

# Çeviride Sadakatin Yeni Tanımları: Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream'i için Can Yücel'in Bahar Noktası Bir İhtimal Midir?

Neslihan DEMİRKOL\*

Çeviri ile uğraşanlar mutlaka duymuştur: “Çeviri kadın gibidir, güzeli sadık olmaz, sadığı güzel”. Çevirinin kadınla, dolayısıyla ihanetle ilişkilendirilmesi Lacancı bir okumaya gerek bırakmayacak kadar açık bir biçimde ortaya koymaktadır ardında yatan düşünce yapısını. Kadın ve çeviri için hem güzelliğin hem sadakatin bir arada bulunabilirliğinin tahayyül edilememesi, bu iki öznenin “güzel” ve “sadık” sıfatlarını aynı anda taşıyamamasından kaynaklanmaz. Sorun, kadın ve çeviri konusunda kalıplaşmış düşünce biçiminin “güzellik” ve “sadakat” tanımlarındadır. Bu yazı, her ikisinin mümkün olduğu bir örneği serimlemeyi hedeflemektedir. “Can Yücel’in Shakespeare Çevirilerinde ‘Sadakat’” başlıklı yüksek lisans tezinde Can Yücel’in Shakespeare’den yaptığı üç oyun çevirisi de (*Bahar Noktası*, *Fırtına*, *Hamlet*) ayrıntılı biçimde incelenirken, yazının sınırları nedeniyle savlarımı sadece *Bahar Noktası*’ndan örneklerle somutlaştırmaya çalışacağım.

İngiliz edebiyatı, tiyatro ya da çeviri ile bir biçimde ilişkisi olan herkes Can Yücel’in Shakespeare çevirilerinden haberdardır ve çeviriler konusunda bilgi sahibi olmasa bile fikir sahibidir. Genel kanı, Can Yücel’in çevirilerinin fazla “serbest” olduğu yönündedir, ki bu “serbest” nitelemesi “yanlış”, “eksik”, “kendine göre” ve benzeri söylenmeyen ön yargıları da alt metin olarak içinde barındırmaktadır. Oysa çeviribilim alanında 1970’lerden sonra yaşanan paradigma değişimiyle birlikte çeviri eleştirisinde bu nitelermeler değerini yitirmiştir. Çevirinin yeniden yazım, farklılıkların kazanım olarak değerlendirildiği bu yeni çeviri eleştirisi anlayışında, metinleri kuşatan diğer etmenler de, örneğin metnin türü, çevirmenin ideolojisi, söylem

\* Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü

evreni, poetikası, göz önünde bulundurulmaktadır. Dolayısıyla Can Yücel'in söz konusu tiyatro oyunlarının çevirisi bu gözle yeni bir yoruma tabii tutulacak, kaynak metinlerin “yeniden yazılma” / çevrilme süreçleri, içinde bulunulan yazın ve kültür dizgesinin bu süreçlere etkisi ve Can Yücel tarafından kaleme alınan bu “üstmetinler”in erek yazın dizgesi içinde yeri sorgulanacaktır.

William Shakespeare sadece İngilizce konuşan toplumların değil, İngilizce'den çeviri yapabilen hemen hemen bütün toplumların yazınsal dizgelerinde bir rol üstlenmiştir. Tez çalışmam için yaptığım araştırma sırasında “çeviri” üst başlığı taşıyan hemen her kitabın “Shakespeare” alt başlığını, hatta “Shakespeare çevirisi” başlığını taşıdığı; Shakespeare yapıtlarının sadece diller arası değil, dil içi çevriminin bile birçok tartışmaya neden olduğu görmüştüm. Geniş ölçekte bu kadar etkili olan William Shakespeare, küçük ölçekte Türkçe yazınsal dizgesi açısından da önemli bir yere sahiptir. Türkçe yazın dizgesinde batı dillerinden çeviri yapılır duruma geldiği andan itibaren -bu dönem Tanzimat Devri ile örtüşmektedir- Shakespeare bu dizge içinde yer almıştır. İnci Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare: Tercümelere ve Tesiri* adlı kitabında söz konusu dönemde yapılan Shakespeare çevirilerini incelemekle kalmaz, bu döneme ait edebiyat yapıtlarında görülen Shakespeare etkisinin de izini sürer. Jale Parla'nın “Tanzimat'ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlere Çevrilmesi” ve Saliha Parker'in “Türkiye'de ‘Hamlet’” başlıklı yazıları Shakespeare'in Türkçe yazın dizgesi içindeki rolünü, tarihî ve toplumsal bir arka plana oturarak değerlendirir. “Erek Yazın Dizgesi İçinde Shakespeare'in Rolü ve Alımlanışı” başlıklı bölümde bu yazılar üzerinde ayrıntılı biçimde durulacaktır. Bu çalışma, yakın tarihte belirli bir çevirmen tarafından yapılan çevirileri ele alıp, kimi zaman kendinden önceki görüşleri eleştirerek, kimi zaman da onlardan destek alarak bu eleştiri çizgisine eklenmeyi amaçlamaktadır.

Can Yücel bu yazınsal dizge içinde zaten bir konuma, bir poetikaya, bir ideolojiye ve bir söylem evrenine sahip bir şair, kendi ifadesiyle kayıp iki tiyatro oyunu bulunan bir oyun yazarı, Yunanca-Latince eğitimi görmüş (dolayısıyla Shakespeare'in yapıtlarının kaynakların hakkında bilgi sahibi olan), hem Türk hem İngiliz edebiyatını, tarihini, sanatını tanıyan, İngilizce bilgisi sağlam ve bütün bu özellikleriyle “mükemmel” bir Shakespeare çevirmeni adaydır. Ne var ki bu iki yazarın buluşmasından ortaya çıkan yapıtlar “başarısız” damgası yemekten kurtulamadığı gibi, Can Yücel de kimi zaman açık bir biçimde kimi zamanda üstü örtülü bir biçimde Shakespeare'in oyunlarını “çarpıtmak”la, Shakespeare'e ihanetle suçlanmıştır.

Can Yücel'in Shakespeare çevirilerine karşı takılan tavrın altında, çevirmeni sadece aktarandan ibaret, erek metni ise özgün metne “sadakati” derecesinde değerli gören anlayış bulunmaktadır. Kemal Atakay, 1988 yılında tamamladığı “Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* Oyununun Türkçe Çevirilerinin Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, Can Yücel'in çevirisini “yanlış” olarak nitelendirir. “Can Yücel'in çevirisindeki en büyük yanlış[ın] değişik sınıfları temsil eden ve temsil ettikleri sınıfların dilsel edimlerini konuşmalarında somutlaştıran oyun kişilerini aynı ağızdan



konuşturması, her sınıfın özgül dilsel kullanımlarını göz ardı etmesi” (70) olduğunu belirten Atakay, bu nedenle Can Yücel’in, “dramatik anlam zenginliğini yoksullaştırdığı”nı (81) ifade eder. Kemal Atakay, bir yıl sonra yayımlanan “Shakespeare Çevrilmeli Mi?” başlıklı yazısında, Can Yücel’i bir anlamda Shakespeare kullanarak kendini yücelten, dolayısıyla Shakespeare’in yüceliğini yansıtamayan, bu yüzden “Shakespeare’in büyüklüğü karşısında ezilmek tehlikesiyle karşı karşıya kalan” (78) çevirmenler sınıfına dâhil etmektedir.

Kendisi de bir Shakespeare çevirmeni ve İngiliz Edebiyatı profesörü olan Bülent Bozkurt, *Hamlet* çevirisinin 1999’da yapılan ikinci basımı için yazdığı önsözde amacının “*Hamlet*’i ‘Türkçe Söylemek’, yani oyunu Türk okurun daha kolay anlayabileceği, Türk kültürüne, Türk dilinin özelliklerine daha yakın bir şekle sokmak” (6) olmadığını belirtir. Bozkurt’un hedefi, “akıcılık ve anlaşılabilirlik sağlamaktan çok, *Hamlet*’i değiştirmeme[k] ve çarpıtmama[k]”tır (6). 2003 yılında *Akşam-lık*’ta yayımlanan “Shakespeare’in Bütün Sözcükleri” başlıklı yazısında “Türkçe söyleyen”lerin Shakespeare’i uyarladıklarını belirtir. Fakat Bozkurt’a göre, kimi “çeviri ve uyarlamaların Shakespeare hakkında eksik, yanlış ve yanıltıcı izlenim” verdiği söylenebilir (5). Bu ifadelerinin ışığında, Bozkurt’un uyarlamayı ve “Türkçe söylemeyi”, kabul edilebilir bir Shakespeare çevirisi yöntemi olarak görmediği anlaşılmaktadır. “Türkçe söyleyen” nitelemesinin, Can Yücel tarafından kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda bu reddedici tavrın onun çevirilerini de kapsadığı, hatta “Türkçe söyleyen” ifadesi bu kadar vurgulandığı için özellikle Can Yücel’in çevirilerinin hedef alındığı çıkarılabilir.

Bülent Bozkurt’un tavrı, Shakespeare’in yapıtları karşı takınılan iki tavidan birinin ifadesidir aslında. Sahnelenmek amacıyla kaleme alınan Shakespeare yapıtları bir grup akademisyen ve eleştirmen tarafından okunmaya yönelik, dolayısıyla “değişmez” edebiyat metinleri olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Bülent Bozkurt’un çeviri tavrı, kendi konumuyla tutarlı görünmekle birlikte, bu anlayış çerçevesinde ortaya konan çeviriler sahnelenmeye uygun olmamaktadır; çünkü tiyatro metinleri görece değişken ve dinamik yapıtlardır. Farklı dil, toplum ve dönemler arasındaki oyunlar bir yana, aynı dile, topluma ve döneme ait bir eserin sahnelenişinde bile dramaturg ve yönetmenin yorumu çerçevesinde değişiklikler görülebilir. İleride daha ayrıntılı biçimde değinileceği üzere, tiyatro metinleri eklemelere, çıkarmalara, bundan ötürü değişikliklere yatkın yapıtlardır.

Can Yücel’in sadece Shakespeare oyunları çevirileri hakkında değil, bütün tiyatro çevirileri hakkında böyle bir genel kabul bulunmaktadır. Zehra İpşiroğlu, *Tiyatrodan Devrim* adlı kitabında Can Yücel’in çevirilerinde “Brecht’in incelmış güldürü anlayış[ının] bol bol argo sözcükler, belden aşağı sövgüler ya da göndermelerle dolu kaba saba bir halk güldürüsüne dönüş[tüğünü]” (115) söyleyerek çevirileri eleştirir. 1989 yılında *Metis Çeviri Dergisi* için Can Yücel’le yaptığı söyleşide Suat Karantay, bu eleştiriden hareketle Gorki, Weiss, Lorca ve Shakespeare çevirilerinde yazardan koparak çeviri yaptığı yönündeki eleştirileri yanıtlamasını ister Can Yücel’den. Sorunun altında bu eleştirileri olumlar bir tavır da sezilmektedir.

Son olarak Süha Sertabipoğlu, *Cumhuriyet Kitap* ekinin 2006 yılın içinde yayımlanan 841. sayısında yer alan “Çeviri ve Çevirmenlik Üzerine Tezler” başlıklı yazısında Shakespeare’in 66. sonesinin Can Yücel tarafından yapılan çevirisini “garabet” (23) olarak nitelendirir. Sertabipoğlu’na göre, Can Yücel okuyucu ile Shakespeare’in arasına girmektedir, oysaki bu tavır bir çevirmen için kabul edilemezdir: “İyi çevirmenin ise varlığı hiç hissedilmez. Bunu içine sindiremeyen, yani mutfaktan hiç çıkmamayı kabullenemeyenler çeviriyi bırakıp kendi kitaplarını yazmayı denemelidirler” (23).

Can Yücel’in çevirilerine karşı sert eleştiriler olmakla birlikte, Can Yücel’in metinlerinin kabul edilebilir olduğunu savunanlar da bulunmaktadır. Zeynep Oral, *Babar Noktası*’nın sahnelenmeye başlamasından bir ay sonra 1 Şubat 1981’de, *Milliyet Sanat Dergisi*’nde yayımlanan “Tiyatro: Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro” başlıklı yazısında “Şimdi biliyorum Shakespeare’i ‘kutsal’, ‘tabu’, ‘dokunulmaz’ sayanlar, Can Yücel’in böyle özgür biçimde söylemesine çok kızacaklar” (46) diyerek çeviriye yöneltilebilecek eleştirileri öngörüp, çeviriyi savunur. “Shakespeare’in dili müthiş şüurseldir” (46) diyerek metne ilişkin birkaç özelliği daha sıralayan Oral’a göre Can Yücel’in metninde kaynak metnin bütün belirleyici özellikleri bulunmaktadır.

Aynı vesileyle 7 Şubat 1981’de kaleme aldığı “Özgürlüğüne Kavuşan Shakespeare” başlıklı yazısında Cevat Çapan, Can Yücel’in *Babar Noktası* çevirisinin başarısının “özgür çeviri anlayışı” ve “oyunun özünü kavrayan bir sahne yorumuyla” tamamlanmasından kaynaklandığını belirtir. Çapan’a göre, Can Yücel “Shakespeare’in bu oyunda ne söylemek istediğini anlayıp onun söyleyiş özelliklerini Türkçe’nin olanaklarıyla dile getiren bir oyun metni” (31) ortaya çıkarmıştır. Mart 1981’de yayımlanan “Hemşerimiz Shakespeare” başlıklı yazısında *Babar Noktası* çevirisini Nurettin Sevin’in çevirisiyle oynanabilirlik açısından karşılaştıran Çapan’a göre, “[Nurettin Sevin’in] çeviri[si] özenli bir çalışma olmakla birlikte, Shakespeare’in özünden çok sözüne bağlı kalmaya çalışmış” (18-9), dolayısıyla oynanabilir bir metin olma niteliğini kaybetmiştir.

Ayşe Nihal Atay Akbulut, 1994 yılında tamamladığı “Türk Yazın Dizgesinde Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* Çevirileri: Çeviri Kuramında Norm Kavramının Değerlendirilmesi” başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde, 1933-1987 yılları arasında, kimi oynanmak, kimi okunmak üzere, kimi de çocuk edebiyatı kapsamında yapılan *A Midsummer Night’s Dream* çevirilerini, Itamar Even-Zohar’ın “çoğul-dizge” ve Gideon Toury’nin “norm” kavramı açısından ele alır. Can Yücel’in *Babar Noktası* başlığını taşıyan çevirisi de 7 numaralı erek metin kaynakçası olarak kullanan Akbulut, Can Yücel’in metnin kabul edilebilirlik ve yeterlilik kutbunu dengeleyen bir çalışma olduğunu belirtir (155).

Işın Bengi Öner, 2001 yılında yayımlanan “Eskiler.. Yeniler.. Şiirler.. Çeviriler.. Eleştiriler.. Kuramlar *Dükkân 1*” başlıklı yazısında Shakespeare’in 66. sonesinin Can Yücel ve Saadet-Bülent Bozkurt tarafından yapılan çevirilerini Gideon Toury’nin “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” kavramları bağlamında çözümler (93-101). Öner’e göre, Can Yücel’in metni “her ne kadar çeviri olup olmadığı tartışılıyorsa da”



(101) “çeviri”dir. “Kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” kutuplarının ikisine de eşit uzaklıkta bulunan çeviri, kaynak metnin işlevini erek metne taşıyabilmiştir.

Can Yücel’in Shakespeare çevirilerinin dışında kalan şiir çevirilerinin bazıları da eleştirmenler tarafında olumlanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu, Can Yücel’in dünya şairlerinden yaptığı şiir çevirilerini bir araya getirdiği *Her Boydan* adlı kitabının basılması vesilesiyle yazdığı “Can Yücel’in Şiir Çevirileri” başlıklı yazısında, Can Yücel’in çevirilerinin “Türkçe’de şiir çevirisinin ulaşabildiği son basamağı gösterdiği”ni (330) belirtir. Eyüboğlu’na göre, “bir bakıma en yaygın düşüncelerin en mahrem, en kendince söylenişi” (330) olan şiirin çevirisinde Can Yücel, türe özgü bu niteliği Türkçe’ye aktarmaya başarmıştır. Gelebilecek eleştirilerin farkında olan Eyüboğlu:

Can Yücel pek mi kendinden yana çekmiş çevirdiği şairleri? Hep bir ağızdan mı konuşturmuş değişik şairleri? Kaldırım, meyhane Türkçesi -ki tadına doyamaz oluşumuzun bir hikmeti vardır elbet bu yıllarda- fazla mı ağır basıyor yer yer? Kalem efendilerinin inadınalık, meleğe karşı çöpçüden, öğretmene karşı öğrenciden, padişaha karşı Keloğlan’dan, kasabın kedisine karşı sokak kedisinden yanalık, sözün biberlisini, küfürün suntuurlusunu tutarlık tutamıyor mu kendini bazı şiiirlerde? (331)

sorularını sorarken aslında okuyucunun dikkatini farklı bir noktaya, Can Yücel’in ideolojisiyle çevirilerinin buluşmasına dikkati çeker. Bu yorumlar doğru olabilir, fakat önemli olan bu aşırılıkların Can Yücel çevirisinde bir aşırılık olmaktan çıkıp biçimiyle ve manasıyla doğal, özgün bir söyleyişe dönüşmesi ve çevirilerin şiir olarak benimsenmesidir.

Salihia Paker, 1988 yılında *Metis Çeviri Dergisi*’nde yayımlanan “Çeviride ‘Yanlış/Doğru’ Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi” başlıklı yazısında, çeviride “yanlış” olarak nitelendirilebilecek tek şeyin bir sözcüğün anlamının doğru anlaşılması ve aktarılması olduğunu belirtir (153). Bunun dışında kalan farklılıkların yorumlanmasında ise Anton Popoviç’in “deyiş kaydırma” kavramının kullanılmasını önerir (154). Bu görüşüne uygun olarak T. S. Eliot’un “The Love Song of J. Alfred Prufrock” şiirinin aralarında Can Yücel tarafından yapılan da olmak üzere üç farklı çevirisinin karşılaştırmalı çözümlemesini yapar. Can Yücel’e ait olan çevirinin “şiirin şiir olarak çevrilmesi” ilkesine uygun olarak yapıldığını belirtir. Dolayısıyla bu amaca yönelik deyiş kaydırmalar da kabul edilebilirdir (162-3).

Bu yazıda da amaç, kaynak metne belli bir yücelik atfedip çevirmenden kendinden hiçbir iz bırakmadan metni çevirmesini bekleyen anlayışın dışında bir bakış açısıyla Can Yücel’in çevirilerini yorumlamaktır. Zira belirtilen anlayışa göre çözümleme yapıldığında, çevirilerin tamamı “özgün” ve “yüce” bir yapıtın “eksik”, “kötü”, “yetersiz” bir kopyası olmaktan öteye geçemeyeceği için sonuç her zaman çevirmenin aleyhine olmaya mahkumdur. Oysa Walter Andrews’un *Ottoman Lyric Poetry* adlı kitabına yazdığı önsözde belirttiği gibi çeviri aktarım sırasında birkaç öğenin kaybolması değil, aksine her şeyin kaybedilip sonra o kayıp olanın kendine

benzeyebilecek bir imgesinin bir başka dilde ve kültürde kurulmasıdır aslında. Dolayısıyla aynı kaynak metnin, hakkında söylenmek istenene göre değişiklik gösterebilecek onlarca farklı çevirisi olabilir. Mesela E. J. W. Gibb, Osmanlı şiirini arkaik, zamanı geçmiş, sadece biçimsel özellikleri üzerinde durulan, dili zor, göndermeleri muğlak, basmakalıp duyguların anlatıldığı bir şiir olarak görmektedir. Dolayısıyla bu anlayışına uygun bir çeviri yapar ve kaynak metni erek dilde kendi yorumladığı biçimde yansıtır (9). Oysa *Ottoman Lyric Poetry*'i hazırlayan ekibin amacı, bunların da aslında şiir olduğunu göstermek ve çevirileri -dolayısıyla kaynak metin üzerine erek dilde söylenenleri- çoğaltmak ve farklılaştırmaktır (10-11). Aynı amaç, Can Yücel'in Shakespeare çevirileri için de geçerlidir. Shakespeare oyunları dokunulmaz kutsal metinler değil, belirli bir dönemde belirli dizgelere uygun olarak üretilmelerine rağmen, her zaman seyircisiyle etkileşim halinde olması gereken dinamik metinlerdir. Bu nedenledir ki, önemli olan kaydırma yapılmaması değil, yapılan kaydırmaların “neden” ve “nasıl”larının yorumlanmasıdır. Dolayısıyla Can Yücel'in çevirilerini çözümlenmede Anton Popoviç'in “deyim kaydırma” ve André Lefevere'in “yeniden yazım” kavramları tutamak sağlayacaktır. Oyunların dramatik yönünü yadsımamak için Susan Bassnett-McGuire'in drama çevirisi üzerine görüşlerinden faydalanılacaktır. Sistem olarak Raymond van den Broeck'in önerdiği çeviri çözümlenmesi yöntemi kullanılacaktır.

## I. “Yeniden Yazım” ve “Yeniden Yaratım” Dolayımında Çeviriye Bir Bakış

Teo Hermans, *The Manipulation of Literature* (Edebiyatın Manipülasyonu) adlı kitaba giriş yazısı olarak kaleme aldığı “Translation Studies and a New Paradigm” (Çeviribilim ve Yeni Bir Paradigma) başlıklı yazında çeviri metinlerin ve çeviri çalışmalarının yazın dizgesi içindeki konumuna değinir. Hermans'a göre, çeviribilim çalışmaları günümüz yazın dizgeleri içinde sınır durumdadır ve yazınsal çevirinin varlığı kuramlar ve edebiyat tarihleri tarafından görmezden gelinmektedir. Bu yok sayış, “sanatsal deha”, “özgünlük”, “yaratıcılık” gibi aslında oldukça “romantik” kavramlarla ve ulusal edebiyatın nasıl olması gerektiğini belirleyen birçok katı kuralla hareket eden zihniyetin bir sonucudur. Yazarın doğuştan yetenekli bir edebiyat dahisi ve anadilinin ustası olarak kabul edildiği durumlarda, doğal olarak bu yazarın kaleminden çıkan yazın ürünleri “dokunulmaz”, “yüce” yapıtlar olarak görülür. Buna ek olarak, dilin ulusallıkla ve ulusal ruhla ilişkilendirildiği toplumlarda ulusal edebiyatı oluşturan yüceltilmiş yapıtlar bir dokunulmazlık halesiyle kuşatılır. Bu anlayışın ışığında, özgün metnin üstünlüğünü kabul ederek başlanılan çeviri eleştirisi erek metindeki hataların ve yetersizliklerin dökümünün yapılması suretiyle özgün metnin muhteşem özelliklerinin vurgulanması amacına hizmet eder. Dolayısıyla erek metnin ya göreceli olarak kaynak metne sadakatinden ya da düpedüz ihanetinden söz edilir. Sonuç olarak geleneksel anlayışta çeviri, sadece ulusal yazının kıyısında ikinci el bir ürün olarak görülmekle kalmaz, aynı zamanda ikinci sınıf bir ürün olarak da kabul edilir (7-8).



Çevirmeni sadece aktarandan ibaret, erek metni ise kaynak metne “sadakati” derecesinde değerli gören bu yaklaşımın, Can Yücel’in Shakespeare çevirilerinin çözümlenmesinde de benimsendiğini daha önce belirtmişim. Oysa çeviri çalışmalarının bir “yanlış avcılığı”na indirildiği, çevirmenin metinde izi görülmemesi gereken bir aktarımcı olarak kabul edildiği anlayış, çeviribilim alanında uzun süre önce tasfiye edilmiştir.

Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies* (Çeviribilim) başlıklı kitabında 1960’ların çeviri tarihinde önemli bir dönüm noktası olduğunu söyler (5). Dilbilim ve biçembilimin edebiyat eleştirisi alanında giderek daha fazla kabul görmesinin yanı sıra, Rus Biçimcileri’nin çalışmalarının yeniden keşfiyle birlikte çeviribilim alanı da önemli değişikliklere sahne olmuş ve çeviride eşdeğerlik (*equivalence*) kavramı yeniden sorgulanmıştır. Aralarında Jiří Levý, Anton Popovič ve František Miko’nun da bulunduğu, çeviribilim alanında çalışan bir grup Çek akademisyen, Rus Biçimcileri’nin görüşlerinden hem yararlanıp hem de belli noktalarda onlardan ayrı tutumlar içine girerek çeviri çözümlenmesine farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (Çağdaş Çeviri Kuramları) adlı kitabında Rus Biçimcileri ile bu akademisyenler arasındaki en önemli farklardan birinin “edebiyat” kavramının tanımlanmasında ortaya çıktığını belirtir. Rus Biçimcilerine göre edebiyat, dış dünyadan tamamen yalıtılmış, özerk edebi yapıtlar olarak tanımlanırken Levý, çeviri ve özgün metnin yapısına ilişkin yasalarının hem erek kültürün hem de kaynak kültürün yazın gelenekleriyle etkileşim için olduğunu göstermektedir (80-1).

Erek kültürü dikkate alan ve çevirmenin yaratıcı müdahalelerini değerli gören akademisyenlerden biri olan Anton Popovič, erek metinlerin çözümlenmesinde alana kazandırdığı yeni bakış açısı nedeniyle bu çalışma açısından önemlidir. “Çeviri Çözümlemesinde ‘Değiş Kaydırma’ Kavramı” başlıklı makalesinde yeni bir kavram öneren Popovič, erek metin ile kaynak metin arasındaki farklılıkları “kayıp”, çevirmenin “hatası”, “yetersizliği”, “sadakatsizliği” (bir anlamda “kutsal” kabul edilen asıl metne “saygısızlık” olarak da algılanır) ya da iki dil arasındaki “bağdaşmazlık” (bu da genellikle çeviri dilinin kaynak metindeki ifadeler için yetersiz olduğu imasını içerir) olarak tanımlanmasına karşı çıkar. Popovič’e göre, amacı “belli bazı zihinsel ve estetik değerleri bir dilden öbürüne aktarmak” olan çeviri sırasında verilen kayıplar, aslında “gerçek bir kazanç” olarak da yorumlanabilir (133). Bu yorumla birlikte çeviribilim çalışmaları yeni bir boyut ve “yanlış avcılığı”nın ötesinde bir amaç kazanır.

Bu kayıpların nasıl kazanca dönüştüğünü irdelemek için öncelikle çeviri ediminin “kayıplar”a neden olan temel özelliği ortaya koyulmalıdır. Popovič, çeviri yaptın iki-yanlı niteliğine dikkati çeker. Çeviri, farklı dilsel ve yazınsal normların, geleneklerin, dizgelerin karşı karşıya geldiği bir alan olduğu için iki metin (kaynak metin ve erek metin) arasındaki ayrılıklar da iki dil, iki yazar ve iki yazınsal durum arasındaki ayrımları belirler. Popovič’e göre, çevirinin gelişimini belirleyen “biçem” olarak adlandırılan bütünlüyci ilke, bu ayrımların tamamı tarafından belirlenir ve çözümlenme sırasında bu ayrımlar bütünlükçü bir yaklaşımla ele alınmalıdır (133).

Dil düzeyindeki ayrımları “kaçınılmaz” ve “önemsiz” addeden Popovič, yazar ve çevirmen arasındaki ayrımların da “günün beğenisi” olarak adlandırılabilir toplumsal

ve yazınsal durumların bir sonucu olarak görür. Bu ayrımlar, uygulama sırasında çeşitli katmalarda yapılan kaydırmalarla belirlenebilir. Bunların ışığında Popovič, “deyiş kaydırma” kavramını “kaynak metne göre yeni gibi görünen, ya da yeni görünmesi gereken yerde öyle görünmeyen her şey” (134) olarak tanımlar. Çeviri sürecinde metnin anlamsal özelliklerinde kaydırmalar yapmak, “çevirmenin kaynak metnin anlamsal çekiciliğini azaltmak istemesi” olarak değil, aksine çevirmenin “kaynak metnin ‘norm’unu koruma çabası” olarak yorumlanmalıdır, çünkü her çevirmen yola kaynak metne bağlı kalma amacıyla çıkmakla birlikte, kaynak metinle özdeşleşip “saydam” bir çeviri yapmakla yükümlü değildir. Fakat

[b]u isteğe uymak ya da hiç değilse uyma çabası göstermek, biçimsel gereklerin belirginleşmesini sağlayacak bir temel oluşturur. Bu nedenle kaydırmalar çevirmenin yapıtı “değiştirmek” istemesinden değil, ona olabildiğince bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışması, örgensel bir bütün olarak, bütünlüğü içinde kavramaya çalışmasındandır. (134)

Bu anlayış çevirmene kaynak metinden organik olarak ayrılma ve bağımsız davranma hakkını verir. Bu bağımsızlık kaynak metnin aktarılması amacıyla kullanılan bir yöntem olduğu sürece, “kaynak metnin temel anlamsal özümü onun başka bir dilsel yapıya kaydırılması arasında bağlılık-özgürlük eksenini boyunca bir eylemsel gerilim oluşur” (134).

Popovič’e göre, tutarlı ve önemli bir çeviri anlayışının başlıca göstergeleri deyiş kaydırmalarda, estetik aracın seçiminde ve yapıtın anlamsal yönünde bulunur (135). Kaynak metin ile çeviri arasındaki özdeşlik ve ayrılık sorunu tam olarak giderilemeyeceği için, erek metinde bazı değişiklikler olması kural olarak kabul edilmelidir. Erek yapıtın kaynak yapıtla özdeş olması edimin doğasını niteleyen tek özellik olamaz. Popovič, yaratma edimi ve bu edimin farklı malzemeler kullanılarak yinelenmesi noktasında kaynak metinle erek metnin çakışıklarını belirtir. Yine de çeviri ediminin amacı da kaynak metinde yaratılan izlenimi okurun kafasında somutlaştırmak, bir anlamda ona bağlı kalmaktır. Fakat bu somutlaştırma büyük oranda algılayan topluluğun ve algılanan zamanın kendine has özelliklerinden etkilenecektir ve “bu bakımdan çevirmen tamamen farklı olan her şeyi olduğu gibi korumaya çalışmayacak, tersine kendi zamanı ve toplumsal ortamı içinde ona uygun eşdeğerler bulmaya çalışacaktır” (136). Başarılı bir çeviride iki biçimsel normun -kaynak metnin normu ile erek metnin normu- bütünsel özdeşlik içinde bulunduğunu ifade eden Anton Popovič, çeviri çözümlenmesinde sadece kaynak yapıtın bağlı bulunduğu yazın ve yazınsal geleneklerin değil, aynı zamanda çevirinin yapıldığı dönemi belirleyen yazın ve yazınsal geleneklerin de göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir (136).

Kaynak metin ile çeviri arasındaki ilişkinin dikkat çekilen bir başka yönü, bu ilişkinin aslında sabit bir yapıyla değişime açık bir edim arasında kurulmasıdır. Kaynak yapıtın normu / biçimi, çevirinin değişmez ögesi iken, bu değişmez yapının aktarımı bir yandan çevirmenin kişisel görüşüne ve yaratıcılığına, diğer yandan da -yukarıda da belirtildiği üzere- erek dildeki yazının ve yazın geleneğinin normlarına bağlıdır. Dolayısıyla kaynak metnin bıraktığı “dilsel izlenim”, ancak uygun kaydırmalar sayesinde yeniden yaratılabilir. Bu kaydırmalar farklı düzeylerde çözümlenmeli; “çözümleyici önce bireysel





nitelikleri göz önüne almalı, sonra topluluğa, sonra kuşağa, daha sonra da dönemin göstergelerine ve değerlerine geçmelidir” (137).

“Translating Literature / Translated Literature: The State of the Art” (Edebiyat Çevirisi / Çeviri Edebiyat: Sanatın Ulaştığı Son Nokta) başlıklı makalesinde, çeviriyi “özgün yapıyla bazı noktalarda örtüşen, fakat aynı zamanda bazı noktalarda özgün yapıttan sapmalar gösteren metin” (154) olarak tanımlayan André Lefevere, Popovič’in deyiş kaydırma kavramını alıntılı olarak bu sapmalara genel olarak “kaydırma” adı verilebileceğini ifade eder. Lefevere’e göre, eleştirinin asıl üzerinde durması gereken kaydırmalar kaynak metnin semantiği ve iletişim değeriyle ilişkili olan ve isteğe bağlı kaydırmalardır; çünkü bu kaydırmalar sadece çevirmenin tercihinin bir sonucudur ve çevirmen ürettiği metin üzerinde etki bırakmak için bu kaydırmaları biçimsel özellikler olarak kullanabilir. Genelin özelleştirilmesi, soyutun somutlaştırılması gibi biçimlendirmeler bu anlamda dikkate değer kaydırmalar olarak kabul edilir (155).

Görüldüğü üzere Anton Popovič, çeviri çözümlemesinde dilbilgisel eşdeğerlilikler, sözcüğü sözcüğüne, cümlesi cümlesine aktarımlar bekleyen anlayışı reddetmekte, kaynak metnin sabitliğine rağmen çevirinin dinamizmini vurgulayıp, tarihsel ve ideolojik boyutları da işin içine katarak metne, erek dile ve çevirmene ait bir değerler dizgesi içinde çeviri çözümlemesi yapılmasını önerir. Bu anlayışta çeviri çözümlemesi eşdeğerliliklerin belirlenmesi üzerinden değil, farklılıkların yorumlanması üzerinden yürür ve çevirmenin yaratıcı yönünü de göz önünde bulundurur. Eleştirel dikkatin yoğunlaştırılması gereken alanlara küçük anlatım birimlerinde gözlenen kaydırmalar da dâhildir, çünkü “çoğu zaman, görünüşte önemsiz olan bir ayrıntı, çeviride anlatım zenginliğinin niteliğini belirlemede çok yararlı olabilir” (“Çeviri Çözümlemesinde...” 139). Can Yücel’in çevirileri ile Shakespeare’in metinleri arasındaki sapmaları yorumlamak açısından bu kavram ve Popovič’in bakış açısı önemli bir tutamak oluşturmaktadır.

Anton Popovič’in çeviri anlayışını bir adım öteye taşıyan André Lefevere, 1985 yılında yayımlanan “Why Waste Our Time On Rewrites?” (Zamanımızı Yeniden Üretilen Yapıtlarla Neden Boşa Harcayalım?) başlıklı yazısında hem erek yapıttın kaynak yapıttın bir kopyasından ibaret, bundan ötürü ikinci sınıf ürün sayıldığı anlayışı reddeder, hem de çevirinin tâbi olduğu sistemleri belirler. Lefevere, “sistem” sözcüğünü en geniş ve nesnel anlamıyla kullanarak, “kendilerini, sisteme ait değilmiş gibi görülen diğer öğelerden ayıran belirli özellikleri paylaşan birbiriyle bağıntılı unsurlar bütünü” (223-4) olarak tanımlar. Lefevere’e göre çeviri sürecini etkileyen ve erek metnin üzerinde etkili olduğu dört dizge vardır. Bunlar poetika, ideoloji, söylem evreni ve dildir (232-3). Lefevere, poetikayı edebiyatın nasıl olması gerektiğine dair belirli bir kavram (217), ideolojiyi dünyanın nasıl olması gerektiğine dair belirli bir görüş (217) olarak tanımlarken söylem evrenini de “belirli bir kültürde belirli bir rol üstlenen kişiden beklenen davranış kalıbı” (Lefevere *Translation, Rewriting and ...* 89) olarak tanımlar. Kişi bu davranış, bir tür kültürel senaryoya göre yerine getirir ve bu davranış kişinin belli bir zamana ve kültüre ait bilgisinden, tecrübesinden ve geleneklerden beslenir. İdeoloji ve poetika, çevirmenin benimseyeceği temel stratejiyi belirleyeceği gibi, kaynak metnin dili ve söylem evreni açısından karşılayacağı sorunların çözümünü de sunar (Lefevere 1992,

41). Dolayısıyla çeviri çözümlemesinde bu dört dizge incelenmeli ve yapıta bu çerçevede yorum getirilmelidir, çünkü çeviri bu dizgelerin etkisinde “yeniden yazılmış” bir üründür.

*Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (Çeviri, Yeniden Yazma ve Yazınsal Ünün Manipülasyonu) adlı kitabında André Lefevere, radikal bir tavırla edebiyat tarihlerini, eleştiri yazılarını, antolojileri de “yeniden yazma” tanımına dâhil eder. Böylece “çeviri”, “adaptasyon”, “öykünme” gibi aslında bir yapıtı yeniden üretmenin türevleri olan türler arasına sınırlar koyarak bir tanım yapma zorunluluğu ortadan kalkar (Lefevere 1992, 47). Adı ne olursa olsun sonuçta yapılan eylem bir “yeniden yazma”dır ve ortaya çıkan ürün erek yazın, kültür ve toplum dizgesiyle dinamik bir ilişki içerisinde. Bu bağlamda, Lefevere “yeniden yazılan” metnin ikinci sınıf ürün olarak görülmesine karşı çıkar. Bu ürün de en az “özgün” yapıt kadar önemlidir, çünkü birçok okuyucunun özgün metinlerle karşılaşması bu yeniden yazılan metinler aracılığıyla mümkün olabilir (3-4). Lefevere’e göre,

Çeviri özgün metne karşı değildir, çeviri en basit anlamıyla özgün metindir. Yeniden yazılanlar ve yeniden yazılanlar, özgün yapıtın, yazarın, yazının ya da kültürün çoğu zaman özgün metinden çok daha fazla kişiyi etkileyen imgelerini yansıtır. [...] [B]u tür yeniden yazımlar, genellikle sonuç olarak bir yapıtın, bir yazarın, bir edebiyatın ya da toplumun özgün metnin ait olduğu kültürden farklı bir kültür içindeki algılanışını biçimlendirir. (110)

Lefevere, aynı kitabında John Hookham Frere’den alıntılanarak iki tip çevirmenden söz eder. Bunlardan ilki “sadık çevirmen”dir (*faithful translator*). Lefevere’e göre, bu tür çevirmen ideolojik ve poetik açıdan muhafazakârdır (buradaki “muhafazakâr” sözcüğü müdahaleye kapalı, metni olduğu gibi koruma eğilimi gösteren anlamında okunmalıdır). Çeviriyi, kaynak kültürün taşıdığı saygınlığı gözetererek yapar. Bu çevirmene göre, kaynak kültüre gösterilen saygı ne kadar büyükse, çeviri de o kadar mantıklı ve dilbilgisi açısından doğru olur. Erek metne eklenen dipnotlar, okuyucuyu doğru bir okuma ve yoruma yöneltme, kaynak metinle erek metnin yorumlanması arasında oluşabilecek herhangi bir çelişkiyi önleme amacına hizmet eder. Özellikle *İncil, Kuran, Komünist Manifesto* gibi belirli gruplar açısından “temel metin” niteliği taşıyan yapıtların çevirisi söz konusu olduğunda bu tutum geçerlilik kazanmaktadır (49-50).

İkincisi ise “yaratıcı çevirmen”dir (*spirited translator*). Sadık çevirmenin aksine yaratıcı çevirmen, ideolojik ve poetik açıdan muhafazakâr değildir. Kaynak metnin “özgünlüğü” ve “saygınlığı” karşısında hayranlıkla kendinden geçmiş değildir. Çeviride çağdaş karşılıklar kullanmaktan çekinmediği gibi, aslında amacı -anakronizme düşme tehlikesini seve seve üstlenerek- kaynak metni “güncelleştirmek”, seyirciyi / okuyucuyu şaşırtmak ve kaynak metnin “klasik yapıt” olma özelliğini sarsmaktır. Bu tip çevirmenin yapıtı bir anlamda “yıkıcı”dır, okuyucunun kaynak metnin saygınlığını ve erek dildeki yorumunu hem poetika hem de ideoloji açısından sorgulamasını ister (50).

Sadık çevirmen sözcük ve cümle düzeyinde sadakat ararken, yaratıcı çevirmen kaynak metni bütünlüklü bir kültürel yapıt olarak ve o kültür içindeki işleviyle birlikte algılayarak çeviriyi buna göre düzenler. Çeviri de “sadakat” ve “serbestlik” ikileminin



çetrefilli bir konu olduğu ifade eden Lefevere, sadık çevirinin kaynak metnin bir görüntüsünün oluşturulmasında benimsenebilecek bir yöntem olduğunu kabul eder. Fakat bunun kabul edilebilir tek yöntem olarak yüceltilmesinin verimsiz bir tutum olduğunu belirtir. Farklı kültürlerin etkileşim alanı olan çeviride, Lefevere'e göre bir sözcüğün "doğru" çevrilip çevrildiği görece önemsiz bir konudur (51). Önemli olan çeviriye yön veren dizgeleri doğru biçimde ortaya konabilmesidir. Kitabında Aristophanes'in *Lysistrata* adlı tiyatro oyununun Gilbert Seldes tarafından yapılan çevirisine değinen André Lefevere'e göre, çevirmenin "daha çağdaş" görünmesi için oyuna yeni sahneler eklemesi kabul edilebilir bir stratejidir. Bu sapmanın nedeni, Aristophanes ve Gilbert Seldes'in metinleri arasındaki dizgeler farklılığıdır. Lefevere'e göre, sahneleme teknikleri yüzyıllar içinde değiştiği için Aristophanes'in metninin çevirinin yapıldığı zamanın sahneleme biçimine uyarlanması gerekmektedir. Seldes'in amacı da hem kendi zamanının tiyatro seyircisinin beklentilerini karşılayacak hem de sahnelenmesi mümkün bir metin ortaya çıkarmaktır. Bunun aksi bir strateji, oyunu sahnelenemez kılacaktır. Dolayısıyla Seldes'in niyeti -böyle bir müdahale ile- Aristophanes'in oyununu "bozmak" ya da ona sadakatsizlik etmek değil, kendi dönemi için oyunu "yaşatmak"tır. Bir klasik edebiyat profesörü için Aristophanes'in oyunu ve poetikası değişmez, mutlak bir olgu iken, bir tiyatrocunun bu görüş geçerli olmayacaktır (47). Görüldüğü üzere bu durumda bir klasik edebiyat profesörü aynı yapıtı metne müdahale etmeden "sözcüğü sözcüğüne" eğilimi gösteren "sadık çevirmen" olacakken, oyunun sahnelenmesini amaçlayan Gilbert Seldes, erek yazında geçerli olan poetika, ideoloji, söylem evreni ve dil sistemlerini dikkate alarak çeviri yapan "yaratıcı çevirmen" olacak ve bu durumda metne müdahale etmek, metni "katletmek" değil, "yaşatmak" anlamına gelecektir. Benzer bir çelişkinin bir edebiyat profesörü olan ve okunmaya yönelik çeviriler kaleme alan Bülent Bozkurt ile şair, dolayısıyla yaratıcı yönü daha ağır basan, sahnelenebilirliği ön plana çıkaran Can Yücel arasında da görülmektedir. Dolayısıyla Lefevere açısından, Can Yücel'e akademiden gelen eleştiri yukarıda sözü edilen "muhafazakâr" tutumla açıklanabilir.

Üretimi sırasında farklı sistemlerden etkilenirken, ürün olarak ortaya çıktıktan sonra bu sistemleri de etkileyen "yeniden yazılan" yapıtın çözümlenmesinde benimsenecek yöntem, sözcüklerin, cümlelerin tek tek karşılaştırıldığı, bir "eşdeğerlik" arayışına girildiği bir çeviri çalışması olmamalıdır. Bunun yerine, belirli bir dönemde, belirli bir kültürel dizge içinde ve kullanılan yöntem her defasında koşullar için uygunlaştırılarak yapıt ile yeniden yazılan yapıt arasında dinamik bir ilişki kurulmalı ve çeviri bu açıdan değerlendirilmelidir. Böyle bir araştırma için sadece metni değil, en geniş ve nesnel anlamlarıyla poetikaları, ideolojileri, edebiyat üretimine yön veren patronları ve söylem evrenini de göz önünde bulundurmak gerekir.

Yazının konusu olan Shakespeare oyununun çevirisi çözümlenirken kullanılacak olan kavramlar yukarıda sıralanmış olmakla birlikte, bir noktanın gözden kaçırılmaması gerekir. Her ne kadar çözümlene basılı metinler üzerinden yapılacak olsa da tiyatro metinlerinin kaleme alınmasındaki asıl amaç okunmak değil, oynanmaktır. Fakat zaman zaman sahnelenme amacı unutulmuş metin, okunma amaçlı yazınsal bir ürün haline gelir. Shakespeare oyunları da -zaman zaman- sahnelenme amaçları göz ardı edilip okuma amacına yönelik yazınsal ürünler olarak kabul edilir. Minâ Urgan, *Shakespeare ve*

*Hamlet* adlı kitabında bu görüşte olan Charles Lamb'i eleştirir. Bir deneme yazarı olan Charles Lamb, Shakespeare tragedyelerinin sahnelendiği zaman değerini yitirdiğini düşünmektedir. Aynı biçimde Logan Pearsall Smith de oyunların sahnelenmekle güzelleşmediğini belirtir (83-4). Oysa Shakespeare'in tavrı, bu yorumları haksız çıkarmaktadır. Shakespeare, oyunlarını okunmak için değil, oynanmak için yazmıştır. Urgan'a göre, Shakespeare "bu yazdıklarının günün birinde okunabileceğini aklından bile geçirmedeği için onları yayımlamayı hiçbir zaman düşünmedi. Bunu düşünseydi, özellikle ömrünün sonuna doğru, vakit ve parası olduğu sırada, [...] oyunlarını bastırma zahmetine katlanırdı" (84). Fakat Shakespeare'in oyunlarını kendisinin bastırmadığı, iki arkadaşının girişimiyle oyunların yazılı hale getirildiği bilinmektedir. Sıkı bir denetime, tiyatro oyununun birebir olarak metne çevrilmesine gerek duymadığı içindir ki, baskılar arasında farklılıklar bulunmaktadır.

Shakespeare oyunlarını sadece okunma amacına yönelik olarak çevirmek ve sahnelemeye yönelik bir metin (*performance text*) ortaya çıkarmamak çevirmenin tercihinin kalmıştır. Fakat kaynak metnin amacı sahnelenmek olduğuna göre bu amacı göz ardı etmemek yerinde olacaktır. Benzer hatayı bu çözümlemelerde yinelemek çeviri çözümlemelerinin güvenilirliğini tehlikeye atacaktır, çünkü eldeki veriler, çeviri sürecinde Can Yücel'in metinlerin sahnelenme amacının ayrımında olduğunu kanıtlamaktadır.

Can Yücel'in ilk Shakespeare çevirisi olan *Bahar Noktası (A Midsummer Night's Dream)* 1981 yılında Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun isteği üzerine ortaya çıkmıştır. Başar Sabuncu'nun *Bahar Noktası* için kaleme aldığı "Bahar Noktasında Şenlikli Direniş" başlıklı giriş yazısında "Can Yücel'in Shakespeare'i o tadına doyum olmaz 'Türkçe söyleyiş', Dragos buluşmalarımızda bölüm bölüm oluştu; 'belli' bir sahneleme için, önceden belirlenmiş -günümüzün moda deyişimiyle- bir 'konsept' uyarınca" (11) diyerek oyunun çeviri sürecine de açıklık getirir. İleride daha ayrıntılı olarak ele alınacak olmakla birlikte, bu ifadeden Can Yücel'in çeviriyi sadece sahnelenme ölçütlerini göz önünde bulundurarak değil aynı zamanda tiyatro çevirilerinde olması gereken bir özellik olarak kabul edilen "çevirmen-yönetmen işbirliği" içinde, üstelik kendisinden istenilen belirli bir yorumu uygun olarak çevirdiğini göstermektedir. Bunlara ek olarak Can Yücel, Suat Karantay ile *Metis Çeviri Dergisi* için yaptığı söyleşinin bir bölümünde tiyatro çevirisi konusundaki düşüncelerini dile getirir ve oyunları sahnelenmeleri için çevirdiğini belirtir (15-8).

Bu veriler, erek metinde görülen deyiş kaydırmaların yorumlanmasında tiyatro çevirisi için öngörülen ve yer yer yazınsal metin çevirilerine göre daha esnek ölçütlerin de göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılmaktadır. Susan Bassnett-McGuire, "Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi için Yöntemler ve Stratejiler" başlıklı yazısında, tiyatro metni çevirmenin diğer çevirmenlerden farklı bir zorlukla karşı karşıya olduğunu belirtir (33). Bu zorluk, oyun metinlerinin çevrilme sürecinin belli bir kaynak metni erek dile aktarmaktan ibaret olmamasından kaynaklanır. Bu özel alanın çevirmeni, metinde yazılı olan dilsel birimlerin yanı sıra bir dizi başka kodu da erek metne aktarmak durumundadır. Oyun metni, konuşmalar ve sahne talimatlarından oluştuğu için biçim sorununun yanı sıra konuşma ritmi sorunu, günlük dil kullanımı,



toplumsal konum, toplumsal bağlam, ton gibi değişiklikler de çeviriye yansıtılmalıdır (35).

Bassnett-McGuire, bu alanda kullanılan çeviri stratejilerinin zaman içinde büyük farklılıklar gösterdiğini kabul etmekle birlikte, bu stratejileri beş başlık altında toplar (35-6). “Tiyatro metni bir yazın yapıtı olarak ele almak” olarak tanımlanan ilk strateji, genellikle üstü kapalı bir “kaynak metne sadakat” anlayışını alt metin olarak barındırmaktadır. Kaynak yazın dizgesindeki bir yazarın bütün oyunlarının sahnelenmek değil, yayımlanmak / okunmak amacıyla yapıldığı durumlarda bu yöntem benimsenir (35). Örnek olarak, Bülent Bozkurt’un çevirilerinin daha çok böyle bir amacı gözettiği söylenebilir.

“Kaynak dilin ekinsel bağlamını çerçeve olarak kullanmak” olarak adlandırılan ikinci stratejide, kaynak dil ve kültür dizgesine ait kalıplaşmış ifadeler kullanılarak gülünç bir çerçeve oluşturulur. Genellikle bu tür bir strateji sonunda, kaynak metin ile çeviri arasında kayda değer bir ideolojik kayma söz konusu olur. Susan Bassnett-McGuire, örnek olarak Dario Fo’nun *Bir Anarşistin Raslantusal Ölümü* adlı oyunun İngilizce çevirimini gösterir. Erek metinde oyun, polisin ve iktidarın yozlaşmasının sert bir eleştirisi olmaktan çıkıp İtalyanların ve güç odaklarının garipliklerini anlatır hale gelir (35).

“Sahnelenebilirlik’ özelliğini çevirmek” ise genellikle yeniden üretilecek metnin gösterim boyutunun da çeviri sürecinde dikkate alınmasıdır. Fakat ‘sahnelenebilirlik’ kavramının muğlaklığı nedeniyle, strateji kesin ifadeyle tanımlanamaz. Kaynak dildeki yöresel söyleyişleri amaç dilde de benzer söyleyişlerle karşılamak, kültürel ve dilsel bağlama aşırı derecede bağlı bölümleri çıkarmak gibi özellikler bu stratejiye aittir (35-6). Bu strateji, yazının ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı biçimde görüleceği Can Yücel’in oyunların çevirisinde benimsediği temel stratejidir.

Dördüncü strateji “kaynak dilde koşuk tiyatronun değişik seçeneklerle yaratılması”dır. Koşuk tiyatrolarda kaynak metnin manzum biçimleri erek dile aktarılmadığında, erek dildeki koşuk biçimlerinden yararlanılır. Son strateji ise “ortak çeviri” yapmaktır. En az iki kişinin oluşturduğu ortak çevirinin tarafları kaynak ve erek metni anadil düzeyinde bilen iki kişi ya da yapıtı sahneleyecek yönetmen ve / veya oyuncu(lar) olabilir (36). Bu yöntemde çevirmen, tiyatro için oyun üreten birine dönüşür ve yazılı metin üzerinde sahnelenebilirliği gösterme çabası ortadan kalkar. Çevirmen yazılı ve sözlü dil oluşumuna aynı anda katılmış olur. Susan Bassnett-McGuire, bütün stratejiler arasında en iyi sonucun bu yöntemle elde edildiğini söyler.

Susan Bassnett-McGuire, göz önünde bulundurulması gereken birçok etken olduğu için tiyatro çevirisinin imkânsız bir edim olarak görüldüğünü belirtir. Çevirmenlerin de zaman zaman kaynak metnin bir “çeşitleme”sini ya da “uyarlama”sını ürettiklerini yolundaki beyanları, Bassnett-McGuire’a göre işleri daha da karıştırır. Sadık kalınması gereken bir ideal metin göndermesini örtük biçimde dile getiren bu adlandırmalar artık bir kenara bırakılmalıdır (37). Bassnett-McGuire’ın bu konudaki tespiti oldukça yerindedir, öyle ki Suat Karantay’ın kendisiyle yaptığı söyleşide Can Yücel, çevirilerini savunabilmek için benzer bir açıklamada bulunur, tiyatro çevirilerini “uyarlama” olarak

adlandırır. Suat Karantay'ın "Peki efendim, o zaman neden uyarlama diye nitelendirmiyorsunuz oyun çevirilerinizi?" sorusu üzerine, Can Yücel "Uyarlama yapıyoruz. Tercüme ediyorum diye bir şey söylemiyorum" diye cevap verir (16).

Ne var ki Susan Bassnett-Guire'in önerisi, tiyatro metinlerini "yeniden yaratım" olarak ele almak, dolayısıyla çeviri, uyarlama gibi farklılaştırmaları tek bir çatı altında toplamaktır. Çevirinin "yeniden yazma" edimi olduğu konusunda André Lefevere ile aynı kanıda olan Bassnett-McGuire'in görüşlerini dayandırdığı Luigi Piradello, çevirmenin kaynak dil yazarının metnine kendi biçimini ve yorumunu mutlaka kattığını, dolayısıyla "sadık" bir çevirinin söz konusu olmadığını ileri sürer (37). Fakat yine de yaratıcı çevirinin gelişebilmesine izin verilmesi gerektiğini düşünür, çünkü ancak bu biçimde hem mesela Shakespeare gibi bir Rönesans dönemi yazarının özgün metninin çevirisi, hem de kendi içinde tam bir erek kültür -örnek olarak İtalyan ya da Rus- yapıtı sayılan metinler ortaya koyulabilir (37-8).

Susan Bassnett'in tiyatro metinleri için önerilen çeşitleme, uyarlama, çeviri ayrımını bir kenara bırakma önerisi bu yazıda da kabul edilen görüştür. Sonuç itibariyle ortaya çıkan metin her halükarda hem "çeviri" hem de "yeniden üretilmiş" bir metindir. Dolayısıyla Can Yücel'in sözlerine rağmen, Can Yücel'in kaleme aldığı metinler "yeniden yazılan", ama aynı zamanda çevrilen Shakespeare metinleri olarak kabul edilmelidir.

Raymond van den Broeck, "Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of Its Analytic Function" (Çeviri Eleştirisine Yeni Bir Bakış: Çevri Eleştirisinin Analitik İşlevi Üzerine Bir Model) başlıklı yazısında çeviri edimi ve çözümlemesinde değer yargılarının önemli bir rol oynadığını kabul etmekle birlikte, bunun sistemli bir betimleyici çeviri çalışmasının önünde engel oluşturmadığını, böyle bir durumda da eleştirinin nesnel kabul edilebileceğini ileri sürer (54-56). Bu görüşten hareketle çeviri çalışmalarında ortaya atılan ve kabul gören bazı kavramları bir araya getirerek nesnel bir çözümleme dizgesi ortaya atar.

Raymond van den Broeck, üç aşamadan oluşan bu yöntemde "yeterlilik" (*adequacy*), "deyiş kaydırma", "betikbirim" (*texteme*)<sup>1</sup> kavramlarının kullanılmasını önerir. Eleştiri yönteminde ilk adımı kaynak ve erek metnin karşılaştırmalı çözümlemesi oluşturur. Bu karşılaştırmaya sadece metindeki yapılar değil, aynı zamanda metinlerin bağlı oldukları yazınsal dizgeler de dâhil edilmelidir. Eleştirmen, çevirmenin poetikasının yanı sıra metnin alıcısı olarak öngörülen özel hedef kitleyi dikkate almalı, çevirmenin kullandığı çeviri yöntemini ve bu yöntemin işlerlik kazanması için izlediği politikaları, yaptığı tercihleri irdelemelidir. İrdelenenin ortaya koyduklarına eleştirmenin getireceği yorumlar, bizi çözümleme sonucuna ulaştıracaktır (56).

Bu yöntemin ilk aşaması olan karşılaştırmalı çözümlemede, kaynak ve erek metin arasında kurulan olgusal eşdeğerliğin (*factual equivalence*) düzeyi belirlenir. Olgusal eşdeğerlik ile kast edilen, her iki metnin paylaştıkları işlevsel özelliklerin niceliksel ve niteliksel olarak saptanmasıdır. Çeviri ediminin bir yönünü oluşturan kaynak metin,

<sup>1</sup> N. Berrin Aksoy'un *Geçmişten Günümüze Yazın Çeviri* başlıklı kitabında *texteme* terimi "betikbirim" olarak Türkçeleştirilmektedir (192).



değişmeyen bir öge olduğu için, karşılaştırmada ister istemez merkeze yerleşecek, çözümlemede öncelik tanınacaktır. Kaynak metin çözümlemesi için Gideon Toury'nin *In Search of a Theory of Translation* (Bir Çeviri Kuramı Arayışı) adlı kitabında önerdiği “yeterlik” (*adequacy*) kavramını kullanılır. “Çeviride yeterlik” / “yeterli çeviri” kavramı, kaynak metnin bütün dizgeleriyle, eksiksiz olarak erek dilde yeniden oluşturulmasıdır. Fakat Toury'e göre kayıplar kaçınılmaz olduğu için, hiçbir çeviri tam anlamıyla “yeterli” olamaz, bundan ötürü kavram aslında varsayımsal bir metni imler. Broeck'in önerisi ise bu varsayımsal metnin karşılaştırmada üçüncü bir metin olarak kullanılması ve âdetâ “kontrol metni” işlevi görmesidir. Bu varsayımsal metnin oluşturulması için kullanılan kaynak metnin, metinsel işleve sahip bütün öğelerine “betikbirim” (*texteme*) adı verilir. Itamar Even-Zohar'dan alıntılanan bu kavram, yazarın “The Textemic Status of Signs in Translation” (Göstergelerin Betikbirim Olarak Çevirideki Konumu) başlıklı yazısında “yazınsal sözdiziminin bir birimi, özgül olarak sınırlı metinsel ilişkilerin bir işlevi” (247) olarak tanımlanır. Broeck, kaynak metnin betikbirimlerin belirlenmesi sırasında dilbilime ve dilbilim-dışı alana ait işlevsel her öğenin saptanması gerektiğini belirtir. Bu çözümlemeye sesler, sözcükler ve sözdizim ile ilgili parçalar; değişik dil kullanımları; retorik, anlatımsal ve şiirsel yapıya ilişkin biçimler ve temaya ilişkin öğeler dâhil edilmelidir (57-8).

Kaynak metnin varsayımsal bir “yeterli çevirisi” için gerekli olan betikbirimler bu şekilde ortaya koyulduktan sonra, kaynak metin ile erek metnin bir karşılaştırması, Anton Popoviç'e ait olan ve yukarıda ayrıntılı biçimde ele alınan “deyiş kaydırma” kavramı çerçevesinde yapılmalıdır. Erek metinde zorunlu ve isteğe bağlı olmak üzere iki tür kaydırma söz konudur. Önceki bölümde ayrıntılı biçimde ele alındığı üzere, eleştirimin asıl dikkate alması gerekenler, erek metnin kültürü, dili vb. tarafından dayatılan zorunlu kaydırmalar değil, çevirmenin normu tarafından belirlenen isteğe bağlı kaydırmalardır. Broeck'in belirttiği üzere ikinci türden kaydırmalar çevirmen tarafından “kabul edilebilir” -diğer bir deyişle erek dizgenin normlarına uygun- bir metin ortaya çıkarma amacıyla yapılabilir. Yine de çevirmenin erek dizgenin normlarını ihlal etmesi ya da kurallarını yıkması da mümkündür (57).

Karşılaştırmalı çözümleme aşamasında son olarak kaynak metin ile erek metin arasındaki olgusal eşdeğerlik ile yeterli çeviri arasında betikbirimler temel alınarak genel bir karşılaştırma yapılır. Böyle bir karşılaştırma, kaynak metin ile erek metin arasındaki eşdeğerliğin olgusal düzeyinin ya da türünün belirlenmesine olanak tanır (58).

Çözümlemenin ikinci adımında metin yapılarının ardından metin dizgelerinin çözüme geçilir. Broeck'in yöntemi, esas olarak bir çevirinin “yeterli”, “doğru” ya da “başarılı” olup olmadığını ortaya koymayı değil, “nasıl”, “neden” ve “niçin” sorularını yanıtlamayı amaçlamaktadır (58). Betimleyici çeviri çalışmaları çevirmenin normlarını ve seçeneklerini, hangi kısıtlamalar altında çalıştığını, bu koşulların çeviri sürecini ve bu sürecin sonunda ortaya çıkan ürünü nasıl etkilediğini saptamak durumundadır. Dolayısıyla kaynak metin ve kaynak dilde, kültürde ve toplumda üretilen benzer ve / veya farklı metinlerin dizgesi; erek metin ve okuyucuları; erek metin ve kaynak metnin hem erek dildeki hem de farklı dillerdeki diğer çevirileri vb. arasındaki çoklu ilişkileri

irdelemelidir. Bu işlevsel yaklaşım sonucunda metinler ve dizgesel ilişkileri hakkında hüküm verilebilir (58-60).

Çözümlemenin son aşaması, çeviri normlarının eleştiri normlarıyla karşılaştırılması, bu iki norm dizgesinin yorumlanmasıdır. Burada çevirmenin hem kaynak metne ilişkin akademik bilgileri hem de çeviri normlarıyla ilgili kişisel değer yargısı öne çıkmaktadır. Erek metnin kaynak metinle eşdeğerliği konusunda okuyucuyu yönlendirecek olan eleştirmenin yargılarıdır. Fakat eleştirmen kendi başlangıç ilkelerini, çevirmenin başlangıç ilkeleriyle karıştırmamalıdır. Çevirmen, erek metin, erek yazın dizgesine ait özgün bir metinmiş gibi kaleme almış, dolayısıyla söz konusu dizge için “kabul edilebilir” bir metin oluşturmayı amaçlamış olabilir. Bunun tersi olarak, erek metin kaynağına “yeterlik” düzeyinde bağlı kalmak uğruna erek dizgenin estetik normlarına karşı gelebilir veya bunların ortasında bir konumda bulunabilir. Çevirmenin ilkeleri yeterli biçimde çözümlendiği takdirde, eleştirmenin yorumları nesnel olacaktır (60-1).

Erek metinlerin kaynak metin ile karşılaştırmalı çözümlemesine geçmeden evvel hem kaynak hem erek yazın dizgesi içinde Shakespeare’in rolünü ve yerini belirlemek gerekmektedir. Erek dizgede görülen Shakespeare algılarını serimlemek, erek yazın dizgesi içinde kendine ait bir sesi, dili, üslubu olan Can Yücel’i hem çeviri hem şiir poetikası açısından konumlandırmak ve Shakespeare’in kaynak yazın dizgesi içindeki yerini saptamak çözümlenme sırasında çeviriye yöneltilecek “neden” ve “nasıl” sorularının yanıtlanmasına katkıda bulunacaktır.

## II. Kaynak Dizgesi İçinde Shakespeare’in Yeri

William Shakespeare’in dâhil olduğu dizgedeki yerini belirlemek, erek metinlerde bu özelliklerin ne derece görüldüğünü saptamak açısından yerinde olacaktır. Paula Gaj Sitarz, *The Curtain Rises* (Perde Açılıyor) başlıklı kitabında İngiliz tiyatrosunun Yunan ve Roma dönemindeki kökeninden İngiliz Restorasyon dönemine kadarki tarihini irdeler. Elizabeth dönemi, diğer bir ifadeyle Shakespeare’in de yaşadığı dönem, İngiliz tiyatrosu açısından önemli gelişmelere sahne olmuştur. Kraliçe Elizabeth’in ortaçağa ait dinî oyunları yasaklaması, oyuncularını ve tiyatrolarını Püritanlar’a karşı koruması ve maddi-manevi desteğini hep sürdürmesi, tiyatroların din dışı konulara yönelmelerini sağlamıştır (71). Böylece İngiliz oyun yazarları İtalyan Rönesansı’nın gün ışığına çıkardığı eski Yunan ve Roma çalışmalarına yönelir ve dönemin tiyatro seyircisinin hemen her konuda oyun yazılması yönündeki talebini karşılamaya çalışırlar. Oyunlarını böyle bir tiyatro ortamında yazan Shakespeare de hemen her konuda ve türde -trajedi, komedi ve iki özelliği de yapısında barındıran “romance”lar- tiyatro oyunu kaleme almıştır. Elizabeth döneminin tiyatro seyircisi, yeni öyküler değil, yeniden yorumlanmış eski öyküler seyretmeyi tercih etmektedir. Önemli olan yeni yazarın o öyküye kattığı yorumdur (80). Konu seçiminde eski kaynakları tercih eden Shakespeare’in oyunları da birkaç kaynaktan beslenmektedir. Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*’da (İngiliz Edebiyatının Oxford Tarafından Yazılan Kısa Tarihi), Shakespeare’in oyunları ile çağdaşları Kyd ve Marlowe’un oyunları arasındaki simbiyotik ilişkiye dikkat çeker. Shakespeare’in beslendiği kaynaklardan biri bu metinlerdir (151). Shakespeare’in oyunlarının beslendiği bir kaynak da İngiliz tarihi ve edebî geleneğidir. Yakın dönem İngiliz





tarihinin kurulması, mitler ve halk anlatılarının bir kere daha keşfedilerek yeniden kullanılması gibi Tudor dönemi tarihçilerinin de yoğunlaştıkları konular, Shakespeare oyunlarında kendilerine yer bulur. Bu nedenle, Shakespeare ulusal bilincin oluşturulmasında ve gelecek tiyatro metinlerinin doğuşuna da zemin hazırlayan bir biçimin kurulmasında rol oynayan ana figür olarak görülür (152). Trajedilerinde insanın ölümlülüğüne yaptığı dramatik vurgu, İngiltere’de ve Avrupa’da döneme hâkim olan şiddetin bir yansıması olarak kabul edilebilir (156).

Paula Gaj Sitarz’ın belirttiği gibi, Shakespeare’in oyunları klasik dönemin kurgu anlayışıyla örtüşmez. Klasik tiyatro için öngörülen zaman-mekân-olay birliği, Shakespeare’in oyunlarında görülmez (80). Yan planların zenginliği oyunun tek kişi üzerine kurulmasını engeller ve böylece seyircinin ilgisini her zaman oyuna yöneltmeyi bilir.

Shakespeare oyunlarında kişi kadrosu kalabalıktır, her çeşit insan Shakespeare’in sahnesinde kendine yer bulur. Oyun direktifleri olmadığı için oyuncular sahnede serbesttir ve karakter sahnede yaratılır. Ayrıca Shakespeare’in oyunları okunmak değil, oynanmak için yazılır (80). Çatışma ve duygu yüklü olan oyunlar, sarsıcı bir şiirsel dille ortaya çıkar.

Robert M. Adams, *The Land and Literature of England* (İngiltere’nin Vatanı ve Edebiyatı) adlı kitabında, önemli Fransız eleştirmenlerin Shakespeare’i “görgüsüz ve dikkatsiz bir barbar” olarak nitelendirdiklerini belirtir (190). Adams’a göre bu yorum, Shakespeare oyunlarının temel özelliği ile Fransız eleştirmenlerinin poetika anlayışlarının -iyi bir oyunu belirleyen ölçütlerin- paralel olmamasından kaynaklanır. Shakespeare’in oyunları, Fransız eleştirmenlerin beklediği biçimsel anlamda bütünlüklü bir yapıdan ziyade, anlam bütünlüğüne dayalı bir biçime sahiptir. Adams, Shakespeare’in oyunların yapısının başarısını tek kelimeyle “psikolojik” sözüyle niteler. Adams’a göre oyunlarda yaratılan uyum, okuyucudan / seyirciden bağımsız nesnel bir eylem yapısıyla değil, okuyucunun / seyircinin tepkisiyle tanımlanır (190). Bu ifadeden hareketle, okuyucusuna/seyircisine yabancı duran, onlar tarafından tam anlamıyla anlaşılmayan bir Shakespeare oyununun eksik kalacağını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu oyunların çevirisi söz konusu olduğunda, okuyucu / seyirci ile oyun arasında etkileşimi sağlamak zorunlu hale gelmektedir.

Can Yücel, *Fırtına* için yazdığı önsözde bu şiirsel dilin özellikleri üzerinde durur. Shakespeare, oyunlarını *blank verse* (serbest vezin) ile yazar. Shakespeare ve Marlowe’dan önce, bu vezin iki heceli olan beş ayaklı mısralarla kurulur. Vurgu ikinci hecenin üzerindedir ve her mısranın sonunda (uzun ya da kısa) bir duraklama vardır. Bu nedenle *endstopt* (sonu duraklı) olarak da bilinir (14). Anlam, her mısra ya da beytin sonunda tamamlanır. Oysa Marlowe ve Shakespeare yaptıkları değişikliklerle bu vezni, konuşma diline çok daha uygun bir biçime sokmuşlardır. İkinci hece üzerindeki vurgular zayıflar ve zaman zaman vurgu birinci heceye kayar. İki hece kuralı ihlal edilip fazladan hece kullanılır ve mısra sonundaki duraklama kaldırılır. Böylece mısranın tek düzeliği giderilmiş, daha akıcı bir konuşma dili elde edilmiş olur. Ayrıca anlamın beyit sonunda tamamlanmasından vazgeçilerek takip eden mısralara sarkması söz konusu olur (14-5).

Minâ Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında Shakespeare çağının tiyatro ve sahneleme anlayışına ilişkin bilgiler verir. O dönemde tiyatrolar bin ile iki bin arasında seyirci alabilen, yuvarlak ya da sekiz köşeli yapılardır ve seyircilerin birçoğu oyunu ayakta izler (76). Bin ile iki bin kişilik bu seyirci topluluğunda en zengininden en yoksuluna, en eğitimlisinden, en cahiline kadar farklı toplumsal tabakalardan kişiler bulunur (81). Seyirci ve oyun arasında sıkı bir etkileşim vardır. Seyirci heyecanlandığında, üzüldüğünde ya da oyununun bir bölümünü beğenmediğinde tepkisini ortaya koymaktan, oyuna müdahale etmekten çekinmez. Bu nedenle Shakespeare'in oyunlarını kaleme alırken seyircisinin niteliğini ve seyirci topluluğunu oluşturan farklı toplumsal sınıfları göz ardı etmesi mümkün görünmemektedir. Hem sarayda hem halka açık tiyatrolarda sahnelenen Shakespeare oyunları her iki kesime de seslenen nitelikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu niteliklerin sadece seçkin azınlığa hitap eden bölümünü dikkate alıp çoğunluğa, kitleye hitap eden bölümlerini yok saymak seçkin bir tutum olmanın ötesinde, oyunların özünü çarpıtılması anlamına da gelir.

Şu halde Shakespeare, hem saraya hem sokağa seslenebilen bir tiyatro kurmayı başarmıştır. Özgün konular üretmek yerine, Yunan ve Roma kaynakları da olmak üzere halihazırdaki konuları kullanan Shakespeare için önemli olan, halihazırda işlenmiş bir konuya kendi yorumunu katmasıdır. Bir anlamda Shakespeare, bu eski kaynakların İngilizce ve Shakespeare'ce söyleyenidir. Kendi edebiyat dizgesi içindeki bu konumu, kendi metinlerini Türkçe söyleyen Can Yücel ile paralellik göstermektedir. Yaşadığı dönemde oyunlarını bastırmayan Shakespeare için önemli olanın okunmak değil, izlenmek olduğu açıktır. Sahne direktifi vermemesi, oyuncularını sahnede özgür bırakması metnine ilişkin muhafazakâr, korumacı ve yüceltici bir tavrı olmadığını da göstermektedir. Dolayısıyla Shakespeare'i Türkçe söylemek, karakterlerini bu dizgeye uygun olarak biçimlendirmek, ihanet değil olması gerekendir.

### III. Erek Yazın Dizgesi İçinde Shakespeare'in Rolü ve Alımlanışı

William Shakespeare, etkisi ülkesinin ve dilinin bu derece dışına yayılan nâdir yazarlardandır. Avrupa'dan Çin'e, sömürge devletlerden ulus devletlere edebiyat tarihi boyunca hemen hemen her mekânda karşımıza çıkmakta, ortaya atılan yeni sosyal bilimler ve edebiyat kuramları çerçevesinde onun yapıtları da mutlaka tekrar tekrar incelenmektedir. Dil bağlamında bu kadar farklı topluluklara nüfuz ettiği için, Shakespeare ile en çok karşılaşılan alanlardan biri de çeviri çalışmaları olmaktadır. Çeviri kuramları üzerine yazılmış neredeyse bütün kitaplarda Shakespeare'in adı geçerken, sadece Shakespeare çevirisine ayrılmış çalışmalar da bulunmaktadır. Türk yazın dizgesi de Shakespeare'in bu etkisinden payına düşeni almıştır. Dolayısıyla Can Yücel çevirilerine kadarki sürede Shakespeare'in Türkçe yazın dizgesi ile ilişkisini irdelemek ve çevirilerinin etkilerini çözümlmek yerinde olacaktır.

Susan Bassnett, *Shakespeare: The Elizabethan Plays* (Shakespeare: Elizabethan Dönemi Oyunları) adlı kitabında Shakespeare yorumlarının birbirinden bu derece



farklılaşmasının ardındaki nedeni anlayabilmek için Shakespeare düşüncesinin “evrensel önemi”ne dair yanıltıcı ve bu kavramla ortaya koyulmaya çalışıldan - evrensellikten- daha derin meseleleri gizleyen klasik savların göz ardı edilmesi gerektiğini belirtir. Bu klasik savların yerine, tarihin çeşitli dönemlerinde Shakespeare oyunlarına nasıl tepkiler verildiği, farklı toplumsal ve tarihsel bağlamlarda Shakespeare’in görümünün nasıl oluşturulduğu, nasıl değişiklikler gösterdiği irdelenmelidir (1). Shakespeare’in yapıtlarının İngiliz kültürü ve yazını için bir kutsal metne dönüştüğünü belirten Bassnett, İngilizce dışındaki diller için bu durumun geçerli olmadığına dikkat çeker. Shakespeare çevirilerinde oyunlar zincirlerinden kurtulur ve oyunlara içkin olan enerji açığa çıkarak geleneginde bulunan deneysellik başat hale gelir (4).

Bassnett’in Shakespeare’in kutsallığına ve doğasında bulunan deneyselliğin çeviride ortaya çıktığına ilişkin yorumları Shakespeare’in Türkçe edebiyat dizgesi içindeki konumunun yorumlanması açısından önemlidir. Bu bölüm içinde ayrıntılı biçimde ele alınacağı üzere, Shakespeare Türkçe edebiyat bağlamında hem kutsal hem de deneysel tiyatro konumuna sahiptir. Kültür alanında izlenen politikalar sonucu cumhuriyet projesinin ithal yüceltilmiş metinler listesinde, dolayısıyla kurulmak istenen kültürel anlayışın kaynağı konumunda olan Shakespeare, -çeviri metinler olmalarına rağmen- İngiltere’dekine benzer tavırla kutsanmış ve dokunulmaz kabul edilmiştir. Bassnett’in vurguladığı deneysellik, farklı tezahürler ve dinamik yapı ise ancak Can Yücel’in çevirilerinde ortaya çıkmıştır. Ancak Can Yücel’in çevirileri klasik yorumların ötesine geçip yüceltilmiş bir metni erek kültüre yakınlaştırdığı ve çeviride cesur adımlar atmaktan kaçınmadığı için tepki görmüştür.

İnci Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümeleri ve Tesiri* adlı kitabında dönemin edebiyatçılarının, Avrupa edebiyatının diğer yazarları gibi Shakespeare’i de Fransızca aracılığıyla tanıdığını belirtir (2). Shakespeare oyunları ilk olarak Ermeniler ve Rumlar tarafından 1840’lı yıllarda sahnelemişlerdir (14). Türkçe’deki ilk Shakespeare oyunu ise 1876 yılında Hasan Bedrettin ve Manastırlı Mehmed Rifat’ın Ducis’in Fransızca uyarlamasından yaptıkları çeviridir. Shakespeare’in soneleri de yine bu yıllarda çevrilmiştir. 1885’te Muallim Naci sekiz sonesini, 1887-1888’de Mehmet Nâdir 41 sonesini çevirmiştir (24-5). Bu dönemde yapılan çeviriler, dönemin yazın dizgesinin biçimlenmesinde de etkili olmuştur. İnci Enginün, kitabında birçok yazarın yapıtında görülen Shakespeare etkisini ayrıntılı biçimde sergiler. Özellikle Namık Kemal ve Abdülhak Hâmit’in romanlarında ve tiyatro oyunlarında Shakespeare etkileri görülmektedir. Enginün’e göre, Mehmed Nâdir’in yaptığı çeviriler sayesinde Türkçe’ye aktarılan Shakespeare imgeleri, Servet-i Fünûn üslûbunun hazırlayıcısı olmuştur (252). Enginün’ün saptamasına göre Shakespeare, dönemin edebiyatına hâkim olan Fransız edebiyatı etkisine karşı bir denge unsuru oluşturur ve “Türk edebiyatına kendi havasını sokar” (254). Dolayısıyla yeni türlerle, yeni imgelerle tanışmakta olan Türk edebiyatının yararlandığı kaynaklardan birinin de Shakespeare yapıtları olduğunu söylemek mümkündür.

Jale Parla, “Tanzimat’ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlere Çevirilmesi” başlıklı yazısında çevirileri farklı bir bakış açısıyla yorumlar. Tanzimat

dönemi yazarlarının reformcu çabalarının “en ödün vermez bir idealizm içinde dile getirilen güçlü ümmet bağları ve normlarına sahip, kusursuz bir toplumu gerçekleştirmeye yönelik” (23) olduğunu belirten Parla’ya göre, Tanzimat dönemindeki Shakespeare çevirileri yukarıda çerçevesi çizilen epistemolojik yapıya ve Osmanlı kültürüne uyarlanarak yapılmıştır. Dolayısıyla özgün metinde soyuttan somuta doğru (mesela *Hamlet*’te mesaj öbür dünyadan bu dünyaya gönderilir) uzanan düşünce silsilesinin çevirilerde ve uyarlamalarda tersine çevrildiği ve şiirsel dilin, soyut idealist bir dile dönüştüğü gözlemlenir (24). Dönemin ideolojisinin bu çeviriler üzerindeki yoğun etkisi görülmekle birlikte, Türkiye’deki siyasal, toplumsal yapı ve şartlar ile Shakespeare arasındaki yakın ilişki bununla sınırlı kalmamaktadır.

Şehnaz Tahir Gürçağlar, “Tercüme Bürosu Nasıl Doğdu, Birinci Türk Neşriyat Kongresi ve Çeviri Planlaması” başlıklı yazısında Cumhuriyet sonrası dönemde çeviri faaliyetine yüklenen misyonu tanımlar. Tercüme Bürosu, Avrupa edebiyatının “hümanist kültürüne” ait metinleri Türkçe’ye kazandırmak ve bu ithal yüceltilmiş yapıtlardan hareketle ulusal bir kültür ve ulusal bir edebiyat repertuarı oluşturmak amacıyla kurulur. Maarif Vekili Hasan Âli Yücel toplantıda bu amacı şöyle açıklar:

Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medeni dünyanın eski ve yeni fikir mahsüllerini kendi diline çevirmek ve alemin duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek mecburiyetindedir. Bu mecburiyet, bizi geniş bir terceme seferberliğine davet ediyor. (Alıntılayan Gürçağlar 51)

Hatta Tercüme Encümeni, “listedeki eserler arasında, ümanist kültüre taalluklu olanlara bilhassa ehemmiyet verilmesi”ni (alıntılayan Gürçağlar 54) ister. Bu ifadelerde kast edilen “hümanist metinler” aslında Rönesans dönemine ait yapıtlardır.

Yapılacak olan çevirilere hem kaynak metne sadakat, hem de erek dile uygunluk normu getirilir. Böylece çevirinin, yukarıda belirlenen iki işlevi, “eğitme” ve “dönüştürme” işlevini yerine getirmesi hedeflenir (54-6). Gürçağlar’ın yaptığı saptama, İnci Enginün’ün Tanzimat dönemi için yaptığı saptamayla bir anlamda paraleldir. Tanzimat döneminde gelenekten farklı bir edebiyatın kuruluşu için seçilen imgelerde, konularda, biçimde vb. etkili olan Shakespeare, Cumhuriyet sonrası dönemde, etkilemenin ötesine geçerek oluşturulacak ulusal kültürün ve edebiyatın kaynaklarından biri konumuna getirilmiştir. Bu konumun Shakespeare oyunlarına bir anlamda kutsallık ve dokunulmazlık atfettiği savlanabilir. Bu nedenle, çeviriler de değiştirilmeden oynanması, sadece özüne değil, sözüne ve biçimine de sadık kalınması şartı aranmıştır.

Shakespeare oyunlarının Türk edebiyatı, toplumu ve kültürü açısından sadece “çevrilen” değil, aynı zamanda “etkileyen” bir metin olduğu açıktır. Cumhuriyet sonrası dönemde böyle bir metnin çevirisinde geçerli olacak normlar da rastlantıya bırakılmamış, Tercüme Bürosu döneminde hem kaynak metne sadakat hem de erek dilde akıcılık şartı getirilmiştir.



O yıllarda uygulamaya koyulan kültür inşası politikasının başındaki ismin Can Yücel'in babası Hasan Âli Yücel, Can Yücel'in edebiyat öğretmeninin Tercüme Bürosu başkanı Nurullah Ataç, Tercüme Bürosu'nda görevli Sabahattin Eyüboğlu'nun aile dostu olduğu dikkate alındığında Can Yücel'in Shakespeare çevirilerindeki belirleyici normların, bu dizgenin yanında ya da karşısında olmak açısından sorgulanması gerekir. Bülent Aksoy, "Cumhuriyet Döneminde Çeviri Anlayışları" adlı yazısında bu döneme Gürçağlar'dan farklı olarak kurumlar üzerinden değil, kişiler üzerinden bir yorum getirir. Yazının bu çalışmanın sorunsalı açısından en önemli saptaması, Can Yücel'in Nurullah Ataç-Sabahattin Eyüboğlu çeviri anlayışı çizgisinin "en uç örneği" (274) olarak konumlandırılmasıdır. Aksoy'a göre Can Yücel, Ataç ve Eyüboğlu'nun getirdiği çevirinin "çeviri kokmaması" ilkesini aşır "Türkçe söylemek" yöntemine dönüştürmüştür (275-6). Bülent Aksoy'un bu saptamasından hareketle -ileriki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacak olmakla beraber- şürleri ve çevirileriyle genel olarak hâkim dizgeyi kırmayı hedefleyen, siyasi tavrı ve dil kullanımıyla hâkim olana muhalif kalan Can Yücel'in, bu noktada Cumhuriyet döneminin kültür planlayıcılarıyla -belirli bir dönemin hâkim poetikasıyla- aynı konumu paylaştığı söylenebilir. Cumhuriyet dönemi kültür hareketinin en etkili döneminde, ifade yerindeyse bu anlayışın "rahle-yi tedrisinden" geçen Can Yücel'in muhalifliğinin çeviri anlayışı noktasında -Türkçe söylemek-kırılması anlaşılırdır. Fakat Shakespeare yorumu söz konusu olduğunda, Can Yücel muhalif tavrını sürdürmeye devam eder. Çevirilerinde, Shakespeare'i kutsal bir metin olarak kabul ederek sadece biçimsel özelliklerini gözetmeye ve Shakespeare'in iletisine sadık kalmaya karşı çıkar. Can Yücel, çevirilerinde Shakespeare'i kendi anlamlandırmasıyla yoğurduğu gibi, bu yorumun gerektirdiği söyleyişlere -tepki çekeceğini bile bile- metinde yer vermekten de kaçınmaz.

Bu çıkarımlara ek olarak, Shakespeare oyunlarının erek kültür için nasıl alımlandığı sorusu cevaplanmalıdır. Daha net bir ifadeyle, erek kültüre göre "Shakespeare kim için ve nasıl yazar?".

Bu soruya şöyle bir cevap verilebilir: On altıncı yüzyılda "Kralın Adamları" unvanını almış, dolayısıyla kraliyet ailesi tarafından korunan ve kollanan, sarayda oyunlar sahneleyen bir tiyatro topluluğunun üyesi/ortağı/yazarı olarak Shakespeare, toplumun yüksek kesimi için ve onlara uygun seçkin bir dille yazar. Nitekim Nüvit Özdoğru, *Oyun* dergisinde yayımlanan "Shakespeare'e Saygı" başlıklı yazısında Sabahattin Eyüboğlu'nun *Macbeth* çevirisini tam da bu nedenle ağır dille eleştirir<sup>2</sup>. Bu eleştiriye cevap olarak kaleme aldığı aynı başlıklı yazısında Sabahattin Eyüboğlu, cümle/sözcük seçimlerinin ötesinde Shakespeare algısını öne çıkararak çevirisini savunur. Eyüboğlu'na göre, Nüvit Özdoğru'nun çeviriye yönettiği eleştiriler Shakespeare'i bir saray şairi, kibar çevre mensubu olarak görmesinden kaynaklanır (184).

<sup>2</sup> *Oyun* dergisinin söz konusu tarihli sayısına ve Nüvit Özdoğru'nun eleştiri yazısına ulaşılammıştır. Özdoğru'nun eleştirilerinin belirlenmesinde, Sabahattin Eyüboğlu'nun cevap yazısı kaynak olarak kullanılmıştır.

Nüvit Özdoğru'nun Shakespeare'i "kral ve kraliçelere toz konduramaz, [...] kralları her zaman kral gibi, kraliçeleri her zaman kraliçe gibi konuşturur" (185).

Sabahattin Eyüboğlu'nun Shakespeare'i ise bundan bambaşka bir portre çizmektedir. Eyüboğlu'na göre Shakespeare, saray için değil saraya karşı yazmış bir halk şairidir. Oyunlarında halkın dili, zaman zaman en kaba biçimiyle kullanmaktan çekinmez. Shakespeare, hümanist düşüncenin kabul görmesinden önce "tragedya ile komedyayı birbirine karıştıracak kadar kültürsüz bir *avam* sanatçısı" olarak küçümsenmiştir (vurgu Eyüboğlu'na ait, 185). Oyunlarında saray çevresini olumlamak yerine, özellikle sarayda dönen dolapları, soyluların soysuz yüzünü, rütbe sahiplerinin "aşağılıklarını" göstermeyi seçmiştir. Dolayısıyla Eyüboğlu'nun Shakespeare'inde krallar ve kraliçeler küfredebilir, "avam"a ait dille konuşabilir. Dahası Shakespeare, Nüvit Özdoğru'nun "ucuz melodram" (186) olarak adlandırdığı tiyatroyu yapmaktan çekinmemiş, aksine böyle bir tiyatrodan klasik çıkarmayı başarmıştır. Bütün bu alımlayış farklılığından dolayı Nüvit Özdoğru, Sabahattin Eyüboğlu'nun metnini "yanlış" ve "eksik" bulurken (189), Sabahattin Eyüboğlu ise Nüvit Özdoğru'yu Shakespeare'i insanlık tarihine doğru biçimde yerleştirememekle eleştirir (185).

Kim haklı sorusunun cevabını aramak, çalışmanın alanına girmemekle birlikte bu yazı Türkiye'de Shakespeare'in alımlanışında iki farklı görüşün söz konusu olduğunu göstermektedir. Zeynep Oral'ın "Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro" adlı yazısındaki, "Şimdi biliyorum, Shakespeare'i 'kutsal', 'tabu', 'dokunulmaz' sayanlar, Can Yücel'in böylesi özgür söylemesine çok kızacaklar" (46) cümlesi bu kutuplaşmaya işaret eden bir başka örnektir.

Başar Sabuncu ise, *A Midsummer Night's Dream*'in çeviri sürecini anlattığı "Bahar Noktası'nda Şenlikli Direniş" adlı yazısında Shakespeare'in eleştirel yönü konusunda Sabahattin Eyüboğlu'yla aynı düşüncededir. Sabuncu'ya göre Shakespeare, "iktidar kavgalarını konu alan başyapıtlarında bireye, topluma ve tarihsel olgulara acımasız bir nesnellikle bakan, insan duyarlılığı ile ilişkilerini didik didik eden" bir ustadır (11-2).

Shakespeare'i halka yakın konumlandırın tek isim Sabahattin Eyüboğlu değildir. Ülkü Tamer, "Bahar Noktası'nda Müzeyyen" başlıklı yazısında lisede bir yıl boyunca Shakespeare dersi aldığını söyler. Başlangıçta Ülkü Tamer'in zihnindeki Shakespeare imgesi, seçkin bir okur ve seyirci kitlesiyle eşleştiren anlayışla benzerdir. Fakat dersi veren öğretmen Prof. MacNeal, aralarında Ülkü Tamer'in de bulunduğu öğrencilerine Shakespeare'in bir halk yazarı olduğu görüşünü aşılar. Tamer'e göre, "Shakespeare bir halk yazarıdır. Önce öyküleriyle, yarattığı serüvenlerin kurgusuyla ilgisini çeker seyircinin" (2). Fakat yine de "sığ" bir yazar değildir Shakespeare ve her tür seyirciye/okura seslenmeyi bilir: "Dileyen sadece serüvenlerle ilgilenir; dileyen daha derinlere iner; öyküleri, olayları, kişileri, onların davranışlarını, aralarındaki ilişkileri inceler, yorumlar, bunlardan toplumsal, tarihsel, siyasal, ruhbilimsel dersler çıkarır" (2).



Bu Shakespeare algısını paylaşanlar isimlerden biri de Fatih Özgüven'dir. "Türkçe Söyleyen: Can Yücel" başlıklı yazısında Can Yücel'in çevirilerinin başarısını "tiyatro dilinin, özellikle de Shakespeare dilinin doğası itibariyle 'avam' olması gerektiği gerçeğini" kavramasından kaynaklandığını belirtir, çünkü "dil, özellikle sahne gibi yerlerde, yaşanan günün bütün inceliklerine sahip olduğu ölçüde gerçekten 'konuşuyor', bize acil bir şey söylüyor" demektir (8). Shakespeare'i "Elizabeth döneminin bir çeşit Gülhane Parkı Konserleri ortamı için yazan bir yazar", Hamlet'i ise "Meşhurların Hayatları gibi kitaplardan derlenip çatılan" Danimarkalı bunalım bir prens olarak tanımlar (8). Bu tanımlamada Shakespeare'i ve Hamlet'i aşığılamanın ötesinde, "sadeleştirme", "kutsallığından arındırma" amacı sezilmektedir. Bu anlayışa göre "popüler" olmakla, "halk için yazmakla" Shakespeare, değerinden bir şey kaybetmez.

Bu yorumlar ışığında Türkçe yazın dizgesi içinde şöyle bir Shakespeare imgesi çıkmaktadır: dâhil olduğu dizgenin hâkim güçleriyle mücadele halinde, eleştiriden kaçınmayan, hem halk dilinde hem halk için konuşan, oynayan, yazan bir Shakespeare. Dolayısıyla Can Yücel metinlerinin de bu imgeye katkısı ya da bu imgeden faklılığı ışığında yorumlanması yerinde olacaktır.

#### IV. Can Yücel'in Çeviri Poetikası

Can Yücel'in "çevirisi poetikası" ya da Raymond van den Broeck'in adlandırmasıyla "çevirmenin başlangıç ilkeleri", kaynak metin ile erek metin arasındaki farklılıkların, değış kaydırmaların -özellikle isteğe bağılı kaydırmaların- anlamlandırılması açısından önemlidir. Şair/çevirmen Can Yücel, kendisiyle yapılan söyleşilerde çeviri poetikasından söz etmekte ve çeviri anlayışının ana hatlarını ortaya koymaktadır.

Suat Karantay'ın *Metis Çeviri Dergisi* için yaptığı ve "Can Yücel ile Söyleşi" adıyla yayımlanan yazıda Can Yücel'in çeviri ilkelerine yer verilir. Şiir ve tiyatro çevirilerinden bahsedilen söyleşide Can Yücel'in her iki türün çevirisi için belirlediği ilkeler bu çalışmanın sorunsalı açısından önemlidir; çünkü Shakespeare oyunları (manzum tiyatro) bu iki türün birleştiği yapıtlardır.

Can Yücel'e göre, şiir söz konusu olduğunda yapılacak olan "ana şiir olayını çevirmek"tir (11). "Ana şiir olayını çevirmek", diğeri bir ifadeyle tek tek birimler yerine şiiri bütün olarak ele alıp bu bütünlüğü erek dile aktarmaktır. Çevireceği şiirde sadece anlamı değıl, kafiyeyi, görsel yapıyı da dikkate alan ve bu bütünlüğü aktarmaya çalışan Can Yücel'e göre, aksi yaklaşımlar, şiirin "bir nevi İncil'miş" gibi ele alınması, şiirin elden kaçıp gitmesine neden olur. Bu yorumdaki "İncil gibi" (11) ifadesi dikkat çekicidir. Bu ifadeden hareketle Can Yücel'in şiirin kutsallaştırılmasına karşı çıktığı söylenebilir. Karşı çıkmaktadır, çünkü şiiri kutsallaştırmak onu dokunulmaz, değıştirilmez bir metin haline getirmek demektir. Ne ki, Can Yücel'in çeviri poetikası düşünülduğünde, böyle bir dokunulmazlığın şiirin bütün olarak çevrilmesinin önünde engel oluşturacağı açıktır. Önemli olan sadece sözcüğün, anlamın karşılığı vermek olmadığına göre, şiirsel bütünlüğün oluşturulması adına gerektiğinde bütünü oluşturan parçalar "değıştirilebilir". Fakat bu yorumun sonucunda, Can Yücel'in tamamen "serbest" çeviri yapan, kaynak

metinden yalnızca esinleme derecesinde faydalanan bir çevirmen olduğu izlenimi edinilmemelidir, çünkü bu tavrın altında -Anton Popoç'in dikkai çektiği gibi- şiirin özüne, sorunsalına sadık kalma düşüncesi yatmaktadır.

Can Yücel'in dünya şairlerinden yaptığı şiir çevirilerini bir araya getirdiği *Her Boydan* adlı kitabının arka kapağında şair/çevirmen Yücel'in şiir çevirisine ilişkin düşüncelerine yer verilir. “Çeviri kadın gibidir, güzeli sadık olmaz, sadığı güzel’ diye bir atasözü var. Çoğu atalar gibi, o Rus atası da yanılmış. Çeviri kadın gibidir, doğru. Doğru ama, güzeli sadık olur onun da” (arka kapak) diyen Can Yücel yine de “sadık” olmak uğruna şiirin tınısını kaçırın çevirmenleri eleştirir. Can Yücel’e göre, şiir çevirisinde önemli olan sözcük, cümle düzeyinde sadakat değil, “dakiklik”tir:

Şiir (“ses” demiyorum, anlamı safdışı kılıyor çünkü) tınılarla zaman içre yaratılmış, parlatılmış bir olaydır. Şairinin bütün öznelliğine karşın, şiirin nesnelliği de buradan ileri gelmektedir. Çeviri denen uğraş, söz konusu olayı başka bir dilde yeniden yaratmak, yeniden parlatmaktır. “Dakiklik” de tam bu bağlamda işte devreye girmektedir. “Sadakat” demiyorum, dikkat edin. (arka kapak)

Görüldüğü üzere çeviride gözetilmesi gereken erek dilin içinde yaşadığı “zaman”dır. Nitekim Can Yücel’e göre, en küçük birimlerine kadar inceleyip irdelenecek olan çevirmen şiiri yeniden yaratacaktır:

Çevirmen, bir taharri memuru veya bir Simenon gibi asıl olayın dizeleri arasında kol gezecek, seyirtecek, ayrıntıları kurcalayacak, ipuçlarını yoklayacak, parmak-izlerini toparlayacak, işin çetelesini tuta tuta, olayın künhüne varacak, bütünü, tınını kavrayacak, sonra da onu başka bir dilin (mekânı değil) zamanı içinde yeniden yaratacaktır. (arka kapak)

Bir yeniden yazma, yeniden yaratma edimi olarak gördüğü için çevirilerinin altına “Türkçe söyleyen” kaydını düştüğünü ifade eden Can Yücel’e göre çeviri “serhad”, yani iki dil arasındaki sınırdır, dolayısıyla amacı da “fethetmektir”. Diğer bir deyişle dil sınırının üzerinden aşırp diğer yakaya ulaşan (ç)evrilen, yeniden yazılan, yeniden yaratılan, yeniden söylenen şiir elbette karşı kıyıda kendine yer edinmek, fetih amaçlı gittiği bu dil toprağında kalıcı olmak çabasında olacaktır.

*Milliyet Sanat Dergisi*’nde yayımlanan “Şiir Çevirisinde Yöntem, Başlıca Güçlükler, Anlam ve Şiirin Yazarıyla İçli Dışlı Olmak Üzerine” başlıklı soruşturmada Can Yücel, “sadakat”ın sadece şiirin sorunsalının aktarılmasıyla sınırlı olmadığını ifade eder. Şiirin sorunsalı “doğru” biçimde erek dile aktarılırken, biçimsel özellikler de dikkatle ele alınmalıdır: “Öyleyse ‘sorunsalın anlaşılması’ denen soyut süreci, somuta indirgemeye sıra gelince, ‘biçim büyük önemiyle karşımıza çıkar... Olayın ‘tekrarı’, yinelenmesi, (yenilenmesi değil) ağırlık kazanır. Yani vezin, yani kafiye...” (9). Bu ifade, Can Yücel’in “sadakat” derecesini anlamak açısından oldukça önemlidir. Görüldüğü üzere yeniden kurarken, yeniden yaratırken ya da yeniden yazarken amacı “yeni bir yapıt” ortaya koymak değildir. Varılmak istenen sonuç, kaynak yazarın sesini en sadık biçimiyle, fakat şiirselliğini koruyarak erek dil içinde yankılatmaktadır.





Yeniden yaratma ediminde hedef, kaynak metnin sesinin erek dilde yankılanması ve ana düşüncenin, duygunun erek dile aktarılmasıdır. Zeynep Oral'ın "Can Yücel: Şiir Düzerken Kahkaha Çiçekleri Üretmek!" başlıklı yazısında Can Yücel ile yaptığı söyleşiye yer verir. Çeviriden de bahsedilen söyleşide Can Yücel, "Bu adam ne söylemiş, ne yapmak istiyor, hangi olayı durumu kurmak istiyor deyip, onun söylediğini yeniden söylerim" (7) demektedir. Dolayısıyla kaynak şairin kurmak istediğinin dışına çıkmayı, çeviride hoş görmez. Suat Karantay'la yaptığı söyleşide Can Yücel, Edgar Allan Poe'un "Annabel Lee" şiirinin Melih Cevdet Anday çevirisini "yanlış" olarak nitelendirir. "Annabel Lee" hayali varlıklarla ilgili bir şiir-ken, Melih Cevdet'in çevirisindeki "gelinim", "karım" sözcükleri kaynak şiirde olma-yan bir tensellik katmıştır çeviriye. Oysa Can Yücel'e göre, bu tensellik Poe'nun dünya görüşüne, şiir anlayışına aykırıdır (15). Görüldüğü üzere Can Yücel'e göre, şiir çevirisi söz konusu olduğunda bir yandan bütüncül bir yaklaşımla yeniden yaratıma girilirken, diğer yandan da kaynak metnin betikbirimlerine (anlam, dil, kafiye, dış biçim vb.) "sadık" kalınmalıdır. Bu sadakat anlayışı çerçevesinde şairin kendi düşüncelerine uygun bir görüntüsünü, gerektiğinde çeşitli değişiklikler yoluyla, erek dilde oluşturulmalıdır. Nitekim kendi şiir anlayışına uygun çeviriler yaptığı eleştirisine karşı çıkan Can Yücel, aynı söyleşide çevirdiği gibi şiirler yazmadığını ifade eder. Fakat "özgün bir şiir yapısına vardı" (14) için çevirileri diğerlerinden ayırt edilmektedir. "Özgün bir yapı" ifadesi, kaynak metinden farklılığı vurgulamaz. Bu ifade, Türkçe yazın dizgesi içinde yadırgatma, yabancılaşma etkisi yaratmayan, Türkçe'nin akıcılığına sahip şiir çevirileri olarak yorumlanmalıdır. Can Yücel çevirilerinde şiire özgü ezgiyi, ritmi, yapıyı bir bütün olarak aktarabildiği için, çeviriler "çeviri şiir" olmanın ötesinde Türkçe'de kaleme alınmış "özgün yapıt" izlenimini bırakmaktadır. Can Yücel çevirilerinin "özgün yapısı" ve "ayırt edilebilirliği" bu özellikten kaynaklanmaktadır. "Halbuki ben çeviri yapıyorum aslında" (14) diyen Can Yücel, kendi şiirleriyle çeviriler arasına bir çizgi çeker, çünkü çeviri söz konusu olduğunda Can Yücel "yenilememekte", sadece "yinelemektir".

Aynı söyleşide tiyatro çevirileriyle ilgili soruları da yanıtlayan ve Brecht, Gorki, Weiss, Lorca, Shakespeare çevirilerinde "sövgüler, argo kullanımlar, günümüz Türkiye'si'ne göndermelerle" yazarlardan koptuğu ve oyunları "kaba bir halk güldürüsüne dönüştürdüğü" eleştirilerine cevap veren Can Yücel'e göre "mesele tiyatrodan şiirden daha serttir" (15). Daha serttir, çünkü tiyatrodan okuyucuya, elindeki şiiri okuyup anlamaya çalışan kişiye değil, seyirciye hitap edilmektedir. Etki-tepki sürecinin oyuncuyla seyirci arasında o anda yaşanması, metnin iletilsinin, duygunun, öfkesinin seyirciye sahneleme sırasında aktarılması gerekmektedir. Dolayısıyla kaynak metinde yer alan kaynak dile, kültüre, topluma ya da edebiyata ilişkin göndermelerin erek dilin seyircisi tarafından anlaşılması beklenemez. Seyirci İngiliz, Alman, Fransız edebiyatı ve sosyal tarihi bilgisiyle gelmemektedir tiyatroya ve tiyatro çevirmeni böyle bir gerçeği göz ardı ederek çeviremez oyunu.

Can Yücel'e göre, dikkate alınması gereken bir başka nokta da oyuncudur. "Çıktığı zaman sahneye aktör anlamalı. Aktör anlamazsa oynayamaz" (15) diyen Can Yücel, kendi "sahnelenebilirlik" ilkelerinin ikincisini de belirlemiştir. Demek

ki iki önemli etken vardır tiyatro çevirisinin başarısında: 1. seyircinin oyunu anlaması, 2. oyuncunun oyunu anlaması ve ruhuna nüfuz edebilmesi. Can Yücel'e göre, Adalet Cimcoz'un Brecht çevirilerinin sahnelenemezliği de bundan kaynaklanır. İyi çeviriler olmakla birlikte "Alman kuruluğu" (16) içindeki çeviriler sahnelenebilme özelliklerini kaybetmiştir.

Çeviride dil meselesine de değinen Yücel, kaynak metinlerdeki dil katmanlarını Türkçe'deki farklı şivelerle yansıtmaya taraftarıdır. Tabii bu şivelerin aktarımında kişinin toplumsal rolüne denk bir seçenek tercih edilmektedir. Karantay'ın Karaderili İngilizce'sinin Türkçe'de nasıl karşılanabileceğine dair sorusunu yanıtlarken, Karantay'ın getirdiği standart Türkçe ile çevirme önerisine Can Yücel karşı çıkar. Yücel'in çözümü "Kürtçe kırma yahut Almanca kırma"dır (17). Burada seçilen şiveler önemlidir. Söyleşide Can Yücel kısa bir cevapla yetinmekle birlikte, A.B.D'de belli haklardan yoksun bırakılan, ezilen, uyum sorunu yaşayan bir topluluğun şivesini Karadeniz, Edirne ya da Konya şivesiyle değil de Kürtçe ya da Almanca kırma ile aktarmak dikkate değer bir tercihtir. Burada mesele sadece şiveyi aktarmak, standart dilden farklılığını vurgulamak değil, erek kültürde de azınlık statüsü içindeki bir topluluğun şivesiyle aktarım oyununun iletisini bozmamaktır. Nitekim bu çalışmaya konu olan erek metinlerde, özellikle *Bahar Noktası*'nda, farklı grupların farklı biçimlerde konuşturulduğu, fakat bununla dil çeşitliliğinin ötesinde toplumsal tabakalaşmayı yansıtmaya amacının güdüldüğü görülmektedir. Sonuç olarak, tiyatro metinleri söz konusu olduğunda Can Yücel'in "metne sadakat" kavramını dilbilgisi ve sözcük anlamı düzeyinde değil, özgün metnin atmosferinin yeniden yaratılması anlamında kullandığı söylenebilir.

Bütün bu bilgilerin ışığında Can Yücel'in çeviri poetikası şu biçimde ele alınabilir. Şiir çevirisi söz konusu olduğunda, kafiyeden anlama, dış yapıdan sözcük seçimine kadar her öge tek tek irdelenmeli, ama bu ögeler bir bütün halinde erek dile aktarılmalıdır. Amaç, salt anlamı aktarmak yerine erek yazın içinde yine şiir olarak kabul görececek bir metin ortaya çıkarmaktır. Tiyatro metinleri için kullanılan çeviri araçlarından en önemlisi deyiş kaydırma yöntemiyle, gerekirse eklemeler çıkarmalar yaparak kaynak metni, seyircide aynı tepkileri uyandıracak biçimde aktarmaktır. Dolayısıyla göndermeler, alaylar, hicivler, espriler, sınıfsal çeşitlilik, dilsel zenginlik erek dilin seyircisinin bildiği dizgeler içerisinden seçilerek aktarılacaktır. *Bahar Noktası*'nın çözümlenmesi sırasında Can Yücel'in çeviri için koyduğu bu genel başlangıç ilkeleri dikkate alınmıştır. Dahası *Bahar Noktası*, çeviride benimsenen ilkeleri ortaya koyan aydınlatıcı bir giriş metnine sahip olduğu için bu oyuna özgü çeviri tercihlerini tespit etmek de mümkün olmuştur. Bu özel koşullar bir anlamda Can Yücel'in Shakespeare'i alımlayış biçimini de ortaya koymaktadır. Can Yücel'in Shakespeare'i nasıl alımladığı önemlidir, çünkü erek dille yineleyeceği yapıtı bunun üzerine kurar.

## V. Can Yücel'in Poetikası, İdeolojisi ve Söylem Evreni



Bu çalışmanın konusu Can Yücel şiirini çözümlmek ve bu şiire ilişkin yeni bir bakış açısı geliştirmek olmamakla birlikte, çevirmen Can Yücel'in aynı zamanda taşıdığı şair kimliğinin göz ardı edilmesi çalışmanın güvenilirliğini zedeleyecek bir tutum olacaktır. Çeviri poetikası içinde de belirtildiği üzere çevirdiği şiirlere benzer ürünler ortaya koymadığını, hatta şiirin ve yazarın özüne sadık kalma amacını güttüğünü belirtmesine rağmen, Can Yücel'in şair kimliğinin çevirilerdeki seçimler üzerinde hiçbir etkisi olmadığını öne sürmek mümkün görünmemektedir. André Lefevere'in çeviri çözümlmesinde göz önünde bulundurulmasını önerdiği dizgeler hatırlandığında Can Yücel'in sadece poetikası değil, ideolojisi ve söylem evreni de göz önünde bulundurulmalıdır.

Can Yücel deyince "Can Baba" lakabı başta olmak üzere, edebiyatla asgari düzeyde ilgili birinin zihninde bile oluşacak bir imge, ona atfedilen bir dil kullanımı ve söylem evreni bulunmaktadır. Egemen yazın dizgesinin dışladığı ve siyasi dizgeye muhalif bir şair olarak (ne orta öğretim ne üniversite düzeyindeki edebiyat derslerinde adı anılmadığı gibi şiirleri, tavrı ve çevirileri nedeniyle hem egemen eleştirel söylemin hem de resmî otoritenin hedefi haline gelmiştir), bu dizgelerin içinden değil, kendi muhalif görüşleri içinden konuşacaktır. Dolayısıyla poetikası ve ideolojisi çevirideki isteğe bağlı kaydırmaların yorumlanmasında yol gösterici olacaktır.

Selâhattin Hilâv "Bir Felsefecinin Notları: Can Yücel Üzerine" başlıklı yazısında, Can Yücel'in şiirinin temel öğelerini şöyle belirler:

Kendisinden başkasına gönderme yapmayan imgenin ya da nesne/sözcük'ün kullanılması, "dil simyası", töresel/resmi dil anlayışının çarpıttığı sözsöz dünyaya karşı çıkış ve şiirsel dağarcığın pervazsızca genişletilmesi; mizah, alay, yergi, öfke, sevecenlik, lirizm ve bunlara altyapılık eden kapsayıcı bir kültür ve bilgi, her an işleyen bir eleştirel dünyagörüşü, siyasal bilinç ve kendini durmadan sorgulayıp deşen bir öznellik, Can'ın şiirinin temel öğeleri. (24)

Bu temel öğeler üzerine şiirini kuran Can Yücel'in yapıtlarında bu çalışmanın sorunsalı açısından en dikkat çekici yön, Selâhattin Hilâv'ın "dil simyası" olarak nitelendirdiği dil kullanımıdır. Hilâv imgeler, kelime oyunları ve cinasların ötesinde Can Yücel'in sözcükleri fiziksel anlamda bozarak, eğip bükerek şiirini inşâ ettiğini görüşündedir. "Fiziksel anlamda bozmak"tan kasıt ise sözcüğün harf ve hece düzeninin bozulması, böylece hem tanıdık hem de yeni ve etkileyici sözcüklerin ortaya çıkmasıdır. Aslında Can Yücel'in söz-bozumlarına sadece şiirlerinde değil, konuşmalarında da rastlanır. Zeynep Oral'ın kendisiyle yaptığı söyleşiyi aktardığı yazısı "Can Yücel: Şiir Düzerken Kahkaha Çiçekleri Üretmek!"te Can Yücel kavgacı olmadığını, ama "heyecan, 'heylican' olsun" istediğini söyler (8). *Rengâhenk* adlı kitabında yer alan "Hıyararşi" adlı iki dizelik şiirinin başlığı (Hıyar diyorum / Yoo, ben turşuyum diyor) (294) ve "Poetika" adlı şiirinde yer alan "ıslogan" sözcüğü (yazdıklarım hep nafîle/hep nişanlı angaje ısloganlı) (25) de örnek gösterilebilir. Hilâv'a göre bu tavrıyla Can Yücel, "kurulu düzenin taşıyıcısı ve koruyucusu olan belli bir söylemi yıkıma uğratma" (25) çabasıdadır; çünkü "şairin devrimci olabilmesi için dilde ve deyişte kendi şiir devrimini gerçekleştir[mesi]" (25) zorun-

ludur. Görüldüğü üzere, Can Yücel'in şiiri ile ideolojisi iç içe geçmiş durumdadır. Poetikasını ideolojisinden ayrı tutmak mümkün olmadığı gibi ideolojisi şiir estetiğinin, dilinin, sözcüklerinin belirlenmesinde de önemli bir etkiye sahiptir.

Can Yücel'in şiirindeki devrim, bu kadarla kalmaz. Sözcük düzeyinde bozmalara, çarpıtmalara ve yeni buluşlara yönelen Can Yücel, yazın dizgesinin edebiyat dışı saydığı kullanımları -küfürleri, kaba sözleri ve müstehcenliği- şiirine dâhil eder. Hilâv'a göre bu tutum, "‘nezih' şiire alışmış okurların şaşırmasına ve burun kıvrmasına yol aç[caktır]" (25). Burada "‘nezih şiir" ifadesiyle anlatılmak istenen, içinde bulunan yazın dizgesinin poetikasına, ideolojisine ve söylem evrenine uygun, okurun "‘şiir" olarak onayladığı ve benimsediği yapıtlardır. Öfke ve sevginin, nefret ve lirizmin yan yana bulunduğu şiirlerindeki en önemli yergi araçlarından biri de mizah ve ironidir (27). Dolayısıyla "komünistlik" ve "müstehcenlik" suçlamalarıyla resmî otoritenin gazabına uğrayan Can Yücel'in, geçerli olan poetika, ideoloji, dil ve söylem evrenine karşı kutupta yer aldığı açıktır. Hilâv'a göre, "kültür, dünya görüşü, siyasal bilinç ve özgür öznelliğin bir birleşimi" ve "tüm dünya kültürünün sözlü ve yazılı ürünleri içinden yolunu açan bir şiir"dir (30) Can Yücel'in şiiri. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'ndeki "Yücel, Can" maddesinde bu saptamalara ek olarak, şiirlerinde halk kaynaklarına başvurduğu belirtilir. Kullandığı yöresel deyişler, deyimler, argo sözcükler, diyaloglar ve atasözleri şiirini etkin kılan öğelerdir (926).

Can Yücel, birkaç söyleşisinde bu saptamaları destekleyici açıklamalarda bulunur. *Varlık* dergisinde "Bir Sanatçının Günlüğünden" başlığıyla yayımlanan, Güneş Buharalı ile yaptığı söyleşide "[B]u benim politik görüşlerimle, dünyadaki yerimle ilgili. [...] Marangoz olarak değiştiremeyeceğime göre dünyayı, şair olarak değiştirmeye çalışıyorum" (11) sözleriyle şiiri ile ideolojisinin örtüştüğünü ifade eder. Merve Erol ile yaptığı ve "Can Yücel: Genç Bir İhtiyar" adıyla *Hürriyet Gösteri* dergisinde yayımlanan söyleşide ise şiirinde iki önemli öğenin -sevgi ve öfkenin- yan yana geldiğini söyler: "Öfkenin sevgiden ayrılmayacağı bir anlayış içindeyim ben. Ondan dolayı şiirde ikisini her zaman yan yana götürmüşümdür" (19). Dil konusunda ise yukarıda saptananların yanı sıra sadeleştirme hareketinin yanlışlığına değinir. Zeynep Oral ile yaptığı söyleşide dil reformunu şöyle eleştirir: "Goethe der ya: Dil orman gibidir. Ağaçlar çürür, orman kalır. Bizde ağaçları kesmeye kalktılar. Biz de katıldık buna. Hâlâ kahroluyorum. Yanlıştı" (7). Bu düşüncesinin yansıması özellikle bu çalışmaya konu olan çevirilerinde rahatlıkla görülebilmektedir. Çevirilerinde sadeleştirme hareketi öncesine ait sözcüklere yer verdiği gibi, bunu bir toplumsal sınıf çeşitliliği öğesi olarak da kullanır.

Yukarıda yapılan saptamaların ışığında Can Yücel'in şiirinde hem siyasi hem toplumsal ironi ve yergiyi kullandığı, yan yana gelmesi düşünülemeyecek duyguları aynı potada erittiği, sözcüklerin hem çağrıştırdıklarıyla hem de fiziksel yapılarıyla oynadığı, fakat bunun yanı sıra yazın dizgesinde şiirin "ögesi" olarak kabul edilmeyen dil katmanlarını -argo, müstehcen sözler, sövgü, halk şiveleri vb.- şiirine dâhil ettiği görülmektedir. Dolayısıyla erek yazın dizgesi için Can Yücel, aykırı bir konuma sahiptir ve yazın dizgesinin öngördüğünden farklı olanı söyleme eğilimindedir. Türk yazın dizgesi içinde böyle bir konuma sahip olan şair/çevirmenin çeviri metinlerdeki



isteğe bağlı kaydırmaları bu konumuna uygun düşecek biçimde yapacağı öngörülebilir.

## VI. *A Midsummer Night's Dream*'den *Bahar Noktası*'na

### Uzun Bir Yolculuk

Tez çalışmam kapsamında William Shakespeare'in Can Yücel tarafından Türkçe'ye kazandırılan üç oyunu -sırasıyla *A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest* ve *Hamlet*- yukarıda ortaya koyulan kavramlar ve belirlenen strateji çerçevesinde çözümlenmiştir. Can Yücel'in kaleminden çıkan üç erek metnin ortak özelliğinin şiirsel dile özel bir önem verilmesi olduğu söylenebilir. Shakespeare oyunlarını manzum tiyatro metinleri olarak niteleyen Can Yücel, kaynak metinlerin sadece dramatik yönünü değil, şiirsel yönünü de çeviri sürecinde dikkate almıştır. Shakespeare'in bütün oyunlarında olduğu gibi *Fırtına*'nın vezni de Shakespeare'in, Marlowe'dan alıp onun getirdiği yenilikleri bir adım öteye taşıyarak geliştirdiği *blank verse*'dür (serbest vezin). Can Yücel, *Fırtına* çevirisine yazdığı önsözde oyunun vezni olan *blank verse*'i Shakespeare'in getirdiği esneklikleri dikkate alarak Türkçe'ye uyarlamaya çalıştığını belirtir (14). Bu dikkatin diğer iki çeviri için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Can Yücel'in bu özel dikkati sayesinde erek metinlerde sadece dramatik öğeler değil, şiirsel dil de korunmuş ve başarılı biçimde erek dile aktarılmıştır. Tez çalışmasının amacı, kaynak ve erek metin arasındaki paralelliklerden ziyade farklılıklar üzerinde yoğunlaşmış bu farklılıkları yorumlamak olduğu için bu konuya ayrıntılı biçimde değinilmemiştir. Fakat bu çalışmanın, erek metinlerin bu özelliğinin ayırımında olduğunu belirtmek gerekli görülmüştür.

Bu yazı kapsamında ise üç oyun içerisinde en çarpıcı örnek olan *Bahar Noktası* üzerinde durulacaktır. *A Midsummer Night's Dream*'in, *Bahar Noktası*'na (ç)evrilirken kat ettiği mesafe, bu dilsel ve kültürel yolculukta kaybettikleri / kazandıkları Raymond van den Broeck'in önerdiği çözümlene modeline uygun olarak belirlenen kavramlar çerçevesinde tartışılacaktır.

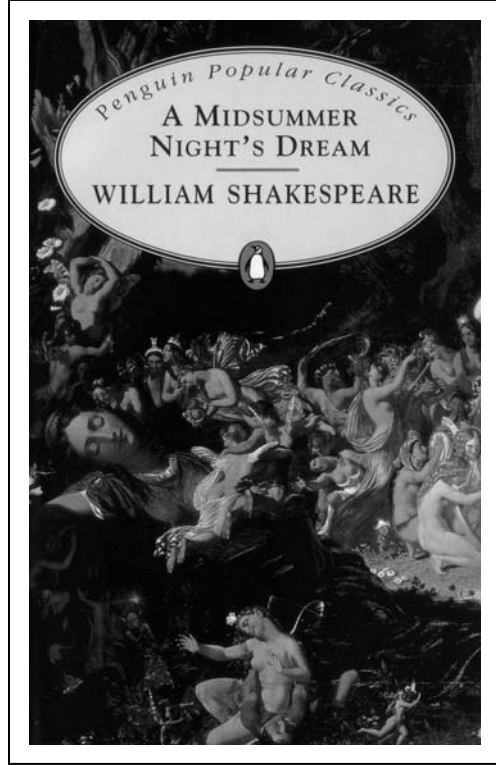
### A. *A Midsummer Night's Dream*'in Kaynakları ve Bağlamı

Shakespeare'in en çok sevilen güldürülerinden biridir *A Midsummer Night's Dream*. Kesin tarih bilinmemekle birlikte 1595-6 yıllarında yazıldığı söylenebilir. Oyun, 1600'de ve 1619'da olmak üzere iki kere "quarto" biçiminde basılmıştır (*A Midsummer...* 15). Mina Urgan, *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında bu oyunu kaleme alırken Shakespeare'in, Chaucer'ın *The Knight's Tale*'i (Şövalye'nin Öyküsü), Plutarkhos'un Theseus'un yaşamı, Ovidius'un *Metamorphoses*'i (Dönüşümler), Huon de Bordeaux'nun Oberon'un öyküsü gibi farklı kaynaklardan yararlandığını ve ortaya çıkan metnin bütün bu kaynakların yeni bir yorumla birleştirilmiş hali olduğunu belirtir (112).

Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabında oyunun yazılış sürecine ve amacına ilişkin aydınlatıcı bilgiler verir. Özel bir komedi niteliği taşıyan *A Midsummer Night's Dream*, ilk kez bir düğün kutlamasında sahnelenir. Düğün, muhtemelen Southampton ailesinin düğünüdür (176). Oyunun oynandığı sahne, Southampton ailesine ait, eski Londra sarayıdır (174). Bu bilgiden hareketle *A Midsummer Night's Dream*'in ısmarlama bir oyun olabileceği, farklı bir ifade ile belirli bir amaç gözetilerek kaleme alındığı sonucuna varılabilir.

Oyunun kaynak metne dayanan özeti şöyledir: Atina Dükü Theseus, Amazon Ecesi Hippolyta ile evlenmek üzeredir. Saray çevresinden Egeus, kızı Hermia'nın Demetrius ile evlenmesini istemekte, fakat Hermia babasının isteğine karşı çıkarak sevdiği ve kendisini seven Lysander ile evlenmek için diretmektedir. Theseus, Atina yasalarına göre çocukların babalarının kararlarına uymaları gerektiğine hükmederek Hermia'nın Demetrius, manastır ve ölüm arasında bir tercih yapmasını ister. Bunun üzerine iki âşık -Hermia ve Lysander- kaçmaya karar verir. Hermia, bu kararını en yakın arkadaşı ve Demetrius'a sevdalı Helena ile paylaşır. Helena da sevdiği adama iyilik yapmak amacıyla bu sırrı Demetrius'a söyler. Böylece bu dört âşığın o gece ormanda bir araya gelmesi sağlanır.

Âşıkların buluşacağı Atina ormanı sadece insanların değil, cinlerin perilerin de mekânıdır. Kavgalı karı-koca Periler Kralı Oberon ile Periler Kraliçesi Titania o gece ormanda karşılaşır. Oberon, yanındaki Hintli yetim çocuğu uşak olarak





kendisine vermediği için bir süredir arasının bozuk olduğu karısı Titania'yı görünce isteğini yineler. Titania, bu isteği bir kez daha reddedince atışır. Bunun üzerine Oberon, Titania'dan intikam almak için bir oyun tezgahlar. Cin Puck'ı (nâm-ı diğer Robin Goodfellow), sihirli bir çiçeği getirmesi için görevlendirir. Bu çiçek uyuyan birinin göz kapaklarına sürüldüğünde, kişi gözünü açtığı anda gördüğü ilk kişiye âşık olur. Oberon'un amacı, Titania'nın gözünü bu sihirle boyamak ve Hintli oğlanı elinden almaktır.

Ama o gece ormanda tezgahlanan tek oyun Oberon'un oyunu değildir. Atinalı zanaatkârlar da Dük'ün evlenme şenliklerinde sahnelemek üzere hazırladıkları oyunun provası için o gece ormandadır. Onların provalarını gören Puck, aralarından birini (Bottom) eşek başlı yapınca, diğer zanaatkârlar korkudan ormanı terk eder.

Bu olaylar zinciri sonunda hem cinlerin, perilerin, insanlara karıştığı hem de Eros'un aşk oklarının yönünü şaşırıp olmayacak çiftleri yan yana getirdiği o gecede orman tam bir cümbüş alanına döner. Oberon'un yardımcısı Puck, ondan aldığı talimatla Demetrius'u Helena'ya âşık etmeye çalışırken Lysander'i de efsunlayınca daha önce Hermia için dövüşen bu genç adamlar, bu sefer Helena'nın kalbini kazanmak için yarışır. Bu arada uykusundan uyanan efsunlanmış Titania, muzır cin Puck'ın eşek başlı yaptığı Atinalı zanaatkâr Bottom'a vurulur ve onunla sefahat içinde bir gece geçirir.

İşlerin sarpa sardığını gören Oberon, Puck'tan âşıkların arasını düzeltmesini ister. Ardından Titania'nın gözünü kör eden aşkın büyüsünü bozup Bottom'u yeniden insan başlı yapar. Karı-koca periler barışır. Her şeyden bihaber Atina'da mışıl mışıl uyuyan Atina Dükü, sabah av için koruya geldiğinde her şeyi tam olması gerektiği gibi, âşıkları ise dengi dengine bulur. Geceyi sağ salım atlatanlar ise olanlara akıl sır erdiremeyip, her şeyi renkli bir düştün ibaret addederler. Dahası Atinalı zanaatkârlar da "Hüngür hüngür bir güldürü, güldür güldür bir öldürü" olan "Pyramus ve Thisbe"nin hikâyesini anlatan oyunlarını Dük'ün evlilik töreninde oynama fırsatını yakalarlar.

## **B. *A Midsummer Night's Dream*'in Betikbirimleri**

Kaynak metin beş perde ve dokuz sahneden oluşurken, erek metin iki perde ve dokuz sahneden oluşmaktadır. Perde sayısı üzerinde yapılan bu değişiklik oyunun yapısında herhangi bir farklılığa neden olmamıştır. Söz konusu değişikliğin oyunun sahnelenme süresini kısaltmaya yönelik bir çaba olduğu düşünülebilir. Kaynak oyunların, kaleme alınan ilk biçimlerinde Shakespeare tarafından perde ve sahnelere bölünmediği, bu bölümlenmelerin oyunlar üzerinde çalışan editör ve uzmanlar tarafından daha sonra yapıldığından Başar Sabuncu ve Can Yücel'in perde sayısı ilişkin düzenlemesi makul görülebilir. Bu değişikliğe ek olarak, kaynak metinde üçüncü perdenin birinci sahnesinin sonundaki uzun bir bölüm erek metinde çıkarılmıştır (51-2). Bu sahnede gözlerini açar açmaz Bottom'a âşık olan Titania, onu perileriyle tanıştırır. Bu tanışma sahnesinde Bottom'un perilerden çok korktuğu ve onlara saygısızlık etmemek için elinden geleni yaptığı görülür (Perde 4, Sahne 1,

68-9). Oysa Titania ve Bottom'u ikinci karşılaşmamızda Bottom, periler üzerinde başını Peaseblossom'a kaşıyacak kadar hâkimiyet sahibi olmuştur. Erek metinde seyirci /okuyucu bu çifti Müzeyyen'in ikinci perdenin ikinci sahnesinden alıntılanan (95) kafiyeli, istekli sözleri ve Mendelssohn'un düğün marşı eşliğinde gerdeğe gönderir (Perde 1, Sahne 5, 75). Yeniden karşılaştıklarında ise Öreke artık periler ecesinin sevgilisi konumunda olduğu için perilere üstten bakışı, mesela başını kaşıması, yadırganmaz. Oyundan bu bölümün çıkarılmasının yine oyunun sahnelenme süresini kısaltmaya ve Öreke'nin perilere karşı iktidarını güçlendirmeye yönelik bir müdahale olduğu söylenebilir. Böyle bir eksiltme oyunun genel yapısına zarar vermemektedir. Bu nedenle kabul edilebilir değişiklikler arasındadır.

Oyunun dikkati çeken birçok özelliği olmakla birlikte, Mina Urgan'ın *Shakespeare ve Hamlet* adlı kitabında dile getirdiği ilk özellik, bu oyunda üç farklı grup insanın bir araya getirilmesidir. Atinalı çiftler ve saray çevresine mensup kişiler, (Hermia ile Lysander, Helena ile Demetrius, Theseus ile Hippolyta, Egeus ve Osrick) birinci grubu oluşturur. Doğaüstü varlıklar (Oberon, Titania, Puck, periler) ikinci grupta yer alır. Son grupta ise oyunun en gerçekçi kişileri olan, Atinalı zanaatkârlar bulunur. Urgan'a göre Shakespeare'in ustalığı birbirinden farklı bu üç grubu "bir yamalı bohça izlenimini verme[den]; şaşılacak bir uyum içinde birbiriyle kaynaş[tırmasıdır]" (112).


Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabında *A Midsummer Night's Dream*'i Shakespeare'in en erotik, en gerçekçi, en vahşi ve en kaba (175-7) oyunu olarak nitelendirir. Bu metindeki cinsellik, hayvan erotizmine varan boyutlara ulaşır. Atina ormanını dolduran bütün o hayvanlar, perilerin isimleri, âşıkların birbirine yalvarışları okuru/seyirciyi azgın bir cinselliğe boğar. Bu hayvanlar, isimler, yakarışlar Freud'un kitaplarından, cadıların kazanından, antik çağların dünyasından fırlayıp bu oyunda buluşmuştur (180-1). Hayvan erotizminin izlerini yoğun biçimde Helena ve Titania'da bulan Kott, bu oyunun dünyanın ve aşkın en çilgin haline tanıklık ettiğini düşünmektedir (189).

Jan Kott, ayrıca bu oyunu aşk üzerine yazılmış modern bir metin olarak nitelendirir. Hermia, Lysander, Helena ve Demetrius arasındaki yanlış anlaşılmalara dayanan aşk oyunundan hareketle âşıkların karşılıklı olarak değiştirilebilmesi, sevginin aşk arkadaşlıklarına indirgenmesi, sevgilinin adının ve yüzünün silikleşmesi bu oyunun en çağdaş özellikleri olarak yorumlanır. Bu oyunun çağdaş aşk hakkında bir oyun olduğunun farkına varmak aktör, tasarımcı ve yönetmen için gereklidir (176-7).

Görüldüğü üzere *A Midsummer Night's Dream*'in ana hatlarını, cinselliğe yapılan vurgu ve farklı toplum katmanlarından gelen karakterlerin dilsel özelliklerinin bir bütünlük oluşturacak biçimde bir arada kullanılması oluşturmaktadır. Olgusal eşdeğerlikte bir erek metnin oyunun diline yansıyan toplumsal çeşitliliği ve cinsel çağrışımları da yapısında barındırması gerekir. Dolayısıyla Can Yücel'in çevirisi betikbirimler açısından irdelenirken bu iki ögenin aktarımı üzerinde durulacak ve aktarımdaki kaydırmalar yorumlanacaktır.





  
**A**  
**Midfommer nights**  
**dreame.**

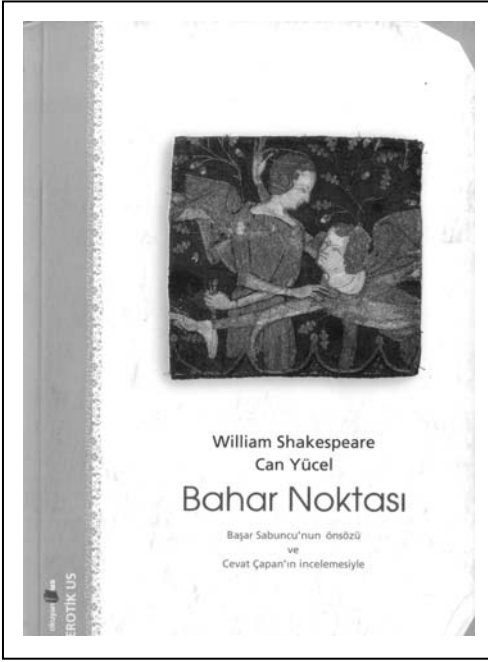
As it hath beene sundry times pub-  
*lickely acted, by the Right honoura-*  
 ble, the Lord Chamberlaine his  
*seruants.*

*Written by William Shakeſpeare.*



¶ Imprinted at London, for *Thomas Fisher*, and are to  
 be ſoulde at his ſhoppe, at the Signe of the White Hart,  
 in *Flecteſtreete.* 1600.

### C. Bahar Noktası'nda Can Yücel'in Başlangıç İlkeleri ve Bağlam



Bu bölümde Can Yücel'in *A Midsummer Night's Dream*'i *Bahar Noktası*'na çevrilme sürecinin öncesinde, bu sürece yön veren çevirmene ait ilkeler ve toplumsal bağlam irdelenecektir. Bu ilke ve koşulların erek metin üzerindeki biçimlendirici etkisi tartışılacaktır. *Bahar Noktası* çevirisi, Tepebaşı Dram Tiyatrosu yönetmeni Başar Sabuncu'nun isteği üzerine yapılmıştır. Başar Sabuncu, *Bahar Noktası* için kaleme aldığı “Bahar Noktası'nda Şenlikli Direniş” başlıklı yazısında oyunun seçilme, çevrilme ve sahnelenme sürecine ilişkin aydınlatıcı bilgiler verir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesinde Tepebaşı Dram Tiyatrosu oyuncularını yeni bir oyunu sahneye koymak istemekteydiler, fakat “kasvetli” oyunlardan ve siyasi ortamdan bunaldıkları için yönetmen Sabuncu'dan en

azından kendilerini eğlendirecek bir oyun seçmesini isterler (10). Can Yücel, *A Midsummer Night's Dream*'i çevirisini tamamladıktan sonra Başar Sabuncu oyunculara *Bahar Noktası*'nı oynamayı önerir. Oyuncular bu öneriyi kabul eder ve Tepebaşı Dram Tiyatrosu “ülkenin katlanılmaz gerilim ortamında seyirci[sini] de, kendi[sini] de ‘eğlendirmeyi’ seç[er]” (12).

Başar Sabuncu, siyasi açıdan gergin ve boğucu ortamda belirli bir sahneleme anlayışa göre çevrilen *A Midsummer Night's Dream*'in çevrilme sürecine de yazısında değinir. Sabuncu'nun aktardığına göre çevirmen Can Yücel ile yönetmen Başar Sabuncu çeviri sürecinde metin üzerinde birlikte çalışırlar. Hatta çeviri tamamlandıktan sonra Can Yücel, oyunun provalarına katılır: “Sevgili Can da, sırtında Hasan Ali'nin o görkemli paltosu, elinde kitaplar, şiir müsveddeleri ve tabii oyuna ilişkin notlarını sıkıştırdığı hasır zembiliyle hep yanı başımızda; keyfimize keyfi katmakta” (20). Soylu bir ailenin düğünü için ısmarlanmış bir oyun olmasına rağmen, ne Başar Sabuncu ne Can Yücel “iktidar kavgalarını konu alan başyapıtlarında bireye, topluma ve tarihsel olgulara acımasız bir nesnellikle bakan, insan duyarlılığı ile ilişkilerini didik didik eden Shakespeare ustanın, komediye geldi mi [...] cinlerle, perilerle, büyüyle bezeli sığ bir ‘eğlencelik’ yazabileceğini” kabullenir (11-2), işin içinde başka bir “hinoğlu hinlik” (12) olmalıdır.

Başar Sabuncu, giriş yazısında Jan Kott'un *Çağdaşımız Shakespeare* adlı kitabını okuduğunu ve sadece Shakespeare'e değil, tiyatroya bakışının değiştiğini belirtir. Sabuncu'nun verdiği bu bilgi, çeviri çözümlemesinde önemli bir işleve sahiptir,



çünkü *A Midsummer Night's Dream*'in *Bahar Noktası*'na dönüşmesi sürecinde bu yorumlardan yararlanmıştı. Kott, oyunu bol eğlenceli, bol şaraplı bir maskeli balo sırasında ve ardından yaşananlar olarak yorumlar. *Bahar Noktası* da bu “maskeli balo” kavramı üzerine kurulur (13-5). Şenlik sırasında altüst olan düzen ve anlatılan gülmece, şenliğin bitmesiyle sona erer. Artık herkes dengiyle beraberdir. Gerçek dünyaya dönüşü nitelikleme adına, yönetmenin isteği üzerine *Bahar Noktası*'nda Atinalı zanaatkarların Dük karşısında oynadıkları “Pyramus ile Thisbe”nin acıklı öyküsü, eğlenceli bir parodi olarak değil, ney eşliğinde büyük bir ciddiyetle oynanır (18-9). *A Midsummer Night's Dream*'i sadece bir güldürü değil, aynı zamanda bir “hesaplaşma” (15) olarak gören Sabuncu, bu hesaplaşmayı asıl oyun olan *Bahar Noktası* ile oyun içindeki oyun olan “Pyramus ve Thisbe”nin öyküsü arasında yaratır:

Bu içtenliğin karşısında bir ömürlük aşk “çeşitlemelerini” bir geceye sığdırabilen yeni evli soyluların “aşk acılarına” duyarsızlığı; gülüşmeleri, beceriksiz ama coşkulu oyunculara alaycı sataşmaları; onlar gülüştükçe, berikilerin daha da coşması... [...] isyankâr bir kasap havasıyla sonuçlanan bu sahne, iki sınıf arasında bir “düelloya” dönüşüyor, neredeyse bir “seçime” zorluyordu seyirciyi. (19)

Çeviri sürecinde yukarıda sıralanan metinsel öğeler ve işlevler dikkate alınır ve ortaya bu anlayışa uygun bir erek metin çıkması hedeflenir.

7 Ocak 1981'de ilk gösterimi yapılan *Bahar Noktası*'nın, o dönemin erek seyircisi açısından üstlendiği rol de metnin işlevinde önemli bir kaydırma olarak ele alınabilir. Sabuncu şöyle yazar:

Şenlik sürdükçe, giderek, farklı buluşmalara da sahne olur Deneme Sahnesi: Öğretim üyesi, sendikacı, işçi, memur... Tanıdık tanımadık, nice 1402'zede *Bahar Noktası*'nda alıyordu soluğu; tiyatronun büyüüne sığınyor[du] [...] Hiç istemeden, şenlikli bir “direniş odağına” dönüşmüştü tiyatromuz; kimilerinin gözünde ise, “şer odağı”na. (26)

Başar Sabuncu'nun “direniş noktasına” dönüşen oyunun seyircisi farklı toplumsal sınıfları bir araya getirir görüldüğü gibi: öğretim üyesi, sendikacı, işçi, memur. Fakat sadece siyasal anlamda belirli görüşü paylaşanlar açısından değil, tamamen farklı bakış açısına sahip kişiler içinde anlaşılır bir oyundur *Bahar Noktası*. Sıkıyönetim uygulaması gereği sahnelenmeden önce, sivil giyim üç “yüzbaşı” ve eşleri tarafından izlenen oyun, bu seyirciye de mesajını iletmeyi başarmıştır (21). Başar Sabuncu'nun ifadesiyle, “oyun alanından fıskıran enerji ‘denetçiler’ ile eşlerini de sarıp sarmalamış[tır]; erkekler alabildiğine eğlendiklerini saklamaya çalışsalar da, hanımlar -özellikle cinselliğe ilişkin öğeler geldi mi- pek ‘şuh’ kahkahalarla ortalığı çınlatmakta[dırlar]” (21). Görüldüğü üzere erek metinde yapılan maskeleyiş çalışması, kaynak metni bilmeyen kitle için bile anlamlı bir yapı oluşturmuştur, Shakespeare tiyatrosu için vazgeçilmez olan oyun-seyirci etkileşimini erek dizge içinde sağlamıştır. Metnin siyasal yorumu öylesine anlaşılırdır ki, bu oyun daha sahnelenmeden oyununun sahnelenmesinde görev alanlardan Başar Sabuncu,

Gökhan Mete, Oktay Sözbir, Ergün Işıldar ve Hikmet Karagöz 1402'lik olmaktan kurtulamamıştır (22).

Bu bilgilerin ışığında hem kaynak hem erek metnin “ısmarlama” metin olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla tıpkı Shakespeare gibi, Can Yücel de belli bir amaç için, belli bir kitleye, onlara özgü göndermeler içeren bir metin olarak yeniden yazmıştır bu oyunu. Kaynak metin bir güldürü ve dizginsiz bir cinsel şenlik olarak, iktidarı elinde tutanlar için yazılıp oynanır. *Bahar Noktası* ise dönemin erek yazın ve kültür dizgesinde bambaşka bir kisveye bürünüp siyasi iktidarın hedefi olmuş toplumsal grubun hem “direniş” aracı hem de sığınağı haline gelir. Oyunun kültürel işlevinde böyle bir kayma meydana gelirken, metinsel öğelerinde de kimilerine göre “Shakespeare’e saygısızlığa” kadar uzanan, bu tezin savına göre ise belirlenen amaca ve *A Midsummer Night’s Dream*’in betikbirimlerine uygun bir kaydırma dizgesi görülür. Bu kaydırmalarla “maskelenen” kaynak metin, erek dizge seyircisi için anlaşılabilirliğini korumuş ve belirli bir anlamı, hatta siyasi yanı olan bir oyun olarak görülmüştür.

#### **D. Bahar Noktası: (Ç)evrilen İmgelerin Görkemli Dünyası**

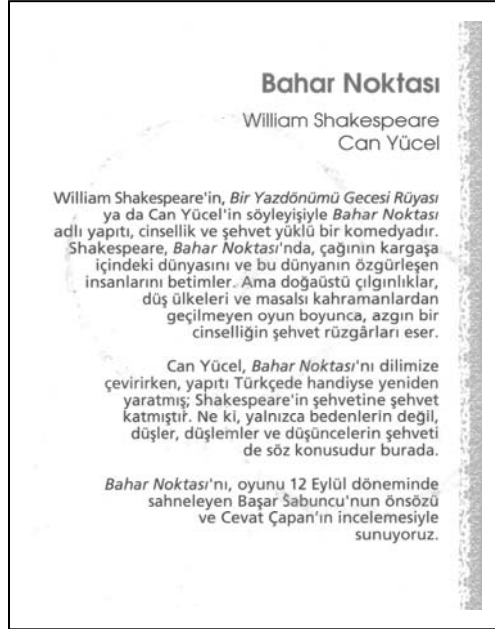
İki perde olarak sahnelenen *Bahar Noktası*’nda “maskeli balo” kavramı bütün kaydırmaların kaynağı gibi görünmektedir. Can Yücel, oyunda bir maskeli balo anlatırken, oyunun metinsel birimlerine de maske giydirmiştir. Bu nedenle *Hamlet* ve *The Tempest* çevirilerinde görülmeyen bir özellik olarak mekân ve kişi adlarında kaydırmalara gitmiştir. Bu kaydırmalar ileride örneklerle ayrıntılı biçimde irdelenecektir. Maskeleme oyunun adında başlar. Shakespeare’in *A Midsummer Night’s Dream* oyununu bilen, ama bilgisi bununla sınırlı olan bir okuyucu kitabevine girdiğinde büyük bir ihtimalle Can Yücel’e ait olan *Bir Yaz Gecesi Rüyası* çevirisini isteyecek, ama bulamayacaktır. Başar Sabuncu, “12 Eylül 1980 darbesi bizi ‘bahar noktası’nda yakaladı. Bu deyiimi daha önce duymuşluğum yoktu doğrusu, ama Can Yücel ‘*A Midsummer Night’s Dream*’in Türkçe söylenişi budur!” dediyse, akan sular durmaz mı?” (9) sözleriyle ifadenin Can Yücel’e ait olduğunu onaylar. O zamana kadar duyulmamış olan bu ifade, erek yazına çeviri yoluyla kazandırılır; bu buluş ve yeniden yazım Can Yücel’e ait olmakla birlikte yine de kaynağını Shakespeare’den almaktadır. Can Yücel, kaynak metindeki önemli bir ayrıntıyı yakalamış, bunu başlığa taşımıştır. Ormandaki ilk karşılaşmalarında Müzeyyen, uzun tiradında bütün o içoğlanı ve kıskançlık tartışmaları yüzünden dikkatlerinden kaçan bir konuyu Babaron’a hatırlatır (54-5). Aralarındaki bütün bu hırgür yüzünden bahardan bu yana bir araya gelememekte dirler. Onların kavgalarına kızan rüzgar, ortalığı sise ve sele verir. Köylüler ekinlerini kaybeder. Gelgitlerden kendisi sorumlu olduğu için rüzgarın ortalığı sele vermesini saygısızlık addeden ay ise havayı hastalıkla doldurur, insanlar hastalıktan kırılmaya başlar. Kısacası mevsimler birbirine girer, yaz ortasında güz yaşanır. Müzeyyen, suçun kendilerinde olduğunu düşünür: “Bizim yüzümüzden oldu bunlar elbette, bizim kavgalarımız, geçimsizliğimiz yüzünden koptu bu kızılca kıyamet!” (Perde 1, Sahne 3, 55). Dolayısıyla bu oyun -adında “yazdönümü” sözcüğü bulunmasına rağmen- insan ilişkilerine ve doğaya henüz



gelmemiş bir baharın öncesinde, hâlâ bütün sıkıntılarıyla, acılarıyla yaşanan bir kışın ortasında yer almaktadır aslında. Bu gecede yaşanacaklar, dönemi bahara eriştirecektir. Can Yücel'in keşfi, metnin bu yönünü, bir değişimin kıyısında olma özelliğini vurgulamaktadır. Çevirinin yapıldığı dönemin siyasal ve toplumsal anlamda sıkıntılı havası düşünüldüğünde erek metnin bir anlamda toplum için bir "bahar noktası" olması amacı sezilmektedir.

Başlıktaki maske kaldırılıp oyunun gerçek yüzü anlaşıldıktan sonra, okur herhalde ilk olarak "Kişiler" bölümüne bakar. Oysa *A Midsummer Night's Dream* ve *Bahar Noktası* metinlerine sahip olması muhtemel bir okuyucu, karşılaştığı farklı "Kişiler" kadrosu yüzünden şaşkınlığa düşer. Bazı kişilerin adları çeviri metinde rahatlıkla bulunsa bile, diğerleri için aynı şeyi söylemek mümkün olmamaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere, *A Midsummer Night's Dream*'de üç kişi grubu söz konusudur. Bu grupların adları arasındaki farklar kaynak metinde bile dikkati çekmektedir. Birinci grup olan Atinalı soylular, kaynak metinde konumlarına uygun isimler taşıırken erek metinde bizi şaşırtacak sapmalar göstermezler. Atina soylularının isimlerinin küçük kaydırmalarla ama kaynak metne mümkün merteye bağlı kalınarak çevrilmesi Başar Sabuncu ve Can Yücel'in oyuna getirdiği yorumla yakından ilgilidir. Yazar ve çevirmen tarafından bu oyuna siyasi bir anlam yüklendiği önceki bölümde belirtilmişti. Bu siyasi anlam, avamdan kişiler ile soylular arasındaki çekişme, ikinci grubun ilkinin karşı takındığı küçümseyici tavrıda gizlidir. İlerleyen bölümde görüleceği üzere, Can Yücel avama dâhil olan Atinalı zanaatkârları benimseyip erek dizgeye dâhil ederken (bir anlamda bizim ve bizden kılarken), iktidar sahiplerine mesafeyle yaklaşır. Soylular, benimsenen ve bizden olanlar değildir. Onlarla ancak mücadele içinde olunabilir. Dahası onlar da avamı ancak küçümser, ona hakkı olan değeri vermez. Bu nedenle, soyluların isimleri kaynak metne yakın söyleyişlerle aktarılır, yabancılaştırma ve dışlama bu yöntemle sağlanmış olur. Bu tavra uygun olarak Theseus'un "Tezeus", Hippolyta'nın "İpolita", Philostrate'in Filostrata, Hermia'nın "Hermiya" olarak Türkçe okunuşuna uygun biçimde yazıldığı; Egeus'un "Ege", Helena'nın "Eleni", Lysander'ın "İskender", Demetrius'un "Dimitri" gibi tanıdık söyleyişlerle değiştirildiği görülür.

Atinalı zanaatkârların lakâpları, erek dilde anlamlı olduğu için yaptıkları işlere uygun olarak Türkçeleştirilir. Fakat bu noktada çalışma için önemli olan isteğe bağlı



bir kaydırmanın devreye girmesidir. Atinalı zanaatkârların kimlikleri ve isimlerinde yerel kaydırmalar görülür. “Atinalı zanaatkâr” kimliği, “Rum zanaatkâr” kimliği ile, isimler ise Rumca isimlerle değiştirilir. Can Yücel, “Yunan” kimliğini toplumun yazın ve kültür dizgelerinde zaten mevcut olan “Rum” kimliği ile değiştirerek, metne erek toplumun kültür hafızasında bulunan bir öge ile seslendir. Rum azınlıkların Osmanlı kültür tarihinde “zanaatkâr” olarak öne çıkmaları kaynak metindeki kimlikleriyle örtüşmektedir. İsteğe bağlı olarak yapılan kaydırma, bu öğeleri erek kültürde halihazırda zaten mevcut olan ve kaynak metindeki amaçla paralellik gösteren yapı içine yerleştirme amacını gütmektedir. Ayrıca bu yolla, Can Yücel’in politik olarak sahiplendiği kesim olan zanaatkârlar, seyirci tarafından da sahiplenilir, bizden biri olur çıkar. Bu kaydırma sonucunda Marangoz Peter Quince (Perde 1, Sahne 2, 29) “Testere” lakaplı “Marangoz Petraki” (Perde 1, Sahne 2, 48); dokumacı Nick Bottom (Perde 1, Sahne 2, 29) “Öreke” lakaplı “Dokumacı Niko” (Perde 1, Sahne 2, 48); körük tamircisi Francis Flute (Perde 1, Sahne 2, 30) “Körük” lakaplı Körükçü Lambo (Perde 1, Sahne 2, 49); lehimci Tom Snout (Perde 1, Sahne 2, 30) “Teneke” lakaplı Lehimci Mavridis (Perde 1, Sahne 2, 49); terzi Robin Starveling (Perde 1, Sahne 2, 30) ise “Yüksük” lakaplı Terzi Yani (Perde 1, Sahne 2, 49) olur. Bu kaydırmayı tamamlayıcı bir unsur olarak zanaatkârların konuşmalarında da Rumca sözcüklere ya da Rum şivesini temsil eden söyleyişlere yer verilir. Örnek olarak, rol dağıtımı sırasında geçen konuşma sırasında kendisine Tisbe’nin annesi rolü verilen Yüksük, kaynak metinde yer almadığı halde erek metinde eklenen bir replikle “Madam pek şişman olmasın, be Ustaki!” (Perde 1, Sahne 2, 49) diye cevap verirken, aynı konuşma içerisinde Teneke’nin kaynak metindeki “Here Peter Quince” (Perde 1, Sahne 2, 30) cevabı, Rumca’da “efendim buyurun” anlamına gelen “oriste” (Perde 1, Sahne 2, 49) sözcüğü ile karşılaşılır. Bir başka bölümde de kaynak metnindeki “I believe we must leave the killing out, when all is done” repliğinin karşılığı olarak Körük’ün “Biz de atlarız, vre, o kendini intiyar numarasını” repliği çıkar karşımıza (Perde 1, Sahne 5, 69). Öreke, ikinci perdenin dördüncü sahnesinde arkadaşlarına Rumca’da “delikanlı” anlamına gelen “palikarya” sözcüğü ile hitap eder (104).

Oyunun kişilerinin üçüncü grubu olan periler dünyası da Can Yücel’in yeniden yazma ve yerel kaydırmalara başvurduğu alanlardan biridir. Periler Sultânı Oberon “Babaron”, Periler Ecesi Titania “Müzeyyen”, Jan Kott’un “bir şeytan, kır tanrısı” (174) olarak nitelendirdiği Puck (Robin Goodfellow) ise Cin, nâm-ı diğer Babacan Bican olur. Perilerin isimleri ise bir büyü tarifini andırıcısına kaynak metne uygun olarak Türkçeleştirilir: Peaseblossom “Mürdümük”, Cobweb “Örümcek”, Mustardseed “Hardal” olurken, erek metinde repliği olmayan Moth (Pervane) kişiler listesinden çıkarılır. “Babaron” kaynak isimden hareketle bulunmuş bir isimdir. Baştaki “baba” ibaresi sultanlığına, iktidarına işaret eder niteliktedir. Erek kültür için “baba” zaten iktidarı doğrudan imleyen bir sözcüktür. Mesela, erek kültürde devlet “baba”dır. “Müzeyyen” ise Titania’nın karakteri ve Jan Kott’un tanıtımı göz önünde bulundurularak seçilmiş bir isim olabilir. Jan Kott kitabında Titania’yı “çok uzun, duru tenli ve güzel bir kız” (182) olarak düşündüğünü söyler. İnce sesleri bir araya



toplayan ve “süslenmiş, bezenmiş” anlamına gelen “Müzeyyen” hem bu güzelliği hem de bir parça cinselliği, gücü içinde barındırır gibidir. Zaten Titania’nın kökü kabul edebileceğimiz “titan” sözcüğü “büyük bir gücü elinde bulunduran kişi ya da nesne” anlamına gelmesiyle, istediğini elde etme özelliğini çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla “Müzeyyen” ismi, karakterin erek metinde doğru biçimde temsil edilmesi açısından uygun bir seçim gibi görünmektedir.

Bu üç grubun birbirlerinden ayrılarak sosyal çeşitliğin korunması amacıyla isimler aktarılırken takınılan tutum, konuşmaların çevrilmesi sürecinde de geçerlidir. Örnek vermek gerekirse, Tezeus’un konuşmalarında bir iç kafiye ve ahenk, diğer kişilerininkine nazaran bir dil tedbiri sezilmektedir. Konuşmalarından anlaşıldığı kadarıyla, babacan, fakat otoritesinin farkında bir tavır takınmıştır. Ahengin kafiyenin, çok üstten, resmî ve tumturaklı bir dilin alternatifi olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca cinsellik yüklü bu maskeli balonun bağlamına uygun olarak, yerinde benzetmelerle ile müstehcen göndermeler Tezeus’un bilgisine ve konumuna yakışır bir söyleyiş içinde verilmektedir. Söyleyişin doğallığı okuyan üzerinde kaynak metinden fazlasıyla uzaklaşıldığı izlenimini verse de karşılaştırmalı örnekler öyle olmadığını göstermektedir.

“Shakespeare Çevrilmeli Mi?” başlıklı yazısında Kemal Atakay, Shakespeare’in hem dil içi (Elizabeth dönemi İngilizcesinden günümüz İngilizcesine) hem de diller arası çeviriminde karşılaşılan sorunlara ve metinde oluşan kayıplara değinir. Eleştirisinde Can Yücel’in *Babar Noktası*’na da değinen Atakay, Can Yücel’in Türkçeye yabancı sayılabilecek imgeleri yerelleştirme çabasının başarısızlıkla sonuçlandığını ifade eder (73). Atakay’a göre, Can Yücel bu yerelleştirme kaygısı nedeniyle oyundaki sosyal çeşitliği yok etmiş ve farklı dilsel kullanımları tek bir dile indirgemıştır. Ne Theseus’un siz-bizli konuşması, ne de “*bu dünyanın, bu kültürün değil, bir başka dünyanın, doğaüstünün yaratıkları*” (73, vurgu Atakay’a aittir) olan perilerin ayrıştırıcı söylemi fark edilmektedir. Oysa Atakay’ın gözden kaçırdığı bir ayrıntı vardır. “Bu dünyadan”, “bu kültürden” ayrı kabul ettiği perilerin sultanı Oberon, Hippolyta ile perilerin ecesi Titania ise Theseus ile cinsel anlamda beraber olacak, onların düğününe katılacak kadar insanların dünyasına ve kültürüne dâhil olmuş durumdadırlar. Bu açıdan bakıldığı zaman Theseus ve Oberon, ikisi de (farklı âlemlerde olmakla beraber) bir topluluğun lideri ve iktidarı elinde bulunduran kişiler olmaları itibarıyla aslında aynı konumu paylaşmaktadırlar. Dolayısıyla çeviride de aynı dili, aynı söylemi paylaşmaları bir fakirleştirme, bir kayıp olarak nitelendirilemez. Çeviride Babaron’un farkı, tecrübelerinden kaynaklanmaktadır. Atina dışında bambaşka mekânları görme yetisi sadece ona ve kızı Müzeyyen’e aittir. Bunlara ek olarak asıl dikkate değer olan Filostrata’nın söylemindeki farklılıktır. Kibar sınıfa hizmet eden Filostrata’nın konumu, söylemiyle son derece başarılı bir biçimde belirlenmektedir. “Kulunuz her zamanki gibi, hünkârım, hâki payeniz-deyim” (Perde 2, Sahne 4, 106) diyen Filostrata âdeta Tezeus’un huzurunda elpençe divân durmaktadır. Her tavrı ve konuşmasıyla saray çevresine mensup biri olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı saray hizmetlilerinin konuşmasını çağrıştıran

söyleminin güzel örneklerinden biri, düğün gecesini Atinalı zanaatkarların gösterisi konusundaki düşüncelerini dile getirirken görülür:

Ben müsaadenizle söyleyim, ömrü âcizânemde rastlamadım böyle kısa, böyle muhtasar temsile. On kelimeyi geçmiyor, korkarım, bu muazzam oyunun tek-mili. Lâkin öyle uzuyor, öyle üzüyor ki, bu on kelimeyle bile kabak tadı veriyor tâbiri mahsûsiyle. Bir tek yerinde sarfedilmiş kelime, yerine oturmuş tek bir oyuncu yok içinde. Hüngür hüngür diyorlar ya, o da doğru bir bakıma: Provalarını göreyim diye gitmiştim geçende, Piramus'un kendini öldürdüğü sahnede tutamadım, valla, kendimi, yaşlar boşandı gözlerimden, ağlamaktan değil, gülmekten ama. Kusurumu bağışlayın, efendim, yaşlılık, galiba kaçırıldım da biraz altıma. (Perde 2, Sahne 4, 107-8)

Tezeus'un oyunu görmek istemesi üzerine itirazlarını sürdüren Filostrata şöyle devam eder:

Aman, sultânım, aman! Size göre değil, efendim, teeddüp ederim. Bu pespaye oyunu seyrettim şahsen ben ta başından. Tutulacak bir yanı varsa, ben de anlamıyormuşum demek ki hiç tiyatrodan. Ama zatiâlinizi memnun etmek için nasıl çarpınıp çarpındıklarını görmek zevk verecekse size, ona karışmam. (Perde 2, Sahne 4, 108)

Bir başka grup olan Atinalı zanaatkarların dilinin diğer kişi gruplarından farklılığı ise hemen göze çarpar. Erek kültüre özgü argo kullanımlarına ağırlık verilerek bu grubun toplumsal konumu, dilsel farklılıkları sergilenerek vurgulanmıştır. Kimi sözcüklerin metin içinde okundukları biçimde yazılması, kaynak metinlerde sahnelenme direktifleri olmayan Shakespeare oyunlarında söylemin içine gizlenen direktiflerin erek metindeki karşılıkları olarak adlandırılabilir. Örnek olarak “diğ mi”, “zaar”, “purova” (Perde 1, Sahne 3, 51), “ağnaşıldı mı” (Perde 1, Sahne 5, 70) gibi sözcükler verilebilir. Bu sözcükler aracılığıyla oyuncu ve okuyucu telaffuz konusunda yönlendirilmektedir. Metin içerisinde bu grubun ağızdan erek kültüre ait birçok argo sözcük dökülmektedir. Bu argo sözcükler birçok yerde, kaynak metnin zorunlu kıldığı değil, Can Yücel'in gruplar arasındaki farklılığı gösterme çabasıyla tercih ettiği kaydırmalar olduğu için çözümleme açısından önem taşımaktadır. Fikir vermesi açısından kabaca şöyle bir liste oluşturulabilir: Birinci perdenin üçüncü sahnesinde darağacını boylamak (50), kibar paçoza (50), fiyakasını bozmak (50), ipte sallandırmak (50), lolo (50), eşek cennetini boylamak (50), su koy vermek (51), bokunu çıkarmak (51), kirişi kırmak (51); birinci perdenin beşinci sahnesinde çakaralmaz (69), kavat (69), yürek Selanik (69), postu kaptırmak (70), düzrü (70), fiskoslaşmak (71), ananın örekesi (72), volta almak (73); ikinci perde üçüncü sahnede kıyak (103), nekeslik etmek (104), racon (104), ağzını kokutmak (105). Üsluba bir örnek oluşturması açısından Öreke'nin rüyadan uyandıktan sonraki monologu incelenebilir:

Bottom: When my cue comes, call me, and I will answer: my next is, 'Most fair Pyramus.' Heigh-ho! Peter Quince! Flute, the bellows-mender! Snout, the tinker! Starveling! God's my life, stolenhence, and left me asleep! I have had a





most rare vision. I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was—thereis no man can tell what. Methought I was, -and methought I had,- but man is but a patched fool, if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke: peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death. (Perde 4, Sahne 1, 75-6)

Bu monolog şöyle aktarılır:

Verin tüyoyu yolayım tüyünüzü! Bu merkep yarışında “Benim ateş yeleli, küheylan Perimuzum” diye girecektim, diğ mi, sahneyen ve ıstarta? Hey be, heeey! Vre Petraki, alık Yani, mavra Mivrides, nerdesiniz köftehorlar? Terkettiniz, terkettiniz beni kendi terkemde finiş! Katır karıyla biz çifte bahis oynarken, ne ganyan kaldı, ne pilase! Etmişim ben böyle beş karış yarışın içine! Kapılmışım ki, yau, öyle olmadık bir düşe; sorsan meçhule nasılım bir düş diye, adam bodoslama düşecek dışın dışine! Anlatırsa, o biçim, bu biçim değil, kendi biçiminden beter bir eşşeoğlueşşeyim! Nasıl söyleyeyim vre, diyemem ki ben şöyle bişeyim! İnsan kısmı zurnadan peşrev bir ney, cazgırlar çalıyor onu, neyleyim! Bu düş var ya, bu düşman, benim dibini boyladığım ve anamın anasını ağlatan görüş; ne el tatmış, ne göz duymuş, ne kul kokmuş, ne bur değmiş, ne dil görmüş; anlatana deh, anlatmayana çüşş!.. Yarı dostum, yarı postum, Petraki, benden kapıp kaçacağına, öyle bir koşma yaz ki Niko'cuğuna! “Öreke'nin Koşması” de üstelik adına! Dinleyenlerin tümü “Ananın örekesi!” deyip; giydirdin anana, avradına! Belki de bizim oyunun sonunda, Dükümüzün karşısında türküler de bunu, bitemiz düdükler topumuzu! (Perde 2, Sahne 3, 102-3)

Görüldüğü üzere Atakay'ın “dilsel çeşitliliğin” tek bir söylem biçimine indirgendiği yönündeki eleştirisi pek de geçerli değildir. Bu yanlışlığı yaratan bir çevirinin, üstelik klasik kabul edilen bir yapının çevirisinin bu kadar doğal, akıcı ve ilgi uyandırıcı biçimde Türkçe'ye aktarılmış olmasıdır. “Zor”, “anlaşılmaz”, “uğraş gerektiren” kodlarıyla tanımlanan klasik bir yazarın, böyle rahat anlaşılır hale gelmesi yazara ihanet ediliyormuş hissi uyandırabilir. Oysa Can Yücel'in amacı yazara ihanet değil, aksine tam anlamıyla yazara sadakattir.

Bunlara ek olarak Can Yücel'in metninde yer alan Theseus'un bir konuşmasını sınıfına özgü dilsel nitelikleri kaybetmesi nedeniyle eleştiren Atakay, aynı metnin sözcüğü sözcüğüne çeviri anlayışını benimseyen Nurettin Sevin'in çevirisini ne dramatik ne dilsel işlev açısından yeterli bulur (78-9). Demek ki dilsel yapıyı ya da göndermeleri birebir aktarmak da işe yaramamakta ve kaynak metnin erek yazın dizgesinde kabul görmesi için yeterli olmamaktadır.

Bütün bunların ışığında, söyleyişteki serbestliğe rağmen kaynak metinle arasındaki sadakat bağını ortaya koymak adına Theseus'un konuşmasından bir örnek de çözümlenecektir. Alıntılanan bölüm, Tezeus'un babasının sözünü dinlemesi için Hermiya'ya öğüt verirken yaptığı bir konuşmadır.

Either to die the death or to abjure  
For ever the society of men.  
Therefore, fair Hermia, question your desires;  
Know of your youth, examine well your blood,  
Whether, if you yield not to your father's choice,  
You can endure the livery of a nun,  
For aye to be in shady cloister mew'd,  
To live a barren sister all your life,  
Chanting faint hymns to the cold fruitless moon.  
Thrice-blessed they that master so their blood,  
To undergo such maiden pilgrimage;  
But earthlier happy is the rose distill'd,  
Than that which withering on the virgin thorn  
Grows, lives and dies in single blessedness. (Perde 1, Sahne 1, 23)

Bu konuşmayı betikbirimleri, diğer bir deyişle değişmez öğeleri olarak şunlar saptanabilir: ölüm ve inzivaya çekilme / erkeklerden vazgeçme arasında bir tercih söz konusudur. Manastır karanlık bir yer olarak, orada geçirilen hayat ise tutsaklıkla nitelenir. Tek eylem seçeneği soğuk ve kısır sıfatlarıyla daha da yalnızlaştırılan aya yine güçsüzlüğü ve çaresizliği vurgulanan zayıf ilahiler söylemektedir. Böyle bir erdem için üç kez kutsanma öngörülür. Genç kız bir güle benzetilir: damıtılan / suyu çıkarılan gülün evli kadına; daldaki gülün ise bakire genç kıza benzetildiği bir metafor dizgesi oluşturulur.

Şimdi de Can Yücel'in çevirisine bakalım:

Ya öleceksin tezelden, ya da vazgeçeceksin erkek denen cinselden. Onun için, Hermiya, düşün taşın! Danış o genç yaşına! Demek istiyorum ki, danış kanının dolaşımına! Dayanabilecek misin, bakalım, emrine uymazsan beypederin, dayanabilecek misin, yaşamına rahibelerin? Bir manastırda, dar bir hücrede loş, uyurken döşekte, döşünün ve düşünün yarısı bol... Düzdüğün, düzüldüğün bütün bumbuz ve kısır bir aya o kısılmış sesle okuduğun mayalanmış bir maya! Böyle bir hac yoluna, kanının donduğuna razı olan kız oğlan kıza üç tepsi nur indirir ya tanrı, sen yine inan bana, yavrum zeker diye bir dikenin üstünde bekâr, ömür tüketen gülbe şeker, Isparta'da imbiklenen gülyağna hasret çeker. (Perde 1, Sahne 1, 41)

Açıkça görülmektedir ki, çeviride belirlenen betikbirimlerin dışına çıkılmamaktadır. Tezeus'un söylemindeki ahenk dikkati çekmektedir. Metnin cinsellikle



yüklü havası nedeniyle, gül dikenin erkek cinsel organıyla ilişkilendirilmiş ve yine gül bağlamında yerel bir öge olarak “İsparta” metne dâhil edilerek yerel bir kaydırma yapılmıştır. Bütün bunların ışığında Can Yücel’in, kaynak metnin dizgelerinden ödün vermeden erek metinde doğal bir söyleyişe ulaştığı, kaynak metnin barındırdığı dilsel ve sosyal çeşitliği erek metinde yansıtmayı başardığı görülmektedir.

Can Yücel’in erek metinde yaptığı isteğe bağlı kaydırmalar bununla sınırlı değildir. En önemli kaydırmalardan biri Babaron’un sihirli aşk çiçeği ile ilgili hikâyeyi anlattığı bölümde görülür. Kaynak metinde Oberon, bir zamanlar yerleştiği bir burunda bir yunus üzerinde çıkagelen bir denizkızından ve tanık olduğu bir olaydan bahseder. Aşk Tanrısı Cupid, okunu bir Vesta rahibesine yönelir, ancak hedefini tutturamaz ve ok bir çiçeğe isabet eder. Vurulmadan önce bembeyaz olan çiçek, aşk yarasıyla mosmor kesilir. Bu çiçeğin uyurken kimin göz kapaklarına sürülürse, o kişi uyandığında gördüğü ilk şeye aşık olur. Oberon, Puck’tan bu çiçeği kendisine getirmesini ister (Perde 2, Sahne 1, 37-8).

Can Yücel’in Babaron’unun anlattığı öykünün dizgesi kaynak metindeki öykünün dizgesiyle aynıdır. Fakat kaynak metinde herhangi bir mekân, kişi, hatta çiçek ismiyle belirli bir coğrafya ya da kültüre bağlanmayan, âdeta boşlukta yüzüyormuş gibi duran bu öykü, Can Yücel’in metninde mekânı, kişileri, hatta belki zamanı belli bir anlatıya dönüşür. Yer İstanbul Boğazı, Babaron’un mesken tuttuğu çıkıntı ise Kız Kulesi’dir. Babaron “Emre” adlı bir “yunus” üzerinde çıkıp gelen bir denizkızıyla tanışır. Bu arada yaramaz Aşk Tanrısı, Yahya Kemal’in yedi kara sevdalısını anlattığı şürden çıkıp gelen ve o anda Salacak’ta bir salıncakta mehtaba karşı sallanan “ay yüzlü” Mehlika Sultân’a doğrultur okunu. Ok yaydan çıkar, ama Mehlika Sultan o anda havalanınca salıncakla, onun yerine “hanımına gümüş tepsi içinde buzlu şerbet getiren hercai bir cariyeyi vurur. Teni bembeyaz olan cariyeye, mosmor kesilir ve boynunu büküp öylece kalakalır: “Bin yıllık meşeler bile şaştı bu işe. O zaman, bu zaman, Türkler mor menekşe diyorlar o çiçeğe” (Perde 2, Sahne 1, 57-8). Tam da bu alıntıdan yola çıkarak Can Yücel’in amacına ulaşmadığını belirten Kemal Atakay’ın aksine (73), bu yazının savı Aşk Tanrısının olmasa da Can Yücel’in çeviri metinde hedeflediği amaca ulaştığı yönündedir.

Öncelikle bütün bu değişikliklerin oynanmak için hazırlanan bir tiyatro metni üzerinde yapıldığı ve hepsinin yönetmen tarafından onaylandığı hatırlanırsa, *Babar Noktası* çevrildiği koşullardan soyutlanarak değerlendirilmemiş olur. Eğer amaç sahnelenmek ise ve yönetmen bu metni onaylayıp sahneliyorsa, bu durumda tiyatro metni her şeyden önce ilk amacına ulaşmış demektir. İkinci olarak metin içine yerleştirilen bu anlatının amacı, istenilecek olan aşk iksirinin ortaya çıkışını içinde lirik göndermeleri bulunan bir öyküyle anlatmaktır. Anlatı, kaynak metindeki biçiminde yerel kaydırmalar yapılmadan bırakıldığında da erek dilin seyircisi ne demek istenildiğini anlar. Fakat denizkızı, yunus, Vesta rahibesi ve ne olduğu bilinmeyen mor bir çiçek, bu iksirin önemli özelliği olan aşkı yoğun bir biçimde hatırlatacak gerekli çağrışımları yapmayacaktır. Oysa Shakespeare’in amacı da kaynak dilin seyircisi üzerinde böyle bir etki bırakmaktır. Dolayısıyla öykünün İstanbul Boğaziçi, Kız Kulesi, Yunus Emre, Yahya Kemal ve şüri, bu şürde anlatılan yedi âşıklı Mehli-

ka Sultân ve mor menekşenin çağrışımlarıyla anlatmak, aslında yönetmenin ya da çevirmenin değil Shakespeare’in amacını erek dilde yerine getirmek demektir. Bütün bu öğeler bir araya getirildiğinde “aşk” imgelemi seyircinin/okuyucunun zihninde yoğun biçimde oluşturulmaktadır.

Bu kaydırmalara ek olarak, yine isteğe bağlı yerel kaydırmalara rastlanır. Mesela Kөрük’e, sahneleyecekleri oyunda kadın rolü oynayacağı söylenince “Zenneye çıkaracaksın beni, diğ mi, ille!” (Perde 1, Sahne 2, 49) diyerek itiraz eder. Oysa kaynak metinde Kөрük’ün bu role itiraz etmesi ya da kadın kılığında sahneye çıkmaktan duyduğu rahatsızlığı dile getirmesi söz konusu değildir. Bu repliğin eklenmesiyle erek tiyatro dizgesinde zaten yeri olan bir tiyatro geleneğine atıfta bulunulur. Kaynak metinde bir Tatar yayından çıkmış bir ok kadar hızlı gidip geleceğini söyleyen (Perde 2, Sahne 1, 56) Babacan Bican, çeviride “gittim bile, gittim, gittim. Ben, Fuzulî’nin yayından çıkmış berceste bir beyitim” (Perde 2, Sahne 1, 80) diye cevap verir. Böylece “hız” Tatar yayıyla değil, “berceste beyit” ile anlatılmış olur. “Zahmetsizce hatıra geliveren, fakat yüksek bir mânâ taşıyan mısra” (Devellioglu 86) olarak tanımlanan “berceste” beytin Fuzulî’ye ait olması da ayrıca önemli taşımaktadır. Erek yazın dizgesinin şiir geleneğinin önemli isimlerinden olan ve “aşk” şairi olarak nitelendirilen Fuzulî’nin beytine benzetilmesi karışıklığı düzeltmek ve âşıkları bir araya getirmekle görevlendirilen Babacan Bican’ın oyundaki önemini de güçlendirmektedir. Kaynak metinde Oberon’un Titania’dan kendisine vermesini istediği çocuğu “henchman” (Perde 2, Sahne 1, 36) yapmak isterken, erek metinde bu ifade “uşak” yerine “içoğlanı” olarak aktarılmıştır. İçoğlanı, erek kültürde sarayda hizmet eden anlamıyla kullanılmakla birlikte, eşcinselliğe bir gönderme olarak da yorumlanabilir. Böylece kaynak metnin cinsellikle ilgili göndermelerine yeni bir boyut eklenmiştir. Oyunlarını sergileyecekleri gece, dolunay olup olmadığını bilmeyen arkadaşlarını Öreke şöyle azalar: “Hiç mi nasibiniz yok be ilimden, irfandan? Bir Maarif Takvimi edinip, bakın ‘lan!’” (Perde 1, Sahne 5, 70). Görüldüğü üzere kaynak metinde danışılacak kaynak olarak gösterilen “calender” ve “almanac” sözcükleri erek kültür açısından çok daha uygun göndermeleri olan “Maarif Takvimi” ifadesiyle değiştirilmiştir.

Son olarak yine isteğe bağlı kaydırmalar içinde ele alınabilecek, ancak kaynak metnin erek kültür yapısında farklı bir işlev üstlenmesi amacıyla yapılan değişikliklere değinilecektir. *Babar Noktası*’nın oynandığı dönemin siyasal koşulları, yönetmenin ve çevirmenin kaynak metni sadece “güldürü” değil, aynı zamanda hesaplaşma olarak almadığı, ayrıca izleyici profili dikkate alındığında erek metinde siyasal eleştiriler ve göndermeler bulunmaması düşünülemez. Bu amaca yönelik olarak metinde zaten var olan sosyal farklılıklar keskinleştirilirken, bunun dışında eklemeler de yapılmıştır. Örnek olarak Atinalı zanaatkârların oyunundaki intihar sahnesi ve aslanın rolü, oyunu izleyen üst sınıf korkup kızmasın diye bir girişle her şeyin bir oyundan ibaret olduğunun anlatılması, kostümlerin de buna göre hazırlanması kararlaştırılır; çünkü “orta oyununda bile aslanlaşmasına gelemeyen bunlar ayak takımının” (*Babar Noktası* 69). Atinalı zanaatkârlar, soyluların gözünden bakıp kendilerini ayak takımı olarak nitelendirmekte haksız değildir aslında. Nitekim



Filostrata, bu oyuncu grubunu Dük'e tanıtırken şöyle diyecektir: "Atina'nın topaltında çalışan, eli nasırlı takımından bir avuç palikarya, sultânım. Keser görmemiş o tomruk kafalarıyla tın tın, fırsat bu fırsat, çıkmak için huzuruza belleklerinin merhum valdesini belleyerek, olur olmaz bişeyler ezberlemişler hâşa huzurunda" (Perde 2, Sahne 4, 108). Oyunun sahnelenmesi sırasında da soyluların, alaycı tutumları değişmeyecektir:

Tezeus: Ne dersin, aslan da konuşacak mı, ona da gelecek mi sıra?

Dimitri: Bu kadar eşek, sultânım, bu kadar konuştuğuktan sonra... (Perde 2, Sahne 4, 111)

Bunlar kaynak metnin içinde zaten bulunan çatışmaların öne çıkarılmış biçimleridir. Bunların yanı sıra erek metnin siyasal koşullarına yönelik kaydırmalar ve eklemelerle eleştiri yapılır. Oyun sırasında dolunayı kapalı salonda canlandırmanın yolunu ararlarken Öreke'nin ortaya attığı fikir bu tavra bir örnek olabilir: "Onun da kolayı var, be Ustaki. Bütçe açığı mavrasına, usturubunla açık bırakırsın pencerelerden birinin kanadını, ayışığı da vurur içeri Marşal Yardımı hesabı" (Perde 1, Sahne 5, 70).

Değinilmesi gereken son bir nokta bulunmaktadır. Daha önce Başar Sabuncu'nun Jan Kott'un *A Midsummer Night's Dream*'in aşk üzerine çağdaş bir anlatı olduğuna dair yorumunu dikkate aldığını aktarmıştım. Bu durumda erek metin içinde bir de aşkın çağdaşlaştırılmasına dair bir ipucu aramak gerekmektedir. Aranan ipuçlarından biri Hermia ile İskender'in kaçtıkları gecenin anlatıldığı sahnede bulunur. Kaynak metinde bu sahne kaçmaktan yorulan âşıkların dinlenmek istemeleriyle başlar (Perde 2, Sahne 2, 42-3) . Hem yorulduğunu hem de gecenin karanlığında yolunu şaşırıldığını söyleyen Lysander durmalarını teklif edince, Hermia da itiraz etmez. Fakat Lysander'in birlikte yatma teklifini geri çevirir. Sonuç olarak iki âşık ayrı ayrı yatarlar.

Oysa erek metinde olaylar hiç umulmadık bir biçimde gelişir (Perde 2, Sahne 2, 63-5). İskender'in "hep söylerim, karanlıkta güç oluyor direksiyon" cümlesiyle seyirciyi/okuyucuyu irkiltir. Ardından gelen "Ha, onu soracaktım: Senin çıktığın okul? Bilmez miyim, canım, tabiy, Damdasyon!..." cümlesiyle âşıklar erek dizge seyircinin yaşadığı zamana taşınmış olur. Füzeyle aya çıkma teklifinin ardından İskender'in hayaline gem vurmasını istese de Hermiya "Marlen Mur"a benzetilecek, gelinen kırlık alan ise "Koru Park Motel" olarak adlandırılacaktır. Hermiya, İskender'le birlikte yatmak istemediğini ima edince İskender, "Haklısın. Demek istiyorsun ki sen, resepsiyondaki siyasallı kâtip bizden nüfus soracağına göre, ayrı odalarda kalacağız mecbur" diyerek açıklık getirir duruma. Dolayısıyla bütün çağdaş ve yadırgatıcı göndermelerine otomobille yapılan gezilere, batılı anlamda eğitim veren okullara, Marilyn Monroe'ya benzeyen kızlara, konaklanan lüks otellere rağmen, cinsellik yine de resepsiyondaki görevlinin ve gösterilecek evlilik cüzdanının iznine tabidir. Erek metnin sahnelendiği çağa göndermelerde bulunan yerel kaydırmaların görüldüğü bu kısım erek kültürde cinselliğin gençler arasında nasıl "yaşanamadığını" göstermesi açısından önemlidir. Bu değişiklik büyük bir ihtimalle,

yönetmen Başar Sabuncu'nun sahne yorumuna uygun olarak ortak bir karar sonucu yapılmış bir güncelleştirmedir. Bilindiği üzere tiyatro oyunları çok daha esnek bir düzlemde ele alınmaktadır. Mesela 1996 yılında Tiyatro Boğaziçi tarafından, Can Yücel çevirisi sahnelenen *Fırtına* oyununa, topluluğun dramaturji çalışmasına uygun bir sahne eklenmiştir.

Cinsellikten bu kadar bahsedildiğinde anılmadan geçilemeyecek bir isim daha vardır ki, o da Sigmund Freud'dur. Nitekim daha ilk karşılaşmalarında Müzeyyen Babaron'a şöyle seslenir: "Bu sen sendeki kıskançlıktan da öte bir kompleks, bir nevroz! Furoyt diye bir Yahudi doktor var, ona görün sen istersen!" (Perde 2, Sahne 3, 54). Daha sonra "melek libidoşu" (Perde 2, Sahne 5, 74) uykusundan uyandırılacak olan Müzeyyen cinselliği eski çağların bereketli kutsal hayvanı eşek başlı sevgili Öreke ile doyaya yaşayacaktır. Dokumacı Niko'nun "Öreke" lakabını alması da bu açıdan anlamlıdır. Kaynak metindeki "Bottom" lakabı da argo bir anlamı bulunmaktadır. Fakat Can Yücel, "kıç" ya da "göt" sözcükleri yerine (dönemin siyasal gerginlikleri dikkate alındığında) hem oyunun sansürlenmesini engelleyecek hem de yeterli cinsel çağrışımı sağlayacak "Öreke" sözcüğünü seçmiştir. "Yün eğirmede kullanılan çatal uçlu değnek" anlamına gelen "Öreke" sözcüğü, erkek kültür argosunda kadın cinsel organı anlamında kullanılmaktadır. Bu bilinçli tercihlere ek olarak, Freud'a ve onun teorisine ait bu kavramlara oyunda yer verilmesi, erek metinde oyunun cinsel potansiyelini arttırmaktadır. Son iki örnek, istenilen etkileri yaratmaları açısından işlevlerine uygun kaydırmalardır.

Can Yücel, Shakespeare'in 400 yıllık oyununa çağdaş motifler ve yerel renklerle süslenmiş bir maske giydirmiştir. Şair/çevirmen Can Yücel'in yaratıcı gücü, neredeyse "erek dilde kaleme alınmış özgün bir yapıt" niteliğinde bir erek metin ortaya çıkardığı için, çeviri genellikle Shakespeare'den "bağımsız" ve "yetersiz"miş gibi algılanmıştır. Fakat Can Yücel, bu maskeyi hazırlarken kaynak metin içindeki betikbirimleri de dikkate almış, bu öğeleri mümkün olduğunca erek kültüre aktarmıştır. Bu maskeyi takan oyun, 80'li yılların erek yazın ve kültür dizgesi, tiyatro seyircisi ve okuyucusu için üstlendiği Shakespeare oyunu olma işlevleri yerine getirebilmiştir. Dahası üzerinden 20 yıl geçmesine rağmen, metindeki kaydırmalar bugün bile geçerliliklerini korumakta, dolayısıyla kaynak metni erek yazın dizgesi içinde en iyi biçimde temsil etmeyi sürdürmektedir.

## VII. Sonuç

Toparlamak gerekirse, bu çalışmanın amacı Can Yücel'in Shakespeare'den yaptığı (*A Midsummer Night's Dream* örneğinden hareketle çevirinin ve çeviriye bakışın yeniden tanımlandığı bir perspektifle çeviride "sadakat" kavramının sorgulanması, belki yeni bir tanımının yapılmasıdır. Şimdiye kadar çevirileri "serbest" çeviri olarak nitelendirilen, ama bu "serbest" çeviri ifadesiyle, aslında örtük biçimde "eksik", "yetersiz" ve "yanlış" olarak yaftalanan Can Yücel'in çevirileri, bu yeni anlayışla değerlendirildiğinde bu metinlerin erek yazın ve tiyatro dizgesi içindeki konumu ortaya çıkmaktadır.



Edebiyat metinlerinin çevirilerinin yorumlanmasında kullanılan “sadık” çeviri ve “görünmez”, “varlığı hissedilmez” çevirmen nitelendirmelerinin, kaynak metne atfedilmiş bir “yücelik”in örtük bir ifadesi olduğu görülür. Kaynak metne ilişkin “özgünlük”, “kutsallık” ve “dokunulmazlık” algısı bağlamında yapılan çeviri çözümlemesi sonucunda erek metni, kaynak metnin -en iyi ihtimalle- eksik bir kopyası olarak nitelendirilmek kaçınılmaz bir sonuçtur. Anton Popovič’in, çeviribilimin kullanımına sunduğu “deyiş kaydırma kavramı”, kaynak ve erek metin arasındaki farklılıkları, “çevirmenin yanlış”, “erek dilin yetersizliği”, “kaynak metnin üstünlüğü” vb. sınıflandırmaların dışında ele alınmasına imkân tanımaktadır. Her çevirmen aslında kaynak metne bağlı kalmak amacıyla işe koyulduğuna göre, yapılan kaydırmalar aslında kaynak metni çarpıtmayı değil, en doğru biçimde yansıtmayı hedeflemektedir. Çevirmenin “görünmezliği” söz konusu olmadığına göre, yapılması gereken “görünen” çevirmenin tercihlerinin yorumlanmasıdır.

*Bahar Noktası*, bir yönetmenle işbirliği içinde, dolayısıyla bir tiyatro oyunun çevrilmesi için benimsenebilecek en uygun strateji ile çevrilmiştir. Yönetmen Başar Sabuncu’nun belirlediği “maskeli balo” kavramına uygun olarak, Can Yücel erek metindeki kaydırmalarla bir anlamda kaynak metni maskeleymiştir. Oyunun adında başlayan maskeleyme, kişi ve mekân adlarında da görülür. En önemlisi kaynak kültüre ait imgelerin, göndermelerin, anlatıların ve alıntılarının hepsi biçimsel yapıya sadık kalmak şartıyla erek kültüre ait öğelerle değiştirilmiştir. Önemli değişikliklerden biri de oyunun işlevinde görülmüştür. Kaynak metin, soylu bir ailenin düşününün de sahnelenmek üzere kaleme alınırken, erek metin baskı döneminin hedefi haline gelen kesimin “direniş noktası” olmuştur. Böylece kaynak dizgede “zararsız” bir oyun olan *Bahar Noktası*, erek dizgede sınıf çatışmasına bile yer veren siyasi bir oyuna dönüşmüştür.

Can Yücel’in kaleminden çıkan üç metin de kaynak metne bağlı metinlerdir. Bu bağlamda, André Lefevere’in de ifade ettiği gibi, bu metinler erek yazın dizgesi içinde “ikincil yapıtlar” olarak değil, “özgün metinler” olarak kabul edilmelidir. Can Yücel’in başarılı dil kullanımı, bu “özgünlüğe” özel bir katkı sağlamakta, Shakespeare oyunlarını “Türkçe söylemektedir”.

Can Yücel’in tiyatro çevirilerine ilişkin belirlediği en önemli ilke “sahnelenebilirlik” olduğu için, kaynak metinlerin çevriminde bu amaç başattır. Sahnelenebilirliği, oyuncunun ve seyircinin oyunun özünü kavraması olarak kabul eden Can Yücel, bu amaca hizmet eden kaydırmalar yapmıştır. Her şeye rağmen, Can Yücel’in amacı -Anton Popovič’in de belirttiği üzere- oyunları “yenilemek” değil, “yinelemek” olduğu için, bütün kaydırmalar sonuçta ortaya kaynak metnin özüne “sadık” yapıtlar çıkmasını sağlamıştır.

Öyle görülmektedir ki çeviride sadakat, şimdiye kadar dilbilimsel düzeyde, doğru sözcük kullanımı, birebir aynı cümle yapısının oluşturulması gibi ölçütlere göre değerlendirilmiştir. Böyle bir değerlendirme halen yapılabilir, ancak bu çeviri eleştirmenini neredeyse her seferinde “eksik”, “hain” bir çeviri yorumunu yapmak zorunda bırakacaktır. Oysa sadakatın tanımı değiştirildiğinde, çevirinin anlam dünyası da genişlemektedir. Çevirmen neye sadık kalmıştır? Türün özelliğine mi, edebiyat

akımının belirleyici niteliklerine mi? Yazarın oyunlarına mı? Cemal Yardımcı, George Perec'in *La Disparition* adlı "e" kullanmadan yazdığı romanını yine "e" kullanmadan *Kayıboluş* olarak Türkçeye çevirdiğinde kopan fırtınaya karşılık kendi sadakat anlayışını "Okur Bekleniyor!" başlıklı yazısında savunmak zorunda kalır. Yardımcı'nın tek yaptığı, George Perec'i Fransızca'da okuyan okurla Türkçe'de okuyan okurun aynı kurguyu ve aynı oyunu görebilmesidir. Sadakat, sadece sözcüğü çevirmenin yetmediği bir alan olarak, çevirmen tarafından her çeviride bir kere daha tanımlanmalı, eleştirmen de bu yeni tanımları bulmak gayretiyle metne yaklaşmalıdır.

## Kaynakça

- Adams, Robert Martin. *The Land and Literature of England: A Historical Account*. New York : W.W. Norton, 1983
- Akbulut Atay, Ayşe Nihal. "Türk Yazın Dizgesinde Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* Çevirileri: Çeviri Kuramında Norm Kavramının Değerlendirilmesi". Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1994.
- Aksoy, Bülent. "Cumhuriyet Döneminde Çeviri Anlayışları". *Rifat* 2003, 269-288.
- Andrews, Walter G., Najaat Black ve Mehmet Kalpaklı ed. ve çeviren. *Ottoman Lyric Poetry*. Austin: University of Texas Pres, 1997. Atakay, Kemal. "Shakespeare Çevirmeli mi?". *Adam Sanat Dergisi* 36 (Kasım 1988): 70-79.
- Andrews, Walter G., "Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* Oyununun Türkçe Çevirilerinin Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1989. Bassnett-McGuire, Susan. , "Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi için Yöntemler ve Stratejiler". Çev. Fatma Günel. *Metis Çeviri Dergisi* 19 (Güz 1989): 33-39.
- Andrews, Walter G., *Translation Studies*. Londra: Methuen, 1987.
- Bozkurt, Bülent. "Shakespeare'in Bütün Sözcükleri". *Akşam-luk* (18 Nisan 2003) (*Akşam Gazetesi*'nin kitap eki): 4-5.
- Broeck, Raymond van den. "Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of Its Analytic Function". *Hermans* 54-62.
- Çapan, Cevat. "Hemşerimiz Shakespeare.", *Gösteri* 4 (Mart 1981): 18-20.
- Çapan, Cevat. "Özgürlüğüne Kavuşan Shakespeare". *Shakespeare* 2003: 31-34. (Cevat Çapan'ın bu yazısı ilk olarak 7 Şubat 1981 tarihli *Cumhuriyet Gazetesi*'nde yayımlanmıştır.)
- Devellioglu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2002.
- Enginün, İnci. *Tanzimat Devrinde Shakespeare: Tercüme ve Tesiri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 1979.
- Even-Zohar, Itamar. "The Textemic Status of Signs in Translation". *Poetics Today* 11.1 (1990): 247-251.
- Eyüboğlu, Sabahattin. *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Cem Yayınları, 1997.
- Eyüboğlu, Sabahattin. "Shakespeare'e Saygı". *Rifat* 2003, 184-189.
- Eyüboğlu, Sabahattin. "Can Yücel'in Şiir Çevirileri". Eyüboğlu 1997: 329-332. Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londra: Routledge, 1993.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir. "Tercüme Bürosu Nasıl Doğdu, Birinci Türk Neşriyat Kongresi ve Çeviri Planlaması". *Rifat* 2003, 48-58.





- Hermans, Theo (der.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londra: Croom Helm, 1985.
- Hermans, Theo “Translation Studies and a New Paradigm”. Hermans 7-15.
- Hilâv, Selâhattin. “Bir Felsefecinin Notları: Can Yücel Üzerine”. *Adam Sanat* 76 (Mart 1992): 23-31.
- “Hobbyhorse”. <<http://www.m-w.com/dictionary/hobbyhorse>> (1 Mayıs 2006)
- İpşiroğlu, Zehra. *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları: 2000.
- Kott, Jan. *Çağdaşımız Shakespeare*. Çev. Teoman Güney. İstanbul: Metis-Boyut Yayınları, 1999. Lefevere, André. “Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art”. Zuber: 153-161.
- Kott, Jan. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londra: Routledge, 1992.
- Kott, Jan. “Why Waste Our Time On Rewrites?”. Hermans 215-243.
- Oral, Zeynep. “Tiyatro: Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro”. *Milliyet Sanat Dergisi* 17 (1 Şubat 1981): 46.
- Özgül, Fatih. “Türkçe Söyleyen: Can Yücel”. *Radikal İki* (5 Eylül 1999): 8.
- Özgül, Fatih. “Eskiler.. Yeniler.. Şiirler.. Çeviriler.. Eleştiriler.. Kuramlar *Dükkân 1*”. Bengi Öner 2001: 93-101.
- Paker, Saliha. “Çeviride ‘Yanlış/Doğru’ Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi”. *Rifat* 2003, 153-164.
- Parla, Jale. “Tanzimat’ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlere Çevrilmesi”. *Metis Çeviri Dergisi* 1 (Güz 1987): 22-26.
- Popovič, Anton. “Çeviri Çözümlemesinde ‘Deyiş Kaydırma’ Kavramı”. *Rifat* 2004, 133-140.
- Rifat, Mehmet, haz. *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2003.
- Rifat, Mehmet. *Çeviri Seçkisi 2: Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004.
- Sabuncu, Başar. “Bahar Noktası’nda Şenlikli Direniş”. *Shakespeare* 2003: 9-30.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Sertabipoğlu, Süha. “Çeviri ve Çevirmenlik Üzerine Tezler”. *Cumhuriyet Kitap* 841: 22-23.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night’s Dream*. New York: Dover Publications, 1992.
- Shakespeare, William. *Bahar Noktası*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2003.
- Shakespeare, William. *Furtuna*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Maryland: Barnes & Noble Books, 1992.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. İngiltere: Hutchinson, 1985.
- Sitarz, Paula Gaj. *The Curtain Rises*. White Hall, Virginia: Shoe Tree Press, 1991.
- Tamer, Ülkü. “Bahar Noktası’nda Müzeyyen”. *Milliyet Pazar* (9 şubat 2003): 2.
- Yalçın, Murat haz. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Urgan, Mina. *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Altın Kitaplar 1984.
- Yardımcı, Cemal. “Okur bekliyor!” *Radikal* gazetesi (3 Mart 2006). <[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=ktp&haberno=4969](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4969)>

- Yücel, Can. *Beşibiyerde*. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.
- Yücel, Can. “Bir Sanatçının Günlüğünden: Can Yücel”. Söyleşi yapan: Güneş Buharalı. *Varlık* 886 (Temmuz 1981): 11.
- Yücel, Can. “Can Yücel ile Söyleşi”. Söyleşi yapan: Suat Karantay. *Metis Çeviri* 8 (Yaz 1989): 11-19.
- Yücel, Can. “Can Yücel: Genç Bir İhtiyar”. Söyleşi yapan: Merve Erol. *Hürriyet Gösteri* 193 (Aralık 1996): 16-21.
- Yücel, Can. “Can Yücel: Şiir Düzerken Kahkaha Çiçekleri Üretmek!”. Söyleşi yapan: Zeynep Oral. *Milliyet Sanat* 463 (1 Eylül 1999): 4-8
- Yücel, Can. “hamlet dedi ki”. *Gece Vardiyası Albümü*. İstanbul: Korsan Yayınları, 1991: 72.
- Yücel, Can. *Her Boydan*. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.
- Yücel, Can. “Hıyararış”. *Beşibiyerde*: 294.
- Yücel, Can. “Poetika”. *Çok Bi Çocuk*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1992: 25
- Yücel, Can. “Shakespeare Üzre”. *Canfeda*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2001: 24.
- Yücel, Can. “Şiir Çevirisinde Yöntem, Başlıca Güçlükler, Anlam ve Şiirin Yazarıyla İçli Dışlı Olmak Üzerine”. *Milliyet Sanat Dergisi* 172 (20 Şubat 1976): 7-9
- Yücel, Can. “Türkiye’de Shakespeare”. *Ölüm ve Oğlum / Gökyokuş*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1992: 63.
- Zuber, Ortrun ed. *The Languages of Theatre*. Oxford: Pergamon Press, 1980.

**Özet:** Bu yazı, “Can Yücel’in Shakespeare Çevirilerinde ‘Sadakat’” başlıklı yüksek lisans tezi çalışmasına dayanmaktadır. Çalışmanın amacı Can Yücel’in William Shakespeare’den yaptığı üç oyunun çevirilerini, Raymond van den Broeck önerdiği çevirinin analitik işlevini sorgulayan yöntem temel alarak çözümlemektir. Bu yöntem çerçevesinde poetika, ideoloji, dil söylem evreni dizgeleri hem kaynak hem de erek metin için çözümlenmiş, Can Yücel’in çeviri ilkelerinin yanı sıra bu dizgelerin çeviri sürecine etkileri de erek metinlerin çözümlemeleri sırasında dikkate alınmıştır. Bu verilerin ışığında tez çalışmasında Can Yücel tarafında çevrilen *Babar Noktası* (1980), *Fırtına* (1991) ve *Hamlet* (1992) ile Shakespeare tarafından yazılan *A Midsummer Night’s Dream* (1595- 1596), *The Tempest* (1610-1611) ve *Hamlet* (1600-1601) oyunları karşılaştırmalı çözümleme yöntemi içinde ele alınmıştır. Bu yazı kapsamında ise sadece *Babar Noktası* ile yetinilmiştir. Sonuç olarak, Can Yücel’in kaynak oyunların özünü ve biçimini değiştirmeden Türkçe’ye aktarma kaygısı taşıdığı görülmüştür. Ayrıca kaynak metinlerin aslında birer tiyatro metni olduğunu, dolayısıyla sahnelenme işlevlerini göz ardı etmeyen Can Yücel’in bu çalışmaya uygun olarak kaynak oyunları erek dilde de sahnelenebilir metinler olarak çevirdiği sonucuna varılmıştır. “Sadakat” kavramı ise bu süreçte yeni bir anlam kazanmış, sadakatın farklı ölçütleri olabileceği görülmüştür. Hem Raymond van den Broeck’un önerdiği yöntem, hem de Can Yücel’in çeviri ilkeleri çerçevesinde *Babar Noktası*’nın “sadık” bir çeviri olduğu saptanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Can Yücel, William Shakespeare, sadakat, çeviri, *Babar Noktası*, *A Midsummer Night’s Dream*

### New Definitions of Loyalty in Translation:

#### Is Can Yücel’in *Babar Noktası* An Equivalent for Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*?

**Abstract:** This paper is based on the M.A thesis entitled “‘Loyalty’ in Can Yücel’s Shakespeare Translations”. The study aims at analysing three translations of Shakespeare by Can Yücel using Raymond van den Broeck’s method regarding the analytic function of translation. Within the scope of this paper, I only made use of the translation of *A Midsummer Night’s Dream*, *Babar Noktası* in Turkish.



The poetics, the ideology, the language and the discourse universe of both source and target texts were examined. Can Yücel's own ideas on translation were also taken into consideration during the analytical process. The target texts by Can Yücel, namely *Bahar Noktası* (1980), *Fırtına* (1991) and *Hamlet* (1992) were compared with the source texts by Shakespeare, entitled *A Midsummer Night's Dream* (1595-6), *The Tempest* (1610-1611) and *Hamlet* (1600-1601) and were analysed. I reached the conclusion that Can Yücel aimed at translating the source texts without sacrificing their sense and form. I also concluded that Can Yücel did not disregard the fact that the source texts were originally performance texts and that their function of performability should be taken into account. Can Yücel meant to translate the source texts to the target language in a form which would also be a performance text. The term "loyalty" had a new perspective in this analysing process and I argued that the target text, *Bahar Noktası*, by Can Yücel is "loyal" both according to Raymond van den Broeck's method and in the frame of Yücel's own translation principles.

**Key Words:** Can Yücel, William Shakespeare, loyalty, translation, *Bahar Noktası*, *A Midsummer Night's Dream*

