı bir süreç olduğunu düşünmek daha doğru olacaktır.

Eğer tiyatroyu iletişimin bir parçası olarak ele alırsak, sahnede gerçekleşen oyunun seyirciyle alt metin aracılığıyla kurduğu iletişimin kaçınılmaz biçimde dildışı göstergelerin yorumlanmasına bağlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani soyut olan dilin görselleştirilmesi sayesinde bu iletişim gerçekleştirilmiş olabilir. Dolayısıyla iletişimin önemli parçasını oluşturan yorumlamanın gerçekleşmesi için sözcükler izleyici ve de okuyucunun gözlerinde somut bir vücuda dönüşmelidir. Rainer Schulte bu nedenle çeviriyi tanımlarken “çeviri basit anlamda sözcüklerin değil, durumların çevirisidir” demektedir (Ackerman 12). Schulte tarafından “durumlar” olarak bahsedilen, tiyatroda belirli bir zaman ve mekân konumlamasıyla yaratılan teatral aksiyona denk düşmektedir. Bütün tiyatro oyunları belirli bir mekân ve zaman algısı yaratmaktadırlar. Oyunun yaşandığı bu zaman ve mekânda yani sahnedeki “an”da yürütülen bütün teatral aksiyonlar izleyicinin kafasında oyuna dair bir yorumun oluşmasına yol açacaktır. Dolayısıyla tiyatro bir anlamda sözcüklerden çok durumlardan oluşmaktadır.

Bu durumların yorumlanması tabii ki yıllar içinde değişiklik gösterecektir. Tanzimat Dönemi’nde yazılmış ve sahnelenmiş bir oyunun bugünkü yorumlanması tamamen farklı olacaktır. Buradaki yorumlama hem çevirmenler hem de izleyiciler için geçerlidir. Kültürlerin devinimi içinde dilleri, bakış açıları ve bellekleri de değişime uğramaktadır. Bu nedenle klasik edebiyat yeniden ve yeniden her nesilde çevrilmek zorundadır. Steiner’a göre:

Sanat onun okunabilmesini sağlayan hususları kaybettiğimiz ya da göz ardı ettiğimiz zaman ölür. Yorum olmazsa (...) kültür de olmaz,

arkamızda sadece sonsuz bir sessizlik kalır. Kısacası sanatın ve edebiyatın ve bir toplumdaki hissedilen gerçek tarihin varlığı hiçbir zaman bitmeyen ve çoğunlukla bilinçsizce gerçekleştirilen bir içsel çeviri etkinliğiyle sağlanmaktadır (31).

Kısacası Steiner, sanatın nesilden nesile dolaşması ve kültür içinde belirli bir sanatsal belleğin oluşabilmesi için yorumlama ve çeviriye önemli bir görev düştüğünü vurgulamaktadır. Bu yorumlama süreci sayesinde yeni sanat biçimleri ortaya çıkmaktadır.

Tiyatro farklı nesillerde birçok farklı biçimde kendini ifade etmiştir. Toplumsal bellekte yer alan sanatsal birikim geliştikçe yeni teatral biçimler oluşmakta ve bu oluşan biçimler yenilerinin ortaya çıkışına neden olmaktadır. Kimi sahneleme biçimlerinde içeriğin çevrilmesi önemli yer tutarken kimilerinde biçimin korunması önem kazanmıştır. Örneğin Shakespeare'in *Hamlet*'inin iç buhranı ve bu buhranın içerikte yaşanış biçimi onun bir tragedya çerçevesinde içeriği ortaya çıkartırken, Samuel Beckett içerikten çok biçimi ön plana çıkartmıştır. Ancak bunu yaparken içeriği göz ardı ettiğini söylemek yanlış olur çünkü Samuel Beckett ve diğer absürd yazarların kullandığı biçim, anlamın ya da içeriğin oluşmasını sağlamaktır. Bu nedenle üzerinde durulması gereken konu içeriğin hangi biçimlerle yaratıldığının keşfine çıkmak ve teatral iletişimin oluşması sürecinde bu biçimsel özelliklerin hangi oranda seyircide işleyiş gösterdiğini ortaya koyabilmektedir. Bu nedenle bu çalışmanın son bölümünde absürd tiyatro çevirisinde biçimsel olarak korunması gerekli öğeler ve bu öğelerin saçmanın oluşmasına olan katkıları ele alınacaktır.

Oyuncuların, yönetmenlerin ve belirli oranda yapmak durumunda oldukları şey bir tür biçim yaratmaktır. Bu ortaya çıkan ürünün özgünlüğü için de ölçüttür. Yine *Hamlet* örneğine dönecek olursak bu eserdeki konu Shakespeare'den yüzyıl önce yazılmış bir eserdeki konu ile aynıdır. Ancak bu konuyu Shakespeare'in dili ve sahnelemesiyle ele almak bugün "Shakespeareyan" teriminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İnsanlık her ne kadar yaşantısını çeşitlese de değişim gösteren tek şey biçimdir. Yaşanan aşklar ve üzüntüler sadece bir öncekisinin farklı bir biçiminden

ibarettir. Dolayısıyla yeni tiyatro akımlarının ortaya çıkabilmesi çoğunlukla sadece yeni teatral biçimlerin ortaya çıkabilmesiyle mümkün olmaktadır.

### 1. 3. Çeviri, Sahneleme

Çeviri tarihinin geldiği en son evrede farklı disiplinlerin birleşkesinden oluşan yeni çeviri yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Göstergebilim bu disiplinlerarası yaklaşımların temsilcilerinden birisidir. Tiyatro göstergebilimiyle sahnelenen bir oyunda yer alan tiyatro göstergelerinin metinlerde varolan göstergelerin bir çevirisi olduğu düşüncesi ortaya atılmıştır. Göstergebilim her ne kadar sahnelemedeki “bireysel yorum” faktörünü göz ardı ediyor olduğu yönünde eleştirilmiş olsa da sahnelemeye ve tiyatro metnine bakış açısıyla tiyatro ve çeviri çalışmalarına büyük yenilikler getirmiş ve bir anlamda tiyatronun kimliğinin öznelştirilmesini sağlamıştır. Göstergebilimin metne bakış açısı sahnelemeyi ön plana koyması nedeniyle çeviri araştırmalarına da yeni bir soluk kazandırmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde göstergebilimin tiyatrodaki kullanımına, tarihsel geçmişiyle beraber değinilecektir.

‘Sahnelenebilirlik’ bizi gösterimle, yani sahneleme ile buluşturmaktadır. Eva Espasa bir telefon rehberinin bile oynanabileceğini savunmaktadır (49). Bu örneğe bakacak olursak sahnelemede bir öncelikler sırası yaratıp bu sıralamanın en üst basamağına yazılı metni koymanın anlamsızlığıyla karşılaşırız. Dolayısıyla sahnelemede yönetmen ve oyuncular metne ne yapıyorlar da oynanmış oluyor önce ona bakmak ve bundan sonra değerlendirme ölçütlerine tespit etmek daha önemlidir. Aşağıda çeviri üzerine yazdıkları değerlendirilecek olan Susan Bassnett sahnelenebilirliği tamamen reddetmiştir: “bana göre bu kabul edilemez bir terimdir. Çünkü her türlü tanımlama çabasına karşı direnmektedir” (Bassnett *Still Trapped* 95). Çalışmanın bu bölümü sahnelenebilirlik konusundaki farklı bakış açılarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sahnelenebilirliğe yönelen farklı bakışları ele almak tiyatronun temel yazılış amacı olan sahnelemenin ve bu sahnelemeye yönelik yapılan çevirinin doğasının anlaşılması için faydalı olacaktır. Ayrıca bu sayede bu

çalışmada yer verilecek olan absürd tiyatro metinlerin sahnelenmesi için kullanılacak çevirilerin ortaya çıkışını sağlayacak stratejileri de ortaya koymak için gereklidir.

‘Teatrallik’ kavramını tam anlamıyla tanımlayabilmek için Pavis tiyatro ile ilişkili olmak üzere iki grupta yapar. İlk olarak Yunan etimolojisindeki “theatron” kelimesine bağlı olarak tiyatro “bakış açısı” ile eşdeğerdir, çünkü bu seyircilerin bir yerdeki bir olayı başka yerden izlemeleri anlamına gelmektedir. “Ancak izleyenle, izlenen arasındaki alışveriş sayesinde [tiyatro] gösterimin yer aldığı yer anlamına gelebilir” (Pavis *Sahneleme* 469). İkinci olarak tiyatro 16. ve 17. yy. tiyatro, sahneye verilen addır. Üçüncü olarak Yunanca terim çevirisine bağlı olarak tiyatro dramatik tarz, kurum, repertuar, bir yazarın eserleri bütünü gibi kavramlarla eş anlamlı sayılmıştır (Pavis *Sahneleme* 469). Görüldüğü üzere tüm bu tanımlamalar tiyatronun sahneleme ile ilişkisini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Göstergebilimle beraber sahnelemenin ön plana çıkartılması ve metinlerin sözcüklerin yanında başka göstergelerin birlikteliğini gerektiren bir bütün olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla önem kazanan konu bu göstergelerin nasıl yorumlandığı, nasıl kullanıldığı, bu kullanımda ne tür tercihlerin yer aldığı ya da diğer bir deyişle sahneye nasıl çevrildiği olmuştur. Çeviri özünde yorum içeren bir uygulama olarak kabul edilebilir. Bu görüş tiyatro uygulamacıları ve kuramcıları tarafından da desteklenmektedir. Örneğin Antoine Vitez çeviri ve sahneleme arasında organik bir bağ bulunduğuna işaret etmiştir. Ona göre “ çeviri ya da sahneleme: eylem aynıdır. Her ikisi de işaretler hiyerarşisi içinde seçim yapma sanatıdır” (Pavis “Problem” 146).

Bu yeni bakışın bir sonucu olarak tiyatro metinlerinin çevirisinde “sahnelenebilirlik” ve “okunabilirlik” konusu, çeviri ve tiyatro araştırmacıları için güncel bir tartışma haline gelmiştir. Bu terimlerin ne anlama geldikleri tartışmanın merkezinde oturan biri çeviri, diğeri ise tiyatro kuramcısı olan iki araştırmacının değerlendirmeleriyle aşağıda sunulacaktır. Burada sözü edilen çeviri kuramcısı çeviribilim alanında önemli çalışmalar yapan Susan Bassnett’tir. Bassnett tiyatro çevirisine günümüz bakışını yaratacak önemli yaklaşımlar geliştirmiştir. Ancak

Susan Bassnett'in 1980'lerden günümüze kadar tiyatro çevirisine bakışı belirgin değişimler göstermiştir.

1980'lerde Susan Bassnett göstergebilim alanında yapılan çalışmalardan etkilenecek tiyatro çevirisi alanında yeni yaklaşımlarla ortaya çıkmıştır. Ona göre tiyatro çevirisi o güne kadar göz ardı edilmiş alanlardan biridir, “çünkü tiyatro metinleri düz yazı gibi” değerlendirilmektedir (Nikolarea 6).

Tiyatro metinlerin farklı biçimde okunması düşüncesinden hareket eden Bassnett, tiyatro metinlerinin yalnızca sahnelendikleri zaman bir bütün haline geleceklerini ve ancak sahnelemeyle tüm potansiyellerinin ortaya çıkacağını düşünmektedir. Bassnett, eğer tiyatro metinleri farklı biçimde okunmalıysa “tiyatro çevirmeni tiyatro metnini tem bir edebi metinmiş gibi mi yoksa seyirlik durumunun karmaşık sistemine göre mi yapmalıdır?” diye sormaktadır (Nikolarea 6). Bassnett bu sorunun yanıtına cevap bulmaya çalışırken sahneleme ve metnin birbirinden ayrılması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, metni sahnelemeden daha üstün bir seviyeye koyacak olursak metnin okunmasında ve oynanmasında tek bir doğru yolun olduğu fikri ortaya çıkacaktır. Bu durum, tiyatro çevirmenini orijinal metne sadık kalıp kalmadığı konusunda bir yargı sürecine sokacaktır. Ayrıca metnin tek bir -doğru- sahnelemeye sahip olduğunu düşünmek tiyatronun doğasına aykırıdır, çünkü tiyatro metinleri durmaksızın yeniden üretilirler ve bu sayede hayatta kalırlar.

Bassnett bu durum karşısında iki çeviri stratejisi önermektedir. Bunlardan birincisi oynanabilirliği göz önünde bulundurmak, ikincisi ise metnin amacına uygun çeviri yapmaktır. Bu iki kullanım da birbiriyle örtüşmektedir. Çünkü metnin amacı sahnelenmekse metin öyle ya da böyle oynanabilir olmalıdır. Buradaki oynanabilirlik bir anlamda metnin oynanabilir bölümlerinin ortaya çıkartılması anlamındadır. Dolayısıyla Bassnett'a göre çevirmen metinlerde zaten varolan bu kısımları çevirmek durumundadır. Böylesi bir tercih kimi zaman kaynak metinden dilbilimsel düzeyde uzaklaşmayı da getirebilir. Bu durum Nikolarea'nın da bahsettiği gibi diğer edebi tarzların çevirilerinden oldukça farklıdır (7).

Çevriye sahneleme temelinde yaklaşmak elbette sahnelemeye has bazı özelliklerin çeviriye yansımaları zorunlu kılmaktadır. Sahnelemenin zaman içinde

gösterdiği değişim ve sahneleme mekânı bu özelliklerin başında gelmektedir. Sahneleme biçimleri zamana ve mekâna göre farklılık gösterirler. Buna bağlı olarak Bassnett tiyatro çevirmeninin bu farklılıkları göz önünde bulundurması gerektiğini savunmaktadır (Bassnett-McGuire “Translation” 109). Buradan anlaşıldığı üzere Bassnett için çevirmen hem metnin sahnelemeye uygun parçalarını düşünmeli, hem de daha sosyo-kültürel bir yaklaşımla tiyatro seyircisini göz önünde bulundurmalıdır.

1980’lerin ortalarında ise Susan Bassnett’in tiyatro çeviriyle ilgili fikirlerinde büyük değişimler olmuştur. Bassnett “Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts” (Labirentteki Yollar: Tiyatro Metinlerinin Çevirileri için Stratejiler ve Yöntemler) başlıklı makalesinde “sahnelenebilirlik” için “tartışmaya çok açık bir kavram” tanımını kullanmaktadır (Bassnett-McGuire “Ways” 90). Bassnett buna bağlı olarak sahneleme kavramını “çevirmenlerin çevirilerinde kullandıkları çeşitli dilbilimsel stratejileri savunmak için kullandıkları örtük, tanımlanmamış ve tanımlamaz” bir kavram olduğunu iddia etmektedir (Bassnett-McGuire “Ways” 90). Bassnett daha önce savunduğu dildışı göstergelerin çeviride yansıtılması zorunluluğu fikrine de karşı çıkmaktadır. Bassnett’a göre tiyatro çevirisinde, metinlerde oyuncular tarafından deşifre edilen gizli bir sahnelemenin bulunması fikri “gevşek ve bulanık” bir fikirdir (Bassnett-McGuire “Ways” 95). Bassnett söz konusu makalesini şu görüşle bitirmektedir:

Bence “sahnelenebilirliği” tiyatro çevirisinde bir kıstas olarak alma fikrinden vazgeçmek gerekmektedir. Bunun yerine metinlerin dilbilimsel yapılarına bakmak gerekir. Hepsinden öte, oynanabilir olan sadece yazılı metin sayesinde şifrelenebilir ve bir oyun metninde sonsuz sayıda sahneleme çözümleri bulunabilir. Yazılı metin (...) bir çevirmenin uğraşması gereken ham maddedir ve çevirmen varsayılan bir sahneleme yerine yazılı metinle işe başlamalıdır (“Ways” 102).

Nikolarea’nın da dikkat çektiği gibi, Bassnett’in sadece beş yıl sonra daha önceki görüşlerini terk ederek, sahneleme yerine yazılı metnin üstünlüğünü savunması oldukça çarpıcıdır (Nikolarea 7). Ancak yine de Bassnett’in kullandığı

“labirent” sözcüğü daha sonra tiyatro çevirisinin çıkmazlarına yönelen önemli bir metafor olarak kullanılmıştır.

1990'lara gelindiğinde ise tiyatro çevirisi konusunda günümüze kadar uzanan temel tartışma yani “sahnelenebilirlik” (sahneleme) ve “okunabilirlik” (yazılı metin) konusu tamamen tanımlanmıştır. Bu dönemde sahnelenebilirlik konusunun en tanınan savunucusu bir tiyatro kuramcısı olan Patrice Pavis'tir. Pavis "Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre," (Sahneye Yönelik Çevirinin Sorunları: Kültürlerarası ve Post-Modern Tiyatro) başlıklı makalesinde “gerçek çeviri sahnelemede tam anlamıyla gerçekleşmektedir” demektedir (*Sahneleme* 41). Öte yandan Susan Bassnett "Translating for the Theatre—Textual Complexities" (Tiyatro Çevirisi- Metinsel Karmaşalar) ve “Translating for the Theatre: The Case Against Performability” (Tiyatro Çevirisi: Sahnelenebilirlik Karşıtlığı) makalelerinde 1980'lerin ortalarında öne sürdüğü sahneleme karşıtı görüşlerini açıkça ortaya koymuştur.

Patrice Pavis “Teatral Çevirinin Özgüllüğüne Doğru: Jestlerarası ve Kültürlerarası Çeviri” makalesinde tiyatro çevirisine ait dört temel soruna işaret etmektedir: 1. sözcükleme durumlarının birbiri içine geçmiş olması 2. tiyatro metninin somutlaştırma dizisi 3. tiyatro çevirisinin alımlanmasındaki koşullar, 4. çeviri ve sahnelenmesi (*Sahneleme* 154–164). İlk maddeyle ilgili olarak Pavis çevirinin kaynak kültürle erek kültür arasında bir kesişim anlamına geldiğini söylemektedir. Ona göre çeviri metin hem kaynak kültüre hem de erek kültüre ait özellikler barındırmaktadır. Bu nedenle herhangi bir aktarım kaynak metnin sözcükleme durumlarına ait çoklu boyutlarının erek dile ve erek kültüre uyarlanmasını içermektedir, dolayısıyla çevirmenler çeviride kaynak metinden hareket etmektedir (*Sahneleme* 154). Pavis ayrıca çevirinin orijinal durumu koruyamayacağını da belirtmektedir. Çünkü çeviri daha sonra ortaya çıkacak olan bir konuşma durumuna yönelik yapılmıştır ve çevirmen bu duruma hâkim olmayabilir. Burada kastedilen sonradan gerçekleşme durumu, sahnelemedir. Sahnelemedeki konuşma durumu erek kültüre ait özelliklerle belirlenmektedir. Pavis'e göre tiyatro çevirisi hermeneutik bir eylemdir ve temel amacı kaynak dili kaynağından ve köklerinden uzaklaştırarak erek dile doğru çekmek, yani yerelleştirmektir (*Sahneleme* 155).

Pavis'in ikincil olarak bahsettiği sorun tiyatro çevirisindeki somutlaştırma süreçleridir. Bu somutlaştırma süreçleri yazılı metinden çeviriye kadar uzanan süreçteki metin alılmama aşamalarını tanımlamaktadır. Bu somutlaştırma süreçleri:

M0: Kaynak metin, yazarın gerçekliği yorumlayışı

M1: Metinsel somutlaştırma, yazılı çeviri metni

M2: Dramaturjik somutlaştırma, kaynak metnin öncül ve görülen sözceleme durumuna ve M3 ve M4'ü alımlayacak olan seyirciye dayanan metin. Bu aşamada çevirmen metindeki olası çevrilebilir noktalarla ilgili seçim yapan bir okuyucu ve bir dramaturg gibi hareket etmektedir. Burada metin bir anlamda "ideolojikleştirilir". Bu aşamada birlikte çalışan yönetmen ve günümüzde olduğu gibi dramaturg metni kendine "mal etmektedirler"

M3: Sahnesel somutlaştırma, çevirinin sahneleme sözcelemesine uydurulması. Bu aşamada sahne araçları (işitsel- görsel öğeler) ile metin arasındaki ilişkinin kurulmaktadır.

M4: Alımsal somutlaştırma, kaynak metnin nihai hedefine ulaştığı, yani seyirciyle bulunduğu an. Bu aşama bir anlamda yönetmen, dramaturg/çevirmen tarafından "mal edilen" metnin bu kez seyirci tarafından kendine "mal edildiği" aşamadır (*Sahneleme*, 155–159).

Pavis'in tiyatro çevirisinin sorunları olarak bahsettiği üçüncü konu ise M4 ile, yani metinsel somutlaştırma ile ilgilidir. Pavis'e göre bir metnin alımlanabilmesi doğrudan o metnin sahneleneceği seyirci kitlesinin "hermeneutik (...) tartımsal, psikolojik ve işitsel yetkinliğine" bağlıdır (*Sahneleme* 159–160). Bu yetkinlik durumlarının çeviriye yansması ise çeviri metnin seyirciler tarafından anlaşılabilir olması anlamına gelmektedir. Buradaki anlaşılabilirlik Pavis'in "dil-beden" ve ya "söz-beden" olarak tanımladığı, metinlerdeki konuşmaların ve jestlerin uyumu anlamına gelmektedir (*Sahneleme* 160).

Pavis'e göre tiyatro çevirisinde karşılaşılan en son sorun ise çeviri ve sahneleme sorunudur. Pavis'e göre sahneleme dilbilimsel metinden "nöbeti



devralmaktadır”. Ona göre M3’teki çeviri metin, bu haliyle gösterimin sözcüleme durumuna “bağlanmış” durumdadır. Pavis bu noktada metinde tek bir mutlak sahneleme fikrinin bulunmadığını belirtmektedir, ancak çeviri metinde yer alan sahnelemeye dair seçimlerin varlığı kaçınılmaz biçimde onun sahneleme için bir hazırlık aracı olması anlamına gelmektedir (*Sahneleme* 161).

“Teatral Çevirinin Özgüllüğüne Doğru: Jestlerarası ve Kültürlerarası Çeviri” makalesinde Pavis, teatral çevirideki somutlaştırma aşamalarından bahsettikten sonra konuşulan metin ile konuşan beden arasındaki ilişkiyi ve kültürlerarası iletişimi ele almaktadır. Bu çalışmasının “Kültürlerarası Çeviri” başlıklı bölümünde kültürün göstergesel tanımını vermektedir. Lotman’a göre bir kültürde yer alan bir gerçeklik başka bir kültür tarafından göstergesel olarak “mal edilerek” kendi gerçekliği haline dönüştürülebilir çünkü kültür “bir toplumun kalıtımsal olmayan belleğidir” (Pavis *Sahneleme* 174). Pavis kültürün çevrilebilir olduğunu ortaya koyduktan sonra bu sürecin işletilebilmesi için iki ayrı yöntem sunar ve bu iki yöntemin yetersizliği karşısında kendi kuramını ortaya koyar. Kültürlerarası çevirinin ilk yöntemi “kaynak kültürün anıştırmaların” bir kısmının korunmasıdır (*Sahneleme* 174). Bu durum çeviribilimde metnin ‘yabancılaştırılmasına’, yani seyircinin erek kültüre doğru çekilmesi anlamına gelmektedir. Ancak bu yöntem sonucunda metnin “hedef kültür tarafından tamamen anlaşılması” ya da tamamen “okunmaz hale” gelmesiyle sonuçlanmaktadır. İkinci yöntem ise metindeki “kültürel durumları” törpüleyip”, “standartlaştırarak” erek kültüre doğru evriltmektir (*Sahneleme* 174). Bu durum çeviribilim terminolojisinde ‘yerlileştirme’ye denk düşmektedir, yani kaynak kültürün erek kültüre yaklaştırılması anlamındadır. Ancak bu durum kaynak kültür ve kaynak metin için bir tür “küçümsemeyi” beraberinde getirmektedir (*Sahneleme* 175). Bu iki yöntemden de memnun olmayan Pavis her iki yöntemi de içine alan bir yöntem önermiştir. Buna göre çeviri metin “her iki kültürden de ödün vermeden, iki kültür arasında bir *iletken cisim*” olarak işlev görmelidir (*Sahneleme* 175). Dolayısıyla çeviri erek kültürle kaynak kültür arasındaki yakınlık ve uzaklığı tayin edebilen, yabancılaştırmayla yerlileştirmenin bir sentezi olmalıdır.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Lawrence Venuti’ye göre “seyirciyi etkileme ihtiyacı ya da isteği kültürel uyarlamalarla ilgili kararla ilişkilidir ve yabancılaştırma ve yerlileştirme arasında bir gerilim oluşmasına neden

Sonuçta Pavis kültürlerarası farklılıkları göz önünde bulundursa da “jestlerin evrenselliği” ve de “evrensel kültür” anlayışlarını ortaya atmaktadır. Bu görüşünü savunmak üzere ise *Mahabharata* örneğini vermektedir. *Mahabharata* Peter Brook’un yönettiği ve ilk kez 1985 yılında Avignon Festivalinde bir taş ocağında sahnelenmiş oyunudur. Bu oyun Sanskrit destanı *Mahabharata*’dan yapılan bir uyarlamadır. Bu oyun evrensel bir tiyatro dili oluşturma çabasını yansıtan bir örnek niteliğinde kabul edilmektedir. Patrice Pavis, oyunun çevirmeni olan Jean-Claude Carrière ve yönetmeni Peter Brook’un bu Sanskrit metni oyuncuların “devinen ve konuşan bedenleriyle” can bulan teatral söylem ile, yani Brook’un deyimiyle “bedenin diliyle” çevirebildiklerini söylemektedir. Pavis’e göre bu açıdan ele alındığında, jestler toplumsal bir işlevden çok “oyuncular arasındaki evrensel bir karşılaşma noktasını” simgelemektedir (179). Buna göre çeviri sözcüklerden çok jestlerin çevrilmesiyle olanaklı hale gelmektedir.

Bu görüşe tamamen karşı gelen Susan Bassnett, "Translating for the Theatre—Textual Complexities" (Tiyatro Çevirisi: Metinsel Karmaşa) (1990) ve "Translating for the Theatre: The Case Against Performability" (Tiyatro Çevirisi: Oynanabilirlik Karşıtlığı) (1991) makalelerinde Pavis’in görüşlerine karşı durduğu noktaları açık biçimde ifade etmiştir. Bassnett’a göre sahnelemede, göstergelerarası bir ilişki kurulmasına uğraşılmasının, kültürlerarası çeviri yapan bir çevirmeni “*superhuman*” (insanüstü) bir çaba içine sokmaktadır (Bassnett-McGuire “Translation” 101). Bassnett’ın tartışmasını temelinde tiyatro çevirmeninin, kaynak dile eksik bir metin olan metni ve bu metnin yapısında varolan gizli jestual metni, erek dilde varolacak ve yine jestual bir metin taşıyan başka bir metne çevirmek zorunda kalması üzerine kurmaktadır. Eğer bu süreci tamamen çeviri adı altında kabul edilecek olursa “çevirmenin bir masada oturup sahnelemeyi düşlemesinin” çok saçma olduğunu belirtmektedir (Bassnett-McGuire “Translation” 101).

Bassnett’ın Pavis’e karşı durduğu bir diğer nokta ise Pavis’in “Teatral Çevirinin Özgüllüğüne Doğru: Jestlerarası ve Kültürlerarası Çeviri” makalesinde tanımladığı şekliyle gerçek çevirinin ancak sahneleme platformunda bütün anlamıyla

---

olmaktadır” (1995) Yerileştirme ve yabancılaştırma tercihleri kendilerini sahnelemelerde belirli stratejiler (örneğin belirgin bir ağız kullanımı) olarak belli ederler.

gerçekleşebilirliği düşüncesidir. Bassnett göstergebilimin çeviride kullanılabilirliğine karşı çıkmamaktadır. Ancak onun karşı geldiği nokta Pavis'in sahne göstergelerinin hiyerarşik sınıflamaya tâbi tutulması ve sahnelemenin yazılı metinden üstün tutulmasıdır. Buna ek olarak Bassnett yazılı metnin eksik olması fikrine de karşı durmuştur. Ona göre Pavis'in bahsettiği “dillerarası çevirmen henüz gerçekleşmemiş metin A'yı, henüz gerçekleşmemiş metin B'ye dönüştürmek zorundadır ve buradaki bakış açısına göre bu işlem yazılı metni sahnelemeye dönüştüren kişilerden daha alt bir seviyeye konmaktadır” (Bassnett-McGuire “Translation” 102).

Bassnett çeviride sahnelenebilirlik konusunu çürütmek için üç ana tartışma ortaya atmaktadır. Bunlardan birincisine göre sahnelenebilirlik kavramını çevirmenler ve yönetmenler tarafından çeviride uyguladıkları dilbilimsel tercihlerini haklı çıkartmak için birer bahane olarak kullanmaktadırlar (Bassnett-McGuire “Translation” 104). Bassnett'in sahnelenebilirlik karşısında durmasının bir diğer nedeni ise “eski moda evrensellik yaklaşımı”dır (Bassnett-McGuire “Translation” 107). Bassnett tiyatro metinlerinin çok katmanlı yapısının kültürlerarası düzeyde sabit bir evrensellik taşıdığı fikrini kabul etmemektedir (Bassnett-McGuire “Translation” 102). Aksine, temel arayışın sabit olmayan değişkenler üzerinden yürütülmesi gerektiğini savunmaktadır. Bassnett evrensellik karşısında aldığı bu konumu açıklamak için Susan Melrose'un tiyatro metinlerindeki evrensellik anlayışına dair iki tespitine başvurmaktadır. Melrose'un evrensel jest yaklaşımına karşı çıktığı ilk nokta jestlerin evrensel değil “kültür temelli” oluşudur. (Bassnett-McGuire “Translation” 110). Melrose'un yaklaşımını temellendirdiği diğer bir nokta ise Melrose'un “Neo-Platonik savunma” adını verdiği ve bazı tiyatro araştırmacılarının “gerçeklik”, “içtenlik”, “derin anlam” ve “gizli metin” olarak tanımladıkları kavramların sadece “tek” kabul edilmiştir (Bassnett-McGuire “Translation” 110). Sonuç olarak metinlerdeki kültürle ilişkili jestlerde evrensellik arayışına gidilmesi söz konusu bile edilememektedir. Her ne kadar Bassnett ve Melrose evrenselliği reddediyor olsalar da kimi durumlarda bu görüşlerinin belli bir oranda kırılabilirliğini görülebilmektedir. Absürd tiyatro, kendine has biçiminin bir gereği olarak bazı mutlak sahnelemeler yaratabilmektedir. Elbette kültürel kodlarla yoğun biçimde işlenmiş metinlerde ve sahnelemelerde bu düşüncenin sınanması olanaklı değildir. Bu tür metinlerde, örneğin Stanislavski'nin üslubundaki gerçekçi

bir oyunda kaçınılmaz biçimde göstergelerin kaynak kültürle birleşmiş olduğu görülecektir. Dolayısıyla bu kültürel kodların gizlendiği kültürel göstergeler kaynak kültüre has olacaktırlar.

Tartışmanın devamına, yani Bassnett'in sahnelenebilirlik karşıtı son savunmasına dönecek olursak, Bassnett'in bu kez sahnelenebilirliğin kökünün natüralist tiyatroya dayandığını ve çevirmenlerin oyun yazarının ve sahneleme metninin ezici üstünlüğünden kaçınmak için kullanıldığından bahsetmektedir. Bassnett'a göre natüralist tiyatro, sahneleme metninin önemini ortaya çıkartmış, yönetmen ve oyuncuların bu konuyu dikkatle incelemeleri ve yeniden üretmeleri gerektiği fikrini savunmuştur. Natüralist tiyatro aynı zamanda oyun yazarının öneminin artmasına neden olmuş ve bunun bir sonucu olarak da "sadakat" kavramını ön plana çıkartmıştır (Bassnett-McGuire "Translation" 103). Bassnett'a göre, eğer yazılı metinle çeviri metin arasında sahip- köle ilişkisi kuruluyorsa (ki Bassnett bu ilişkinin kurulması gerektiğini savunmaktadır) oyun yazarının etkisi, dilbilimsel çeviri yapan tiyatro çevirmeni için de önem taşımalıdır (Bassnett-McGuire "Translation" 105). Görüldüğü üzere Bassnett oynanabilirliğin çevirmen için tamamen imkânsız bir görev olduğu üzerine vurgu yapmaktadır. Çevirmenin tek görevi metni dilbilimsel olarak ele almak ve geri kalanını ise tiyatro uygulayıcılarına bırakmaktır.

## 2. TİYATRODA ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ VE GÖSTERGEBİLİM

*Gösteri mekânının- bu ister sahne olsun ister sinema perdesi ya da televizyon ekranı- yaşamsal olan gerçek bir temel özelliği vardır: varlığıyla anlam üretir. En önemsiz günlük bir olayı alıp onu anlam yüklü bir olaya dönüştürür. Duvara boş bir resim çerçevesi asınırdan bire duvarın dokusu belirginleşir, küçük çizikler, lekeler anlam kazanır, soyut bir resmi andırmaya başlar. Bu çerçeve içine aldığı her şeye anlam kazandırır. Sahne, beyazperde, televizyon ekranı böyle bir çerçevedir ( Esslin Dram 33).*

Martin Esslin'in yukarıda bahsettiği çerçeve, tiyatrodaki anlam yaratma süreçleri açısından çok önemli bir metafora işaret etmektedir. Teatral üretim ve üreticileri için önemli olan konu nasıl bir çerçeve kullandığımız ve bu çerçevenin içine ne koyduğumuzdur. Sahnelemede neyi, nasıl göstermek istiyoruz? Bu sorunun birincil noktası olan neyi sahneye koymak istiyoruz sorusu metin okumalarıyla ilgilidir. Bu aşama Patrice Pavis'in somutlaştırma olarak ortaya koyduğu sürece denk düşmektedir; yani tiyatro metninden elde ettiğimiz veriler içinden hangisini seçeceğimiz. Çeviride bunun yansıtılması önemli midir? Bu bölümdeki amaç tiyatro göstergebiliminin ne olduğunu tanımlayabilmek kısaca gelişim sürecinde değinmek ve bu çalışmada kullanılacak göstergebilimsel modeli ortaya koyabilmektir.

### 2. 1. Tiyatro Göstergebilimi ve Kökenleri

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün Cenevre Üniversitesi'nde verdiği "Genel Dilbilim" dersi notlarının ölümünden sonra öğrencileri tarafından derlenerek kitap olarak *Genel Dilbilim Dersleri* adıyla yayınlanmasıyla "Yapısalcılık" ve "Göstergebilim" in temeli atılmıştır.

Saussure'e göre dil, iletişim amacıyla onu kullanan insanlardan bağımsız ve onlara öncel, kendine özgü bir yapısı ve yapısal kuralları olan "uzlaşımsal bir sistemdir"; dil, dilin bireysel kullanımı olan söze kendini kabul ettiren toplumsal bir kurumdur.

Söz, bireyin, öznenin dili kullanmasıyla ortaya çıkan, gerçek bir nesne olarak varolan ve - zaman içinde birbirini izleyen dil birimleriyle belirlendiğine göre "art zamanlı bir boyuttur" (Rifat 17). Oysa dil, söze (bireysel kullanıma) olanak tanıyan uzlaşımsal bir kurumdur, yani bir dili konuşanlar tarafından üzerinde anlaşılmaya varılmış olmasından başka bir geçerlilik koşulu yoktur.

Saussure'e göre "dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir" (Rifat 20). Bu fikre dayanarak Saussure göstergebilim anlayışının başlangıcını oluşturacak fikirleri ortaya atmıştır. Saussure sağır alfabeti, davranış biçimleri, trafik işaretlerini inceleyebilecek bu bilimin varlığından şöyle söz etmektedir:

Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir. Bu bilim toplumsal dilbilimin, dolayısıyla genel ruhbilimin bir bölümünü oluşturacaktır; biz bu bilimi göstergebilim (Fr. Semiologie; "gösterge" anlamındaki Yun. semeion'dan) olarak adlandıracağız. Göstergebilim bize göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecektir. Henüz nasıl bir bilim var olmadığından, onun nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz ama kurulması gereklidir, yeri de önceden belirlenmiştir. Dilbilim bu genel bilimin bir parçasından başka bir şey değildir (Rifat 246) .

Dilin işleyişinde göstergeler, yani gösterilen ve gösteren ilişkisi belirleyicidir. Göstergeler dilin birimlerini oluşturmaktadır. Gösterge bir "gösteren", bir de "gösterilen"den oluşur. "Gösteren fizik bir nesne değil, bilişsel bir nesnedir." Yani gösterenin her iki ögesi de zihinseldir. Gösterme ilişkisi, bir işitsel imgeyi (yani göstereni) bir kavrama (yani gösterilene) bağlayan ilişkidir. Gösterge dış dünyada bir şeyin anlamlı olarak yerini tutar, ama anlamı yine kendi içindedir, yoksa dışarıda gönderimde bulunduğu şeyde değil. Bu açıdan gösterge "bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir başka şeyi gösteren her türlü nesne,

olgu ya da varlıktır” (Günay 181). Gösteren-gösterilen “ilişkisi nedensizdir” (Rifat 23). Anlamın kaynağı ise bilinçtir. Örneğin "EV" sözcüğünün kulağımızda uyanan işitsel imgesi, aklımızda gerçek bir evi değil ev kavramını uyandırmaktadır. Nesnenin bu ilişkide yeri yoktur.

Toplumsal yaşamda her şey anlam üretme ve anlamlandırma üzerine kuruludur. “Anlam” kavramı, iletişimin temelindedir. Sanatta da, özellikle de tiyatrodan da bu durum böyledir. Sanatsal alanlarda amaç özellikle bir anlam iletmek olduğu için, söz konusu yapının daha yoğun olduğu söylenebilir. Oyun yazarlığında ve sahne uygulamalarında yaratılan eserler, birer anlam bütünü ya da ileti olarak görülebilir. Kodlanmış oyun ve gösteri metinleri, tüm iletiler gibi; bir kaynaktan çıkıp bir yol aracılığıyla bir hedefe ulaşır. Bu iletim sırasında kaynak olarak kabul edebileceğimiz tiyatrocun sanat eserini aracı olarak kullanıp mesajını seyirci hedefine ulaştırmaktadır. Kodların çözülmesi; göstergelerin izinin sürülmesi ve aralarındaki ilişkiden yola çıkarak anlam bütünüünün yapısının, başka bir deyişle gösterge dizgesinin ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşir. Hiçbir şey tek başına bir anlam taşımaz. Bu nedenle bir anlam bütünüünü oluşturan her unsur, diğer unsurlarla olan ilişkisi ve bütün içindeki yeri bakımından değer kazanır.

Oyun metinleri, çeşitli ve birbiri içine geçmiş birçok gösterge dizgesinden oluşmaktadır. Bu nedenle tiyatro metinleri yaratılması hem de çözümlenmesi zor anlam bütünüleridir. Bir oyunu ya da sahnelemeyi oluşturan yapı taşları ve iletilerin kodlanma biçimi, sistemli ve yöntemli bir bakışı gerekli kılmaktadır.

Çalışmanın başında tiyatronun bir iletişim aracı olduğundan bahsedilmişti. Bu açıdan yaklaştığımızda tiyatrocular bir mesajı iletmek adına oyun sahnelemekte; seyirciler de oyundaki ilişkilerin izini sürerek, göstergeleri algılayarak kodlanmış mesajı çözmektedirler. Oyunu izlerken, gerçek hayatta olduğu gibi birçok gösterge seyirciye doğru yönelir. Ama bu sefer göstergeler, bir sanat eserinin düzeni içinde karşılımları çıkmaktadır. Bu göstergeler seyirciye bir şey söylemeye çalışırlar. “Bir oyunun “anlaşılır” ve “eğlendirici” olması, gösterge kodlamalarındaki tutarlılığa ve estetikliğe bağlıdır” (Barry 90). Gösterge türlerinin çeşitliliği ve birbiri içine

geçmişliği nedeniyle, sahneleme metinlerinin incelenmesi ya da yaratılması oldukça zor bir süreci de beraberinde getirir.

Tiyatroda göstergebilimin kullanımı temelde göstergeleri ve gösterge dizgelerini kullanarak ve sahnelemenin kesin anlamını ortaya çıkartmak için bu öğelerin her birinin rolünü açıklamada arayarak yaklaşmak hem tiyatronun uygulayıcılar, hem de gördüklerini ve yaşadıklarının bilincinde olmak isteyen seyirciler için çok işlevsel ve yardımcı bir araç kazanmak anlamındadır. Bu konuda ilk kapsamlı çalışmayı yapmış olan Martin Esslin tiyatrodaki göstergebilimsel bakış açısının önemini şöyle vurgulamaktadır:

Bugün her zamandan daha çok dram sanatının neleri anlatıp neleri anlatmadığını, mesajlarını nasıl formüleleştirip ilettiğini, seyirciye yönelirken hangi teknikleri kullandığını ve seyircinin nasıl algılayıp özümlediğini, mesajın anlamını nasıl kavradığını bilmek gereksinimi içindeyiz (Esslin *Dram* 14) .

Tiyatro gösterisinin tüm öğeleri, yani konuşma örgüsünün dili, dekor, jestler, giysi, makyaj ve oyuncuların tonlamaları ve ayrıca çok sayıda diğer göstergeler, gösterinin anlamını ortaya çıkarmada katkıda bulunmaktadır. Gösterinin her öğesi aksiyonun bir sahnesi, bir olayını, bir anını genel yorumun bir parçası olarak açıklayan bir gösterge olarak düşünülmelidir

Tiyatroda gösterim boyunca birçok anlatım göstergesi aynı anda seyirciye ulaşmaktadır. Bir yandan dekor, bir yandan oyuncuların jest ve mimikleri, bir yandan müzik bir yandan da ışık kullanımları yarattıkları özgün anlatım yöntemleriyle seyirciyle iletişime geçmektedirler. Dolayısıyla bir gösterimin temel anlamını ortaya çıkarmak için sürekli oyun akışı içinde değişime uğrayan nesnelere birlikte ele alınmaları gerekmektedir. Böylesi bir değerlendirme bütününün nesnel biçimde gösterime yönelmesi mümkün değildir, çünkü bu göstergeler ayrı birer algısal boyutta seyirci tarafından farklı algılanmaktadır.

Göstergelerin Saussure tarafından tanımlanan işleyiş temeliyle tiyatrodaki gösteren ve gösterilen ilişkisi çok daha farklı ve karmaşıktır. Bunun en temel nedeni



“dildekinin tamamen tersine aradaki ilişkinin nedenli olmasıdır” (Nöth 363). Kırmızı ile tehlike anlatılır; çünkü doğada kırmızı tehlikeyi çağrıştırmaktadır. Doğada kırmızı bir uyarı niteliği taşır. Bu ortak insan algısı da tiyatrodan anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Fakat dilde “kırmızı” ile akıldaki görünümü arasında hiçbir nedensellik yoktur. Oysa tiyatrodan bu ilişki bir nedensellik içinde verilmektedir.

Öte yandan göstergeler arasındaki ilişkinin karmaşıklığın bir diğer nedeni bu ilişkinin tiyatronun anlatım araçları yoluyla kazandığı yeni anlamlardır. Tiyatrodan örneğin, özelliiksiz bir beyaz ışıkta sahnede tek gösterge olarak görülen haç genel bir "dinsel" anlam oluşturabilir. Aynı haç yana yatırılıp kırmızı bir ışıkla aydınlatıldığında ve duman ile sarılıp kırmızı şeytan kostümü içinde dans eden bir oyuncu ile süslendiğinde muhtemelen çok daha farklı bir gösterileni işaret edecektir - belki "cehennem", "dehşet" ya da benzeri bir olguyu. İşte bu anlamsal farklılaşmaya dizilimler neden olmaktadır.

Göstergebilim tarihi boyunca tiyatrodan bulunan göstergelerin tanımlanabilmesi ve taşıdıkları kodların çözümü için bir farklı yöntem arayışlarına gidilmiştir. Bu yöntem arayışları belli başlı göstergebilim kuramcılarının kuramları ışığında doğmuş ve gelişmiştir. Otamar Zich, Jan Mukařovský, Jindřich Honzl, Peter Bogatyřev, Tadeusz Kowzan, Anne Ubersfeld bu göstergebilimciler arasında sayılabilir. Tiyatro göstergebilimine ait ilk ipuçları 1930’larda Çekoslovakya’da ortaya çıkan çalışmalara kadar götürülebilir. Bu dönemde göstergebilimciler tiyatroyu göstergelerin bileşkesinden oluşan bir yapı olarak ele almaya çalışmıştır. 1931 yılında Otamar Zich, *Aesthetics of the Art of Drama (Dram Sanatında Estetik)* ve Jan Mukařovský’nin "An Attempted Structural Analysis for the Phenomena of the Actor" (Oyuncu Fenomenine Yapısalcı Bir Yaklaşım Denemesi) başlıklı makalesi ile tiyatro göstergebiliminin temellerini atmıştır (Elam 5–6). Zich *Aesthetics of the Art of Drama* çalışmasında tiyatronun “özel bir önelciği olmayan heterojen ama birbiriyle ilişkili sistemlerden” oluştuğunu iddia etmiştir (Nikolarea 4). Zich ilk kez dramatik sunumun oluşmasını sağlayan sistemler bütünü içinde yazılı metnin diğer sistemlerden üstün olmadığı ve yazılı metnin bu ilişkisel bütündeki parçalardan sadece birisi olduğu fikrini ortaya atmıştır. Zich’in bu yaklaşımı şüphesiz tiyatro göstergebiliminin gelişmesinde önemli bir yer tutmaktadır.

Öte yandan Mukarovsky tiyatro göstergebiliminin yapısal temellerini ortaya koyacak yaklaşımlarla ortaya çıkmıştır. Ona göre “her sanat bağımsız bir göstergeden oluşmaktadır. Bu göstergeler toplumsal bellek sayesinde oluşturulur. Sanat eserinin kendisi ise gösterendir, gösterilen ise “estetik nesnedir” (Besbes 14). Mukarovsky sahneleme göstergebilimi için bir adım niteliğindedir. Bu açıdan ele alındığında Nikolarea’nın da belirttiği gibi “anlam bütünsel bir etkiyle yaratıldığı için metin sadece bu etkiyi yaratan bütün içindeki makro-göstergelerden birisi haline gelmektedir” (Nikolarea 5). Mukarovsky’nin yukarıdaki tespiti sahnelemeyi bir bütün olarak değerlendirmesi açısından tiyatro göstergebilimi için önem taşımaktadır.

Zich ve Mukarovsky’nin çalışmalarını takiben Peter Bogatyrev and Jindřich Honzl, Prag Göstergebilim Okulu’nun temsilcileri olarak tiyatro göstergebilimi için önemli veriler sunmuşlardır. "Semiotics in the Folk Theater" (Halk Tiyatrosunda Göstergebilim) başlıklı makalesi ile Bogatyrev tiyatro göstergeleri için “*esneklik, hareketlilik ve dinamizm*” kavramlarını kullanarak tiyatro göstergebiliminin bileşenlerini açıklamaya çalışmıştır (Nikolarea 5). Göstergelerin hareketliliğiyle Bogatyrev algılanmalarında değişiklikler olabileceğini kastetmektedir. Bu farklı algılanabilirlik sahnelemenin bağlamına göre ortaya çıkmaktadır. Sahnedeki bir göstergenin kültürel bağlama göre taşıdığı anlam sahnelemenin öz dinamikleri çevresinde farklı anlamlar kazanabilir. Örneğin kültürel olarak yargıç veya yargının gücünü simgeleyen bir cübbe, cübbeyi giyen oyuncunun bir sokak serserisini canlandırması halinde yırtık bir paltoya dönüşebilir. Bu görüş Jiří Veltruský’nin “*sahnedeki her şey birer göstergedir*” görüşüyle de desteklenmektedir (Nikolarea 6, vurgu bana aittir).

Bogatyrev’in makalesinden iki yıl sonra Jindřich Honzl göstergelerin değişebilirliği konusunu vurgulamıştır. “Dynamics of Sign in the Theater” (Tiyatroda Göstergelerin Dinamikleri) başlıklı makalesinde tiyatro göstergelerinin dinamik bir yapı sergilediklerini ve bu dinamik yapı içinde herhangi bir öncelikler sıralaması yapılamayacağını belirtmiştir (Nikolarea 7).

Bir başka göstergebilimci Tadeusz Kowzan ise 1960'larda Prag Okulunun ortaya koyduğu görüşlerin devamı olarak kabul edilebilecek yaklaşımlar geliştirmiş ve tiyatro göstergebiliminin yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Kowzan'ın teatral göstergeleri ve gösterge sistemlerini tanımlarken doğal ve yapay göstergeler arasındaki ayrıma değinmektedir. Doğal göstergeler insanın arzusu dışında ortaya çıkan göstergelerdir. (Nikolarea 2). Örneğin bulut yağmurun bir göstergesidir. Yapay göstergeler ise insanın kendi arzusuna bağlı olarak belirli bir mesaj vermek üzere yaratılan göstergelerdir. Kowzan yapay ve doğal göstergelerin ilişkisinin sahneye yansımısını “doğal göstergelerin sahnede *yapaylaştırılması*” olarak tanımlamaktadır (Nikolarea 2). Ona göre:

“sahneleme doğal göstergeleri yapay göstergelere dönüştürmektedir. Her ne kadar bu göstergeler (doğal göstergeler kastediliyor) hayatın içinde birer refleks olarak yer alsalar da, sahnede bunlar istemli hale gelirler. Yaşamın içinde herhangi bir iletişim işlevleri bulunmasa da sahnede bunun tam tersi söz konusudur” (Nikolarea 2).

Kowzan sahnede kullanılan göstergeleri on üç ayrı gruba ayırmıştır. Ancak temel gruplamayı oyuncunun içinde ve dışında bulunan, zaman ve mekana bağlı olarak oluşturulmuş iki temel gruptan oluşmaktadır. Bunlar işitsel ve görsel göstergelerdir. Bu göstergelerle ilgili beş ayrı sınıflandırma yapılabilir. Bunlar:

1. İşitsel göstergeler: oyuncu tarafından belirli bir zaman içinde kullanılan göstergelerdir. Bu işitsel göstergeler **sözcük** (1. sistem) ve **konuşma tonu**'dur (2. sistem).
2. Görsel göstergeler: oyuncuya ait hem zaman hem de mekân içinde yer alan göstergelerdir. Bu göstergeler “bedensel anlatım”ı oluşturmaktadırlar. Bu tür görsel göstergeler **mimik** (3. sistem), **jest** (4. sistem) ve **hareket**'tir (5. sistem).
3. Görsel göstergeler: oyuncunun dış görünümüyle ilgili göstergelerdir. Oyuncuya ait göstergeler olmalarına rağmen sadece mekân içinde yer alabilirler. Bu göstergeler **makyaj** (6. sistem), **saç şekli** (7. sistem), **kostüm**'den (8. sistem) oluşmaktadır.

4. Görsel göstergeler: sahnenin görünümüyle ilgili göstergelerdir. Bu tür göstergeler oyuncunun dışında yer alırlar ve hem zaman ve hem de mekân içinde yer alırlar. Bunlar **sahne aksesuarları** (9. sistem), **dekor** (10. sistem) ve **ışık**'tır (11. sistem)
5. İşitsel göstergeler: bu göstergeler oyuncunun dışında yer alan ve sadece zaman içinde yer alan göstergelerdir. **Müzik** (12. sistem), ve **ses efektleri** (13. sistem) bu tür göstergeleri oluşturmaktadır (Aston 105).

Kowzan'ın yukarıdaki tespitinin en önemli noktası oyun metnini sahnelemedeki göstergelerden sadece biri olarak kabul etmesidir. Bu tespit aynı zamanda tiyatro metinlerinin aynı zamanda dildışı göstergeleri içerdiğini de öne sürmektedir.

Tiyatro göstergebilimi tarihinde tiyatrodaki metin ve sahneleme arasındaki ayrıma dikkat çeken bir diğer göstergebilimci ise Anne Ubersfeld'dir. Ubersfeld tiyatro konusunda iki önemli noktaya vurgu yapmaktadır. Öncelikle tiyatro metnini birbiri içine karışmamış iki parçalı bir bütün olarak düşünmek gerektiği, diğer nokta ise yazılı metnin eksik olduğudur. Ubersfeld'e göre sahnelemenin ortaya çıkışı yazılı metinden sahnelemeye ulaşılmasını sağlayan ikinci bir metinle mümkün olmaktadır (Nikolarea 3). Buna göre sahneleme yazılı metin ve sahnelemeye yönelik bu ikinci metnin birleşiminden oluşmaktadır.

Göstergebilim tarihi boyunca yapılan çalışmalar ışığında tiyatronun sadece dilsel bir temelde değerlendirilmemesi gerektiği ortaya konmuştur. Çalışmanın bir sonraki bölümünde tiyatro göstergelerinin neler olduğu ele alınmaya çalışılacaktır.

## 2.2. Tiyatro Göstergeleri

Göstergebilim tiyatrodaki belirli bir iletiyi alıcıya ulaştırma yolunda kullanılan iletişim araçlarını ve yöntemlerini çözümlmek için kullanılacak bir yöntem sunması açısından önemli olduğunu daha önce belirtilmiştir. Tiyatro şüphesiz seyirciyi etkisi altına aldığı atmosfer içinde farklı anlatım araçlarıyla kendi dillerinde kodlanmış birçok bilgi ulaştırmaktadır. Kodların çözülmesi; göstergelerin

izinin sürülmesi ve aralarındaki ilişkiden yola çıkarak anlam bütünüünün yapısının anlaşılması süreci şüphesiz öncelikli olarak bu anlatım araçlarının tanımlanabilmesinden geçmektedir. Burada göstergebilimin ayrıntılı bir incelemesinden çok absürd tiyatro çevirisinde kullanılması beklenen göstergelerin tanımlanması amaçlanmaktadır. Burada izlenen yöntem daha çok üç aşamadan oluşacaktır. Bunlar sırasıyla: oyuncunun eylemi, oyuncunun görünümü ve mekân ve uzam göstergeleridir.

Bir gösterge olarak oyuncunun eylemi üç ayrı başlık altında değerlendirilecektir. Bunlar dilsel, dil ötesi ve harekete dayalı göstergelerdir. Oyuncunun görünümüne ait göstergeler ise kostüm ve makyaj olmak üzere iki başlık altında ele alınacaktır. Son olarak, mekân ve akustik göstergeler için dekor, ışık, müzik ve ses başlıklarında değerlendirme yapılacaktır.

Tiyatro tarihi boyunca oyuncu tiyatronun temel taşı olarak değerlendirilmiştir. Oyuncular anlamın oluşma sürecinde hem doğrudan anlam yaratan hem de diğer göstergesel araçların anlam yaratmak üzere işlevsel hale gelmesine olanak sağlayan bir aracı niteliğindedir. Oyuncuya ait hareket, ses ve beden anlamın oluşmasında doğrudan yardımcı olurken, taşıdığı kostüm, kullandığı aksesuarlar ve içinde hareket ettiği dekorun oluşturacağı anlam yine oyuncunun onları kullandığı bağlama göre belirlenmektedir. Örneğin oyuncunun kullandığı bir baston birkaç hareket sonucunda kolaylıkla bir kılıca, bir şemsiyeye ya da yılanı dönüşebilmektedir. Oyuncunun tiyatro göstergeleri arasından belirgin biçimde öne çıkmasının bir diğer nedeni ise sadece kendi varlığıyla diğer birçok göstergeye olan ihtiyacı ortadan kaldıracıdır. Bunu başarabilmesinin nedeni oyuncunun sahnedeysen dekor, kostüm ve aksesuar gibi gösterge araçlarını varmış gibi gösterebilme gücüdür. Türk Orta Oyunu geleneğinde sıkça rastladığımız bu yaratım yeteneğinde oyuncu kendi varlığıyla dekoru (bir masa, manzaralı bir pencere), aksesuarları (şapka, apoletler, yüzük), hatta bir başka oyuncuyu bile tek başına sahnede yaratabilmektedir. Bu durum oyuncu ve seyirci arasındaki sözsüz bir tür anlaşmaya dayanmaktadır. Bu anlaşmaya göre seyirci sahne üzerinde gördüklerini gerçek olarak kabul etmeye hazırdır. Çoğunlukla gerçek bir bastonun varlığıyla varmış gibi yapılan bir baston arasında yaratacakları etki açısından çok da fark bulunmamaktadır. Elbette ki bu tür

bir kullanım sahnelenecek oyunun türüne ve oyunda belirlenmiş olan aksesuar ve dekor kullanım anlayışının tutarlılığına bağlı olarak değişim gösterebilir.

Oyuncu sahnede aktif halde bulunmadığı hallerde bile seyirci açısından temel ilgi odağı dilsel göstergeler olacağı için yine oyuncu tarafından yaratılan sessel yönelim, vurgular, sözcükler ve bu sözcüklerin söylendiği sahneye ait öznel konum sahnelemenin ortaya çıkışı için yeterli olacaktır. Bu anlatım sistemlerini bir oyunun ortaya çıkışında aralarında hiyerarşik bir sıralama olmaksızın birlikte hareket eden: oyun bileşenleri yani: oyuncu, dekor, müzik ve metindir.

Bir gösterimi oluşturan en önemli öge şüphesiz (seyirciden sonra<sup>7</sup>) oyuncudur. Martin Esslin “dram sanatı yazarsız, tasarımcısız, yönetmensiz olabilir, olmuştur da ama hiçbir zaman oyuncusuz olamamıştır” diyerek oyuncunun taşıdığı önemi vurgulamıştır (Esslin *Dram*, 48). Oyuncu salt insan kimliğiyle iki ayrı anlam taşımaktadır. Bunlardan birincisi oyunu gerçekleştiren kişi, diğeri de oyunda gerçekleştirdiği karakter olarak taşıdığı anlamdır. Oyuncunun taşıdığı anlamın salt kendi oluşundan kaynaklanan önemi taşıdığı kişisel özellikler ve oyunculuk yeteneğiyle ilgilidir. Oyuncu tiyatro göstergebilimi için dilsel yetenekleri ve hareketleri kadar dış görünümüyle de anlam taşımaktadır.

Oyuncunun öncelikli olarak kullandığı en önemli araç *dilsel göstergelerdir*. *Dram Sanatının Alanı* isimli çalışmasında Martin Esslin tiyatrodaki dilsel göstergeleri “insanlar arasındaki iletişimi sağlayan dil kullanımı açısından bildiğimiz her şeye” uyan “konuşma eylemleri olduğu kadar olgusal ve duygusal bilginin aktarılmasını gerçekleştiren” araçlar olarak tanımlamaktadır (Esslin *Dram* 67). Dilin doğasıyla ilgili Esslin’in yapmış olduğu tespit onun taşıdığı ikili duruma işaret etmektedir. Bu tespite göre sözcükler metindeki varlıklarıyla, yani yalın halleriyle asıl sözlük anlamları içerisinde değerlendirilebilmektedir. Bu tespitin diğer ucunu ise sahne üzerinde bu metinlerin ortaya konuş biçimi oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, sözcüklerin sahne üzerinde anlam kazanması sözdizimsel yapılarından çok sahnesel

<sup>7</sup> Tiyatro izlenmek üzere gerçekleştirilir. Dolayısıyla varolabilmek için izleniyor olması gerekir. Bu nedenle seyirci hem tiyatronun gerçekleşme amacını yaratan hem de onu var eden en önemli öğedir. Başka bir deyişle, seyircisiz bir tiyatro olamaz.

bütünlüğün öngördüğü koşullarla belirlenmektedir. Bahsedilen bu koşullar ise çoğunlukla sahnedeki eylemin yönü ve içeriğiyle ortaya çıkmaktadır.

Tiyatro açısından ele aldığımızda dilsel göstergelerin yanında bu dilsel göstergelerin kullanılış biçimine destek veren bazı *dilötesi göstergelerin* de varlığından söz ediyor oluru. Bu dil ötesi göstergeler sözcüklerin ifade kapasitesine etki eden dilsel davranışlardan oluşmaktadır. Bu dilsel davranışlar insanların günlük konuşmalarda da kullandıkları birer belirteç niteliğindedir. Bu davranışlar konuşma sırasındaki duraklamalar, konuşma ritmi, tonlama ve bunun yanında kahkahalar, çığlıklar ve ağlamalar ve benzeri *dildışı* göstergeleri kapsamaktadır. Sözcüklerin ne söylediğinin ya da sahnedeki anlamlarının tespiti için dilsel göstergelerin bu dil ötesi göstergelerle birlikte kullanılması gerekmektedir.

Dilsel ve dilötesi göstergeler her ne kadar birlikte kullanıldıklarında anlamın oluşmasına etkide bulunsalar da, nihai anlamın oluşması için bir başka göstergeye yani *harekete dayalı göstergelere* ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışmanın başından bu yana belirtildiği üzere harekete dayalı göstergeler, sahneleme açısından taşıdıkları anlamlarla, anlatılmak istenen fikre ya da amaçlanan sahnelemeye ait doğrudan bilgi sunduğu için dilsel göstergelere oranla daha büyük önem taşımaktadır. Diğer bir deyişle, dilsel göstergeler ana metni oluştururken harekete dayalı göstergeler alt metni oluşturmaktadır. Alt metin her zaman için sahnelemenin asıl amacını taşımaktadır. Dilötesi göstergeler sözel olanla eylemsel olan arasında aracı konumundayken harekete dayalı göstergeler sadece eylemsel olana aittirler. Harekete dayalı göstergeler seyirci tarafından daha kolay okunabildikleri için yan metnin seyirciye ulaştırılması için daha doğrudan bir araç olması anlamına gelmektedir.

Harekete dayalı göstergeler sahne üzerinde mutlaka bir anlama gelmek üzere canlandırılırlar. Bu anlamlar kimi zaman dilötesi göstergelerin gördüğü işleve benzer biçimde dilsel olanı desteklemek için olabilir. Bunun yanında belirli bir duyguyu ya da düşüncüyü dilsel göstergeden bağımsız olarak hatta kimi zaman bu göstergelerin aksi yönünde iletmek işlevini yerine getirirler. Ancak harekete dayalı göstergeler hiçbir zaman tesadüfi gerçekleşmezler. Harekete dayalı göstergeler temel olarak

oyuncunun bedensel davranışlarını kapsamaktadır. Bu göstergeler *mimik*, *jest* ve *uzamsal hareketler* başlıkları altında değerlendirilebilir.

Mimik *Türkçe Sözlük*'te “1. yüz, el, kol hareketleriyle düşünceyi anlatma sanatı; 2. duyguları, düşünceleri belirtecek biçimde yüzde beliren kıvılcıklar, hareketler” olarak tanımlanmaktadır (1027). Tiyatro terminolojisinde ise mimik, yapılan ikinci tanıma denk düşmektedir. Mimikler belirli bir ifade taşıyan yüz hareketlerinden oluşurlar. Harekete dayalı göstergeler içinde mimik göstergeler okunabilirliği en yüksek gösterge grubunu oluşturmaktadır. Yüz ifadelerini oluşturmada iki önemli araç olan gözler ve ağız oyuncular için çeşitli anlamlar üretmeye olanak sağlamaktadır. Gözler genellikle konuşmaya ve de konuşmacıya yönelen ve ya dağılan dikkatin göstergesi olabilirler. Ağız ise çoğunlukla sözel iletişimle ilişkilidir. Konuşma eyleminin gerçekleşmesini sağlamak yanında dilsel göstergeden bağımsız kendi başına anlamlar da taşıyabilir. Örneğin gergin, kapalı, açık, gülümser ya da üzgün olabilir. Elbette bu işlevleri çeşitlendirmek olasıdır. Gözlerin ve ağızın sahnede taşıdığı göstergesel olanaklar günlük hayattakiler kadar çeşitlenebilmektedir.

Jest *Türkçe Sözlük*'te “Herhangi bir şeyi açıklamak için genellikle el, kol ve veya baş ile yapılan içgüdüsel veya iradeli hareketler” olarak tanımlanmaktadır (744). Tiyatro için de bu tanım geçerliliğini korumaktadır. Sadece tiyatro metinlerinde gerçekleştirilen jestler bilinçli olarak ortaya konmaktadır, yani bu jestler belirli bir anlam oluşturmak üzere belirlenmiş ve sahneye konmuşlardır. Özellikle de absürd tiyatrodaki sahne direktiflerinde yoğun biçimde jestlere yer verilmektedir.

Jestler çoğunlukla kültürel köklerden beslenmektedirler. El sıkışmak, selam vermek, onaylamak ya da karşı çıkmak gibi jestler kültürel olarak öğrenilmeyi gerektirmektedir. Ancak absürd tiyatronun sınırlandırıcı yaklaşımı günümüzün çok kültürlü yapısı içinde kolay okunabilir jestlerin kullanımına neden olmaktadır. Jestler çoğunlukla dilsel göstergelerle birlikte oluşmaktadır. Ancak mimiklerle birliktelikleri bu dilsel göstergelerden bağımsız olarak kullanılabilmelerine olanak



sağlamaktadır. Dolayısıyla dilsel gösterge ile yaratılan anlamı destekleyebilecekleri gibi kendi başlarına yarattıkları anlam ile ona karşı da gelebilirler.

Uzamsal hareketleri bir oyuncunun dekor ya da diğer oyuncuya karşı mekân içindeki konumlanmaları olarak değerlendirebiliriz. Sahnede bir oyuncunun bir yere ya da bir yerden hareket etmesi, diğer oyunculara yakınlığı ya da uzaklığı ya da hareket hızı gibi uzamsal göstergeler belirlenmiş göstergesel anlamlar doğrultusunda gerçekleşmektedir. Tiyatrodaki diğer göstergeler gibi uzamsal göstergeler de tesadüfî değildir. Çoğunlukla uzamsal hareketler jestler gibi kültürel olarak öğrenilmiş olmalıdır.

Bu noktaya kadar oyuncunu kendi becerileriyle ortaya koyduğu anlık, eylemsel niteliği olan göstergelerden bahsedilmiştir. Ancak tüm bunların yanında oyuncunun fiziksel görünümüyle yarattığı görsel öğelerden oluşan bir göstergeler sistemi bulunmaktadır. Bu göstergeler sistemi oyuncunun dış görünümü ile oluşmaktadır.

Oyuncunun görünümüne ait göstergeler iki grupta incelenebilir. Bunlar *kostüm* ve *makyaj*'dir. Kostüm ve makyaj sahneleme açısından temelde iki önemli işlevi yerine getirmektedirler. Bunlar öncelikle oyuncuyu belirli bir kimliğe sokmak, oynadığı karaktere ait belirli bir atmosfer yaratmaktır. Diğer temel işlevleri ise oyuncuların kafasında oynanan karaktere dair gerçek bir görünüm yaratmaktır. Yaratılan bu gerçeklik daha önce de bahsedildiği üzere bir edebiyat eserinde yaratılan görünümünden çok farklıdır. Edebiyatta bir okur sözcüklerde yaratılan kişilerle ilgili düşünsel bir imgelem yaratırken, sahnede gerçek bir oyuncu ve onun tarafından giyilen gerçek kostümler vardır. Buradaki gerçek kelimesi “gerçekçi” kelimesiyle karıştırılmamalıdır, çünkü bir şeyin örneğin kostümün gerçekçi olmasını beklemek onun akılsan yönden algılanmaya ve ya bilindik bir kostüm imgesine uygunluk göstermesi anlamındadır. Oysa sahnede bu yönde bir gerçeğe uygunluk görmemek olasıdır. Özellikle birçok avant-garde teatral akımda kostüm ve makyaj gerçek hayatta gördüğümüz kostümler ve makyajlardan farklılık gösterebilir. Bu farklılıklar, amaçlanmış belirli anlamsal hedefler doğrultusunda bazen çağrışımsal

olarak gerçekçi kostüm ve makyaj imgesini yaratabilecek kimi zamansa bu gerçekçilik imgesini kırabilecek şekilde kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

Kostüm ve makyaj sahnelemede oyuncunun kimliğine ait, hem kendisine hem de seyirciye bilgi verdiği daha önce belirtilmiştir. Bu bilgilendirme süreci gerçek hayatta giydiğimiz giysiler ve yaptığımız makyajlarla doğru orantılı olarak işlev gösterir, çünkü giysiler ve makyaj bulunduğumuz ortama dair önemli göstergelerdir. Örneğin birisi okul üniforması giyiyorsa onun öğrenci, doktor önlüğü giyiyorsa da doktor olduğunu biliriz. Sahne üzerinde de karakterin fakir, zengin, yaşlı, genç, üst tabaka ya da alt tabaka insanı olduğuna ve benzeri özelliklere dair bir dizi bilgi seyirciye bu göstergeler sayesinde ulaştırılmaktadır. Kullanım alanı oldukça geniş olan bu göstergeler bütün ve ayrıntılar sayesinde çeşitlemeler yapılmasına da olanak sağlar. Örneğin bir frak giymiş karakter öncelikle seyircide onun bir politikacı olduğu fikrini doğurur, gömleğinin üzerindeki tek bir yemek lekesi onun bir davette yer alan/almış, dikkatsiz bir politikacı, giydiği frak eski ve yırtık ise onun eski ve ya devrik bir politikacı olduğu yönünde bize bilgi verebilir. Dolayısıyla seyircinin kafasında doğrudan anlam oluşturabilme güçleri bu göstergeleri önemli kılmaktadır. Seyirci oyuncularla sahnede ilk karşılaştığı andan itibaren aksi amaçlanmadığı sürece oyuncunun görünümüne ait bu göstergelerle karşı karşıya kalır ve karakterin konuşmaları ve ses tonundan önce bu göstergeleri okur.

Kostüm sahnelemede oyuncunun dış görünümüne ait en önemli gösterge olarak kabul edilebilir. Diğer tüm göstergelerde olduğu gibi kostüm de bağlam içinde diğer göstergelerle birlikte değerlendirilmelidir. Örneğin bir baloda giyilmiş gecelik seyirciyi uykuya ilişki kurmaya zorlarken aynı zamanda kurulmuş bir balo dekoru içinde ya da diğer oyuncuların giydiği kostümler arasında oluşan zıtlık ve benzerlik üzerinden farklı anlamlar çıkarmaya zorlar.

Makyaj bir oyuncunun sahne üzerinde özellikle mimik göstergeleri daha belirgin hale çıkarmak için ihtiyaç duyduğu önemli bir teknik kullanımdır. Güçlü sahne ışıkları altında sislikleşen yüz hatları gerçekleştirilen herhangi bir mimiğin seyirciye ulaşmasına engel olmaktadır. Bu nedenle makyaj kullanımı yüz hatlarının belirginleştirilmesini sağlamaktadır. Ancak bundan daha da önemlisi makyaj kendi

başına amaçlanmış anlamları taşıyan bir sahne göstergesidir. Oyuncunun dilsel ve dilötesi göstergeler ve de giydiği kostümle ortaya koyduğu özellikler makyaj sayesinde desteklenmektedir. Makyajın öncelikli işlevi karakterin fiziksel özelliklerine dair bir ipucu vermesidir. Saç biçimlerini makyaj çatısı altında ele almak gerekir. Bunun nedeni saç biçimlerinin de belirli makyaj teknikleri ile yaratılmasından kaynaklanmaktadır.

Makyajın bir diğer önemli işlevi ise bir tür maske yaratmaktır. Bu maske karakterin yaşlı ya da genç oluşuna, sağlıklı ya da hasta oluşuna dair bir dizi göstergeyi taşımaktadır. Tiyatroda her zaman yaşlı olması öngörülen bir karakterin yaşlı bir oyuncu tarafından oynanması beklenmez. Makyajla yaratılan maske, sahnedeki yaşlı adamı canlandıracak genç bir oyuncunun gençliğini maskeleyecektir. Bu çalışma boyunca sıkça bahsedildiği üzere seyirciler kedilerine gösterilenin gerçek olduğunu kabul etmek üzere bir tür sahne sözleşmesi imzalamışlardır. Dolayısıyla maskenin arkasındakinin oyuncunun genç ya da yaşlı oluşu oynadığı karakterin genç ya da yaşlı olması açısından bir özdeşlik kurulmasına sebep olmaz. Burada bahsedilen maske Antik Yunan oyunlarında gördüğümüz şekli ile oyuncunun mimiklerini kapatan masif bir aksesuardan çok mimiklerin halen daha okunabildiği makyajla yaratılmış müdahalelerdir.

Buraya kadar sahne üzerinde hareket eden oyuncunun sahip olduğu dilsel, sessel ve fiziksel özellikleri kullanmasına bağlı olan göstergeler değerlendirmeye alınmıştır. Sahnelemede oyuncunun dışında kalan ve oyuncuya açtığı hareket alanı ile ondan bağımsız bir şekilde oyunun atmosferini belirleyen başka bir gösterge sistemi daha vardır. Mekân ve akustik göstergeler olarak adlandırılabilir bu gösterge sisteminde *dekor*, *müzik* ve *ışık* metinde verilmiş olan tasarı dünyanın seyirci gözünde gerçek hale gelmesini sağlamaktadır. Bu göstergeler aynı yönde işlev gören oyuncudan sonra oyun ile gerçeklik bağlantısını kurmaya yararlar. Örneğin dekor oyun alanını kurarken, ışık sahne plastiğini boyutlandırmak için kullanılır. Mekân ve akustik göstergeler birlikte atmosferi yaratmak üzere çalışabilirken her biri tek başına anlamlar üretebilmektedir.

Harekete dayalı göstergeler çatısında oyuncunun dekor içinde hareketinin önemi vurgulanmıştır. Burada dekora oyuncunun hareket alanını belirleyen mekân olarak yaklaşmıştır. Ancak sahneleme açısından dekor sadece oyuncunun verdiği işlevleri yerine getiren ve oyuncuyu sahnede konumlandıran bir araç olmaktan öte tek başına anlamlar üreten bir gösterge olarak da işlev gösterir.

Dekor sahnelemede iki biçimde kullanılabilir. Dekor ya gerçekçi olmalı ya da gerçeği çağrıştıracak biçimde simgesel olmalıdır. Burada önemli olan dekorun yaratılmasında kullanılan malzemenin niteliği ve de kullanılma şeklidir. Kullanım şekli açısından tiyatro uygulamacılarına en esnek alanı açan dekor belirlenen anlayış doğrultusunda temsili ya da gerçeğin birebir benzeri şeklinde kullanılabilir. Örneğin sahnelemede bir ağaç bulunması öngörüldüğünü varsayalım. Bu ağaç istenirse gerçeğe uygun tüm gövdesi ve dallarıyla uzanan bir ağaç, istenirse bir metal çubuğun ucuna tutturulmuş birkaç metal yapraktan, istenirse bir tahta parçasının ucundaki tek bir yapraktan, istenirse gerçek görünümlü ama plastikten doğal olmayan renklerle yapılmış bir ağaç olabilir. Öncelikli imge olan ağaç gerçekliği sunulduğu şekliyle kabul etmeye hazır olan seyirci açısından farklı olmayacaktır. Seyirci algısı onu bir ağaç olarak tamamlayacaktır. Her ne kadar algısal olarak tam bir ağacın değiştirilemez varlığından bahsediyor olsak da birçok tiyatro türü açısından önemli olan kullanılan malzeme ve biçimsel niteliği olacaktır. Gerçekçilik ilkelerine sıkı sıkıya bağlanmış bir Stanislavski oyununda gerçekçi bir bahçenin içinde metal bir ağacın bulunmasını beklemek sahnede görülmesi beklenen uyumu kırıcı ve aksi amaçlanmadıkça yanlış bir beklentidir. Dekordaki varyasyonlar durmaksızın çeşitlenebilir ancak önemli olan hangi dekor parçasının niye ve ne şekilde kullanılacağıdır.

Işık tiyatrodaki oyuncuyu ya da dekoru sahne üstünde görünür ya da görünmez kılması ile önemli göstergelerden birisi olarak kabul edilebilir. Dekorda olduğu gibi ışık da iki açıdan önem taşımaktadır. Birincisi karanlıkta duran seyirci için bir aydınlatma işlevi taşımasıdır. Modern sahneler seyirciyi karanlıkta bırakılmakta böylece oyun üzerindeki doğrudan etkileri ortadan kaldırılmaktadır. Karanlıktaki seyirci aydınlatılmış alanda kendisine sunulanı izlemek zorundadır. Bu teknik kullanımın yanında ışık aynı zamanda bir anlam üretme aracı olarak da işlev görür.

Vurgulanacak dekor, oyuncu ya da alana işaret eden ışık oradaki anlamın ortaya çıkmasını sağlayabileceği gibi aynı zamanda bu anlamın ortadan kaybolmasına da neden olabilir.

Bir gösterge olarak tiyatrodaki müzik önemli bir yer tutmaktadır. Oyuncu, dekor ve müzik tarafından yaratılan atmosfer içinde yaratılan bu atmosferi destekler nitelikte olan müzik kimi zaman absürd karakterler gibi kendin dilsel olarak ifade edemeyen oyun kişileri için bir ifade aracı olmaktadır. Ancak bütün oyunlarda mutlaka bulunması gereken bir öğe değildir. Diğer bir önemli akustik kullanım ise seslerdir. Zil sesi, açılan ve ya kapanan kapı sesi gibi doğal olmayan sesler absürd tiyatrodaki önemli yer tutarlar.

Tiyatro ve göstergebilim açısından anlam üzerinden kurulan ilişkinin köprüsünü oluşturan bu gösterge dizgeleri sürekli değişerek sahneleme anında seyirciye ulaşmaktadır. Her biri kendi anlatım olanakları çerçevesinde amaçlanan hedefe ulaşmaktadır. Dolayısıyla gösterimlerin incelenmesinde her biri ayrı birer inceleme konusunu oluşturacaklardır. Ancak oyun süresince sergiledikleri değişken yapı ayrı ayrı incelenmelerine olanak vermediğinden sahnesel kesitler içinde hizmet ettikleri büyük anlamsal bütün birbirleriyle ilişkisel olarak değerlendirilmelilerdir. Burada belirtilmesi gereken şey, belirlenmiş anlatımsal öncelikler haricinde bu gösterge dizgelerinin arasında hiyerarşik bir yapı bulunmadığıdır; çünkü seyirci beklentisi tüm bunların en azından bir kaçının birlikteliğini gerektirmektedir. Aksi halde, oyun eğer başka bir amaca hizmet etmiyorsa kendi amacını gerçekleştirilmeden “sıkıcı, boş ve kötü” gibi değerlendirmelere maruz kalacaktır. Dolayısıyla zaten bu gösterge dizgelerini bir arada kullanan oyunu anlamak için bunları ve aralarındaki ilişkiyi tanımlamak önem kazanmaktadır.

Sonuç olarak göstergebilim ve tiyatro arasındaki ilişkiye baktığımızda göstergebilimin, hem bir “inceleme” hem de bir “oluşturma” yöntemi olarak kullanılabilir. Çünkü tiyatrocular gördüğümüz üzere söylemek istedikleri cümleleri sahnelemede hep bir anlam bütünü oluşturarak, göstergelerden oluşan ilişkiler ağı kurarak ortaya koyarlar. Tiyatro metinleri ve sahnelemeler de birer göstergeler topluluğudur ve taşıdıkları anlam, bünyelerindeki unsurlar

arasındaki ilişkide saklıdır. Gerek metin öncelikli olarak metin çözümlemesine tâbi tutulması sayesinde temsil metinlerinin oluşturulmasında, gerekse bu temsillerin çözümlenmesinde izlenecek yöntem göstergebilimle çok yakından ilişkilidir. Çünkü göstergebilimde parçalara ayırmak, sınıflandırmak ve anlamı kavramak adına parçaların kendi aralarındaki ve bütünle olan ilişkilerini tespit etmek söz konusudur.

### 3. ABSÜRD TİYATRODA ANLAM OLUŞTURMA SÜREÇLERİ VE ÇEVİRİYE YANSIMALARI

Absürd kelime anlamı olarak müzikal bağlamda uyumdan yoksun anlamına gelmektedir. Bu nedenle sözlükte “bir kural ya da nedene bağlı olarak uyumdan yoksun, uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız” olarak tanımlanmaktadır. Yaygın kullanımında “absürd” kısaca “saçma” demektir. Eugene Ionesco ise absürdü şöyle tanımlamaktadır: “Absürd amacı olmayandır (...) dinsel, metafizik ve deneyötesi köklerinden kopmuş kayıptır, onun bütün eylemleri anlamsız, absürd ve yararsızdır” (Esslin *Absürd* 25).

Tiyatroda absürd ise köklerinden kopmuş olan öncü (avant-garde) bir akımı temsil etmektedir. Absürdün 20. yüzyıla damgasını vuran bir tiyatro akımına adını vermesinin en temel nedeni insanlığın karşı karşıya olduğu toplumsal gelişmelerin düşünsel yaşantıya getirdiği yeni, beklenmedik ve yıkıcı sonuçlarının uzantısının başka hiçbir kelimeyle tanımlanamamasından kaynaklanmaktadır. 20. yüzyıl insanlık için daha sonraki nesilleri de içine alıp sürükleyecek büyük acıları da beraberinde getirmiştir. Yüzyıla damgasını vuran ekonomik ve politik krizler, kültürel ve ekonomik yapısını çok sağlam temeller üzerine kurmuş gibi görünen burjuva yaşantısının dayandığı yüksek standartlara darbe vurmuştur. Yaşam standartlarındaki bu değişimle beraber geçmişte güvenle bakılan kalıp değerler savaşların şiddetli baskısı altında yavaşça kaybolmuş ve yerini güvensizlik, korku ve umutsuzluğun aldığı karanlık bir yaşantıya bırakmıştır. Yaşantının temeline yayılan bu karanlık toplumsal değerlerin çöküşünü hazırlamış ve mutlak doğruların varlığına olan inanışların yok oluşuna neden olmuştur. Hayat artık anlamlı değildir, insanlık için taşıyabileceği tek anlam büyük bir boşluk ve de saçmalaktır.

Bütün sanat türleri içinde doğdukları toplumsal yaşantıyla ilintilidirler. Ortaya çıkan sanatsal üretimler toplumsal yaşantıya tepki duyar, yanında durur ya da karşı koyar. Dolayısıyla toplumsal yaşantının geçirdiği evreler o sanat dalının kullandığı dile, biçimine ve içeriğine açık biçimde yansır. İkinci Dünya Savaşı'nın gerek

toplumsal değerlere, gerekse bu değerlerle şekillenen toplumsal yaşantıya indirdiği ağır darbe kaçınılmaz biçimde sanatsal üretimde de kendine yer bulmuştur. Bu karanlık yaşantının izleri sosyal sistemin her evresinde kendini hissettirmiş, yeni arayışlar, yeni sorgulamalar ve dolayısıyla bunlar sonucunda sanatın her dalında yeni akımlar yaratmıştır. Dadaizm, fütürizm, kübizm, gerçek üstücülük, soyut resim gibi birçok yeni akım bu yıkılışın küllerinde filizlenip büyümüştür. Bu akımlar geçmişin geleneksel anlatım araçlarının yetersizliğine bir karşı duruş sergilemektedirler, çünkü bugünün karanlığından kurtulma ve yenilenme isteği kaçınılmaz biçimde geçmişin geleneksel biçimlerini terk etmeyi gerektirmektedir.

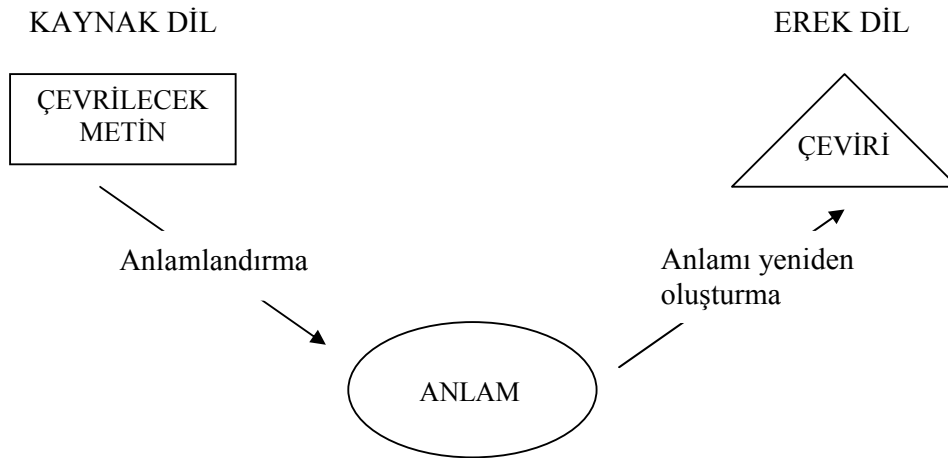
Dönem tiyatrosu da bu toplumsal çöküşün üzerine kurulmuş, bu çöküşü kendi diliyle ve biçimiyle ele almıştır. Yaşantının anlamsızlığı, sahnedeki yaşantının anlamsızlığıyla kendini ifade edebileceği bir yer bulmuştur. Bu karanlık dönemin sahnesi absürd tiyatro çatısı altında gelişmiştir. Bu dönemde en bilindik temel eserlerini veren akım, yüzyılı aşkın geçmişiyle günümüze kadar gelerek kendine has bir gelenek yaratmıştır. Bu geleneğin sınırları kesin çizgilerle çizilememektedir. Bunun nedeni bu akım çerçevesinde kabul edilebilecek yazar ve uygulamacıların kendine özgü bir üsluba sahip olmalarıdır. Her ne kadar absürd yazarlar farklı üslup özellikleriyle hareket etseler de benzer biçimsel özellikleri, bazı belirgin hatlarla çizilebilen bir absürd kimliğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüm absürd yazarları birleştiren ortak paylaşım bu yazarların benzer düşünsel birikim temellerinden gelmeleri ve dünya düzeninin aynı sıkıntılı noktalarıyla boğuşmalarından kaynaklanmaktadır.

Absürd tiyatro ilk ortaya çıkışında sınırlı bir yazar grubu tarafından yazılmış ve sınırlı bir izleyici kitlesi tarafından izlenmiş olsa da farklı dillerde ve zamanlarda süregelen sahnelenmesi nedeniyle etkisini günümüze kadar sürdürmüştür. Elbette edebi türlerde olduğu gibi tiyatronun da bir başka dil, kültür ve zamanda varolabilmesinin tek koşulu çeviridir. İlk ortaya çıkışından bu yana seyircisine ulaştırmak istediği iletisini çeviri aracılığıyla onlarca yıl sonrasına taşıyabilmiş, yazıldığından çok sonra bile seyircisiyle arasında kurmayı beklediği etkileşimi ve iletişimi sağlayabilmiştir.



Absürd tiyatro çevirisi konusunda bu çalışmada ele alınan yöntem daha iletişimsel bir model üzerine dayanmaktadır. Diğer tüm tiyatro türlerinde olduğu gibi absürd tiyatrodada da önemli olan seyirci ile arasında kurmaya çalıştığı iletişimdir. Bu iletişimin yolu şüphesiz sahnelemeden geçmektedir. Ancak bir dilde yaratılmış bir oyunun bir başka dilde yaşayor olması, başka bir deyişle, o dilde iletişimini gerçekleştirebilmesi ise çeviriye bağlıdır.

Çeviri iletişimsel sürecin bir uzantısıdır. İletişimde bir vericiden çıkan ve belirli bir mesaj (anlam) taşıyan kodlanmış ileti, bir alıcı tarafından alınır ve kodları çözülerek taşıdığı anlam tekrar oluşturulur. Alıcı ve verici arasındaki bu süreçte kodlama ve kodların tekrar çözülmesi süreci belirli bir çeviri sürecini gerektirmektedir. Çeviride iletiyi gönderen kaynak dile, iletiyi alan ise erek dile denk düşmektedir. Buradaki iletişim sürecinin başarıyla gerçekleşebilmesinin en önemli nedeni içeriksel olarak iletide yer alan mesajın (anlamın) kaynak dildeki hali ile erek dildeki çeviri hali arasındaki tutarlılıktır. Eğer iletinin gönderilme amacı olan bu içeriğe ait kodların çözülmesi sürecinde yanlışlıklar yapılırsa iletişim gerçekleşmez. Bunu bir şemayla gösterecek olursak:



Yukarıdaki şemada da görüldüğü gibi çevirmen bir dilden aldığı mesajı diğer dile olduğu gibi taşımak yerine, çözdüğü kodları bir başka dilde belirli bir yorumlama sürecinden geçirerek yeniden şekillendirmektedir. Bu yeniden şekillendirme süreci belirli çeviri stratejileri doğrultusunda erek dile ve dolayısıyla erek dile yönelen bir uygunlaştırma eylemini barındırmaktadır.

Çeviri sürecini edebiyat açısından ele aldığımızda dildeki dilbilimsel öğelerden çok bu dilbilimsel öğeler aracılığıyla bize ulaştırılan iletilerin çevrilmesi sürecini temsil ettiği görülmektedir. Bu dilbilimsel yapılar edebiyatta sadece sözcüklerden oluşurken, tiyatrodan anlamlı bir bütün oluşturmaya yarayan bütün göstergeleri kapsamaktadır. Anlam yaratan göstergesel birimler özellikle tiyatrodan olduğu gibi dilbilimsel olmak zorunda değildir. Örneğin Jarrold Kartz bu konuda “duman” örneğini vermektedir. Duman gördüğümüz zaman bir ateşin varlığını düşünürüz (2). Buradaki ilişkilene dilin dilbilimsel köklerinden bağımsız ve tamamen çağrışımsal özelliğine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada sözcüklerin (tiyatrodan göstergelerin) taşıdıkları anlamların ortaya çıkabilmesi için başvuru olan iki anlam türünden bahsediyor oluruz. Bunlardan birincisi sözcüksel anlamdır. Sözcüksel anlam bir sözcüğün tek başına taşıdığı ve göstermesi beklenen kavramı nitelendirir. Bir diğer anlam türü ise bağlamsal anlamdır. Bu anlam türü sözcüklerin birbirleriyle etkileşimleri sonucunda, metnin bir cümlesi ve bütünde metnin tamamı açısından taşıdıkları anlamdır. Bağlamsal anlam sözdizimsel ilişkiler doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Sözcüksel anlamın tespit edilmesi bağlamsal anlama göre daha kolay bir süreci gerektirmektedir. Ancak sadece sözcüksel anlamların keşfi çeviri süreci için yeterli değildir. Ancak sözcüksel anlamın tamamen önemsiz olduğunu söylemek de doğru değildir. Özellikle tiyatrodan edebiyatta dilsel bildirişim görevini üstlenen sahne göstergelerini düşündüğümüz zaman göstergelerin duman örneğinde olduğu gibi taşınması beklenen anlamlar sahnelemenin yaratılması için belirli işlevler üstlenmektedirler. Örneğin Samuel Beckett bilinçli olarak oyunlarında bu tür anlamların seyirci tarafından okunmasını amaçlamıştır. Buradaki amaç seyircinin bilinç düzeyinde belirli bir kırılma yaratmaktır.

Eugene A. Nida “Çeviri Süreçleri” başlıklı makalesinde çevirilerin yapılabilmesinde öncelikli koşulun biçimin belirlenmesi olduğunu söylemektedir (Nida 103). Bundan sonraki süreç ise metnin “doğru biçimi” saptandıktan sonra anlamsal olarak incelenmesidir. Nida söz konusu anlamsal süreci beş ayrı başlık altında ele almaktadır. Bu başlıklar sırasıyla: 1. Tek tek ele alınan birimlerin sözlüksel- dilbilgisel özellikleri; 2. Söylem bağlamı; 3. Bildirişim Bağlamı; 4. Kaynak dilin ekinsel bağlamı; 5. Amaç dilin ekinsel bağlamı (Nida 103). İlk madde için Nida’nın önerdiği yönteme göre bir cümlenin ya da kısa paragrafın anlamı çözümlenirken tüm anlamsal öğelerin tespit edilmesidir. Ancak Nida bu sürecin bağlamsal olarak anlamın tespit edilmesi süreci kadar önemli olmadığını söylemektedir (104). Bu nedenle Nida, anlama ulaşmak üzere ikinci maddede değindiği “söylem bağlamına” bakmak gerektiğini belirtmektedir. Buna göre bir metin kısalık ve ya uzunluğuna bakılmaksızın bütün olarak kendisiyle ilgili taşıdığı “daha geniş toplam bağlam” açısından ele alınmalıdır (Nida 104). Söylem bağlamı anlam yaratan birimlerin tek başlarına temsil ettikleri anlamın ikinci planda bırakılmasına neden olmaktadır. Bu yaklaşım daha çok iletişimsel model çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Çeviriyi daha önce de değindiğimiz gibi bir iletişim süreci olarak ele alırsak, bir metnin tamamı bu iletiyi oluşturmaktadır. Söz konusu iletiyi tam anlamıyla ulaştırabilmek için bütün olarak taşıdığı anlama, bir başka deyişle, söyleme ulaşmak gerekmektedir. Nidanın üçüncü olarak bahsettiği anlamsal süreç ise “bildirişim bağlamı”dır (Nida 104). Bildirişim bağlamı bildirinin anlamına ulaşmada o bildirinin ilk ortaya çıktığı zaman, yer ve bildiri sahibine ait verilerin toplanmasına dayanmaktadır. Bundan sonraki süreç ise bildirişim bağlamıyla ilintili olarak “kaynak dilin ekinsel bağlamı”nın göz önüne alınmasıdır (Nida 105). Bu süreç metnin ortaya çıktığı kaynak dilin özelliklerine bağlı olarak kazandığı anlamın keşfedilmesine dayanmaktadır. Ekinsel bütün içinde bir kez anlamsal olarak konumlanmış olan metin son aşamaya ulaşmak üzere işlenebilir hale gelmektedir. Nida’nın bahsettiği bu son aşama ise çevirinin yapılacağı “amaç dilin ekinsel bağlamı” çerçevesinde değerlendirme yapmaktır (Nida 105). Bu aşamada metin okuyucu/izleyici/dinleyici açısından taşıyabileceği anlam doğrultusunda yeniden anlamlandırılmaktadır. Yukarıda gösterilen şema üzerinde uygulanabilecek bu anlamlandırma süreçleri tüm çeviriler için kullanılmaktadır. Bu döngü içinde

çevirmen anlam yaratan birimlerin tek başına ve bütün halinde neye karşılık geldiklerini tespit etmek zorundadır. Nida'nın bahsettiği anlamlandırma süreçlerinde sadece ilk madde göstergelerin öncelikle tek başlarına değerlendirilmeleri gerektiğine vurgu yapmaktadır. Diğer dört maddede ise temel vurgu bağlamın ele alınması gerekliliği üzerindedir. Özellikle tiyatro çevirisi konusunda bütünsel anlamın keşfedilmesi büyük önem taşımaktadır. Tiyatro bir göstergeler sistemi bütünüdür. Bu bütün içinde tüm birimlerin tek tek keşfedilmesi ve bütünsel bir anlam yaratacak şekilde yansıtılmaları gerekmektedir. Bu çalışmada sık sık vurgulandığı üzere tiyatro anlaktır. Bu nedenle kısa bir süre içinde tüm göstergelerin doğrudan seyirciye ulaşması gerekmektedir. Bu doğrusal iletişim sürecinde göstergelerin taşıdıkları anlamlar arasındaki bir uyumsuzluk iletinin ulaştırılmasına engel olabilir.

Yukarıda söz edilen uyumsuzluk absürd tiyatro için farklı bir önem taşımaktadır. Bu bölümünde absürd tiyatrodaki biçim ve içerik konu başlıkları altında ele alınacak olan özellikler bu konuya ışık tutmaya çalışmaktadır. Absürd tiyatronun temel vurgusu saçmalaktır. Bu saçmalığı temin eden en önemli konu ise uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluk hem içerikte hem de biçimde belirgin olarak kendini göstermektedir. Bu durum her ne kadar yukarıda değinilen hususlar ışığında tutarsız gibi görünse de, absürd tiyatronun iletisinin “saçma” olduğunu düşünürsek iletişimi gerçekleştirme noktasında bu tür uyumsuzluklara başvurmasının doğru ve gerekli bir kullanım olduğunu söyleyebiliriz. Absürd tiyatro uyumsuzlukları ortaya koyarken sahnelemenin gereklerini göz ardı etmemektedir; çünkü sahnelenebilirlik daha çok göstergeler arasındaki uyumun bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda absürd tiyatrodaki uyumsuzluklarla yaratılmış bir uyumdan söz ediyor oluruz. Özellikle biçimsel kullanımlarla sağlanan bu uyum dilsel olanla çelişme içinde olsa da, sahneleme noktasında bütünlük arz etmektedir.

Absürd tiyatrodaki çeviri açısından karşılaşılabilecek en büyük zorluk yukarıda değinilen uyumsuzlukların kullanım biçimiyle ortaya çıkan bir tür “anlamsızlık” durumundan kaynaklanmaktadır. Geleneksel tiyatro anlayışında tüm göstergeler anlamlı ve akla uygun olanı ortaya çıkartabilmek için birlikte çalışmaktadırlar. Oysa absürd tiyatrodaki önemli olan anlamsızlığı ortaya koymak olduğu için bu gösterge kullanımları farklı işlevler üstlenmektedir. Marlene Doltisky “Anlamsızın Çevirisi”

başlıklı makalesinde okurların anlamsız metinleri ilk ele aldıklarında, ellerindeki yazının hiçbir anlam taşımadığını düşündüklerini söylemektedir (Dolitsky 43). Ancak onun da belirttiği gibi belirli bir anlam taşıyan bir mesaj mutlaka okuyucuya ulaştırılmak üzere metne yerleştirilmiştir. Dolitsky'nin daha çok şiir çevirisi için ortaya koyduğu yaklaşımlar gerçekte anlamsızlık (ya da saçmalık) barındıran absürd tiyatro için de geçerli uygulamalar ortaya koymaktadır. Dolitsky'e göre "anlamsız olarak adlandırılan yapıtlar, anlambilim kurallarını göz ardı ettikleri" ve bizleri, dünyaya dair sahip olduğumuz bilgileri "bir yana bırakmaya" zorladıkları için anlamsız olarak değerlendirilmektedir (43). Oysa ona göre anlamsızlığın taşıdığı anlama, bu çalışmada da ortaya konmaya çalışıldığı gibi, biçimsel tercihlerin deşifre edilmesi ile ulaşılabilir. Dolitsky şiir çevirisinde kullanılan *anlamsızlaştırma* yöntemlerini 1. sözcüksel sapma, 2. sessel anlamsızlık, 3. anlamsal çelişki, 4. kullanımsal anlamsızlık üzere dört ayrı grupta incelemektedir (Dolitsky 43–44). Bunlardan ilki olan "sözcüksel sapma"da sözcüklere henüz ortak olarak kabul edilmiş ya da şifrelenmiş bir anlam atfedilmemiştir. İkinci olarak "sessel anlamsızlık"ta sesler belirli bir anlam yaratmaktan çok işitsel bir armoni yaratmak üzere kullanılırlar. "Anlamsal çelişki"de ise şifrelenmiş göstergeler öyle bir şekilde birleşmektedirler ki bu birleşim dünya–algı evreniyle ilişkisiz ya da ona zıt bir anlam ortaya koyarlar. Son olarak Dolitsky "kullanımsal anlamsız"tan bahsetmektedir. Kullanımsal anlamsızlıkta "söz edimlerinin temel varsayımları geçerliliğini yitirmiştir" (Dolitsky 43–44).

Yukarıda sunulan anlamsızlaştırma yöntemlerini "Gürleyen gökyüzünden düşen yağmur patlayan bombalar gibi arabalara çarpıyordu" cümlesini ve onu oluşturan kelimelerine uyguladığımızda:

1. Sözcüksel sapmaya örnek olarak, yazar tarafından şöyle bir kelime grubunun türetildiğini varsayalım: "Kürleyen Köktezinden djen ağmur tatlayın pombalar gibi arbalora çerpiyurda". Buradaki kelimeler, kabul edilmiş, okuyucu ya da dinleyicinin göstergesel kodlamalarında herhangi bir denklik kurabilmesine olanak sağlayacak anlamlar üretmemektedirler. Burada sadece sessel olarak bir çağrışımsallık söz konusudur.

2. Sessel anlamsızlık için yazarın şöyle bir sözcük yarattığını farzedelim: “Gümbegümbe şıppıppattapatpat rırırnbom.” Burada bir tekerlemeyi çağrıştıran sözcükler sessel olarak anlam tek başlarına anlam üretmekten yoksundurlar. Ancak bir araya gelişleri bir ritim yaratmaktadır. Bağlam içinde bütün olarak bunların birer yansımali ses olduğu düşünülürse ilk baştaki cümleye dair ipuçları bulunacaktır. Dolayısıyla bağlamı bilen bir çevirmen bu cümleyle karşılaştığında anlamı ortaya çıkartmak için ne yapması gerektiğini bilecektir.
3. Anlamsal çelişkiye örnek oluşturacak şekilde yazarın “gürleyen bombalardan düşen arabalar gökyüzü gibi yağmura çarpıyordu” cümlesini kullandığını varsayalım. Buradaki anlam görüldüğü üzere belirgin değildir. Şifrelenmiş göstergelerin birlikteliği birbirileriyle uyumsuzluk göstermektedir. Ancak bütün içinde bu şifrelenmiş göstergeleri ele almak ilk cümlemize dönmemizi sağlayacak verileri hem çevirmene hem de okuyucu/dinleyiciye sunacaktır.
4. Kullanımsal anlamsızlık açısından yazarın bu cümleyi kullanarak bir diyalog yarattığını varsayalım:

A: Yağmur nereden düşüyordu?

B. Gökyüzünden.

A. Gürleyen neydi? Düşen yağmur mu? Gökyüzü mü?

B. Gökyüzü...

Görüldüğü üzere A kişinin sorduğu bütün sorular açık ve net karşılığı olan; sorulması, sorulsa da cevaplanması gereksiz sorulardır. Buradaki konuşma bir iletişim kurma sürecinden çok tam anlamıyla iletişimsizliği göstermektedir.

Yukarıdaki uygulamadan da görüleceği üzere anlam: “Gürleyen gökyüzünden düşen yağmur patlayan bombalar gibi arabalara çarpıyordu” cümlesinde açık biçimde verilmişken, anlamsızlaştırma yöntemleri ile bu anlam korunarak ya da çok az değişikliğe uğratarak aktarılmaktadır. Bundan hareketle ilk cümlemiz içeriği oluştururken, bu içeriğe uygulanan anlamsızlaştırmaların tamamı biçimi oluşturmaktadır.

Yukarıda bahsedilen tekniklerin tümü absürd tiyatrodaki da kullanılmış anlamsızlaştırma yöntemleridir. Özellikle anlamsal çelişki ve kullanımsal anlamsızlık absürd tiyatronun başvurduğu biçimsel yöntemlerdir. Dolitsky'nin sadece şiir yazını için öngördüğü bu tanımlamaları absürd tiyatroya uyguladığımızda, uygulanan anlamsızlaştırmanın sözcüklerin yanında göstergelerin kullanımına da bağlı olarak oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin şiirdeki anlamsal çelişki sözdiziminde sözcük sıralarını bozarak yaratılırken, absürd tiyatrodaki anlamsal çelişki göstergelerin sıralarının bozulması yoluyla yaratılan uyumsuzluklarla ortaya konmaktadır. Örneğin Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununda "Gidelim" sözcüğü sürekli "kımıldamazlar" eylemi (ya da eylemsizliği) ile çelişmektedir. Bir başka deyişle, dilsel bir gösterge dilsel olmayan (dildişi) bir gösterge ile uyumsuzluk içinde verilmiştir. Geleneksel tiyatro türlerinde beklenen eylem ise "Gidelim" komutu ile birlikte gitme eylemi içinde bulunmaktır. Geleneksel açıdan beklenti dilsel göstergeler ile dilötesi göstergeler arasında sağlanacak bir tür uyum sayesinde anlamın oluşturulmasıdır. Ancak absürd tiyatro, tam ters yönde bir yaklaşımla izleyicisini söz konusu çelişme ve uyumsuzluktan anlam üretmeye zorlamaktadır. Aynı şekilde kullanımsal anlamsızlık absürd tiyatroya uygulandığında birbiri ardına gelen repliklerin bir öncekinde sunulan ve bir sonrakinde sunulacak olan anlamı desteklemek gibi bir kaygı gütmedikleri görülmektedir. Bu durum birbirinden bağımsız, kendi içerinde bile anlam üretmeyen cümlelerin uyumsuz biçimde sunulmaları demektir. Toplamda geleneksel açıdan anlam üretmeyen bu cümle sıralamalarının taşıdıkları daha büyük anlamı ortaya koymak için birlikte çalışmaktadırlar. Peter Newmark'a göre "bütünsel anlam zengin, çeşitli ve çok katlıdır", tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi (Newmark 165). Absürd tiyatrodaki ise anlamsızlaştırmalar belirli bir anlama ulaşmak için birlikte kullanılmaktadırlar. Bu nedenle çevirinin öncül aşaması olan anlamlandırma sürecinde anlamsızlığı ortaya koyan tüm hususların ve kullanım biçimlerinin ortaya çıkartılması gerekmektedir.

Absürd tiyatro eserlerinde yaratılan anlam çoğunlukla biçim ve içerik arasındaki bir örtüşmeyle ortaya çıkmaktadır. Hatta çoğunlukla biçim olarak ortaya konan kullanımlar içeriği belirlemektedir. Burada kullanılan içerik sözcüğü çeviri sürecinin işletebilmesi için önemli bir aşamaya yani metnin anlamına ve işaret etmektedir. Absürd tiyatrodaki metnin ne anlama geldiğinin ortaya konması için

biçime bakmak gerekmektedir. Buna dayanarak absürd tiyatro çevirisinde izlenecek yöntem anlamları içeriksel olarak ortaya koyma çabasından çok biçimsel özelliklerin tespit edilip çeviride yansıtılmasını sağlamaktır. Bu nedenle çalışmanın “Absürd Tiyatroda Biçim” başlıklı bölümünde Nida’nın da önerdiği gibi öncelikle biçimsel olanın tespit edilmesine çalışılacaktır. Daha sonraki bölümde ise absürd tiyatronun içerik özelliklerine değinilecektir.

### 3. 1. Absürd Tiyatroda Biçim

*Eğer bir ifadenin ima ettiği şeye daha yakından bakarsak onda iki şey buluruz: içerik, şey ve sunum biçimi ve tarzı. Bir sanat eserinde dolayimsız olarak bize sunulan şey ile başlar ve ondan sonra onun anlamının veya içeriğinin ne olduğunu sorarız (Hegel 20).*

Absürd tiyatro yaşama dair gördüklerinin, geleneksel sahneleme teknikleriyle sahneye konamayacağına inanmaktadır. Dolayısıyla akım, biçimsel arayışlara girmiş ve üslubunun temel niteliğini yaratan özgün bir biçim oluşturmuştur. Fakat bu biçimsel yapı derinlemesine incelendiğinde, tamamen yeni bir uygulamadan çok tiyatro tarihinde yer bulmuş başka tekniklerin bir tür bileşkesi niteliğinde olduğu görülmektedir. Gerçekte bütün tiyatro akımları tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi oluşturulmuş bir sanatsal belleğin birikimlerinden faydalanmaktadır.

Absürd tiyatro eski tiyatro gelenekleri karmaşık bir yapı içinde birleştirerek kendi üslubunda evriltmiş, genişletmiş ve geliştirmiştir. Bahsedilen gelenekleri Martin Esslin şu şekilde gruplamaktadır:

Yalın tiyatro: yani sirk ya da revülerde, akrobat, boğa güreşçisi ya da mim sanatçıların çalışmalarında görülen biçimiyle soyut göze yönelik görüntüler. Soytarılık, maskaralık ve çılgın sahneler.

Sözel saçmalık.



Çoğu kez güçlü bir alegorik parça taşıyan düş ve düşlem yazını.  
(Esslin *Absürd* 254)

Esslin'in bahsettiği yalın tiyatro anlatım aracını sözel öğelerden çok görsel öğelere yönlendirmesi anlamındadır. Bu yaklaşım çalışmanın başından bu yana vurgulanan tiyatro anlayışıyla örtüşmektedir. Dil kendi başına okunabilirken tiyatro dili dediğimiz şey kendini sadece sahnede ifade edebilmekte ve orada gerçek bir anlam bulabilmektedir. Verilmek istenen mesaj sözcüklerle kendini yeterince ifade edemediği için dil dışı araçlara ihtiyaç duymaktadır. *Mimus* ya da *mim* geleneği işte bu konuda absürd tiyatronun başvurduğu birincil kaynaktır. *Mimus* ya da *mim* sanatı Antik çağda tragedya ve komedy gibi türlerinin yanında “dans etme, şarkı söyleme ve hokkabazlık içeren ama büyük ölçüde yarı doğaçlama soytarılıktaki kişilik tiplerinin oldukça gerçekçi sunuluşuna dayanan” bir gösteri geleneğini tanımlamaktadır (*Absürd* 256). Mimuslardaki sözler tekrarlardan, saçma sözlerden ve kaba güldürülerden oluşmaktadır.

Esslin tarafından tanımlanan yalın tiyatro anlayışı absürd tiyatro çevirisi açısından önemlidir, çünkü absürd tiyatro *mimus* temeline oturttuğu sahneleme anlayışı ile dilsel göstergelerin işlevlerini değiştirmektedir. Verilmek istenen mesaj dilsel göstergelerden çok dildışı göstergelerle verilmek durumundadır. Absürd tiyatronun en önemli temsilcilerinden birisi olan Eugene Ionesco yenilikçi yazar için şu tanımları kullanmaktadır:

...yenilikçi yazar... en eski olanla bugünü birleştiren, daha açık, gereksiz ayrıntılardan sıyrılmış ve daha *yalın* bir teatral biçimde yeni bir dili ve yeni konuları ele alan; geleneksel olanı yeniden keşfetmek için gelenekselliği reddeden; bilgi ve keşfi birleştiren; gerçekle düşsel olanı sentezleyen; parçadan bütünü ve *evrenselliği* amaçlayan; bireysellikten toplumsallığa uzanan yazardır (Ionesco “The Avant-Garde” 50).

Ionesco'nun bu tanımları bu çalışmada ele alınan absürd tiyatronun temel çerçevesini de tanımlamaktadır. Her ne kadar absürd tiyatro tek bir kültüre ait özelleşmiş bir yapı sergiliyormuş gibi görünse de kullandığı biçimle evrensel

yaklaşımlar geliştirmektedir. Bu evrenselliğin temel nedeni absürd tiyatronun özellikle de dildışı göstergeleri kullanım biçiminden kaynaklanmaktadır. Absürd tiyatro kültürel okumalara neden olacak göstergelere minimal düzeye indirmektedir. Örneğin geleneksel tiyatrodaki dekor kültürel tabanlı birçok öge barındırabileceken, absürd tiyatro ya dekoru ortadan kaldırmakta ya da dekor olarak işlev gösterecek evrensel göstergeleri tercih etmektedir. Örneğin Beckett'in *Waiting for Godot* oyunundaki tek dekor bir ağaçtır. Oyun adeta boşlukta bir yerlere konumlanmış karakterlerin eylemlerinden oluşmaktadır. Boşluk ise evrenseldir.

Dilsel göstergelerin konumu ise yine yalın tiyatro anlayışının bir uzantısı olarak değişmektedir. Saçmalaşan dil geleneksel tiyatrodaki işlevini kaybetmiştir. Dil artık sadece biçimsel bir kullanımı temsil etmektedir. Ionesco'ya göre "tiyatroyu sadece dilsel bir tiyatro olarak görmek, onun kendi dilini oluşturmasına olanak tanımamaktadır", ancak buna karşı "sözcüklerin teatral sunum içindeki unsurlardan sadece biri olduğunu düşünmek" tiyatroya bakışı değiştirecektir. (Ionesco "Discovering" 12). Ona göre tiyatrodaki sözcüklerden daha fazlası vardır. Tiyatro sahnede her sahneleme ile başlayan bir hikâyeyi temsil etmektedir ve bu izleyen tarafından yaşandığına şahit olunan bir hikâyedir (Ionesco "Discovering" 12). Bu nedenle Ionesco tiyatronun dilsel bir temelden çok "görsel" ve "işitsel" bir temele oturtulması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre "tiyatro sinema gibi bir dizi görüntünün ardına eklenmesinden çok, sahne göstergelerinin toplu halde hareket ettiği bir bütün yapıyı" temsil etmektedir (Ionesco "Discovering" 13).

Ionesco'nun yalın tiyatronun dile yaklaşımı açısından ortaya koyduğu özellikler çeviri açısından önemli bir hareket noktasını oluşturmaktadır. Dilsel göstergeleri işlevsel olarak farklı değerlendirmek çeviri için farklı bir değerlendirme sürecine gidilmesini de zorunlu kılmaktadır. Çeviride sahnelemeyi temel almak absürd tiyatronun dildışı göstergelerini değerlendirmeye koymak zorunluluğu anlamına gelmektedir. Ionesco'nun da belirttiği gibi "her nasıl ki sözcükler jestler ve mimiklerle bir anlam ifade ediyorsa, sözcüklerin yetersiz kalması durumunda" diğer göstergelerin ön plana çıkması gerekmektedir (Ionesco "Discovering" 13). Buna göre dildışı bir gösterge olan dekor dilsel bir göstergenin işlevini yerine getirebilmektedir. Bu durumda çeviride dilsel göstergenin kendi başına bir anlam taşımasını beklemek

yerine diğer göstergelerin söz konusu anlama yaptıkları katkıların ortaya çıkartılması önem kazanmaktadır.

Ionesco'nun dile yaklaşımı Martin Esslin'in Absürd tiyatronun biçimsel özellikleri içinde bahsettiği diğer bir hususa, yani "sözel saçmalık" konusuna vurgu yapmaktadır. Absürd tiyatrodaki dil geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi kendi başına anlam üretme yetisini kaybetmiştir. Dil kendi başına anlam üretemiyorken anlam oluşturmak üzere diğer anlam üretme araçlarına dayanmak zorunda kalmaktadır. Bir başka deyişle, dilsel göstergelerin dildışı göstergelerle bir tür etkileşim içinde değerlendirilmeleri gerçekte ne anlama geldiklerine dair bilgi sunacaktır. Absürd tiyatrodaki göstergelerin birlikte değerlendirilmeleri sonucunda temel anlam olan "saçma" ortaya çıkmaktadır. Göstergeler arasındaki uyumsuzluk hali sözkonusu saçmanın ortaya çıkışına neden olmakta, dilsel olanın ise "sözel saçmalık" çatısında değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Sigmund Freud "Saçma olandaki tadın kaynağı mantığın deli gömleğini çıkarabildiğimiz zaman tadını alabildiğimiz özgürlük duygusundadır" demektedir (Esslin *Absürd* 263). Freud bunun kanıtı olarak çocukların tekerlemelerini söylerken aldıkları zevki göstermiştir. Sözlü anlatım geleneğinin bugüne dek korunabilmiş örneklerinden olan bu çocuk tekerlemeleri birçok saçma dizeden oluşmaktadırlar. Bunlar "taşındıkları anlamları yitirmiş hecelerden oluşan, belli uyak ve ölçüsü olan metinlerdir" (Esslin *Absürd* 264). Saçma şiirin ilk örnekleri olarak kabul edebilecek bu metinler basit sözcük oyunlarından daha fazlasını içermektedirler. Martin Esslin'e göre bu tekerlemeler mantık ve dilin "sınırlarını genişletme ve ötesine geçme çabasıdır" (*Absürd* 265). Martin Esslin'in sözel saçmalık konusundaki temel vurgusu mantık üzerine yoğunlaşmaktadır. Absürd tiyatro kullandığı sözel saçmalık hep mantığı bir anlamda dizginlerini bırakmaktadır ve bunu dilin bilinen yapısını daraltıp genişleterek yapmaktadır.

Esslin'e göre yazın alanında saçma anlamı iki yöntemle gerçekleşmektedir. İlk yol "dil sınırlarını genişletici türdeki" kullanımı iken, ikinci yöntem "dil daraltılmasına" dayanmaktadır (*Absürd* 271). İlk yöntem Marlene Dolitsky'nin öngördüğü sözcüksel sapmaya denk düşmektedir. Burada türetilmiş yeni sözcükler

dilin taşıyabileceği anlamların çeşitlenebilmesine neden olmaktadır. İkinci yöntem ise çoktan anlamsal varlığını yitirmiş olan dilin, tüm klişe ve geleneksel kullanımlarına karşı belirli bir tepki duymayı öngörmektedir. Bu tepki oyunlarda kendini belirli bir bütünlük taşımayan

Martin Esslin'e göre absürd tiyatronun biçimsel özelliklerinde belirleyici etkenlerden biri ise düşsel imgelerdir. Bu düşsel imgeler “insanlığın toplu düşsel imgeleri olarak adlandırılabilir” (Esslin *Absürd* 272). Çağdaş insanın düşlerinin, özlemlerinin sahneye taşınması absürd tiyatronun içinde barındırdığı eski geleneklerden biridir.

Esslin, “düşsel dünyayı ilk kez psikolojik düşünce ruhuyla” August Strindberg'in ortaya koyduğunu belirtmektedir (274). Strindberg'in<sup>8</sup> *Şam'a Giderken*, *Rüya Oyunu* ve *Hayaletler Sanatı* adlı dışavurumcu söz oyunları bireyin bilinçaltının, düş ve saplantılarının sahnede somutlaştırılması açısından “absürd tiyatroya doğrudan kaynaklık eder” (274). Strindberg *Rüya Oyunu*'nun sunusunda aradığı düş biçimini şöyle tanımlamaktadır:

Bu düş oyununda, önceki düş oyunu *Şam'a Giderken*'de olduğu gibi, yazar kopuk ama apaçık mantıklı bir düş biçimi aramıştır. Herşey olabilir: her şey olanaklı ve olasıdır. Zaman ve yer yoktur. Hafif bir gerçek temeli üzerine imgelem, anılardan, deneyimlerden, engellenmemiş isteklerden, saçmalıklardan ve doğaçlamalardan oluşan yeni biçimler örer. Karakterler bölünür, çiftleşir ve çoğalır: buharlaşır, kristalleşir, saçılır ve birleşir. Ama tek bir bilinç bunları denetler – düş kuranı. Onun için hiçbir giz, hiçbir uyum, hiçbir kuruntu ve hiçbir yasa yoktur...” (Esslin *Absürd* 274)

Görüldüğü üzere Strindberg absürd düşünceyle birebir ilintili olan “uymazlık”, “kuruntu” ve yasadışı düşünceleriyle absürd tiyatronun biçim ve içerik özelliklerini vurgulamaktadır. Strindberg'in yukarıdaki tanımlamasında absürd tiyatronun evrensel yaklaşımına dair önemli ipuçları da bulunmaktadır. Zaman ve

<sup>8</sup> 1849–1912 tarihleri arasında yaşamış İsveçli oyun yazarı ve şairdir. Çalışmalarını; psikoloji ve natüralizm üzerine yapmıştır.

mekânın ortadan kaldırılması (dekor örneğinde olduğu gibi) herhangi bir zamanda herhangi bir yerde yaşanabilecek bir sahnelemenin ortaya çıkması anlamındadır. Bu durumda absürd tiyatro çevirisinde de elbette bazı kolaylıkları getirecektir. Zamanı ve mekânı ortadan kaldırmak kültürel kodların da büyük oranda ortadan kalkmasına ve geleneksel tiyatro çevirisinde karşılaşılan kültürel uyum, yerileştirme ya da yabancılaştırma gibi tekniklerin belirli oranda işlevsizleşmesine yol açacaktır. Absürd tiyatro bu nedenle bütün zamanların ve bütün mekânların oyunudur. İlk ortaya çıktığı güne ait kültürel ortam her ne kadar değişse de yaşanan sorunların içeriği yani insanlığa dair evrensel “saçmalık” durumu geçerliliğini korumaya devam etmektedir. Biçimsel olarak bu içeriği evrensel olarak kabul edilebilecek bir sahneleme ile ortaya koyması ise oyunların çevrilecekleri kültür ve zamana göre güncellenmeleri zorunluluğunu büyük oranda ortadan kaldırmaktadır.

Absürd tiyatronun biçimsel özelliklerini tam anlamıyla ortaya konduğu bir diğer oyun ise Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'südür. Bir küçük burjuvanın zamanla güçlenmesini, kaba güç eğilimlerini, içgüdülerini sahnede somutlaştırdığı bu oyun Absürd tiyatroyu biçimsel açıdan etkileyen önemli oyunlardan birisi olmuştur. Martin Esslin'e göre müzik, maske, pantomim, dans v.b. görsel anlatım biçimlerinin bir arada kullanıldığı bu oyun bir tür kukla oyunudur (Esslin *Absürd* 278). Absürd tiyatrodaki yazar cansız nesnelere konuşmakta, zamana ve mekâna bağlı kalmamakta özgürdür. Nesneleşen insan nasıl yaşam içinde eylem gösterebiliyorsa, gerçek nesnelere de sahne üzerinde eylem gösterebilir.

Temelde Alfred Jarry tarafından açılan yolda ilerleyen iki isim Antonin Artaud (1896–1948) ve Roger Vitrac (1899–1952) Gerçeküstücü hareketten ayrılarak Alfred Jarry Tiyatrosu'nu kurmuşlardır. Bu tiyatro gerçeküstücü akımın tiyatro alanında kurumsallaşmasını sağlamıştır (Esslin *Absürd* 296). Vitrac'ın yazdığı *Aşkın Gizleri* (1927) absürd özellikleri açık biçimde sahneye taşıyan bir oyundur. Bu oyunda sahneler gerçeküstü öğelerin karmaşasından oluşmaktadır. Örneğin oyunun dördüncü sahnesi “aynı anda bir tren istasyonunu, bir yemekli vagonu, deniz kıyısını, bir otel salonunu, bir perdecî dükkânını ve bir kasaba meydanını göstermektedir” (Esslin *Absürd* 296). Bu tür bir sahneleme gerçekliği sağlama yöntemlerinden biri olan dekoru kullanan doğalcı ve geleneksel tiyatro türleri için kabul edilemez bir

sahnelemedir. *Aşkın Gizleri* ayrıca absürd tiyatronun dile bakışına dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Örneğin oyundaki bir karakter olan Patrice ile yazar arasındaki konuşma absürd ve dil sorununu açık biçimde dile getirmektedir:

Yazar: Sözlerin her şeyi olanaksızlaştırıyor dostum.

Patrice: O zaman sözsüz bir oyun yapın.

Yazar: Aman sayın efendim, ben hiç başka bir şey yapmak istedim mi?

Patrice: İstediniz: ağzıma aşk sözleri yerleştirdiniz.

Yazar: Onları tükürmeniz gerekirdi.

Patrice: Denedim ama gülleye dönüştüler ya da akıp gittiler.

Yazar: Bu benim hatam değil. Yaşam böyle. (Esslin *Absürd* 296).

Vitrac'ın yazdığı oyunları yöneten Antonin Artaud'nun absürd tiyatronun gelişimine katkısı kuramsal yazılarında ve sahneleme sürecinde yeni bir yönetmen olarak gerçekleştirdiği deneysel uygulamalarında görülmektedir. Artaud *Tiyatro ve İkizi* (1938) adlı yapıtında ‘‘Vahşet Tiyatrosu’’ndan söz eder. Bu tiyatro psikolojik ve öyküsel tiyatro karşıtı, söyleneceye, büyüye dönülen, insanın içsel çatışmalarının sahnede somutlaştığı yalın bir tiyatrodur (Esslin *Absürd* 298). Ona göre gerçek tiyatro dilinin oluşması için diyalogun geri planda kalması gerekmektedir. Gerçek tiyatro dili ‘‘ışık, devinim ve davranışların’’ eylem içinde olabileceği ‘‘sözsüz bir dildir’’ (*Absürd* 299). Bu görüş absürd tiyatronun dile bakışını anlamamız için çok önemlidir. Çünkü tiyatro dilin sözcüklere dökemediğini anlatmayı hedeflemelidir. Söz konusu olan tiyatrodan silmek değil, onun varoluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir. Burada değinilen anlayış absürd tiyatro metinlerinin çevirisinde dili ele alırken geliştirilmesi gereken yaklaşımı da tanımlamaktadır.

Artaud'a kadar uzanan süreçte ortaya konan biçimsel özellikler absürd tiyatronun kendi kimliğini oluşturacak biçimlerin oluşmasında belirleyici olmuşlardır. Varılan son noktada toplumsal gelişimlerin karşısında geleneksel biçimlerin, ifade etme ve iletişim kurma işlevlerini yitirdiği görüşü yeni

sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. İnsanlık yeni sorunlarla boğuşmakta ve ortaya çıkan yeni fikirlerle kendi çıkmazına yeni çözümler bulmak zorundadır.

Bu bölümde absürd tiyatrodaki kullanılan biçimsel tekniklerden bahsedilmiştir. Ancak acaba bu biçim neyi anlatmaktadır? Biçimsel olarak bu tür tercihlerde bulunmak hangi içerik özelliklerinin etkisiyle ortaya çıkmıştır? Bu sorunun yanıtı aynı zamanda biçimsel olarak ortaya konmuş olanın içeriksel olanla ilişkisine verilmiş olacak bir yanıttır. İçeriğin biçim üzerindeki yansımalarını bulmak aynı zamanda biçimin içerik üzerindeki etkilerin de keşfedilmesini sağlayacaktır. Her iki yöndeki tespitlerin kesinleştirilmesi absürd tiyatro çevirisi açısından büyük önem taşımaktadır. Ancak bu yolla absürd tiyatrodaki anlam oluşturma süreçleri tanımlanabilir ve çevirinin öncül koşulu olan anlamlandırma gerçekleşebilir.

### 3. 2. Absürd Tiyatrodaki İçerik

19. yy. başlarından itibaren insanlık tarihi için savaşlar ve türlü acılarla geçmiştir. Aynı zamanda yaşanan bilgi patlaması geleneksel inançları sarsmış, anlamlı ve önemli olarak kabul edilenin yerine sorgulamayı ve bu sorgulama sonucunda anlamsızlığı getirmiştir. Dinsel inançlara balta vuran bu sorgulama, İkinci Dünya Savaşı'yla beraber toplumsal düzeni sağlayan diğer tüm inançlara karşı bir güvensizliğin oluşmasına neden olmuştur.

Bir yandan süregelen teknolojik gelişmeler, öte yandan bu teknolojik gelişmeler nedeniyle yaşanan katliamlar, atom bombası ve Hitler'in eliyle insanlık tarihine yazılan ölümler toplumu oluşturan her bir bireyin yalnızlaşmasına ve daha güzel bir dünyanın varolabilirliğine dair taşıdıkları inançlarının kırılmasına yol açmıştır.

Bu karanlık yaşantının izleri sosyal sistemin her evresinde kendini hissettirmiş, yeni arayışlar, yeni sorgulamalar ve dolayısıyla bunlar sonucunda sanatın her dalında yeni akımlar yaratmıştır. Yenilenme arayışları ideolojik oluşumlarda da kendini göstermiştir. Aydınlığa çıkış sürecinde başlangıçta özgürlük, vatan, millet gibi kavramlarla beslenen anlayışlar bir idol yaratma gereksinimini

karşılama sözü veren politik anlayışların ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Ancak bu politik oluşumlar zaman içinde büyümüş ve nasyonal sosyalizm ve faşizm gibi militarist yıkıcı güçlere dönüşmüşlerdir. 2. Dünya Savaşı bütün bu bunalımın tırmanış noktasını oluşturmuştur. Savaş sonrasında tüm dünyayı pençesine alan kriz insanlığı kendi kimliğini bulma ve varoluşunu sorgulamaya itmiştir. Bu sorgulamanın bir diğer önemli nedeni de savaşın ve yaşanan buhranın bir sonucu olarak nihilizmin gün geçtikçe kendine insanlık içinde daha fazla yer bulmasıdır.

Dünya bir hiçe doğru giderken insan yine kurtuluşu için bir çıkış aramakta ve bu kurtuluşu kendi içinde aramaya yönelmektedir. Yaşamın dinamiklerine duyulan güvensizlik nedeniyle kader, yaşam, ölüm ve tanrı gibi konular daha sık ve daha eleştirel ele alınmaktadır. Bu noktada bahsedilen konuları ele alan varoluşçuluk anlayışı ortaya çıkmıştır. Sartre ve Camus gibi iki önemli temsilci önderliğinde günümüze kadar tartışılacak fikirlerle ortaya çıkan varoluşçuluğa göre insan yeryüzüne kendi isteğiyle gelmemiştir. Ancak oraya geldikten sonraki süreci yaptıkları ve tercihleriyle kendisi belirlemektedir. Bu tercihlerle kendini ve çevresini seçmektedir. Bu açıdan her ne kadar karamsar bir ton taşıyor gibi görünse de Varoluşçuluk geleceğe ait olumlu ve umutlu bir yaklaşım sergilemektedir. Amaç insanın kendi varoluşunun farkına varması, zamanın akışına teslim olmaması ve gelecek adımlarında dikkatli davranmasını sağlamaktadır.

Absürd ise varoluşçu yaklaşımlarla aynı köklerden beslenen temelde benzeri bir felsefeyi paylaşan ancak kullandığı anlatım araçları ve biçimleri açısından farklılık gösteren bir başka düşünsel hareketi temsil etmektedir.

Sevda Şener varoluşçuluğun dayandığı temelleri şöyle vurgulamaktadır:

İnsanda sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey raslantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kaos içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmıştır. İnsanın doğuştan bazı nitelikler taşıdığı, eylemini bu niteliklerin yönlendirdiği görüşür yanlıştır. İnsan, niteliklerini eylemi ile kazanır ve kendini gerçekleştirir. Önce eylem, sonra varolur (298).



Absürd tiyatronun varoluşçulukla ilişkisini açık biçimde ortaya koyan bu değerlendirme insanlığın 20. yüzyılda sürüklendiği arayışların açık bir temsilidir. Ne akıl yolu ne de değerler insanın varoluşuna anlam vermesine yetmemektedir.

Varoluşçuluk insanlığın saçma eylemini sürdürmesini doğru bulmaz. Bundan kurtulmanın yolu ise bir tür uyanış ve aydınlanma yaşamaktır. Bunun ilk koşulu ise içinde bulunduğu durumun absürlüğünü keşfetmektir. Varoluşçuluk bunu yaparken dili gerçekçi bir anlatım içinde sözcüklerin taşıdıkları anlatım gücünü kullanarak yaparlar. Uyanış metinlerde sunulan simgesel dünyanın farkına varmaktan geçer. Geleneksel bir oyunda olduğu gibi uzun tiratlar, geleneksel oyunlarda olduğu gibi karmaşık olay örgüleri varoluşçu metinlerin oluşmasını sağlamaktadır. Sahnedeki bir tragedya'dır. Ancak bu kez anlatılan tüm insanlığın içinde savrulduğu bir tragedyasıdır, insanlık kendi trajedisini yaşamaktadır. Örneğin J. Paul Sartre'ın *Sinekler*<sup>9</sup> oyunundaki Orestia karakteri özgürleşmenin yollarını aramaktadır. O özgürleşmek için bir eylemde bulmak zorundadır. Annesini öldürecek, kız kardeşini yaşadığı hayattan kurtaracak ve bu durumda yapacağı seçimle özgürleşecektir. Dolayısıyla varoluşçuluk yarattığı dramatik etkiyle durmaksızın seyirciye 'sonra ne olacak' sorusunu sordurmaya devam eder, seyirciyi sürekli oyunun içinde tutar. Diğer bir deyişle, varoluşçuluk kullandığı bu biçimle 'absürd' durumu sadece içeriksel olarak değerlendirmektedir. Oysa absürd tiyatrodaki biçim ve içerik tamamen örtüşür. Dil bu absürlüğü simgelerle de olsa anlatamamaktadır, çünkü bu yetkinliğini çoktan kaybetmiştir. Dilin kendisi de absürddür tıpkı insanlığın kendini ifade etmekte kullandığı bütün araçlar, yaşadığı evren ve kendisi gibi.

Varoluşçu yaklaşımın aksine absürd tiyatrodaki karakterler (artık karakter özelliği sergileyemeyecek kadar benzeşmiş 'tipler' daha doğru bir kullanım olacaktır) özgürleşmek için bir arayış içine girmezler. Hatta özgürleşmekten çekinirler. Örneğin absürd yazarlardan Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunundaki temel iki 'tip' Vladimir ve Estragon tüm eylemlerini ve varoluşlarını "beklemek" üzerine kurmuşlardır. Bunun dışına çıkacak hiçbir eylemde bulunmaz ve bulunmak da istemezler. Onlarda bir farkındalık ya da aydınlanma çabasını

<sup>9</sup> J. Paul Sarte bu oyunu İ.Ö. 525 – 456 yıllarında yaşamış olan Yunanlı Aisyklos'un *Orestia Üçlemesi*'nden yola çıkarak yazmıştır. Varoluşçu metinlerin geleneksel yapısının bir işareti olarak bu nokta gösterilebilir.

göremeyiz, özgürlüklerden ise bahsetmek bile olanaksızdır. Absürd onların yaşantısının içine tamamen yayılmıştır. Ne bunun dışına çıkılması ihtimalini ne de çıkmak için bir çaba göremeyiz sahnede. Dil bu noktada bir eylem ifade etmek için çabalasa da bir şeyi değiştirmez. Gitmek isterler ama gidemezler çünkü eyleme geçmekten daha önemli olan konu beklemektir. Varoluşçu metinlerde dilin hedef olarak düşünsel uyanışı zorladığı seyirci absürd oyunda izlediği bütün bu eylemsizlik içinde bir yorumlama sürecine uzanmaya zorlanır. İçinde oldukları bu yabancı dünya sahnede Vladimir ve Estragon bedenindeki ‘insanlar’ tarafından yaşandıkça, kendisi de o insanlardan biri olan seyirci için kendine ve yaşantısına yabancılaşmayı getirecektir. Martin Esslin absürdle karşı karşıya kalan seyirci için şöyle demektedir:

Günlük yaşamlarında bağlantısız parçalara ayrılmış ve amacını yitirmiş bir dünyayla karşı karşıya gelen, ama bu durumun ve onun kişilikleri üzerindeki parçalayıcı etkisinin artık ayırımında olmayan insanlar, bu şizofrenik evrenin büyütülmüş bir örneğiyle karşılaştırılır (...) Bir kez oyunun gizemine kapıldıktan sonra izleyici deneyimini anlamaya zorlanır. Sahne ona, anlamlı bir kalıba yerleştirilmesi gereken kopuk ipuçları verir. Bu yolla, kendisine ait yaratıcı bir çaba, yorumlama ve birleştirme çabası göstermeye zorlanır. Her şey karmakarışık gösterilir: Absürd tiyatronun izleyicisi onu düzeltmeye itilir ya da dünyanın saçmaladığının gösterilmesiyle bu duruma benimseyip, gerçeği anlamada ilk adımı atar (Esslin *Absürd*, 321).

Dilin amaçsızlığının ifadesi absürd oyunlarda kendini, klişeler, hiçbir anlamı olmayan kelimeler, heceler, peş peşe dizilmiş ama herhangi bir anlam taşımayan harflerde bulmaktadır. Beckett’in oyunlarında olduğu gibi sözcükler sessizliği bölen kesik ve anlamsız ifadelerden ibarettir. Dil iletişim değil iletişimsizliğin aracıdır ve bu nedenle kullanılmasının bir anlamı yoktur. Dilin teatral anlamda absürd için taşıdığı anlam ise tamamen içeriğe vurgu yapan biçimsel bir kullanımdan ibarettir. Yani her ne kadar içerikte anlamsız olsa da “anlamsız” olana açık bir vurgu yaptığı için dil bu kez iletişimi değil iletişimsizliği vurgulayan bir sahne aracı olarak işlev görmektedir. Dilin absürd tiyatrodaki biçimselliği, diğer biçimsel kullanımlar arasındaki uyumsuzluklarıyla ortaya çıkmaktadır. Dil hem iletişim kurmasını

sağlayan sözcüklerin kendi aralarında hem de tüm bu dilsel göstergelerin diğer göstergelerle olan uyumsuzluğu sonucunda ortaya çıkmaktadır. Buradaki uyumsuzluk hali absürd tiyatro çevirisinde anlamlandırmanın gerçekleşebilmesi için ortaya konması gereken en önemli biçimsel niteliği temsil etmektedir.

Absürd tiyatrodaki biçimsel uyumsuzluklar absürd anlayışın dayandığı bazı içeriksel uyumsuzlukların birer yansıması niteliğindedir. Zehra İpşiroğlu *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* başlıklı çalışmasında absürd tiyatrodaki içerik özelliklerini ve bu içerik özelliklerinin ele alınış biçimlerini akımın en önemli yazarları Samuel Beckett ve Eugene Ionesco'nun oyunlarından örneklerle incelerken üç uyumsuzluk durumundan söz eder. Bu uyumsuzluklar: “toplum yaşamı ve ortamı ile birey arasındaki uyumsuzluk”, “insan ilişkilerindeki uyumsuzluk” ve “yaşanılan zamanla uyumsuzluk” olarak tanımlamaktadır (24–64).

Absürd tiyatro toplumun çoğunluğunun benimsediği ahlak anlayışının bir sonucu olarak yabancılaşan, kişiliğinden kopup başka bir kişilik edinen insanlardan oluşan toplum ile bu toplum karşısında, gittikçe yalnızlaşan, içinde bulunduğu durumun bilincinde olan ama eyleme geçemeyen, çaresiz birey arasındaki uçurumu anlatmaktadır. Örneğin Ionesco'nun *Gergedanlar* oyununda bu konu işlenmektedir. Oyunun ana karakteri Berenger'in çevresindeki insanlar gittikçe birer gergedana dönüşmektedir. Berenger içinde olduğu durumun bilincinde olduğu halde en yakın arkadaşının hatta sevgilisinin bile gergedanlaşmasını engelleyemez. Yazar körü körüne bir düşünce kalıbını benimseyen insanları (kitle) gergedanlaşma simgesiyle somutlaştırırken, Berenger'in kişiliğinde eyleme geçemeyen, tepki gösterse de durumu değiştirmeye gücü yetemeyen aydın sınıfın temsilcisini (birey) görünür kılmaktadır.

Absürd tiyatronun dünyaya yaklaşımında anlatılan bireyler arası ilişkiler, tamamen bozulmuşluk üzerine kuruludur. Klasik ahlak ve değer yargıları çürümeye başladığı için ne bireylerin kendilerine ne de birbirilerine duydukları güvenden bahsedilmez. Bu nedenle oyun kişilerine sürekli devam eden bir tedirginlik hâkimdir.

Ionesco'nun *Amedee veya Ondan Nasıl Kurtulunur?* oyunu dış dünya ile ilişkileri kesilmiş Amedee ile Madeleine'nin evliliklerindeki yabancılaşmayı anlatır.

Karı koca evlerinde sakladıkları ve gittikçe büyüyerek evi kaplayan ölü yüzünden sürekli kavga etmekte, birbirlerinden nefret etmektedirler. Bu ölü Madeleine'nin eskiden beri Amedee'ye karşı duyduğu tiksinti ve nefreti simgeler. Amedee ölüden kurtulmalarının birbirlerini gerçekten sevmeleriyle mümkün olacağını söylese de Madeleine bunun doğruluğunu kabul etmez. Oyunun sonunda ölüyü pencereden atmaya başarırlar. Bu kurtuluş anında Amedee o kadar hafifler ki bir balona dönüşen ölüye takılarak eşine aldırmandan uçup gider. Son sahnede karabasan bir düşe dönüşmektedir ve bu düş yeni bir başlangıç umudu uyandırır (İpşiroğlu 45).

Beckett'ın *Mutlu Günler* oyununda ise aralarında yükselen bir tepenin varlığıyla birbirinden ayrı düşen Willie ve Winnie'nin yine de birbirlerine bağlı olduğunu görürüz. Sürekli konuşarak yalnızlığını unutmaya çalışan Winnie, ara sıra tepenin ardından duyulan Willie'nin sesiyle, tutarsız ve anlamsız birkaç sözcüğüyle mutlu olmaktadır. Winnie yaşayabilmek, varolabilmek için kendini kocasının ona ilgi gösterdiği, yalnız olmadığı yanılsamasına inandırmıştır.

Karı koca ilişkisindeki yabancılaşmaya değinen oyunlardan biri de Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* adlı oyunudur. Mr. ve Mrs. Martin karşılaştıklarında birbirlerini tanıyamazlar ama birbirlerine aşinadırlar. Daha önce nerede karşılaşmış olacaklarını konuşmaya başladıklarında ikisi de eskiden Manchester'da yaşadıklarını ve beş hafta önce Londra'ya geldiklerini söylerler. Konuşma sürdükçe ikisinin aynı trenin aynı kompartımanında yolculuk yaptıkları, Londra'da Broomfield'de oturdukları, adreslerinin hatta evlerinin döşenme tarzı aynı olduğu ortaya çıkar. Bu rastlantıların tümü inanılmazdır. Sonunda ikisinin de Alice adında kızları olduğu anlaşılınca Mr. Martin, evli oldukları gerçeğini keşfeder.

Görüldüğü üzere tüm bu absürd oyunlarda, bireyler arasında bildiğimiz anlamda bir iletişim süreci yaşanmamaktadır. Artık en yakınlarındakilerin bile kim olduğunu bilmeyen (bilmek istemeyen), yalnızlığına mahkûm olmuş bireyler vardır ve bu bireyler kendi yaşam mücadelelerinde yalnız başlarına kalmışlardır. Bildiğimiz anlamda geleneksel bir toplum anlayışı bulunmamaktadır. İletişim kurmaktan çok iletişimsizliği ortaya koyacak biçimde konuşan, birlikte hareket etmekten yoksun bireyler karşımıza çıkmaktadır.

Absürd tiyatrodaki birey yalnızlaştıkça, bu yalnızlıktan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Kimi zaman toplumdaki kendilerini soyutlamaya çalışarak, kimi zamanda toplumla ilişki kursalar bile bu ilişkide anlamı terk ederek hareket etmeye çalışırlar. Yalnız insanın yaşamı bir kısır döngü içinde geçmektedir. Bu kısır döngünün en önemli niteliği tamamen düşsel oluşudur. Bu düşsellik içinde ne zaman ne de mekân algıları bulunmaktadır. Bireyin şimdiki halinden çok, geçmişten gelen görüntü parçalarıyla hayatlarını kurmaya çalıştıklarını görürüz. Şimdiye ait durumlarla ilgili somut ve anlamlı bir bilgileri yoktur. İçinde buldukları zaman sadece doldurulması gereken amaçsız bir yaşamı simgeler. Bugünleri olmadığı için geleceğe dair bir beklentileri ya da hayallerine dair bir göndermeyle de karşılaşmayız. Bu durum yaşanan zamanla ve mekanla yaşanan uyumsuzluğun somut ifadesini oluşturmaktadır.

Beckett'in *Korlar* adlı radyo oyununda Henry yaşamının sonuna doğru yaşamının anlamını bulmaya karar vermektedir. Henry yaşamın çeşitli dönemlerine ait bulanık anılarını anımsamaktadır. Oyunun sonunda hiçbir ses duyulmaz. Bulanık olsa da anımsayacağı hiçbir şey kalmayan Henry'nin mırıldandığı şu sözlerle oyun sona erer: "Cumartesi...bir şey yok. Pazar...Pazar..bütün gün hiçbir şey yok. (*Susar*) Hiçbir şey, bütün gün hiçbir şey yok. (*Susar*) Bütün gün, bütün gece hiçbir şey yok. (*Susar*) Tek bir şey bile." (Beckett *Tüm Kısa* 82).

Beckett'in diğer oyunlarında da benzeri bir yaklaşıma şahit oluruz. Örneğin *Godot'yu Beklerken*'de geleceğin peşinden koşmayan Viladimir ve Estragon'un hiçbir şey yapmadan Godot'nun gelmesini beklemektedirler. Hayatlarının tek eylemi beklemektir. Ya da *Mutlu Günler* oyununda Winnie beline kadar çamura batmıştır. Hareketsizdir. Yaşadığı kapana kısılmışlık halinden haberdar bile olsa bu durumdan kurtulmak için çabalamaz aksine yavaşça battığı yerde gömülmeye devam etmektedir. Tek yapabildiği amaçsızca konuşma eylemini sürdürmektedir.

Sonuç olarak, absürd oyunların genel yapısına yayılmış bir tür uyumsuzluklar dizisiyle karşılaşırız. Oyun kişileri nerede ve neden olduklarını bilmeden, kimliksiz ve yalnız yaşamaktadırlar. Ne içinde buldukları ana ne kendi bedenlerine ne de yaşamlarının anlamlılığına dair bir görüşleri yoktur. Yaşam amaçsızdır. Tek amaçları

yaşamaya devam etmektir. Toplumsal değer yargıları tek tek kaybolmuş ve ya kaybettirilmiştir. Oyun kişileri bu değerleri tekrar yaratmak için eylem içine girmemektedir. Zaten hayat bozulduğu ve anlamsızlaştığı için bedenleri, görünümleri ve eylemleri de aynı oranda bozulmaktadır. Evren çıkışsızlık üzerine kuruludur. Bu çıkışsızlık içinde yaşanmış zaman ve yaşanacak zaman herhangi bir anlam üretmez. İnsanlar bu durumun çoğunlukla farkında olmalarına rağmen harekete geçemezler ancak bundan acı çekmekten de geri durmazlar. Bu acı durmadan oyun kişilerini bastırmakta ve onları güçsüz ve güvensiz kılmaktadır. Yaşamın güzel olabilirliliğine dair herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Yaşam anlamsızlaştıkça iletişimde anlamsızlaşmaktadır. Sözcükler ve eylemler bir anlam ifade etmezler. Sadece yaşıyor olmak için yaşanan bir zaman ve sadece iletişim kurmak için gerçekleştirilen içi boşaltılmış bir iletişim vardır. Dilsel iletişim kayboldukça yerini sessizliğin aldığı anlamsız bir dünya ortaya çıkmaktadır. Gerçeklik kaybolmuştur. Gerçek olarak yaşanıldığı varsayılan her şey oyun kişinin kendi düş dünyasının üretimi olan bireysel, paylaşılmayan bir alandır.

Absürd oyun yazarları yukarıda değinilen iletilerini seyirciye ulaştırmak için sürekli biçimsel kullanımlara yönelmişlerdir. Sözcüğün bir anlamda terk edildiği bu teknikte absürd yazarlar kendilerini sahneleme araçlarıyla ifade etmeye başlamışlardır. Bu nedenle absürd kavramı daha çok kendine üslubuyla bir sahneleme geleneği olarak anılmaya başlamıştır. Absürd Tiyatro belirli kurallara bağlı olan bir akım değildir, ancak absürd yazarların benimsediği ortak düşünsel birikim benzer tekniklerin kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Absürd tiyatrodaki biçim içeriği belirler. Absürd dünya tamamen biçimsel bir dünyadır. Bu dünyada tiyatrodaki görmeye alışkın olunan dilsel bir anlamlar dünyası bulunmaz. Absürd anlam saçmanın etrafında dönen düzensiz, uyumsuz ve hayali bir sunum içinde biçimsel olarak verilmektedir.

Tiyatronun yaşamla olan organik bağlantısını göz önünde bulundurulduğunda sahnede anlamı sorgulamak ya da sorgulamamak yaşamın sorgulanmasıyla eşdeğerdedir. Ancak bu bölümde tartışılacak konu yaşamın kendi anlam üretme süreçlerinden çok tiyatrodaki anlamın yaratılma sürecidir.

Toplumsal yaşamda her şey anlam üretme ve anlamlandırma üzerine kuruludur. “Anlam” kavramı, iletişimin temelindedir. Sanatta da, özellikle de tiyatrodaki bu durum böyledir. Sanatsal alanlarda amaç özellikle bir anlam iletmek olduğu için, söz konusu yapının daha yoğun olduğu söylenebilir. Oyun yazarlığında ve sahne uygulamalarında yaratılan eserler, birer anlam bütünü ya da ileti olarak görülebilir. Kodlanmış oyun ve gösteri metinleri, tüm iletiler gibi; bir kaynaktan çıkıp bir yol aracılığıyla bir hedefe ulaşır. Bu iletim sırasında kaynak olarak kabul edebileceğimiz tiyatrocunun sanat eserini aracı olarak kullanıp mesajını seyirci hedefine ulaştırmaktadır. Kodların çözülmesi; göstergelerin izinin sürülmesi ve aralarındaki ilişkiden yola çıkarak anlam bütünü yapısının, başka bir deyişle gösterge dizgesinin ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşir. Hiçbir şey tek başına bir anlam taşımaz. Bu nedenle bir anlam bütünü oluşturmanın her unsur, diğer unsurlarla olan ilişkisi ve bütün içindeki yeri bakımından değer kazanır.

Tiyatro bir iletişim aracıdır. Bu açıdan yaklaştığımızda tiyatrocunun bir mesajı iletmek adına oyun sahnelemekte; seyirciler de oyundaki ilişkilerin izini sürerek, göstergeleri algılayarak kodlanmış mesajı çözmektedirler. Oyunu izlerken, gerçek hayatta olduğu gibi birçok gösterge onlara doğru yönelir. Ama bu sefer göstergeler, bir sanat eserinin düzeni içinde karşılıklarına çıkar. Onlara bir şey söylemeye çalışırlar. “Bir oyunun “anlaşılır” ve “eğlendirici” olması, gösterge kodlamalarındaki tutarlılığa ve estetiğe bağlıdır” (Barry 90). Gösterge türlerinin çeşitliliği ve birbiri içine geçmişliği nedeniyle, gösteri metinlerinin incelenmesi ya da yaratılması oldukça zor bir süreci de beraberinde getirir. Seyirci sahneleme boyunca türlü anlamların bombardımanına uğratılmaktadır, çünkü tiyatro diğer görsel sanatlardan ve edebiyattan farklı olarak aynı anda birçok kodlama sistemini aynı anda seyirciye ulaştırır. Seyircinin düşünsel evrenine yönelik bu saldırı seyirciye has algı ve beğeni sınırlarıyla çevrilmiş olduğundan evrensellik taşımayabilir, çünkü seyirciler yaşadıkları ortamda metinlerle ilişki kurabilirler. Kodların tamamı sadece seyircinin iç yaşantısıyla değil aynı zamanda kültürel yaşantının da sınırlarına da hapsolmek zorundadır. Aksi takdirde yenilikçi akımlarda karşılaşıldığı üzere belirli bir dirençle karşılaşır seyircinin estetik beklentilerini doyuramaz.

Estetik anlatım seyirciye ulaşması beklenen araç açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Ama bunun tek koşul olduğunu düşünmek doğru olmaz, çünkü vahşet tiyatrosunda olduğu gibi amaç estetik anlayışı kırarak seyircide anlamın oluşmasını sağlamak olabilir. Öte yandan, anlam beklenen anlamın kırılmasını sağlamak da olabilir.

Sahnede metnin seyirciye ulaşmasını sağlayan bir dizi anlam yaratma aracı bulunmaktadır. Daha önce de değinilen sahne araçlarının yarattığı etki ve izlenimle oluşan bu anlam süreci, seyircinin algılarıyla birleşerek tamamlanmakta ve nihai varış noktası olan seyircide amaçlanmış ya da amaçlanmamış anlamlar yaratarak gerçekleşme sürecinin en son aşamasına ulaşmaktadır. Metin bazında yazarın metinde amaçladığı anlam, seyircinin algı dünyasındakiyle eşleşmeyebilir. Bir sahnede alıcı olarak seyirciye yönelen göstergelerin taşıdığı anlam seyircinin eleştirel dünyasında farklı anlamlar taşıyabilir. Bu nedenle bir gösterimin birden çok sahnelemeyle yeniden canlandırıldığına ve her sahnelemede seyircinin farklı anlamlar ve beğeni yargılarıyla seyirden ayrıldığına tanık oluruz.

Absürd yazarlar anlamın oluşma sürecinde dili kendi anlamlarına gelecek biçimde zorlamaktadırlar. Dolayısıyla absürd metinlerin okuyucuları ve izleyicileri her ne kadar metin anlamsız olmasa da oyunun büyük kısmını anlamakta zorluk çekmekte ya da metnin iletişim kurma düzeyine tam anlamıyla ulaşmamakta ya da bir şeylere ulaşmış olsa da anladığı şeylerin amaçlanan anlamla uygunluğundan emin olamamaktadır. Absürd yazarlar dönemin koşullarına yenilikçi bir soluk getirmek üzere mücadele etmişler ve bunun sonucunda avant-garde olarak nitelendirilebilecek arayışlarla biçimsel yeniliklere gitmişlerdir. Dili kullanarak ulaşılabilecek bu biçimsel ve içeriksel yenilik arayışlar daha da ileriye giderek dilin ötesine ulaşmaya çalışmıştır, çünkü dil ağır biçimde gelenekselleştirilmiş ve toplumsal ideolojik ve toplumsal bilincin bir parçası olarak gelişmiştir. Absürd diğer bütün avant-garde akımların yaptığı gibi bu gelenekselliğe karşı çıkmak üzere ortaya çıkmıştır.

Anlama olarak bahsettiğimiz süreç, anlaşılması gereken ya da anlamlı olması beklenen bir mesajdır. Bu mesajın anlaşılabilirliği ise mesajın akla uygun olmasıyla doğru orantılıdır. Ancak absürd tiyatronun kullandığı yöntemde akla uygunluktan



çok, akıl dışılığı sağlamaktadır. Ancak bu akıl dışılık absürdde kullandığı araçlarla anlamlı hale gelmektedir. Burada değinilmesi gereken terim daha çok “absürdleştirme efektleridir.” Absürdde önemli olan sözcüklerin semantik anlamları değil, yarattıkları etkidir. Bu etki tek başlarına sahne üzerinde sunuluyor olmalarıyla ortaya çıkartılamamaktadır. Bu nedenle diğer gösterge sistemlerinin biçimsel olarak metne ne yaptıklarını keşfetmek gerekmektedir. Sözcüklerden soyutlanan bir tiyatro dilinde anlamın nasıl oluştuğuna dair bilgi edinebilmenin tek yolu ise absürd tiyatrodaki olduğu gibi bu göstergelerin neler olduğunu ve dilsel olana karşı (yine dilsel olanla beraber) nasıl işlev gösterdiklerinin tespitiyle mümkündür.

Giriş bölümünde ortaya konduğu üzere anlamlandırma süreci çeviri açısından büyük önem taşımaktadır. Edebiyatta tek anlam yaratma aracı olan sözcükler anlamı yaratmak üzere işlev gösteriyorlarsa, tiyatrodaki sözcükler de dâhil olmak üzere birçok farklı anlamsal birimin varlığı anlamı yaratmaktadır. Bu anlamsal birimler (göstergeler) daha çok sahnelemeyle sunulmaktadır. Sahneleme ise temelde biçimsel bir süreçtir. Absürd tiyatronun biçimsel niteliklerinin arayışına çıkmak aynı zamanda absürd çeviri için bir model arayışına çıkmak ile eş değerdedir. Absürd tiyatrodaki göstergeler ve bu göstergelerin absürd çeviride kullanılabilirlikleri bir sonraki bölümün ana çerçevesini oluşturmaktadır.

#### 4. ABSÜRD TİYATRO, GÖSTERGEBİLİM VE ÇEVİRİ

Bu bölümde çalışmanın temel dokusunu oluşturan absürd tiyatrodaki anlam oluşturma süreçleri ve çeviriye yansımaları ele alınacaktır. Bir önceki bölümde değinildiği üzere çeviri belirli bir anlamlandırma sürecini gerektirmektedir. Bu süreç öncelikle göstergelerin taşıdıkları anlamların keşfedilmesi, daha sonra ise bu anlamların çeviride nasıl yansıtılabileceklerinin tespit edilmesi ile mümkündür.

Absürd tiyatrodaki biçim ve içerik arasında mutlak bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki çoğunlukla sadece dilsel olana bağımlı olarak ortaya çıkmamaktadır. Elbette metnin varlığını göz önünde bulundurarak dilsel göstergeleri de incelemek ve anlam yaratma sürecindeki etkilerini değerlendirmeye katmak gerekmektedir. Fakat tiyatro için (özellikle de absürd tiyatro için) dilsel olandan öte, metnin yazılış amacının, dolayısıyla çevirinin nihai amacı olan sahnelemeyi yaratan diğer göstergelerin tespit edilmesi gerekmektedir. Sahneleme söz konusu olduğunda, dilsel olanın yanında anlam yaratmak üzere işlev gören diğer sahne göstergelerinin tanımlanması ve çeviride yansıtılmaları gerekmektedir. Buna dayanarak, bu bölümde izlenecek olan yöntem absürd tiyatrodaki biçimsel olarak varlık gösteren absürd öğelerin göstergebilim aracılığıyla ortaya konması ve bu ortaya konan öğelerin çeviride ne şekilde yansıtılabileceğinin araştırılmasıdır. Bu yöntem beraberinde bir dizi çeviri uygulamasının incelenmesini de getirecektir. Absürd tiyatro göstergelerinin tanımlanması iki açıdan büyük önem taşımaktadır. Öncelikle bu sayede absürd tiyatro çevirisi için bir model sunulması mümkün olabilecektir. İkinci olarak ise “çeviri, bir oyunu başka bir dilde sahnelemektir” görüşüne dayanarak sahnelemede çok önemli bir süreç olan oyun okuması için bir yaklaşım geliştirilebilecektir. Göstergebilimin tiyatro uygulamalarındaki kullanımının en büyük faydası şüphesiz bu ikincisidir. Çeviride olduğu gibi anlamı tespit edebilmek, onu sahne araçları ile yeniden yaratabilmek, dolayısıyla belirli anlamlandırma süreçlerinden geçirmek sahnelemenin ortaya çıkışı için gereklidir. Göstergebilimin absürd tiyatro metinleri üzerindeki uygulamalarına sıkça rastlanmadığından bu bölümdeki uygulama çalışması, aynı zamanda öncül bir deneme olma amacındadır.

Çalışmanın bu bölümünde elde edilen veriler absürd tiyatronun temel odağını oluşturan içerik ve biçim özelliklerinin göstergebilimsel olarak keşfedilebilmesine olanak sağlayacaktır. Klasik oyun metinlerinde yazılı olmayan ve metnin içine gizlenmiş olan sahneleme, sahnelemeye yönelik okumalarla ortaya çıkartılırken, absürd tiyatrodaki sahne direktifleri ile daraltılmış olması tam bir sahneleme doğurmaktadır. Bu durum çevirmen açısından bazı kolaylıklar da getirmektedir, çünkü absürd kesin çizgilerle kendini ortaya koymaktadır. Elbette bu durum absürd tiyatro metinlerinin çok anlamlı olmaması anlamına gelmemektedir. İçeriğin belirli uyumsuzluklar üzerinden oluşturulması ve bu uyumsuzlukların da biçimle ortaya konması nedeniyle çeviri sürecinde çevirmen sadece bu biçimsel uyumsuzlukları ve yarattıkları etkiyi tespit etmekle görevli olacaktır. Diğer bir deyişle, absürd tiyatro için bir çeviri yöntemi oluşturabilmek için metinlerdeki saçmalığı ortaya çıkartan biçimsel özellikler ortaya konmalıdır. Bu bölümde ulaşılması beklenen sonuç bu absürdleştirme tekniklerinin göstergebilimsel çözümlemeler aracılığıyla ortaya konabileceğidir.

Tiyatrodaki her oyun metni için onlarca farklı sahneleme mümkün olabilmektedir. Oyun metinlerinde var olan anlamlar ne kadar çoksa metnin sahnelemesinin biçimi o denli çeşitlenebilmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde bahsedilen okuma farklılıklarından kaynaklanan bu durum sahnelemeyi durmaksızın değişik biçimlere sokabilmektedir. Her çeviri belirlenmiş bir sahnelemeye göre yapılmalıdır. Sahnelemenin farklı biçimlerde yapılabilmesi olanağı ise sahnelemeyi yaratan göstergelerin farklı anlamlara gelecek biçimde okunabilmesine bağlıdır. Ancak absürd tiyatro gibi tiyatro türlerinde tüm göstergeler tek başlarına uyumsuzluk ve saçmalık sağlamak, taşıdıkları bu uyumsuzluk ve saçmalık hali ile, birlikte kendilerinden daha büyük bir anlama dâhil olmak ve o anlamı yaratmak üzere çalışırlar. Dolayısıyla metin, sahnelemeye sahip olmaktadır. Ancak bu durum, metnin üstünlüğünden çok sahnelemenin metin üzerindeki egemenliğinden kaynaklanmaktadır. Elbette absürd tiyatro metinlerinin birçok farklı biçimde sahnelenebilmesi mümkündür. Örneğin Beckett'in *Mutlu Günler* oyunundaki Winnie bir tepecik yerine bir çöp bidonu ya da bir kâğıt yığını içinde gömülü olabilir. Hatta hiçbirşeye gömülmemiş de olabilir. Ancak önemli olan, parantez içlerinde verilmiş olan sahnelemeye ait olan göstergelerin Winnie'nin hareketlerini yarı gömülmüş

halde veriyor olmasıdır. Tüm metin bu karakterin biryerlere sıkışmış olması üzerine kuruludur. Tüm hareketleri ve sözleri bu temel üzerine oturtulmuştur. Bu durumda oyunda herhangi bir gösterge üzerinde yapılacak değişiklik bütün metne yansiyacaktır. Çevirmen bu noktada tüm bu değişiklikleri sunmak zorunda değildir, çünkü sahneleme süreci, alanında uzman birçok kişinin (yönetmen, dramaturg, dekor, ışık ve kostüm tasarımcısı vb.) birlikte çalışması ile ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda daha çok absürd tiyatro açısından ele alınmış olan yaklaşım diğer tiyatro türlerinde farklı işleyebilir, çünkü geleneksel tiyatrodaki anlamlar birbiri içine geçmiş durumdadır ve sahneleme absürd tiyatrodaki olduğu kadar kesin ve göstergeler de o oranda net değildir. Oyunu sahneleyecek grup metnin çevrilmiş veya henüz çevrilmemiş halini ele alıp bu metinden seçtikleri anlamlar doğrultusunda çevirmenle birlikte yeni bir metin oluşturmayı tercih edebilirler. Çevirmen beklendiği üzere iki dile (sahneleme dili ile birlikte üç dile) olan hâkimiyetinin doğrultusunda metindeki özellikle dilsel göstergelerin değişimini yönlendirebilecektir.

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde de bahsedildiği üzere, absürd tiyatro diğer tüm akımlarda da olduğu gibi tek bir zaman, ülke ve yazarla sınırlı kalmamış ve dünyanın hemen her yerinden, farklı zaman dilimlerinde, farklı yazarların eserleriyle gelişmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada tüm bu eserlerden örneklemeleri içerecek bir inceleme sürecine girilmesi düşünülmemiştir. Bunun yerine, absürd tiyatronun en tanınmış yazarlarından biri olarak kabul edilen Samuel Beckett'in eserleri çalışmada örneklemeler için kullanılacaktır. Samuel Beckett'in seçilme nedeni hem Beckett'in çeviri ve sahneleme için en çok tercih edilmiş yazarlardan biri olması hem de eserleriyle absürd tiyatronun genel çerçevesine ait nitelikleri ortaya koymasından kaynaklanmaktadır.

Bu bölümde yapılan uygulama çalışmasında temel amaç Beckett oyunlarında varolan absürd öğelerin ne şekilde yansıtılabileceklerini tartışmaktır. Bu çalışmayla elde edilen verilerin, çevirmenin metindeki absürd öğeleri okuyabilmesi ve bu absürd öğelerin yarattığı etkiyi büyük oranda erek dile ve kültüre taşıyabilmesi için yol gösterici olması beklenmektedir. Elbette göstergebilimde evrensel okumalar yapmak tam anlamıyla mümkün değildir. Bütün yazılı ve sözlü ürünlerde olduğu gibi daha

derinde kültürel kodlarla örülmüş bir alt okuma da mümkündür. Ancak bu tür bir okuma çevirmenin sorumluluğu dışında kalmaktadır. Sadece oyunu sahneleyecek topluluğun ihtiyaçları ve beklentileri doğrultusunda bu metinlerin yeniden ele alınması beklenebilir. Bu koşul altında parantez içlerinde sahnelemeye dair verilenlerin göz ardı edilmesi gerekmektedir. Absürd tiyatro metinlerinde çoğunlukla hiçbir şey tesadüfi verilmemektedir. Sözcüklerin dilsel olarak önemini büyük oranda yitirdiği bu metinlerde asıl metin sahneleme üzerine kurulmuştur. Sadece sahneleme ile anlam kazanan sözcükler, sahnelemenin oluşması için bütünleyici bir araç niteliği kazanmaktadırlar. Diğer bir deyişle, sahnelemede sahne direktifleri ve sözcükler birbirinden ayrılmayacak şekilde bütünleşmiş durumdadırlar ve bu ikisinin ayrılması absürd sahneleme için oldukça güçtür.

Beckett'in eserlerini göstergebilimsel bir düzlemde ele almak için çalışmanın ikinci bölümünde tanımlanmış olan göstergebilimsel model kullanılacaktır. Bu modelin içinde belirli bir çeviri yöntemi oluşturmaya fayda sağlayacak hususların tespit edilmesine çalışılacaktır. Buna göre Beckett oyunları ve çevirilerine değinirken daha çok üç aşamadan oluşan bir inceleme sürecine girilecektir. Bunlar sırasıyla: oyuncunun eylemi, oyuncunun görünümü ve mekân ve uzam göstergeleridir.

Bir gösterge olarak oyuncunun eylemi üç ayrı başlık altında değerlendirilecektir. Bunlar dilsel, dil ötesi ve harekete dayalı göstergelerdir. Oyuncunun görünümüne ait göstergeler ise kostüm ve makyaj olmak üzere iki başlık altında ele alınacaktır. Son olarak, mekân ve akustik göstergeler için dekor, ışık, müzik ve ses başlıklarında değerlendirme yapılacaktır.

#### **4. 1. Oyuncunun Eylemi:**

Oyuncu diğer tiyatro türlerinde olduğu gibi absürd tiyatro için de en önemli göstergedir. Oyuncu sahnede aktif halde bulunmadığı hallerde bile seyirci açısından temel ilgi odağı dilsel göstergeler olacağı için yine oyuncu tarafından yaratılan sessel yönelim, vurgular, sözcükler ve bu sözcüklerin söylendiği sahneye

ait öznel konum sahnelemenin ortaya çıkışı için yeterli olacaktır. Tıpkı Beckett'in *Happy Days* oyunundaki Winnie gibi. Winnie neredeyse yarı felçlidir ve bir tepeciğin içine gömülmüştür, böylesi bir durumda bütün dilsel göstergeler bu gömülmüştük ve sıkışmışlık hali bağlamında, vurgu ve sözcüksel anlamların arasındaki gerilimle oluşturulmaktadır. Ya da bir oyuncunun dilsel ve dilötesi hiçbir göstergeyi kullanmadığını, yani tamamen sessiz olduğunu varsayalım. Böylesi bir durumda ise temel ilgi oyuncunun alan içindeki hareketlerine ya da jest ve mimiklerine yoğunlaşacaktır. Hegel *Estetik* çalışmasında eylem için şu tanımı kullanmaktadır: "Eylem bireyin hem amaçlarının hem mizacının en belirgin açığa çıkışıdır" (27). Bu tanımdan hareketle oyuncunun eyleminin hem oyunun amacının hem de oyunun biçiminin ne olduğuna dair önemli ipuçları verdiğini düşünebiliriz. Sonuç olarak her ne kadar göstergeler arasında bir hiyerarşi bulunmadığı fikri göstergelerin birbirine dönüşebilirliği ilkesine bağlı olarak kabul edilebilir bir tespit olsa da, diğer birçok göstergeyi aktif ya da pasif hale getirebilme yetisi oyuncunun bir anlamda tiyatrodaki en önemli gösterge olduğu fikrini doğurmaktadır. Oyuncuya ait göstergeler aynı zamanda tiyatro çevirisi sürecinde çevirmenin kullanabileceği en önemli malzemeyi oluşturmaktadır. Bu bakış açısına göre oyuncuya ait göstergelerin okunması çeviride anlama ulaşmak için en önemli verileri sunacaktır.

### **Dilsel Göstergeler**

Eylem (burada daha çok oyuncunun somut eylemi kastedilmektedir) sahne üzerinde sözcüklerden daima daha baskın çıkmaktadır. Özellikle absürd tiyatronun sahneleme tekniğinde tercih edilen bu yöntem sözcüklerin bir anlamda etkisizleştirilmesine yol açmaktadır. Örneğin Beckett'in bilinen oyunlarından birisi olan *Godot'yu Beklerken*'de "gidelim" sözcüğü sürekli "kımıldamazlar" eylemi ile çelişme içindedir. Sonuçta Vladimir ve Estragon hareketsiz kalırlar, yani sözcükler her ne kadar gitmek yönünde bir yönlendirme bildirse de, eylem açık biçimde sahnelemeyi yönetmiş olur. Ancak bu durum elbette sahnelemede sözcüklerin önemsiz olduğu anlamına gelmemektedir, çünkü sözcükler onları kullanan karakterin kullanım biçimine bağlı olarak, o karakter hakkında bize bilgi verebilmektedirler. Bunun yanında sözcüklerin kelime anlamlarının ortaya çıkartacağı çağrışımsal anlamlar bütünsel anlama açık biçimde müdahale edebilmektedir. Buradaki amaç

dilsel göstergelerdeki biçimsel olarak ortaya çıkan kullanımların çeviriye yansımalarını ele alabilmektedir.

Absürd tiyatro çevirisinde çevirmenin karşılaşacağı en önemli zorluk ve aynı zamanda en büyük kolaylıklardan biri şüphesiz dilsel göstergelerin çevirisindedir. Bu durum çeviri ve bu çalışmanın dilsel göstergelere yaklaşımı açısından bir tezat oluşturuyormuş gibi görünebilir, çünkü dilsel göstergeler, daha çok, tek başlarına doğrudan içeriği ortaya koyan göstergeler olarak değerlendirilebilir. Bu noktada şöyle bir sorunun sorulması olasıdır: metin dilsel göstergelerden oluşuyorsa ve dilsel göstergeler absürd tiyatro için bir anlamda ikinci plana atılmışsa neden çeviri konusunda çevirmenin karşılaşacağı en büyük zorluk dilsel göstergelerin çevirisidir? Bu soruya bu çalışma bağlamında verilebilecek yanıt öncelikle dilsel göstergelerin absürd tiyatrodaki tamamen göz ardı edilmediğidir. Absürd tiyatro dilsel göstergelerin işlevini ortadan kaldırmamaktadır. Bunun yerine bu işlevlerini değiştirmekte ve diğer göstergelerle etkileşimleri sonucunda yeni anlamlar üretmelerine olanak sağlamaktadır. Öte yandan absürd tiyatrodaki sahnelemeyi ortaya çıkartacak göstergelere ait bilgi yine metinle verilmektedir. Temelde önemli olan bu çalışmanın “Absürd Tiyatrodaki İçerik” bölümünde değinilmiş olan uyumsuzluk özelliklerinin biçimsel olarak çeviride nasıl yansıtıldığının okunması ve bu okuma sonucunda ortaya çıkartılan verilerin çeviriye yansıtılmasıdır. Biçimin tespit edilmesinden sonra dilsel göstergelerin çevirisi çevirmen için bir hareket alanı açacaktır.

Absürd tiyatrodaki dilsel göstergeler hem kendi başlarına içeriği yansıtmak için doğrudan işlev gösterirken bir yandan da diğer göstergelerle etkileşimleri ile anlam yaratmaktadırlar. Dilsel göstergelerin diğer göstergelerle etkileşimi ya da yalnız başlarına kullanılmaları biçimsel tercihler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu biçimsel tercihler absürd tiyatrodaki daha önce değinilmiş olan anlamsızlaştırma (ya da absürd tiyatro için *absürdleştirme*) yöntemleri ile ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde kullanılacak örneklemelerde, tiyatrodaki dilsel göstergelerin tek başlarına taşıdıkları öneme vurgu yapabilmek üzere, dilsel göstergelerin kullanımsal (biçimsel) işlevlerinin yanında tek başlarına taşıdıkları anlamsal işlevlerine de dikkat çekmeye olanak sağlayacak örnekler seçilmiştir.

Örneğin Beckett'in *Waiting for Godot* oyunundaki Lucky'nin meşhur tiradını ele alalım.<sup>10</sup> Bu tiradı incelerken hem absürd yapıyı oluşturan biçimsel özelliklere hem de bu biçimsel özelliklerin ne şekilde çeviriye yansıtılması gerektiği konusunda tespitler yapmaya çalışalım:

Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqua with white beard quaquaquaqua outside time without extension who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell and suffers like the divine Miranda with those who for reasons unknown but time will tell are plunged in torment plunged in fire whose fire flames if that continues and who can doubt it will fire the firmament that that is to say blast hell to heaven so blue still and calm so calm with a calm which even though intermittent is better than nothing but not so fast and considering what is more that as a result of the labors left unfinished crowned by the Acacacademy of Anthropopometry of Essy-in-Possy of Testew and Cunard it is established beyond all doubt... (Beckett *Waiting* 45).

Uğur Ün ve Tarık Günersel tarafından yapılan *Godot'yu Beklerken* çevirisi şu şekildedir:

Puncher ve Wattman'ın bayındırlık işlerine bakılırsa öztözbiçimbiçem aksakallı zaman dışı mekân dışı kakakaka bir kişi olarak Tanrı'nın tünediği yükseklerde yüce bir kayıtsızlık yüce bir sükûn ve yüce bir dilsizlik içinde birkaçımız dışında bizi bir hayli sevmesine akıl erdiremeyiz ama zaman yanıt verecektir buna ve yüce Miranda gibi acı çekmektedir ötekilerle birlikte sırası geldiğinde akıl erdiremeyiz buna işkenceler içinde ateşlerde yanarak zaman yanıt verecektir buna ateşin alevleri sürüp giderse ki sürüp gidecektir gökkubbeyi yakıp

<sup>10</sup> *Waiting for Godot* oyunundan yapılan örneklemeler Uğur Ün ve Tarık Günersel tarafından yapılan *Godot'yu Beklerken* çevirisi ile karşılaştırmalı olarak sunulacaktır.



tutuşturacak yani şu sıralarda iyice sakın ve de masmavi gözüken bulutları cehennemlik edecektir, bulutlar öylesine sakindir ki seyrek görülse de insana yine de hoş gelir ama acele etmeyelim öte yandan Testisof ile Vajen'in henüz tamamlanmamış ama yine de Çokbilmişler Antropopometri Akakakakdemisince ödüllendirilen insanı araştırma konusu yapan araştırmaların sonucunu bekleyim işlem hataları dışında bir yanılğı taşımayan... (Beckett *Godot'yu* 55)

Yukarıda sadece bir kısmı verilmiş olan bu uzun tiratta sözcükler arasında bir noktalama işareti bulunmamaktadır. Sözcüklerin anlamlı birer cümleye oluşturmayacak şekilde sıralanmış olması, ilk bakışta okuyucu için anlamlı gelmeyecektir. Ancak bu tiratta yer alan dilsel göstergeleri tek tek ve bütün olarak ele aldığımızda hem karaktere hem de oyuna dair birçok anlamın (ya da mesajın) verilmiş olduğu görülecektir. Örneğin Lucky'nin tiradın devamında kullandığı “Acacacademy of Anthropopometry...apathia...aphasia...athambia” kelimeleri ve durmadan akademik bir dille referans verdiği “ Bishop Berkeley...Steinweg and Peterman” gibi isimler Lucky'nin akademik bir geçmişi olduğu konusunda bilgi vermektedir (Beckett *Waiting* 45). Bu tirat boyunca Beckett, bu çalışmanın 3. bölümünde değinilen anlamsızlaştırma (absürdleştirme) yöntemlerinin tümünü kullanmıştır. Öncelikle bu tirad boyunca anlamsal çelişki hem de kullanımsal anlamsızlık tekniğine bağlı olarak bütün sözcükler geleneksel, kabul edilebilir, anlamlı bir bütün oluşturmayacak ve belirli bir dilsel edimi simgelemeyecek şekilde sıralanmışlardır:

...what is more for reasons unknown in spite of the strides of physical culture the practice of sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding conating camogie skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds hockey of all sorts penicillin and... (Beckett *Waiting* 46).

Uğur Ün ve Tarık Günersel'in *Godot'yu Beklerken* çevirisinin şu şekilde olduğu görülmektedir:

...aynı zamanda buna koşut olarak bilinmeyen sebeplerden kültür fizik spor etkinliklerinde yani teniste futbolda bisiklette yürüyüşte yüzmede binicilikte havacılıkta düşüncede hokeyde buz pateninde asfalt pateninde teniste havacılıkta sporlarda kış sporlarında yaz güz güz sporlarında çim çam toprak tenisinde kara deniz ve hava hokeyinde penisilin ve.... (Beckett *Godot*'yu 56).

Buradaki çeviride biçimsel olarak absürd tiyatro çevirisinde öncelikli olarak kabul ettiğimiz biçimsel yapının, yani noktalamasız, birbiri ardına gelen sözcüklerin sıralanışının korunduğu görülmektedir. Çevirmenler sadece bazı sözcüklerde değişiklik yapmak suretiyle Türkçede daha rahat kendini ifade edecek sözcükler eklemişlerdir. Örneğin "...winter winter..." yinelemesinin "...kış kış..." yerine "...güz güz..." şeklinde çevirmeyi uygun görmüşlerdir. Bunun yanında "...tenis of all sorts..." yerine de "...çim çam toprak tenisinde..." çevirisini uygun görmüşlerdir. Burada eklemeler ve değişiklikler hata avcılığı yapmak üzere değinilmediğini belirtmek gerekmektedir, çünkü burada çevirmenlerin tercih ettikleri yöntem temelde biçimi korumak ve geri kalan kısmında da dilin ve metnin elverdiği ölçüde eklemelerle daha akışkan bir metin yaratmaktır. Buna göre, bir kez biçimsel olarak sözcüklerin dizilimindeki saçmalık bozulmadıktan sonra sözcükler daha kolay sahnelenebilir hale getirilmek üzere dönüştürülebilirler.

Üçüncü olarak sessel anlamsızlık yaratacak biçimde Lucky tiradının başında "...of a personal God quaquaquaqua with a white beard quaquaquaqua outside time" repliğindeki "quaquaquaqua" seslerini iki defa yinelemektedir. *Qua* kelimesi her ne kadar İngilizce ile "(bir şey) olarak; tek başına" anlamına gelse de buradaki kullanımında belirli bir anlam yaratmaktan çok, sadece işitsel bir saçmalık yaratmak üzere bu yinelemeye başvurulmuştur. *Quaquaversal* kelimesi İngilizce "pointing in every direction", yani "her yöne bakan" anlamındadır. Bu bağlamda yazar tarafından repliğin devamında Tanrı'ya yapılacak göndermeler için bir hazırlık niteliğinde kullanılmış olabilirler. Ancak buradaki kullanımda *qua* kelimesinin yinelenmesi açık biçimde absürdleştirme için bir araç niteliğindedir, çünkü "quaquaquaqua" ses grubu herhangi bir anlam taşımaktan uzak görünmektedir. Elbette biçimsel olarak tirada kattığı anlamı bunun dışında tutmak gereklidir.

Uğur Ün ve Tarık Günersel çevirisinde bu replik şu şekilde yansıtılmıştır: “öztözbiçimbiçem aksakallı zaman dışı...kakakaka bir kişi olarak Tanrı'nın...”(Beckett *Godot'yu* 56). Görüldüğü üzere çevirmenler birinci “quaquaquaqua” yinelemesi yerine “öztözbiçimbiçem” sözcük grubunu tercih etmişken, ikincisi için “quaquaquaqua” kelimesinin sessel denkliliğini oluşturan bir ses grubunu yani “kakakaka” ses grubunu tercih etmişlerdir. Çeviride yinelemenin ilk kısmının kullanılmaması bilinçli bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Lucky yukarıda da değinildiği üzere geçmişte akademik bir kimliği olan birisidir. Tiradının devamında Tanrı'ya dair bir dizi niteleme kullanılmaktadır: “*apathia... athambia... aphasia*”. Bu sözcükler bilimsel terminolojide yer alan ya da bilimselliği çağrıştıran terimlerdir. Çevirmenler bu terimleri bilimsel halleriyle korumak yerine şöyle çevirmeyi tercih etmişlerdir: *apathia*: kayıtsızlık; *athambia*: sükûn; *aphasia*: dilsizlik. Dolayısıyla çevirmenler Lucky'nin akademik kimliğine dair bu sözcüklerle verilecek bilgiyi, bir dizi entelektüel sözcüğün birbiri ardına sıralanmasıyla oluşmuş bir başka absürdleştirilmiş kelimeyi yani “öztözbiçimbiçem” sözcüğünü ilk “quaquaquaqua” yinelemesi yerine kullanarak vermişlerdir. Bu sayede hem biçimsel olanı korumuş hem de bu yolla içeriği ayakta tutmayı başarmışlardır. Bu noktada elde ettiğimiz veri çeviride absürdleştirme (anlamsızlaştırma) tekniklerinin birbiri yerine kullanılabilirliklerine dair bir örnek teşkil etmektedir. Kaynak metinde sessel anlamsızlık olarak karşımıza çıkan “quaquaquaqua” sözcüğü “öztözbiçimbiçem” sözcüğü ile yaratılmış bir sözcüksel sapma ile çeviride yansıtılmıştır. Diğer bir deyişle anlam biçim kotarılarak korunmaya devam etmiştir. Absürd tiyatro çevirisinde çevirmenin dilsel göstergeleri çevirirken kullanabileceği bir diğer kolaylık ise burada da görüldüğü gibi absürdleştirme tekniklerini birbiri yerine kullanabilmesidir.

Çevirmenler “quaquaquaqua” yinelemesinin ikincisini ise “kakakaka” olarak çevirmiş olmaları içerik düzeyinde de absürd tiyatronun özellikleri ile örtüşmektedir. Çünkü “kakakaka” sözcüğü “quaquaquaqua” sözcüğünün sessel denkliliği olarak absürd biçimi desteklediği gibi, aynı zamanda Türkçe'de çağrıştırdığı “kaka” anlamı ile absürd içeriği de desteklemektedir. Çalışmanın 3. bölümünde “Absürd Tiyatroda İçerik” başlığı altında, absürd anlayışının geleneksel olan her şeye bir tepki duyduğu, geleneksel inanış ve anlayışları terk ettiğinden bahsedilmiştir. Bu geleneksel

inanişların içine dinsel inançları da katan absürd tiyatro Tanrı'nın varlığını da sorgulamaktadır. “Kakakaka” sözcüğünün “Tanrı” sözcüğünden önce kullanılmış olması bu noktada oldukça çarpıcı ve işlevseldir.

Son olarak, sözcüksel sapmaya örnek teşkil edecek biçimde, Lucky'nin tiradında bazı özel isimler görülmektedir. Bu sözcükler “Testew...Cunard...Fartov... ..Feckham...Peckham” sözcükleridir (Beckett *Waiting* 45-46). Bu özel isimler ilk bakışta Lucky'nin geçmiş yaşantısına ait bilgilerinden çıkıp gelen saygın insanlarmış gibi görünmektedir. Oysa daha derinden incelendiğinde burada sözcüksel sapmalar ortaya çıkartıldığı görülmektedir. Bu sözcükler temelde Lucky'nin geçmişi ve bugünü arasında yaşanan bir uyumsuzluğu simgelemek üzere bilinçli olarak yaratılmışlardır. Her bir kelime çağrışım yaptıkları İngilizce ve Türkçe karşılıkları ile şöyledir:

<u>W.F.G.</u>	<u>İngilizce</u>	<u>Türkçe</u>
Testew	Testes	Testis
Cunard	C*nt	Vagina
Fartov	Fart	Osuruk

Uğur Ün ve Tarık Günersel çevirilerinde bu özel isimlerin sahip oldukları anlamların korunmaya çalıştıkları görülmektedir. “Testew” yerine “Testisof”, “Cunard” yerine “Vajen”, “Fartov” yerine ise “Osurman” sözcükleri tercih edilmiştir. Burada belirli bir oranda yerlileştirmeye gidilmiş olduğu söylenebilir. Ancak bu yerlileştirme biçimselliği korumak ve bu yolla içeriği ortaya çıkartmak üzere yaratılmış yeni sözcüklerle sağlanmaktadır. Hem kaynak metinde kelimelerin benzeri bir süreçten geçirilerek ortaya çıkarılış biçimleri korunmakta hem de anlamsal olarak erek dilde taşınmaları beklenen içerik erek metne taşınmaktadır.

Sözcüksel sapmaya verilebilecek bir diğer örnek ise sözcüklere eklenmiş olan yeni hecelerdir. Örneğin “Acacacademy of Anthropometry” repliğinde *Academy* ve *Anthropometry* sözcüklerine eklenen sesler, sözcüklerin sözcüksel anlamlarının anlaşılabilmesine olanak sağlayacak, ancak işitsel bir absürlük yaratacak biçimde kullanılmıştır. Uğur Ün ve Tarık Günersel çevirilerinde “Antropopometri Akakakakdemisince” kullanımını tercih etmişlerdir (Beckett *Godot'yu* 55). Bu

kullanım kaynak metinde bulunan bir biçimsel niteliğin erek metne doğru taşınmış olması anlamına gelmektedir. Bu kullanımlar yukarıda hem kaynak metinde hem de çeviride değişime uğratılmış olan özel isimlerle birleştirildiğine Lucky gibi akademik bir geçmişe sahip olduğuna dair bilgi sunulan bir karakterin geçmişi ve bugünü arasındaki belirgin uyumsuzluğu ortaya koymaktadır. Lucky her ne kadar bilimsel terimler kullanıyor olsa da argo sözcüklerle doldurduğu konuşması onun bugününe dair kendiyi yaşadığı çelişkiyi ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, yukarıdaki Lucky örneğinde de görüldüğü gibi absürd tiyatrodaki sözcükler diğer tiyatro türlerinde olduğu gibi karakterin toplum içindeki konumuna ya da psikolojik durumuna, kaçma veya karşı gelme güdülerine, aitlik sorunlarına, kimlik arayış ve kimlik kayıplarına, varoluşlarının saçmalıklarına dair somut anlamlar taşıyabilmektedirler. Ancak aynı zamanda, bütünsel olarak ele alındıklarında hem diğer dilsel göstergelerle hem de diğer göstergelerle konumlanmalarına bağlı olarak ortaya çıkan uyumsuzluklarla da anlam yaratmaktadırlar. Yukarıdaki çeviri örneklerinde görüldüğü üzere çevirmenler çeviri sürecinde bu uyumsuzlukları ve absürdleştirme yöntemlerini çözmeye özen göstermişlerdir. Bu yöntemle kaynak kültürde metnin taşıdığı absürd etkisi büyük oranda korunabilmiştir.

Dilsel göstergeler kimi durumlarda yukarıda değinildiği şekliyle karakterin yaşadığı anlamsızlığı ortaya koymak üzere kullanılabilirler. Dilsel göstergelerin hem biçimsel hem de içeriksel anlamsızlığı ortaya koymak için kullanımına dair bir başka örnek olarak Beckett'in *Krapp's Last Tape* oyunu gösterilebilir. Oyunun tek karakteri olan Krapp geçmişte bir zamanda yaptığı bir ses kaydını banttan dinlemektedir<sup>11</sup>. Buradaki uyumsuzluk Krapp'ın bugün ve geçmişte olan kendisi sağlamaktadır. Sahnelemede Krapp jest ve mimikleri ve birkaç kez oturduğu yerden kalkarak sahne gerisine ilerlemesi haricinde neredeyse hareketsiz olması metin içinde öngörülmüştür. Bu durum dilsel göstergelerin sahne açısından taşıdığı önemi arttırmaktadır. Geçmişten gelen Krapp sesinin şimdiki Krapp'ın yorumlarıyla birbirine ilişkisiz olarak eklenmesi, sözcük tekrarlarının azlığı ve sözcüklerdeki iç eylem seyirciyi bu sözcüklerin ne söylediğine yoğunlaşmaya zorlamaktadır. Ancak

<sup>11</sup> Samuel Beckett. *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984. 53-64.

yine de Krapp'ın dış görünümü, jest ve mimiklerle dekor içindeki hareketinin sözcüklerden belirleyici bir etken olarak karşımızda durduğunu belirtmek gerekir, çünkü Krapp'ın tüm sözleri onun banttan duyduklarına verdiği tepkiler doğrultusunda anlam kazanmaktadır.

Krapp için anlam yok olmuştur, geçmişine dair bugün çok az şey bilmektedir:

*The black ball...(he raises his head, stares blankly front puzzled).*

*Black ball? (Beckett Collected 57)*

*“Siyah top...(başını kaldırır, boş gözlerle önüne bakar. Afallamış.)*

*Siyah top mu? (Yeninde deftere bakar, okur.)” (Beckett Tüm Kısa 55).*

Anlam sadece anılarıyla ilgili olarak değil kavramların ve sözcüklerin taşıdıkları anlamlar açısından da kaybolmuştur:

*(Krapp wonders off, raises his head, stares blankly before him, his lips moves in the syllables of 'viduity'. No sound, he gets up, goes backstage in the darkness, comes back with an enormous dictionary, lays it on the table, sits down and looks up the words) (Beckett Collected 59).*

*(Kafasını kaldırır, önüne boş gözlerle bakar, Dudakları “dulluk” sözcüğünün hecelerini mırıldanır. Ses duyulmaz. Kalkar sahne arkasındaki karanlığa gider, kocaman bir sözlükle geri döner, masaya oturur ve sözcüğü arar.) (Beckett Tüm Kısa 57).*

Yukarıda yine Uğur Ün tarafından yapılmış olan çevirileriyle birlikte sunulmuş olan replikler Beckett'in yoğun biçimde kullandığı parantez içlerine birer örnektir. Beckett parantez içleri ile mutlak bir sahneleme öngörmektedir. Parantez içlerinde oyuncuların sahnelemede nasıl davranmaları, ne giymeleri, nasıl konuşmaları, nereden girip, nereden, ne zaman çıkmaları, ışık yoğunluğu, sesin yüksekliği ve sahneleme için gerekli benzeri bütün önemli ayrıntılara dair net açıklamalar sunmaktadır. Bu açıklamalar sahneleme için yapılan çeviri sürecinde yansıtılması gereken en önemli noktayı oluşturmaktadır. Parantez içleri absürd

tiyatrodada özellikle de Beckett tiyatrosunda biçimsel özelliklerin tam anlamıyla ortaya konduğu noktalardır. Bu açıdan absürd tiyatro çevirisi için de büyük önem taşıdıklarını belirtmek gerekir.

*Krapp's Last Tape* ve anlamsızlaştırma süreçlerine dönecek olursak, oyunun tamamını ele aldığımız zaman Krapp'ın tek çabası geçmişte yaşadığı güzel anlardan oluşturduğu koleksiyonundan yaşamına dair ipuçları bulmaktır. Buradaki temel uyumsuzluk bugünkü Krapp ile geçmişte yaşayan Krapp arasındaki uyumsuzluktur. Beckett bunu yansıtmak için “black ball” (siyah top) ve “viduity” (dulluk) sözcüklerinin Krapp için taşıdığı anlamları yok etmiştir. Bu tam olarak okunabilecek dilsel bir anlama denk düşmektedir. Burada sadece dildışı bir göstergenin kullanımı yani “*stares blankly*” (boş gözlerle bakar) kullanımı ile anlamın oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu dildışı göstergenin kullanılmaması haline Krapp'ın aynı etkiyi yaratmak üzere muhtemelen şu şekilde konuşması gerekecektir: “I don't know what black ball means”, “Siyah topun ne anlama geldiğini bilmiyorum”. Görüldüğü üzere böylesi bir kullanımda sahnelemeyle ilgili ipuçları dilsel göstergelere gizlenmiş olacaktır. Oysa Beckett oyuncunun sahnedeki eylemine dair önemli bir veri sunmuştur: “*boş gözlerle bakar*”.

Uğur Ün çevirisinde buradaki anlamsızlığa dair ortaya konmuş bilgileri metindeki haliyle korumaya özen göstermiştir. Parantez içleri neredeyse kelimesi kelimesine bir çeviriymişçesine korunmuştur. Bu tür bir çeviri yöntemi bu çalışmada sunulmaya çalışan çeviri yöntemini destekler niteliktedir.

Beckett'in bir diğer oyunu *Happy Days (Mutlu Günler)* oyununda Winnie karakteri sıkıştığı tepeciğin içinde sürekli konuşmaktadır. Ancak konuşmaları bir anlam ifade etmekten çok günlük yaşantısının durağan akışındaki dış fırçalamak, saç taramak vb. eylemlerin arasında iletişim kurmaktan çok iletişimsizliğini ve yalnızlığını ortaya koyan birer boşluk doldurma araçlarından ibarettir. Winnie'nin uzun konuşması sırasında sahne gerisinde sözlerinin yöneldiği bir başka karakter Willie bulunmaktadır. Ancak Willie çok nadiren Winnie'ye tepki vermektedir. Aralarındaki iletişimsizliğin farkında olan Winnie şöyle demektedir:

if only I could bear to be alone, I mean prattle away with not a soul to hear. (*Pause*) Not that I flatter myself you hear much, no Willie, God forbid. (*Pause*) Days perhaps you hear nothing. (*Pause*) But days too when you answer. (*Pause*) so that I may say at all time seven when you do not answer and perhaps hear nothing, something of this is being heard, I am not merely talking to myself, that is in the wilderness, a thing I can never bear to do- for any length of time. (Beckett *Happy* 22).

...yalnız kalmaya bir alışabilseydim, hani şu sürekli konuşmamı dinleyecek tek kişi bile olmasaydı yanımda... Ama cevap vereceğin günler. (*Susar*) O zaman senin cevap vermediğin, belki de hiçbirşey dinlemediğin anlarda bile hep konuştuklarımdan bir şeylerin işitildiğini sanır, bir çölün ortasında sırf kendi kendime konuşmaktan kurtulurum, çünkü aklımdan bile geçiremeyeceğim, bir an olsun katlanamayacağım bir durumdur bu. (Beckett *Tüm Kısa* 94).

Yukarıda Akşit Göktürk tarafından yapılmış çevirisiyle beraber sunulan Winnie'ye ait sözler absürd tiyatronun temel içerik özelliklerinden birini oluşturan insanlar arası iletişimsizlik konusuna vurgu yapmaktadır. Winnie'nin konuşması adeta bir monologdur. Bu monolog yapı Akşit Göktürk tarafından takip edilmiştir ve çeviride aynı haliyle korunmuştur. Winnie bütün bunları söylerken Willie suskundur. Sözcükler bir anlam ifade etmeseler de Winnie'nin zaman geçirmesini sağlayan birer oyuncaktır. Burada sözcüklerin birer anlam içermesini beklemek gereksizdir. Hatta Winnie bile bunun farkındadır:

Is that not so, Willie, even words fail at times? (*Pause, back front*).  
What is one to do then? Brush and comb the hair, if it has not been done, or if there's some doubt, tirm the nails if they are in need of trimming, these things tide one over (Beckett *Happy* 22).

Öyle değil mi Willie kelimelerin bile yetmediği anlar oluyor, değil mi? (*Susar. Yine öne döner*) Ne yapar insan kelimelerin geri döneceği ana kadar? Saçını fırçalar, tarar, daha taramamışsa tabii, olmazsa



tırnaklarını düzeltir. Hiç değilse avunur böylece. (Beckett *Tüm Kısa* 96)

Winnie durmaksızın retorik sorularla Willie'ye doğru yönelen ve devam eden bir konuşma eylemi içindedir. Sonuç olarak, burada sözcüklerin yukarıdaki birkaç örnek haricinde, karakterin iç dünyasına dair ipuçları vermesini beklemek amaçsız bir çabadır. Bunun yerine sözcükler sadece bir eylem olarak konuşmanın devamını sağlayan araçlardır. Bu durumda ne söylendiğinden çok, bir kez daha ne yaparken söylendiği bu sözcüklerin anlam ifade etmesini sağlamaktır. Saç taramak ve diş fırçalamak eylemleri içinde, yani günlük yaşantının akışı içinde bu sözcükler içerik olarak hiçbir anlam ifade etmeksizin sürüp gitmektedir. Dolayısıyla absürd tiyatronun dile yaklaşımının somut bir kanıtı olarak sözcükler bir kez daha dilsel önemlerini kaybedip durumun saçmalığına bir gönderme yapmaktadırlar.

Dilsel göstergelerin absürd tiyatro açısından taşıdığı karakter hakkında bilgi vermek, onların durumlarının saçmalığını ortaya koymak gibi özelliklerinin yanında mekân ve zaman göstergelerinin yerinde de kullanıldığı durumlar da bulunmaktadır. Bu durum özellikle dekorun ve ışığın minimal düzeyde kullanımı halinde gerçekleşir. Örneğin Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununda Vladimir ve Estragon kelimeleri kullanarak zaman ve mekânın içinde hareket edebilmektedirler. Ortaya konan bu sözel mekân oyun boyunca duyulan "Eiffel Kulesi", "buradan çok uzakta", "kutsal topraklar" ifadeleriyle belirtilmektedir. Ancak sürekli geçmişte bulduklarını iddia ettikleri mekânlar ve gitmek ya da gelmek gibi hareket bildiren eylemlerle ortaya koydukları sahne aksiyonu durmaksızın "gidelim" repliğinin ardından hareketsizlikle sonuçlanmaktadır. Çıkışsız bir biçimde beklemek zorunda kalan bu karakter her ne kadar kendi durumlarının, konuşmalarının ve yaptıklarının amaçsız birer uğraşı olduğunu bilseler de eylemsiz kalmaya devam etmektedir. Yapacak bir şey yoktur. Bu çıkışsızlığı ortaya koyan en büyük araç ise elbette sözcüklerin ilişkisiz biçimde ardı ardına eklenmesidir. Oysa ne gidilen bir yer ne de sözcüklerle desteklenebilecek kesin bir eylem vardır. Absürd tiyatroya has bu kullanım şüphesiz insanlığın içinde bulunduğu büyük çıkmazın açık bir göstergesidir. Burada uygulanan absürdleştirme yöntemi ise göstergeler arasındaki uyumsuzluklarla sağlanmaktadır.

*Waiting for Godot* oyununda yine yukarıdaki çıkışsızlığı ortaya koyan bir başka biçimsel kullanım da söz konusudur. Bu biçimsel kullanım daha çok özellikle dilsel göstergelerle sağlanan bir tür döngüdür. Bu döngüde dilsel göstergeler başta olmak üzere tüm göstergeler oyun boyunca tekrarlanmaktadır. Hem oyun akışı hem sözcükler hem de oyuncuların dekor içindeki bedensel devinimleri belirli bir biçimsellik yaratmaktadırlar. Dilsel göstergeler bu kez tek başlarına anlam taşımaktan çok bütün içinde bir kez daha döngü sistemini yaratan bir araca dönüşürler. Örneğin Vladimir ve Estragon'un oyun boyunca süren gitme ve Godot'yu beklemek konusundaki konuşmaları çizgisel olarak tekrar edilmektedir. Bu çizgisellik oyunun durmadan birbirini tekrar eden parçalardan oluşmasına sebep olmaktadır. Bu durum absürd tiyatro çevirisi için önemli bir veridir. Çünkü dilsel hem de dildışı göstergelerin sürekli biçimde tekrar edilmeleri absürd tiyatro metinlerinde sıklıkla tercih edilmektedir.

Dilsel göstergelerde görülen bu tekdüzelik, tekrar ve anlam kaybı absürd tiyatro oyunlarının sıkıcı ve boş gibi görünmesine neden olabilir. Gerçekten de absürd tiyatro metinleri okunması zor metinlerdir. Bunun yanında absürd tiyatro göstergelerini bu çalışma kapsamında ele aldıkça görüleceği gibi sahneleme konusunda tiyatro uygulamacılarına da çok fazla hareket alanı açmamaktadır. Tiyatro uygulamacıları tarafından bu tür yaklaşım tercih edilen bir durum değildir. Tiyatro uygulamacıları için bir oyunu sahnelemenin en önemli nedeni oyunu kendi okumaları doğrultusunda tespit ettikleri verilerle kendi sahneleme ilkeleri doğrultusunda sahneleyebilme özgürlükleridir. Dolayısıyla bu durumda sahnelemeyi gerçekleştirecek tiyatro grubunun yapısı ve kaygıları ön plana çıkmaktadır. Burada daha çok deneysel ve amatör kaygılarla çalışan topluluklar kastedilmektedir. Çünkü ticari kaygılarla hareket eden birçok topluluğun sahneleme aşamasında absürd metinler üzerinde oynamalar yapmayı tercih edeceğini düşünmek güç görünmektedir. Her ne kadar absürd tiyatro aksi yönde amaçlarla ortaya çıksa da absürd oyunlar aynı nedenle donanımlı olmayan izleyiciler açısından tercih edilmezler. Bu nedenle absürd tiyatro gittikçe daha entelektüel seyirci kitleleri tarafından izlenmeye başlamış ve elitleştirilmiştir. Oysa absürd tiyatro kendini çok açık biçimde ortaya koyan ve revaçta olduğu 1940'lı yıllardan bu yana insanlığın içinde bulunduğu buhranın çok da değişmemesi nedeniyle her kesimden seyirciye ulaşmayı başarabilecek yapıdadır.

Absürd tiyatro için seyirciyle arasına konan bu mesafe şüphesiz tüketim yargılarının değişimden, kültürel zayıflaşmalara kadar birçok farklı sebeple ortaya çıkmıştır. Bunun yanında seyircinin beklenti noktasında belirli bir düğüm ve belirli bir çözüm üreten oyunlara yönelme isteği absürd tiyatronun çözüm sunmaktan çok, durum ortaya koyan yapısına karşı önyargılar doğurmaktadır. Absürd tiyatrodaki çoğunlukla bitmeyen bir döngü içinde sürüp giden oyunların belirli bir başlangıç ve son içermemeleri bundan kaynaklanmaktadır. Sahnede gördüğümüz, yaşantının bir kesitidir, tıpkı diğer bütün tiyatro türlerinde olduğu gibi. Bu yaşantıdan kesilip sahneye konmuş kesit sahnelemeden önce başlamış olan, sahneleme bitince de sürüp giden bir süreçtir. Bu süreç içinde olup biten saçmalıkların tümü daha önceden yaşanmış olan ve yaşanıp gitmeye devam edecek olan uzun bir sürecin parçalarıdır. Bu nedendir ki absürd bir oyundan çıkan izleyiciler oyun boyunca her ne kadar bir şey anlamamış olduklarını ifade etseler de, oyundan çok sonra kendi yaşantılarına dair ipuçları bulmaya ve oyun sırasında fark etmedikleri birçok ayrıntının kendi yaşantılarında gerçekte var olduğunu görmektedirler. Krapp'ın yaptığı gibi eski resimlere bakan ve bu görüntülerle konuşan ya da Vladimir ve Estragon gibi beklemekten sıkıldığı için yemek yiyen, sigara içen, amaçsızca yukarı aşağı yürüyen insanlar, yine onlar gibi neden olduğunu bilmeden şapkasını değil ama çantasını durmaksızın karıştıran; Winnie gibi uzun evliliklerinde sessizlikten korktuğundan sadece konuşmuş olmak için konuşanlar, uyanma ve uyku arasında ne yaptığını hatırlamayacak şekilde yaşayıp giden insanlar bulunmaktadır. Absürd tiyatro bu nedenle tam da amaçladığı gibi oldukça rahatsız edicidir. Oyunlar boyunca seyirciler anlam bulmak için çalışıp dururlar ve bu onlar açısından oldukça zorlayıcıdır. Absürd tiyatro düşünmeyi ve sorgulamayı ister. Sonuç olarak, absürd tiyatro zaman içinde onu tanıyan izleyicilere has özelleşmiş bir tiyatroya dönüşmektedir.

Çeviri açısından ele aldığımızda dilsel göstergelerin biçimi destekleyen işlevsel birer yapı sergilemeleri bazı kolaylıkları da beraberinde getirmektedir. Çevirmenin bu noktada üstlenebileceği tek görev metinlerde varolan dilsel göstergelerin anlamsal saçmalığa, yani biçime katkılarını tespit edebilmektir. Dili, diğer bir deyişle, dilsel göstergeleri anlamlı birer birim haline çevirme uğraşısı bu biçime açıkça zarar verecek, kurulan absürd temeli bozarak sahnelemeyi yoracaktır.

Dilsel göstergeler her ne kadar anlam yaratmak için tek başlarına işlev görebilseler de salt oyuncuya ait diğer birçok göstergenin bir arada kullanılması onların absürd tiyatrodaki taşıdıkları gerçek anlamlarına ulaşılmasını sağlayabilir, çünkü artık sözcükler tek başlarına anlam üretmekte yeterli değildirler.

### **Dilötesi Göstergeler**

Dilötesi göstergeleri iki grup altında ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi konuşmadan bağımsız düşünülmesi mümkün olmayan ve dilsel göstergeler için birer belirteç niteliğinde olan göstergelerdir. Bu göstergeler daha çok vurgu, sessizlik, uzunluk, kısalık ve ritim benzeri öğeleri içeren göstergelerdir. Bu gruptaki göstergeler Beckett tarafından yoğun biçimde kullanılmaktadır. Özellikle sessizlik Beckett'in sıkça başvurduğu araçlar arasındadır. Örneğin Beckett'in en kısa oyunlarından birisi olan *Footfalls* oyununda konuşmalar esnasında yaklaşık 95 kez sessizlik arası verilmektedir.<sup>12</sup> Aynı sayıda sessizlik arasının (ya da duraklamaların) Uğur Ün tarafından yapılmış olan *Adımlar* çevirisinde de kullanıldığı görülmektedir.<sup>13</sup>

Sessizlik Beckett karakterleri açısından iki anlama gelebilmektedir. Bunların birincisi karakterin söyleyecekleri ve söyledikleri ile ilgili sürekli bir düşünme halinde bulunması, seyirciyi de bu yönde zorlamasıdır. Sessizliklerin Beckett karakterleri açısından taşıdığı bir diğer önem ise karakterlerin konuşmalarının ve dolayısıyla yaşantılarının mekanikliğine dair bir gönderme niteliğinde olmasıdır, çünkü bu sessizlikler konuşmanın temposunu da belirlemektedir. Anlamların birbiri peşine takıldığı, bütünlük arz eden, sıradan bir konuşma yerine kırık, duraksamalı ve yok edilmiş bir klasik ritim anlayışıyla yaratılmış yeni bir ritim anlayışıyla oluşturulmuş konuşmalar ortaya çıkmaktadır. Bu şüphesiz bireyin yalnızlığına ve iletişimsizliğine açık bir göndermedir, çünkü sahnede ortaya konan karakterlerin arasındaki konuşmalar her ne kadar bir karakterden diğerine doğru yönelse de bu duraklamalar, sessizlikler ve susmalarla örülmüş konuşmada normal anlamda süregelen bir iletişim eylemiyle karşılaşmayız. Karakterler adeta aralarına örülmüş

<sup>12</sup> Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984. 237–245

<sup>13</sup> Samuel Beckett. *Tüm Kısa Oyunları*. çev. Akşit Göktürk, Güven Turan, Şadan Aydın, Uğur Ün, Şerif Erol, Levent Mollamustafaoglu, Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Mito Boyut, 1993. 257–264.

bir duvarın ardından tanımadıkları bir diğere ya da kendi kendilerine konuşmaktadırlar. Konuşmalarda yöneltile sorular asla (ya da zamanında) cevaplanmaz. Dolayısıyla bu kullanımın dünya, birey ve birey ilişkilerine dair körelmenin, gittikçe zorlaşan iletişimin ve yalnızlaşan insanın sahnedeki yansıması olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Bu tür bir kullanım absürd yazarlar tarafından sıkça tercih edilmektedir.

Absürd tiyatro çevirisinde önemli olan bir diğer dilötesi gösterge grubu ise dildışı göstergelerden oluşmaktadır. Bu dildışı göstergeler kahkaha, ağlama, çığlıklar, homurtular ve ıslık gibi sözcüksel nitelik sergilemeyen ancak belirli bir iletişim özelliği sergileyen doğal ve doğal olmayan göstergelerden oluşmaktadır. Bu göstergeler ilk grupta bahsedilen ve dilsel göstergelere daha yakın görünen dildışı göstergelerin anlam kazanmasında dolaylı ya da dolaysız yönden etki gösterebilir. Örneğin *Not I* oyununda Mouth birçok kez “Tanrı” kelimesini kahkahayla birlikte kullanmaktadır: merciful...[brief laugh]...God...[good laugh] (Beckett *Complete* 217). *Not I* oyununun Güven Turan tarafından yapılan *Ben Değil* çevirisinde bu replik şu şekilde çevrilmiştir: “...esirgeyen bağışlayan (*Kısık bir kahkaha*) ...Tanrıya...(Kahkahayla güler)...” (Beckett *Tüm Kısa* 238). Dilsel bir gösterge olan Tanrının, dilötesi bir gösterge olan kahkaha ile kullanılması anlamsal olarak sorgulanmasına yola açmaktadır. Çoğunlukla Tanrı kavramı dinsel anlamlar taşıyan kahkaha gibi bir dildışı göstergeyle alışık olunmayan bir biçimde kullanılması sahnelemede seyirciyi rahatsız edecek ve bir anlamda sorgulamasına neden olacak bir etkide bulunmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere, absürd tiyatro insanlığın sahip olduğu bütün diğer inançlara olduğu gibi Tanrı kavramını ve dini inançları da sorgulamaktadır. Beckett’in birçok oyununda gülme ya da kahkaha sıkça başvurduğu biçimsel bir tekniktir. Kullanımları ise diğer birçok tiyatro türünde olduğu gibi komiklik, histeri, acı ya da kin yaratabilir. Bu tür dildışı göstergeler dilsel göstergelerin taşıdıkları dilsel anlamlara etki etmektedirler. Tiyatronun diğer bütün göstergesel sistemlerden daha fazla bütünlük taşıması nedeniyle nasıl ki dilsel göstergeler anlam kazanmak için dildışı göstergelerle birlikte kullanılmak zorunda ise kahkaha gibi dildışı göstergeler de anlam kazanmak için jest ve mimik gibi oyuncuya ait eylemlerle desteklenmek zorundadır. Ancak absürd tiyatrodaki yukarıda sunulduğu gibi anlamsal olarak uyumsuzluk sağlamak üzere birbirileriyle çelişme

göstermek üzere kullanılabilirler. Buradaki amaç dilsel olanı desteklemekten çok dildışı öğeleri kullanarak saçmalığı desteklemektir.

Dildışı göstergeler metinlerde Beckett tarafından yaratılan sahneleme çerçevesinin temel dokusu içinde ince ayrıntılarla kurulmuştur. Söz konusu olan dildışı göstergeler sahne direktifleri sayesinde önceden kurulmuş bir sahneleme eşliğinde verilmiştir. Örneğin *Happy Days* oyununda Winnie ve Willie arasındaki konuşmalar çoğunlukla bu sahneleme direktifleri ile örülmektedir:

Willie: I beseech you, willie, just ye sor no, can you hear me, just ye sor nothing?

*Pause*

Winnie: Yes.

Winnie: (*turning front, same voice*) And now?

Willie: (*irritated*) Yes.

Winnie: (*less loud*) And now?

Willie: (*more irritated*) Yes

(Beckett *Happy* 26)

Winnie: Yalvarırım, Willie, evet ya da hayır de yeter, beni işitebiliyor musun? Ya evet de ya da hiçbirşey?

*Sessizlik*

Willie: Evet

Winnie: (*Öne döner, aynı sesle*) Şimdi?

Willie: (*Öfkeli*) Evet

Winnie: (*Daha alçak sesle*) Şimdi?

Willie: (*Daha öfkeli*) Evet

(Beckett *Tüm Kısa* 97).

Akşit Göktürk çevirisiyle sunulan bu repliklerdeki parantez içlerinde açık biçimde sunulan sahneleme oyunculara bu sınırlar dışına çıkmak için herhangi bir olanak tanımamaktadır. Diğer bir deyişle, sahneleme şansa bırakılmamaktadır.

Sahnelemeye dair önemli bir kılavuz olan dildışı göstergeler bu parantez içlerinde tiyatro uygulamacılarına sunulmaktadır. Çevirinin sahneleme için yapıldığı tezini geçerli kabul edersek bu parantez içlerinin korunması sahneleme için büyük önem taşıyacaktır.

### **Harekete Dayalı Göstergeler**

Harekete dayalı göstergeler absürd tiyatro sahnelemesinde ve çevirisinde büyük önem taşımaktadır. Absürd tiyatronun başvurduğu en önemli tekniklerden birisi hareket-dil karşıtlığıdır. Harekete dayalı göstergeler absürd metinlerde özellikle de Beckett tiyatrosunda parantez içlerinde verilmiştir. Doğrudan sahnelemeye yönelen bu parantez içleri sahnede gerçekleştirildiği zaman gerçek anlamlarına kavuşmaktadırlar. Harekete dayalı göstergelerin seçimi hiçbir zaman tesadüfi değildir. Gerçekleştirilmeleri mutlaka belirli bir anlam yaratmak üzere bilinçli olarak tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu bilinçli tercihlerin çevirilerde yansıtılmaları oldukça önemlidir.

Absürd tiyatrodaki harekete dayalı göstergeler absürd sahnelemenin ve absürd anlayışının ortaya çıkmasındaki öncül etkenlerden birisidir. Dilsel olan göstergeler ile çoğunlukla tutarsızlık sergiledikleri için sahnelemede amaçlanan uyumsuzluğun ya da saçmalığın teminatı olarak işlev görürler. Aynı zamanda bu göstergeler absürd oyunculuğun ilkelerini de belirlemektedir. Absürd metinlerde verilmiş olan sahneleme ya da harekete dayalı göstergeler oyuncunun bir tür kukla oyunculuğu sergilemesine yol açmaktadır. Oyuncunun mimik, jest ve dekor içindeki hareketleri çoğunlukla belirli bir mekaniklik sergilemektedir. Bu mekanik, donuk ve duraksamalı davranışlar bütünü birçok tiyatro türünde karşılaştığımız biçimden farklı olarak günlük hayattaki davranışlarımızdan ayırt edilmektedir. Ancak buradaki davranışların günlük hayata dair bir ortaya koyuş olmadığı düşünülmemelidir, çünkü absürd tiyatrodaki davranışların birçoğu günlük yaşantımızın içinde farkında ya da farkında olmadan yaptığımız davranışlar bütünü kapsamaktadır. Ancak günlük yaşantımızın içindeki davranışlar dilsel olarak ortaya koyduğumuz anlamlarla absürd tiyatrodaki davranışlar gibi çelişme göstermez. Öte yandan, günlük yaşantımızın içinde bu davranışların dizilimi belirli bir sıra arz ederler. Oysa absürd tiyatrodaki bu sıra bozuma uğratıldığı için saçma anlama doğrudan etkide bulunmaktadır.

### Mimik:

Absürd tiyatrodaki mimikler oldukça önemlidir. Oyuncular adeta yüz ifadelerini kullanabilmelerine olanak sağlayacak maske takmış gibilerdir. Bu nedenle mimiklerinde herhangi bir doğallık görmek olası değildir. Karakterler en eğlendikleri anda bile mimikleri uzun süreli bir mutluluk belirtisi göstermez. Mimiklerle seyirciye ulaşan gülümseme, üzüntü, öfke ve ya endişe çoğunlukla seyirciye ulaştırılan dilsel bir mesaja ait değildir. Belirgin ifadelerden çok belirgin bir ifadesizlik vardır. Mekanikleşen ve bir anlamda tekdüze hale gelen insan yaşantısının bir ifadesidir bu ifadesizlik. Verilen tepkiler daha çok tepki vermiş olmak için yapılan refleksif davranışlardır. Örneğin *Happy Days* oyununda Winnie Willie'ye sorduğu sözde sorulardan birine cevap vermesi karşısında:

(*turning back front joyful*) oh you are going to talk to me today, this is going to be a happy day. (*Pause. Joy off*). Another happy day. (*Pause*) (Beckett *Happy* 23).

(*yine öne döner, sevinçli*) Ah benimle konuşuyorsun demek bugün, mutlu bir gün başlıyor! (*Sevinci kaybolur.*) Yeni mutlu bir gün daha. (*Susar*) (Beckett *Tüm Kısa* 95).

Yukarıda Akşit Göktürk çevirisiyle birlikte verilen Winnie'nin bu sevinçli ya da gülümser hali oyun boyunca birçok kez tekrar edilmektedir. Winnie'nin birden gelen gülümsemesi ve hemen ardından kaybolması onun ruhsal durumuna dair ipucu vermektedir. Özellikle yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi karakter içinde bulunduğu durumun da açıkça farkındadır. Absürd tiyatrodaki karakterler içlerinde buldukları saçma durumdan çoğunlukla haberdardırlar. Boş gözlerle seyirciyi süzmek, komik ve ya sevindirici olanlara uzun süreli ve gerçekçi tepkiler vermemek bu bilinç halinin ortaya konmasına yarayan göstergelerdir. Oyuncunun sahnelemeyi gerçekleştirebilmesi için bu göstergelerin Akşit Göktürk örneğinde olduğu gibi korunması büyük önem taşımaktadır.

Beckett'in *Not I* oyunu mimik göstergeler açısından ağzın taşıdığı büyük öneme işaret etmektedir. Bu oyunda tam bir beden olarak görünmeyen bir



oyuncunun sadece ağız seyirci tarafından izlenebilmektedir. Ağız mimiklerin absürd kullanımına dair önemli bir gösterge olarak sahnede bulunmaktadır:

imagine!...whole body like gone...just the mouth...lips...cheeks...jaws...never-...what? ...tongue?...yes...lips... cheeks...jaws...tongue...never stil a second...mouth on fire...stream of words...in her ears...practically in her ear...not catching the half...not the quarter...no idea what she is saying...(Beckett *Complete* 220).

“...düşün!...beden tümüyle yok gibi...sadece ağız...dudaklar...yanaklar...çene...hiç-...ne?...dil mi?...evet... dudaklar ... yanaklar...çene...bir saniye bile durup dinlenmeksizin...coşmuş etmiş bir ağız...sözcükler sel gibi boşalıyor...kulaklarında...yarısını anlamıyor...ne söylediği hakkında hiçbir fikri yok...” (Beckett *Tüm Kısa* 241).

Buradaki absürdlük sahnelemede oyuncu için öngörülen tekdüze konuşma tonu ve ritmiyle birleşince ortaya çıkmaktadır. Kendisinden bahseden ağız, içinde bulunduğu durumun absürdlüğünden haberdardır. Ancak bu durumu yaratan da aynı zamanda tek başına kendisidir. Buna tepki vermez ve ifadesizce konuşması sürüp gider. Burada birbiri ardına anlam taşımaksızın eklenen sözcükler absürd tiyatrodaki kullanılan anlamsal çelişki ve kullanımsal anlamsızlığa denk düşmektedir. Sözcüklerin sıralanışı mantıksal ve tutarlı bir anlam sergilemekten çok uzaktır. Yukarıda Güven Turan tarafından yapılan çeviride de görüldüğü gibi bu biçimsel kullanımın yarattığı etkiyle beraber korunması gerekmektedir.

Mimikler her ne kadar tek başlarına anlamlar taşıyabilseler de gerçekte tiyatrodaki göstergelerin birlikte çalışması ilkesine bağlı olarak diğer göstergelerle birlikte ele alınmak zorundadırlar. Jestler mimiklerle beraber ele alınması gereken en önemli gösterge grubunu oluşturmaktadır.

### Jestler:

Absürd tiyatrodaki gerçekleştirilen jestler gerçekleştirildikleri dilsel bağlamdan bağımsız ortaya konurlar. Gerçek hayatta jestler belirli bir dilsel duruma denk düşerken absürd tiyatrodaki bağımsızca ve bağlamdan yoksun ortaya çıkarlar. Bu kez anlık yorumdan çok oyunun bütününde varolan ve tekrarlarla ortaya çıkan bir jest sisteminin parçası olarak işlev görürler. Örneğin *Waiting for Godot* oyununda Vladimir ve Estragon oyunun tamamına yayılmış olan döngüsel jestlerle eylemde bulunurlar. Bu döngüsellik özellikle bu oyunun biçimsel özelliğini belirlemektedir. Konuşmalar gibi jestler de belirli aralıklarla tekrar edilirler. Estragon botlarını giymeye çalışırken Vladimir dekor içinde kollarını sallayarak büyük adımlarla yürür. Her iki eylem de belirli bir anlam ifade etmez. Sadece anlamın oluşması yönünde tekrarlar sayesinde aracılık etmiş olurlar. Oyun boyunca Vladimir ve Estragon'un hareketleri zaman öldürmek için gerçekleştirilmiş tek başlarına anlam ifade etmeyen bağlamdan yoksun, kırık hareketlerdir.

Jestler kimi durumlarda tıpkı dilsel göstergeler gibi karakterin sosyal sınıfına ait bilgiler de sunmaktadırlar. *Waiting for Godot*'da Pozzo ve Lucky arasındaki ilişki bu tür kullanıma örnek olarak verilebilir:

Pozzo: Coat! (*Lucky puts down the bag, advances, gives the coat, goes back to his place, takes up the bag.*) Hold that! (*Pozzo holds out the whip. Lucky advances and, both his hands being occupied, takes the whip in his mouth, then goes back to his place*) .  
(Beckett *Waiting* 24)

Pozzo: Palto! (*Lucky valizi bırakır, ilerler, paltoyu verir, geri gelir, yeniden valizi alır.*) Tut şunu! (*Pozzo ona kırbacı uzatır. Lucky ilerler ve eli boş olmadığı için eğilip kırbacı ağızıyla alır, geri çekilir.*)”  
(Beckett *Godot*'yu 29).

Pozzo'nun Lucky'le olan her dilsel ve davranışsal iletişim eylemi ezen-ezilen ilişkisine dayanmaktadır. Lucky'nin boynundaki ipin ucu Pozzo'nun elindedir.

Ürkütücü bir sesle konuşan Pozzo bu ipi sert hareketlerle çekip emirler vermektedir. Lucky ise emirleri yerine getirip Pozzo'ya belirli bir mesafede durmak zorundadır. Nasıl okunursa okunsun bu jestler Pozzo'nun ezen, Lucky'i ise ezilen birey olarak konumlandırmamızı zorunlu kılmaktadır. Yukarıda sunulan çeviride de sunulduğu üzere çevirmenler Uğur Ün ve Tarık Günersel jestlerin aynı şekilde korunmak suretiyle çeviri metinde yer almasına özen göstermişlerdir.

Jestlerin bir kullanımı da karaktere ait fiziksel özellikleri ortaya koymasıdır. Örneğin *Krapp's Last Band* oyununda Krapp'ın yaşlılığına dair bir dizi jest sunulmaktadır. Örneğin Krapp kulakları iyi duymadığı için “(*bends over the machine, switches on assumes listening posture, i.e. leaning forward elbows on table, hand cupping ear towards machine*) (Beckett *Complete* 57). Uğur Ün çevirisinde bu parantez içini: “(teybin üzerine eğilir, çalıştırır ve dinleme konumuna geçer; öne eğilerek elleriyle kulaklarını açarak alete doğru uzanır)” olarak çevirmiştir (Beckett 1993 54). Bu özelliklerin parantez içinde sahne direktifleri olarak verilmesi önemlidir. Çünkü bu sayede bant kaydından dinlediği genç sesle kendi bugünkü kendinin yaşlılığı arasındaki gerilim ortaya konmuş olmaktadır.

### **Uzamsal Hareketler:**

Absürd tiyatrodaki diğer göstergeler gibi uzamsal göstergelerin kullanımı da tesadüfi değildir. Çoğunlukla uzamsal hareketler kültürel olarak öğrenilmiş olmalıdır. Ancak absürd tiyatrodaki uzamsal hareketler kültürel bir sunumdan çok biçimsel olarak absürdün yaratılmasını sağlayan birer araç konumundadır. Özellikle jestler ve mimikleri açık biçimde tanımlamış olan absürd tiyatro metinlerinin uzamsal hareketler için de aynı özeni göstermiş olduğu görülmektedir. Uzamsal hareketlerin çeviride yansıtılmalarının gerekliliğine dair sorularla karşılaşmak olasıdır. Ancak birazdan incelenecek *Quad* oyununda olduğu gibi özellikle dilsel göstergelerin tamamen ortadan kalktığı oyunlarda kaçınılmaz biçimde harekete dayalı göstergeleri çeviriye taşımak gerekecektir.

Beckett'in *Quad* oyunu tamamen bu uzamsal hareketlerden oluşmaktadır.<sup>14</sup> *Quad*'da herhangi bir dilsel gösterge, mimik ya da jestle karşılaşmayız. Oyun tamamen oyuncunun bir kare içinde yanlara ve merkeze doğru birbirleriyle karşılaşmadan hareket etmelerinden ibarettir. Oyun boyunca oyuncular kendilerine ait davul sesleri ile belirli bir ışıktaki yürürler. Burada hareketlerin tek başlarına taşıdıkları bir anlam yoktur. Burada anlam tüm oyuncuların hareketlerinin birlikteliklerinden oluşmaktadır. Yönelimler belirlenmiştir. Gidilecek bir yer yoktur, sadece amaçsızca bir devinim vardır. Bu amaçsız devinimle absürd söylem arasında kurulabilecek ilk anlamsal bağ hayatın içinde insanların bir kapan içinde bulunmaları durumudur, çünkü oyuncular tıpkı insanlar gibi belirlenmiş bir alan içinde hareket etmeye mecbur bırakılmıştır. Her hareketin sonunda ise *Waiting For Godot* oyununda gördüğümüz kısır döngüyü çağrıştıracak biçimde oyuncular başladıkları yere geri dönmektedirler. Buna ek olarak oyuncuların devinimlerini tamamlamadan önce her defasında diğer oyuncuya ait köşede durması bireylerin mekân içinde kendileri için bir kimlik arayışına girmiş olmaları anlamına da gelir. Ancak bu oyuncuların buluşabileceği tek yer olan merkezde hiçbir karşılaşma yaşanmaz, çünkü birey yalnızdır. İçeriği oluşturan bu biçimsel kullanım yapılacak çeviride yansıtılması gereken en önemli husustur. Nitekim Mustafa Küpüşoğlu tarafından yapılan çevirisinde bu hususa açık biçimde özen gösterildiği görülmektedir.<sup>15</sup>

Oyuncunun eylemine dair göstergeleri bir arada ele aldığımız zaman absürd tiyatronun oyuncu açısından kolay okunabilir, keskin göstergeler içerdiği görülmektedir. Buradaki tespit absürd tiyatronun sahnelenebilirliğinin kolay olduğu şeklinde algılanmamalıdır. Buradaki tespit sadece sahnelemeye giden yolda göstergelerin okunabilirliğinin kapalı bir metne göre daha kolay olabileceğine dair bir öngörü içerir, çünkü absürd tiyatro metinleri her ne kadar gösterge okumaları açısından kolaylıklar sunsa da oyuncunun absürd bir sahnelemede oyunculuk göstermesi o denli zordur. Bu zorluğun en temel nedeni oyuncunun sesi, bedeni ve tüm sahne araçları dâhil bütün yeteneklerini kullanmak üzere sahneye çıkmış olmasına rağmen, absürd metnin onun sahnede bir karakterden çok bir

<sup>14</sup> Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984. 292–296.

<sup>15</sup> Samuel Beckett. *Tüm Kısa Oyunları*. çev. Akşit Göktürk, Güven Turan, Şadan Aydın, Uğur Ün, Şerif Erol, Levent Mollamustafaoğlu, Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Mitos Boyut, 1993. 307–311.

nesneye dönüşmeye zorlamasındandır. Oyuncunun klasik anlamda duygularıyla hareket etmesine olanak sağlamayan sahneleme onun mekanik, tez düze, duygusal tepkiler verse bile bu tepkileri saçmalaştırmak zorunda kaldığı bir oyunculuğa hapsedmektedir. Absürd tiyatro oyunculuk geleneklerine karşı bir duruş sergilemektedir ve bu yaklaşım kaçınılmaz olarak başka ayrı bir oyunculuk eğitimini, yani absürd oyunculuk eğitiminden geçmeyi zorunlu kılmaktadır. Çevirmen açısından da benzeri bir sürecin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz, çünkü absürd tiyatro çevirmeni metnin absürdü ele alış biçimini kavramak ve bu absürd etkisini korumak zorundadır. Bunun haricinde metin zaten büyük oranda sahnelemenin çerçevesini çizdiği için çevirmen sahnelemeye dair uzun soluklu bir çalışmadan geçmek zorunda kalmayacaktır.

Absürd tiyatrodaki anlamların okunabilirliği sadece oyuncuya ait eylemsel göstergelerde değil oyuncunun sadece sahne üzerinde konumlanmış olmasından kaynaklanan bir dizi göstergeler sisteminde gözlenebilmektedir. Absürd tiyatro metinlerinde seyircinin görsel ve işitsel algılarına açıkça gönderme yapabilen tam olarak oynanabilir ve hatta metin üzerinde çoktan oynanmış bir sahneleme bulunmaktadır. Bu oynanabilirlik/oynanmışlık durumu oyuncuya ait diğer gösterge sistemlerinde de açıkça ortaya koyulmuştur.

#### **4. 2. Oyuncunun Görünümüne Ait Göstergeler:**

Bu noktaya kadar absürd tiyatrodaki oyuncuyla ilişkili anlık, eylemsel niteliği olan göstergelerden bahsedilmiştir. Ancak tüm bunların yanında oyuncunun fiziksel görünümüyle yarattığı görsel öğelerden oluşan göstergeler de absürd tiyatro çevirisinde önemli yer tutmaktadır. Burada kurulacak ilişki daha çok Beckett tarafından parantez içlerinde verilmiş sahne bilgilerine dayanmaktadır.

#### **Kostüm**

Beckett'in çoğunlukla oyunlarında sahnelemede açık biçimde izlenmesi gereken kostüm anlayışını ortaya koymaktadır. Kostüm renk ve biçimlerinin kesin

olarak tanımlandığı *Quad* ve *Rockaby* oyunlarında kostüm gerçekçi kullanımlarından uzak ve sahnede uyumsuzluğu sağlayacak birer araç konumundadır. *Rockaby* oyununda K.'nin kostümü şu şekilde tanımlanmıştır:

Black lacy-high necked evening gown. Long sleeves. Jet sequins to glitter when rocking. Incongruous flimsy head-dressed set askew with extravagant trimming to catch light when rocking. (Beckett *Collected* 272).

*siyah dantelden, yakası yüksek bir gece elbisesi. Kolları uzun. Sallanırken siyah payetler ışıldar. Uyumsuz, incecik, abartılı süslü yana kayık başlık sallanırken ışıldar.* (Beckett *Tüm Kısa* 292).

Yukarıda Güven Turan tarafından yapılmış çevirisiyle birlikte sunulan kostüm anlayışına göre kostümün bütün ince ayrıntıları verilmiştir. Kostüm kendi başına uyumsuzluğu sağlamak üzere bir gösterge olarak işlev göstermektedir. Güven Turan bu ayrıntılı tanımlamayı tamamen çeviriye yansıtmayı uygun görmüştür.

*Quad* oyununda ise kostüme dair yine bir dizi ayrıntılı bilgi verilmiştir:

Gowns reaching to ground, cowls hiding faces. Each player has his particular colour corresponding to his light. 1. white, 2. yellow, 3. blue, 4. red. All possible costume combinations are given. (Beckett *Complete* 292)

*Elbiseler yere kadar uzanmaktadır. Kukuletalar yüzleri gizlemektedir. Her oyuncunun ışığına karşılık gelen belirli bir rengi vardır. 1 beyaz, 2 sarı, 3 mavi, 4 kırmızı. Olası bütün kostüm kombinasyonları verilmiştir.* (Beckett *Tüm Kısa* 309).

Çevirmen Mustafa Küpüşoğlu kostüme ait söz konusu verilerin yarattığı etkiyi koruma yoluna giderek herhangi bir değişiklik yapmaksızın çevirmeyi uygun görmüştür. Bu tür bir çeviri yöntemi absürd tiyatro çevirisinde izlenmesi gereken yolun açık bir örneklemesini oluşturmaktadır.

### Makyaj:

Absürd tiyatrodaki makyajın öncelikli işlevi karakterin fiziksel özelliklerine dair ipucu vermesidir. Örneğin *Krapp's Last Tape* oyununda Krapp "White face Purple nose. Disordered grey hair. Unshaven" tanımlamaları ile verilmiştir (Beckett *Collected* 55). Uğur Ün çevirisinde de "Beyaz bir yüz. Morarmış bir burun. Kırılmış dağınık saçlar. Traşsız." olarak tanımlanmıştır (Beckett 1993 52). Burada da görüldüğü üzere Krapp'ın bu tür bir görünümle sunulmuş olması bantta duyulan sesin gençliği ile bugün o bant kaydını dinleyen sesin yaşlılığı arasında bir gerilim oluşmasını sağlamaktadır. Burada Krapp'ın saç biçimine dair de bilgi bulunmaktadır.

Absürd tiyatrodaki maske kullanımı hem makyaj hem de mimiklerle sağlanmaktadır. Yüzlerde makyajla keskinleştirilmiş ya da silikleştirilmiş yüz hatları dilsel göstergelerle uyumsuzluk sağlanacak biçimde maskeleştirilmiş yüz ifadeleri ile desteklenmektedir. Absürd tiyatrodaki karakterler genellikle bilinen anlamda bir karakter anlamı sergilemezler. Bütün oyun kişileri belirgin özelliklerin kesişimi nedeni ile birbirlerine benzeştirilirler yani tipleştirilirler. Artık ortak göstergesel paydalarda buluşan tektipleşmiş oyun kişileri ile karşılaşırız. Absürd gerçek hayatın insanlarına da böyle bakar. Artık düşünen, devinen birey özelliği sergileyen ayrı ayrı karakterler yoktur. Yaşamın insanlığı getirdiği son noktada bireyler gittikçe birbirine benzemektedir. Bu benzerlikler ise gittikçe insanları yakınlaştıracığına daha da yalnızlaştırmaktadır. Absürd tiyatrodaki bu yaklaşım ya yüzleri *Not I*<sup>16</sup> oyununda olduğu gibi ışıklar altına gizleyerek ya da *Ohio Impromptu*'da<sup>17</sup> olduğu gibi oyuncularını benzer biçimde giydirilmesi ve yine makyajla sağlanmış benzer görünümle ve de tekrarlarla temin edilmektedir. Dünya artık birbirine benzeyen bir insanlar sürüsünden oluşmaktadır.

Oyuncunun dış görünümüne ait göstergeler oyun metni içine saklanmış dilsel göstergelerle ortaya çıkartılması gereken göstergeler değildir. Tüm bu göstergeler sahne direktifleri içinde amaçladıkları anlamlara birer referans oluşturacak şekilde açıkça verilmişlerdir. Dolayısıyla çeviride bu göstergelerin korunması

<sup>16</sup> Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984. 213–225.

<sup>17</sup> Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984. 283–289.

gerekmektedir. Birbirine sıkı sıkıya bağlı göstergeler sistemi içinde oyuncuya ait dilsel, eylemsel ve dış görünüşe ait göstergelerden birinin atlanması, bütündeki anlamsal saçmalığa zarar verecektir.

### 4. 3. Mekân ve Akustik Göstergeler:

Buraya kadar sahne absürd tiyatrodaki üzerinde hareket eden oyuncunun sahip olduğu dilsel, sessel ve fiziksel özellikleri kullanmasına bağlı olan göstergeler değerlendirmeye alınmıştır. Sahnelemede oyuncunun dışında kalan ve oyuncuya açtığı hareket alanı ile ondan bağımsız bir şekilde oyunun atmosferini belirleyen başka bir gösterge sistemi daha vardır. Bu gösterge sistemi diğer göstergelerde olduğu gibi yine çeviri sürecinde metnin anlamlandırılabilmesi için önemli bir süreci temsil etmektedir.

### Dekor

Absürd tiyatrodaki dekor kullanımı oldukça basitleştirilmiştir. Artık bütün bir ev yerine sadece bir pencereden, bir sokak yerine bir sokak lambasından bahsediyor oluruz. Beckett'in kullandığı dekorlar da bu anlayışa birebir örtüşmektedir. *Krapp'ın Son Bandı*'nda sadece bir masa, *Beşik*'te sadece bir sandalye, *Godot'yu Beklerken*'de bir ağaç, *Mutlu Günler*'de ise sadece bir tepelik görürüz. Bu dekorlar oyuncunun eylemini yönlendirici birer araçtan çok ve bütün içinde anlam yaratmak üzere etki eden hem de yalnız başlarına simgesel anlamlar taşıyan birer göstergeye dönüşürler. Örneğin *Happy Days* oyununda dekor şöyle tanımlanmıştır:

*expanse of scorched grass rising centre to low mound. Gentle slopes down to front and either side of stage. Back an abrupt fall to stage level. Maximum of simplicity and symmetry. (Beckett Happy 1).*

*Kavruk çimenlerle kaplı bir alan ortada küçük bir tepelik yaparak yükselir. Öne ve sahnenin iki yanına doğru tatlı bir eğimle alçalmaktadır. Arka taraf sahne yüzeyine daha dik bir eğimle iner. Son derece yalnlık ve simetri. (Beckett Tüm Kısa 85).*



Winnie yarısına kadar bu tepeciğin içine gömülmüştür. Bu dekor yaklaşımı iki açıdan önem taşımaktadır. Öncelikle Winnie tepeciğin içinde gömüldüğü için yarı hareketsiz hale getirmektedir. Bu hareketsizlik oyun içinde onun hareketlerinin yönünü ve büyüklük derecesini kontrol ettiği için oyuncunun hareketlerini yönlendiriyor olmasıdır. Winnie'nin gömüldüğü bu tepeciğin bir diğer işlevi ise insanın hayat içinde sıkışmışlığı ve eylemsizliğidir. Dünya insanı çepeçevre sarmıştır ve Winnie örneğinde olduğu gibi insanın tek yapabileceği sözcüklerle kurulmuş saçma bir dünyanın içinde amaçsızca saplandığı yerde sözde eylemlerde bulunmaktır.

Beckett minimal düzeyde dekor eşyası kullanıyor olsa da oyunlarında bu dekor parçalarının her birine dair ince ayrıntılar vermektedir. Örneğin *Rockaby* oyununda kullanılan tek dekor eşyası bir sandalyedir. Bu sandalye şöyle tanımlanmıştır: “*Pale wood highly polished to gleam when rocking. Footrest. Vertical back. Rounded inward curving arms to suggest embrace*” (Beckett *Complete* 273). Çevirmen Güven Turan bu tanımlanmış dekorun biçimsel özelliklerini *Beşik* çevirisinde aynı şekilde yansıtmıştır: “*Açık renk tahtadandır, iyi cilalanmıştır, sallanırken pırıldar. Ayak dayanacak yer. Arkası dik. Yuvarlak, içeri doğru kıvrılan, kucaklamayı akla getiren kollar*” (Beckett *Tüm Kısa* 292). Sandalyenin bu şekilde kullanılması oyunun tamamında anlamın oluşması için belirgin bir yer tutmaktadır. Bu nedenle dekorun yarattığı etkinin erek metinde aynı şekilde korunmasını sağlamaktadır.

Absürd tiyatrodaki kimi zaman dekorun tamamen ortadan kalktığını görürüz. Burada dekorun kaybolması dekor anlayışının kaybolması anlamında değildir. Çünkü *Quad* örneğinde de görüldüğü gibi oyuncuları yönlendirecek maddesel bir dekor eşyasına rastlamayız. Bunun yerine oyuncuların hareket etmeleri için öngörülmuş “*area: square. length of side: 6 paces*” olan bir alan bulunmaktadır. (Beckett *Complete* 291) Mustafa Küpüşoğlu tarafından yapılmış *Quad* çevirisinde de bu alan “*bir kenarının uzunluğu 6: adım*” olarak tanımlanmıştır (Beckett *Tüm Kısa* 308). Bu tür bir dekorsuzluk anlayışı yine de seyirci algısında kare bir alanın oluşmasına ve oyuncuların bu alan içinde konumlanmış olmaları üzerinden bir mekân yaratılmasına

neden olmaktadır. Bu yaratılan mekân hem kaynak hem de erek kültür izleyicisi için aynı anlamı taşıyacaktır.

İster minimal düzeyde tek bir masa, sandalye ya da ağaçla yaratılmış olsun, ister tamamen dekorun ortadan kaldırıldığı bir dekor anlayışı ile kurulmuş olsun, metin dekor açısından özellikle Beckett tiyatrosunda hem kullanılacak malzeme hem de kullanım biçimine dair açık yönlendirmelerle kurulmuştur. Bu yönlendirmeler çevirmen açısından sahnelemenin ne olduğuna dair açık veriler sunacağından çeviride korunması oyunun bütününe dair bir sahneleme yaklaşımının geliştirilmesi için veri sağlamaktadır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere absürd tiyatro çevirisinde parantez içlerinde en ince ayrıntısına kadar sunulan dekor bilgileri sahnelemeye dair önemli bilgiler sunmaktadırlar. Çevirilerin sahneleme için yaptıkları göz önünde bulundurulursa bu göstergelerin çeviride de oldukları biçimde yansıtılmaları gerekliliği ortaya çıkacaktır.

#### **Işık:**

Absürd tiyatrodaki dekor, oyuncu ya da alana işaret eden ışık oradaki anlamın ortaya çıkmasını sağlayabileceği gibi aynı zamanda bu anlamın ortadan kaybolmasına da neden olabilir. Beckett metinlerinde sunduğu sahnelemelerde diğer tüm sahne araçlarında olduğu gibi ışık konusunda da ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Örneğin *That Time* oyununda ışık: “*10 feet above stage level midstage off centre*” olarak verilmiştir (Beckett *Complete* 228). Şadan Aydın tarafından yapılan *Bu Kez* çevirisinde ise *ışık sahne yüzeyinden yaklaşık 3 metre yüksekte ve merkezden biraz kenardadır* (Beckett *Tüm Kısa* 246). Şadan Aydın sadece uzunluk ölçüsü olan “feet”i Türkçede kullandığımız “metre”ye çevirmek haricinde verilmiş ayrıntıları değiştirmemiştir. Aynı şekilde *Not I* oyununda ise ışık: “*Upstage audience right about 8 feet above stage level, faintly lit from close-up and below*” şeklinde tanımlanmıştır (Beckett *Complete* 216). Çevirmen Güven Turan *Ben Değil* olarak çevirdiği oyunda ışık kullanımını kaynak metindeki kullanım biçimine sadık kalarak: “*sahnenin üstünde izleyicilerin sağında, sahneden aşağı yukarı iki buçuk metre kadar yüksekte, yakın mesafeden alttan belirli belirsiz aydınlatılmıştır*” şeklinde çevirmeyi uygun görmüştür (Beckett *Tüm Kısa* 236).

## Müzik ve Sesler

Absürd tiyatrodaki müzik hem oyuncuların belirli bir ritim duygusuyla hareket etmesine olanak sağlayan hem de içeriği destekleyen bir araç niteliğinde kullanılmaktadır. Örneğin Beckett'in *Quad* oyununda oyuncuların hareketleriyle birlikte çalan dört farklı vurmalı çalgı bulunmaktadır. Her oyuncuya ait vurmalı çalgı oyuncu sahneye girdiğinde duyulmaktadır. Burada insanın mekân içindeki hareketlerini ifade edecek birkaç gösterge sistemi bir arada çalışmaktadır. Bu oyunda dilsel göstergeler bulunmadığından dans ve müzik birleşerek yaşam içinde insan saçmalaşan insan hareketlerini vurgulayan bir sunum oluştururlar. Dilsel göstergelerin ortadan kaldırıldığı bu sahnelemede bir anlamda duygu ve düşünceler dans ve müziğe dönüştürülmüşlerdir. Küçük bir alana hapsolmuş olan insan mekanik bir ses ve mekanik hareketler bütününde kendini aramaktadır. Beckett bu oyunda yine ince ayrıntıları ile sahnelemede kullanılacak müziği tanımlamıştır:

*Each player has his particular percussion, to sound when he enters, continue while he paces, cease when he exits. All possible percussion combinations are given. Percussion intermittent in all combinations to allow footsteps alone to be heard at intervals. Pianissimo throughout. (Beckett Complete 292).*

*“Her oyuncunun belirli bir vurmalı çalgısı vardır, girdiğinde çalmaya başlar...olası bütün vurmalı çalgı kombinasyonları verilmiştir. Bütün kombinasyonlardaki vurmalı çalgı kesintileri aralarda ayak seslerinin tek başına duyulmalarına olanak sağlar. Müzik çok hafif olarak hep vardır.” (Beckett Tüm Kısa 309).*

*Quad* oyununun Mustafa Küpüşoğlu tarafından yapılmış çevirisinde yukarıda da görüldüğü gibi müzikal göstergelerin aynı şekilde yansıtılmaları söz konusudur.

Bu noktaya kadar tanımlanan bütün sahne göstergelerinde yapılmış olan alıntılar neredeyse tamamen oyun yazarının yönlendirmelerinden oluşmaktadır. Parantez içlerinde verilmiş olan bu göstergeler metindeki dilsel göstergelerden bağımsız belirli bir sahnelemeyi öngören göstergelerdir. Oyuncunun eylemine ve dış

görünümüne dair göstergeler, bunun yanında dekor, ışık ve müzik için yani sahnelemeyi görsel ve işitsel anlamda kuracak bütün sahne araçlarına ait göstergeler açık biçimde metinde açıklanmıştır.

Sonuçta absürd tiyatronun sahneleme açısından değiştirilmesi çok güç bir yapı sergilediğinin altını çizmek gerekmektedir. Sadece yeterince uzmanlaşmış tiyatro uygulamacıları saçmalık konusundaki hâkimiyetlerinin bir sonucu olarak oyunlara istendiği gibi müdahale etme olanağına sahip olmaktadır. Ancak bu müdahalelerin özenle yapılması gerekmektedir, çünkü aksi takdirde metinlerde amaçlanan saçmalığın ortadan kalkmasına neden olacak uygulamalar ortaya çıkabilir. Burada öne sürülen yaklaşım metinlerin içlerinde barındırdıkları sahneleme ile büyük oranda korunarak oynanmasını öngörmektedir. Bu da bu metinlerin çeviride aslına oldukça sadık kalınmasını gerektirmektedir. Bu sayede metinlerin zaten hâlihazırda sahip olduğu göstergeler korunmuş, sahneleme için dayanak oluşturabilecek şekilde ortaya konabilmiş olacaktır. Elbette absürd tiyatronun gelişen kültürel şartların bir getirisi olarak günümüze uyarlamasının gerektiği durumlar vardır, çünkü dekor, müzik, oyunculuk, ışık ve diğer sahne anlatım araçlarını kapsayan günümüz sahneleme anlayışları oldukça farklılaşmaktadır. Ancak metinde sunulan göstergeler her koşulda okunmalı, ancak bu göstergeler arasında bir tür göstergelerarası dönüşüm gerçekleştirilmelidir. Bunun yolu ise ancak absürd tiyatroya has olmak üzere ortaya konmuş olan okumanın doğru yapılabilmesiyle yani metinlerin büyük oranda korunabilmesi ile mümkündür. Bu açıdan absürd tiyatro çevirisinde çevirmenin metnin baskın olduğu ancak sahnelemenin daha gizli ve farklı okumalara olanak sağlayan dilsel göstergelere dayanan tiyatro türlerine oranla kolay olduğunu savunmak yanlış görünmemektedir. Kaynak metni korumaya çalışan çeviri metin zaten kısıtlı da olsa değişime olanak sağlayan noktalarıyla beraber amaçladığı anlamı gözler önüne seren açık bir sahneleme ortaya koymaktadır. Bu sahnelemenin çeviride tamamen takip edilmesi öncelikle absürd tiyatronun odaklandığı saçma anlamın ortaya konması için önem taşır. Absürd tiyatro zaten öncelikle biçimsel olanı ortaya koyduğu hatta dilsel göstergelere de bu biçime destek verecek yalın araçlar olarak yaklaştığı için bu biçimin korunması gerekmektedir, çünkü absürd tiyatrodaki biçim içeriği yaratmaktadır. Dilsel, dilötesi, harekete dayalı göstergeler ve mekân ve

akustik göstergeler ise sadece bu biçimsel hedefe yönelik olarak bütün olarak hareket etmektedirler.

Buradaki değerlendirme öncelikle absürd tiyatrodaki kullanılan göstergelerin absürd içerikle olan doğrusal bağlantılarını kurulabilmesi, ikinci olarak da kullanılan göstergelerin absürd anlamın oluşmasını sağlayacak yani biçimsel olarak absürd etkisini yaratacak işlevlerinin ortaya koyabilmesi açısından önemlidir. Her iki yönde yapılacak değerlendirme birbiriyle uyum yaratmaktadır. Diğer bir deyişle, biçim içerikle desteklenirken içerik de biçimi desteklemektedir. Açık göstergelerle tanımlanmış, hatta kimi zaman Beckett örneğinde olduğu gibi ana gösterge başlıkları altında verilmiş kimi sahne direktifleri oyunların çeviriye yönelik olarak okunmalarında karşılaşılabilecek zorlukları en aza indirmektedir. Kültürel olarak özelleşmiş bir göstergeler sistemi ile kurulan oyunların aksine absürd tiyatrodaki yalınlaştırılmış bir tiyatro dili ile seyirciye sunulmaktadır. Bu tiyatro dilinin oluşmasını sağlayan göstergelerin farklı okunmaları tamamen çevirmenden bağımsız ve metni sahnelemek isteyen topluluğun yaklaşımıyla şekillenecektir. Elbette sunulan göstergelerdeki biçimsel ve içerik özellikleri farklı biçimlerde yansıtılabilir. Bu kolaylık göstergelerin ne anlattıkları açık biçimde anlaşıldıktan sonra onların bir başka gösterge ile yer değiştirilebilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin oyunda yazar tarafından bulunması öngörülmemiş sahnelemede uyumsuzluk dekor ve kostüm uyumsuzluğuyla sağlanmış ise, sahneleme topluluğunun yaklaşımı doğrultusunda dilsel göstergeler ve ışık arasında sağlanacak bir uyumsuzlukla verilebilir. Tabii ki bu çevirmenin yükümlülükleri dışında kalmaktadır. Çevirmenin bu noktada etkide bulunabileceği tek nokta absürd öğeleri tam anlamıyla yansıtılabilmektir. Bu başarabilmek için kullanacağı teknik metinlerin salt var oldukları hali ile barındırdıkları göstergeler bütününe tamamen yansıtılabilmektir.

Bu tür bir çeviri yaklaşımı “sadakat” anlayışını çağrıştıracaktır. Sadakat kavramında önemli olan metinlerin yazılış amacına uygun davranmaktır. Bir Shakespeare metninde metnin yazılış amacının çokluğu ve göstergelerin belirlenen her amaç doğrultusunda okunabilirlikleri çevirilerin sayıca ve nitelikçe çoğalmasına sebep olabilir. Absürd tiyatrodaki sadakat ya da absürd tiyatrodaki amacına uygun davranmak demek ise metinlerin teknik yapısını korumak demektir. Çeviri

sahneleme için yapılmalıdır. Eğer hâlihazırda var olan bir sahneleme bütün göstergelerin net biçimde verilmesi yoluyla bir metin içinde tanımlanıyorsa bir yönetmen, dramaturg, dekor, kostüm tasarımcısı gibi davranması beklenen çevirmenin alternatif sahneleme arayışlarına girmesi gereksizdir. Bir başka tiyatro türüne ait bir oyunda, örneğin *Hamlet* oyununda, sahneleme topluluğu Hamlet'in deliliğini ya da *Hamlet*'teki sistem anlayışını ele almak istiyorsa çevirmen belirlenen bu anlayış doğrultusunda metni yeniden çevirmeye yönlendirilebilir, çünkü Shakespeare metinleri metne yedirilmiş birçok sahne göstergesini barındırmaktadır. Birçoğu kültüre özgü kodlarla oluşturulmuş bu göstergeler her defasında başka biçimlerde ele alınabilir ve belirlenen doğrultuda dönüştürülebilir. Ancak absürd tiyatrodaki hâkim olan uyumsuzluk ve anlamsal saçmalık metinlerin tamamına yayıldığı için bu tür yeniden çevirilere olanak sağlamamaktadır. Bu nedenledir ki absürd sahnelemelerde köklü biçimsel değişimlere rastlanmaz. Absürd tiyatrodaki metinlerde gizli açığa çıkartılmayı bekleyen göstergeler yoktur. Metin kendini ona hâkim olan uyumsuzluk çerçevesinde tüm göstergeleriyle anlatmaktadır. Bu uyumsuzluk ise saçmayı ortaya çıkartan en büyük araçtır. Elbette bu yorum metinlerin çok anlamlı olmadığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Absürd metinlerde içeriksel olarak insanlığın durumuna, birey ilişkilerine, hayatın kendine dair birçok bakış sunulmaktadır. Ancak bu bakış tamamen saçmalık üzerine kurulduğu için ve bu saçmalık dilsel öğelerden çok dili de içine alan biçimsel özelliklerle sunulmaktadır. Bir anlamda biçim içeriği seçmekte ve onu yönlendirmektedir.

## 5. SONUÇ

Bu çalışmayla çeviribilimde, üzerinde fazla durulmamış bir alan olan tiyatro çevirisi konusu ele alınmıştır. Her tiyatro türü farklı biçimsel ve içeriksel özellikler sergilemektedir. Bu farklılıklar nedeniyle her bir tiyatro türü için farklı çeviri modelleri yaratılması gerekmektedir. Bu çalışmada kendine has bir biçim ve içerik yaratmış olan absürd tiyatronun çevirisi konusunda bir çeviri modeli sunulmaya çalışılmıştır.

Absürd tiyatro çevirisine somut bir yaklaşım geliştirebilmek için öncelikle tiyatro ve çeviri kavramlarının ele alınması gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın birinci bölümünde tiyatro ve çevirinin ne olduğu konusunda tespitler yapılmaya çalışılmıştır. Bu bölümdeki temel vurgu tiyatronun edebiyattan farklı ele alınması gerekliliğidir. Bu bölümde elde edilen verilere göre tiyatro-edebiyat özdeşliğinin kurulmasına neden olan metin tiyatro açısından göstergeler sistemi içindeki bileşenlerden sadece bir tanesi oluşturmaktadır. Burada savunulan anlayışa göre tiyatro, temelde sahnelenmek üzere ortaya çıkmaktadır. Tiyatro metinleri için sahnelemenin taşıdığı önem çeviride sahnelemeyi ön plana çıkartmayı zorunlu kılmaktadır. Diğer bir deyişle, çeviride temel amaç sahnelenebilir bir oyun ortaya çıkartmaktır. Absürd tiyatro için geliştirilen çeviri yaklaşımda da metin şüphesiz önemli bir yer tutmaktadır. Ancak metinlerin edebiyatta olduğu gibi dilsel göstergelere yüklediği anlam absürd tiyatrodaki kırılmaktadır. Absürd tiyatrodaki metin sahneleme ile eş değerdedir. Bu açıdan ele alındığında absürd tiyatrodaki çevirinin sahnelenebilirliği ön plana çıkartması gerekliliği birinci bölümde elde edilmiş olan temel sonuçtur.

Absürd tiyatro çevirisine somut bir yaklaşım getirebilmek için ikinci olarak tiyatrodaki anlam oluşturma süreçlerinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Çeviride kaynak metnin taşıdığı anlamların tespit edilmesi süreci önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Tiyatrodaki anlam belirli sahneleme göstergelerinin etkileşimi ile ortaya konmaktadır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde tiyatrodaki anlam yaratma süreçlerini tanımlayan göstergebilim gelişim süreci ile birlikte ele alınmıştır. Tiyatro

göstergebiliminde günümüze kadar tanımlanmış olan süreçler sahnelemelerin doğasını ortaya koymak için önemli veriler sunmaktadır. Bu bakış açısına göre, tiyatrodaki göstergelerin tespit edilmesi sahnelemenin doğasının anlaşılmasına ve bu tespitlerin sahnelemeye yönelik yapılan çeviri için öncül bir süreç olan anlamlandırmada kullanılabilmesine olanak sağlamaktadır. Göstergebilim sahneleme konusunda kesin sonuçlara ulaştığı yolunda eleştirilmektedir. Gerçekten de tiyatronun doğası gereği teatral göstergeler bağlam içinde sayısız kez farklı okunabilmektedirler. Bu nedenle tek bir metinden onlarca farklı sahnelemeler yaratılabilmektedir. Ancak bu çalışmada görüldüğü gibi, absürd tiyatrodaki gösterge okumaları birçok açıdan önemli farklılıklar sunmaktadır. Absürd tiyatrodaki göstergeler tüm sahne araçlarını kapsayacak biçimde açık olarak ortaya koyulmuşlardır. Göstergelerin bu derece net okunabilmeleri öngörülmüş mutlak bir sahneleme doğurmaktadır. Kesin olarak tanımlanabilir bir gösterge sistemi tarafından oluşturulmuş sahneleme, sahnelemeye yönelik yapılan çeviri için bazı kolaylıklar sağlamaktadır. Çevirmen hem kendinden beklendiği gibi metne sadık kalmayı başarabilmekte, hem de sahnelemenin gereklerini göz ardı etmeden sahnelenebilir bir metin ortaya çıkartabilmektedir.

Absürd tiyatro çevirisi için yaratılmaya çalışılan modelde üçüncü aşama absürd tiyatronun biçim ve içerik olarak taşıdığı anlamın tanımlanmasıdır. Bu nedenle çalışmanın üçüncü bölümünde absürd tiyatronun biçim ve içerik özellikleri ele alınmaya çalışılmıştır. Absürd tiyatrodaki biçim ile içerik arasındaki doğrusal bağ olduğu görülmektedir. Absürd tiyatronun dile olan yaklaşımının bir sonucu olarak dilsel göstergeler anlam yaratma işlevlerini kaybederler. Bunun bir sonucu olarak anlam dilsel göstergelerden çok, diğer sahne göstergeleri ile belirli bir biçimsellik içinde sunulmaktadır. Absürd tiyatro diğer tiyatro türlerinden farklı olarak anlamsal “saçma”lığı ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu saçmalığın oluşumu ise sahne göstergelerinin kendi içlerinde ve birbirleriyle olan uyumsuzlukları sonucunda ortaya konmaktadır. Sözkonusu uyumsuzluklar metinlerde, dolayısıyla sahnelemede kullanılan belirli, biçimsel absürdleştirme yöntemleri ile sağlanmaktadır. Üçüncü bölümde ele alınan bu yöntemler absürd tiyatro çevirisinde izlenmesi gereken anlamlandırma sürecinin yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Anlam biçimsel olarak yaratılmaktadır, biçim ise metinde ince ayrıntıları ile verilmiş göstergelerle



verilmiştir. Bu göstergelerin biçimsel niteliğini okuyabilmek çeviri sürecini yönlendirmek için öncelikli ve en önemli basamaktır. Diğer bir deyişle, absürd tiyatronun en temel dokusunu oluşturan saçmanın okunması, yani absürd biçimi oluşturan özelliklerin keşfi absürd tiyatro çevirisine kaynaklık etmektedir.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde bir önceki bölümde ele alınan biçim ve içerik örtüşmesi absürd metinler ve çevirileri üzerinde uygulanmaya çalışılmıştır. Burada örneklemeler için absürd tiyatronun en bilindik isimlerinden birisi olan Samuel Beckett'in çeşitli oyunları kullanılmıştır. Beckett örneğinde tespit edilen tüm hususlar absürd çevirisi için kullanılması öngörülen modeli destekler durumdadır. Bu yöntemin diğer absürd yazarların metinlerinde de kullanılabilirliğini sınamak ayrı bir çalışma yapmayı gerektirmektedir. Buradaki öngörü bu yöntemin diğer absürd metinlere de uygulanabilirliği yönündedir, çünkü her ne kadar yazarlar arasında biçimsel farklılıklar bulunsa da absürd tiyatrodaki yaratılan saçma anlamın biçimsel bir kullanım olması bu yazarlar arasında ortak bir payda yaratılmasını sağlamaktadır.

Absürd tiyatro biçim ve içerik örtüşmesinin bir sonucu olarak çevirisi sürecinde bir dizi kolaylıklarla ortaya çıkmaktadır. Bunun nedeni absürd tiyatro metinlerinin sahnelemeyi yoğun biçimde yönlendirecek sahne direktifleri ile donatılmış olmalarıdır. Her biri sahneleme göstergelerini oluşturan dekor, ışık, oyuncuların kostüm, jest ve mimiklerine dair bu sahne direktifleri sahnelemenin ana çerçevesini bütün olarak çizebilmektedir. Dolayısıyla neredeyse mutlak bir sahnelemeye dair bir sınırlama metinlerle birlikte yansıtılmaktadır. Bu noktada unutulmaması gereken konu sahnelemenin mutlaka bu kurallara uygun olması gerekmediğidir, çünkü absürd tiyatro metinleri her ne kadar belirgin çizgilerle çizilmiş sahnelemeleri gerektirse de sahnelemenin temel olarak "saçma" olanı hedeflemesi beklenmektedir. Biçimsel olarak saçmayı bozmayacak değişiklikler elbette mümkündür. Ancak bu sorumluluk çevirmene ait değildir. Absürd tiyatronun biçimsel özelliklerinin içeriğini açık biçimde yansıtması, basit anlamda göstergelerin bir başka göstergeler sistemine dönüştürülmesine de olanak sağlamaktadır. Göstergelerarası gerçekleştirilen bu çeviri sürecinin ilk adımı metnin okunabilmesidir. Absürd tiyatrodaki metnin okunabilirliği sahnelemenin okunabilirliği

anlamına gelmektedir. Bu durumda çevirmene düşen tek görev sadece bu okumaların gerçekleşmesine olanak verecek şekilde metni korumaktır.

Bu çalışmada çeviribilimin açısından en sıkıntılı konulardan biri olan tiyatro çevirisi yelpazesi içinde sadece absürd tiyatro çevirisine odaklanmıştır. Bu nedenle bu çalışmada bütün tiyatro türlerini kapsayacak bir çalışma modeli benimsenmemiştir. Tiyatro çevirisiyle uğraşacak çevirmenlerin sadece iki dile hâkim olmaları yeterli değildir. Bilgilendirici metinleri çeviren çevirmenler nasıl ki teknik bilgiye ve terminolojisine hâkim olmak zorundaysalar, tiyatro çevirmenleri de çevirisini yapacakları tiyatro türüne ait bilgiye hâkim olmak zorundadırlar. Dolayısıyla tiyatro çevirisinde bir uzmanlaşma sürecine gidilmesi gerekliliğinin bir kez daha altı çizilmelidir. Bu çalışmada kullanılan yöntem çevirmenin üzerindeki yükü belirli oranda kaldırmayı amaçlamaktadır. İzlenen betimleyici yöntemle tanımlanan kuramsal çerçeve daha uzun soluklu çalışmalar yapılabilmesine olanak tanımaktadır. Benzeri çalışmaların artması sadece absürd tiyatronun değil, diğer tüm tiyatro türlerine ait özelleşmiş kuramsal çalışmaların yapılabilmesini olanaklı kılacaktır. Ülkemizde bu tür çalışmaların nitelik ve nicelik olarak artışı toplumsal yaşantının önemli yapıtaşlarından ikisinin yani çeviri ve tiyatronun doğasını kavramamıza ve daha nitelikli üretimlerin ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- Ackerman, Alan. "The Prompter's Box: Toward a Close Reading of Modern Drama" *Modern Drama*. 49:1, Spring, 2006. 1–11
- Artaud, Antonin. *Tiyatro ve İkizi*. Çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Aristoteles, *Poetika*. Çev. Nazile Kalaycı. Ankara: Bilim ve Sanat, 2005.
- Aston, Elaine ve George Savona yay. haz., *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 2006.
- Barry, Jasckson, *Art, Culture, and the Semiotics of Meaning*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- Bassnett, Susan. "Translating for the Theatre—Textual Complexities." *Essays in Poetics* 15,1. 1990. 71–83.
- Bassnett-McGuire, Susan. "Translating for the Theatre: The Case Against Performability." *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)* IV.1. 1991. 99–111.
- Bassnettt-McGuire, Susan. "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts." *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation içinde*. London: Croom Helm, 1985. 87–102.

Bassnett, Susan. "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre." *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* içinde. Yay. haz. Susan Bassnett ve André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters. 1998. 90–108.

Bassnett, Susan and André Lefevere yay. haz., *Translation, History and Culture*. London and New York: Pinter. 1990.

Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber. 1984.

Beckett, Samuel. *Godot'yu Beklerken*. Çev. Uğur Ün, Tarık Günersel. İstanbul: Kabalcı, 2000.

Beckett, Samuel. *Happy Days*. New York: Grove Press, 1961.

Beckett, Samuel. *Tüm Kısa Oyunları*. Çev. Akşit Göktürk, Güven Turan, Şadan Aydın, Uğur Ün, Şerif Erol, Levent Mollamustafaoğlu, Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Mitos Boyut, 1993.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot. The Complete Dramatic Works* içinde London: Faber and Faber, 1990.

Berk, Özlem. "Çeviri Metaforları". *Dilbilim Dergisi*. 15. sayı. (baskıda).

Besbes, Khaled. *The Semiotics of Beckett's Theatre*. Florida: Universal Publishers, 2007.

Carlson Marvin "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?" *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 1, "Theory". Mar., 1985. 5–11.

De Saussure, Ferdinand. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınları. 1999.

- Dolitsky, Marlene. "Anlamsızın Çevirisi". Çev. Müge Gürsoy, Yurdanur Salman. *Metis Çeviri*, Sayı 7, 1989. 43–51.
- Elam, Keir. *The Semiotic of Theater and Drama*. 1980. London & New York: Routledge, 1991.
- Esslin, Martin. *Dram Sanatının Alanı*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: YKY, 1996.
- Esslin, Martin. *Absürd Tiyatro*. Çev. Güler Siper. Ankara: Dost, 1999.
- Espasa Borràs, Eva. "Performability in Translation: Speakability? Playability= Or just Saleability?" *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation* içinde Manchester: St Jerome, 2000. 49–62.
- Gross, Alex. "Some Major Dates and Events in the History of Translation". Invited Keynote Presentation for the Conference Honoring Saint Jerome at the Universidad de Vera Cruz, Xalapa, Mexico, Sept. 30-Oct. 2, 2004. <http://languag2.home.sprynet.com/f/xalapa.htm>.
- Günay, Doğan. *Göstergebilim Yazıları*, İstanbul: Multilingual, 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm F. *Estetik*. Cilt I. Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler. İstanbul: Payel, 1994.
- Harrop, John. *Acting*. London: Routledge, 1992.
- Hays, Michael. "Theater History and Practice: An Alternative View of Drama" *New German Critique*, No. 12. (Autumn, 1977). 85–97.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Çev. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP, 1973.

- Ionesco, Eugene. "The Avant-Garde Theatre" *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 2, (Dec., 1960), 44–53.
- Ionesco, Eugene. *Toplu Oyunları 1*. Çev. Hasan Anamur. İstanbul: Mitos Boyut. 1997.
- Ionesco, Eugene. *Toplu Oyunları 2*. Çev. Hasan Anamur. İstanbul: Mitos Boyut. 1999.
- Ionesco, Eugene. *Toplu Oyunları 4*. Çev. Hasan Anamur. İstanbul: Mitos Boyut. 2000.
- Ionesco, Eugene and Leonard C. Pronko. "Discovering the Theatre". Çev. Leonard C. Pronko. *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 1. Sep., 1959. 3–18
- İpşiroğlu, Zehra. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul: Mitos Boyut, 1996.
- Jarry, Alfred. *Kral Übü*. Çev. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Boyut, 2004.
- J. Katz, Jerrold. "Chomsky on Meaning" *Language*, Vol. 56, No. 1, Mar., 1980. 1-41.
- Newmark, Peter. "Communicative and Semantic Translation". *Babel*. 23, 4. 1977. 163–180.
- Nida, Eugene A. "Çeviri Süreçleri". *Çeviri Seçkisi 2*. Çev. Yurdanur Salman. Yay. haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Dünya, 2004. 101–115.
- Nikolarea, Ekaterini. "Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation". *Translation Journal*. Vol. 6, No. 4., October, 2002.
- Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı, 1998.

Nöth, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Pres, 1995.

Pavis, Patrice. "Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre." *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Çev. Loren Kruger. Yay. haz. Hanna Scolnicov and Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1989. 25–44.

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

Rifat Mehmet, XX. *Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*. İstanbul: Om Yay., 2000.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Sabahattin Eyübođlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Steiner, George Steiner. *After Babel*. London: Oxford, 1998.

Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost, 1998.

*Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1988.

Venuti, Lawrence. *The Translators Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Wellwarth, George. "Special Considerations in Drama Translation". Yay. haz. Marilyn Gaddis Rose. *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice* içinde, Albany: State University of New York Press. 140–146.

Wise, Jennifer. *Prolegomenon to the Study of Dramatic and Theatrical Theory*, National Library of Canada, 1995.

Zuber, Ortrun yay. haz., *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon, 1980.

Zuber-Skerritt, Ortrun. *Page to Stage. Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.



## KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı Soyadı** : Kerem DEMİRTAŞ

**Doğum Yeri** : MİLAS

**Doğum Yılı** : 01.05.1981

**Medeni Hali** : Bekâr

## EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

**Lise**      **1996-1999** : Ortaca Lisesi

**Lisans**   **1999-2004** : Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Yabancı Dil** : İngilizce

## MESLEKİ BİLGİLER

**2005–2008:** Muğla Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü Araştırma Görevliliği